МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2021 **№ 44**

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 им. М.И. Глинки;
Н.С. Бажанов, д-р искусствоведения, профессор, зав. каф. общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки;
П.С. Волкова, д-р искусствоведения, профессор, профессор каф. социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета (Краснодар);
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. музыкознания 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

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);
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)

© Томский государственный университет, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Венкова А.В. Теоретическое исследование феномена иммерсивности в объектно-ориентированной онтологии и постгуманизме ... 5
Галкин Д.В., Коновалова К.В., Бобков С.П. К проблеме автоматизации творчества в сфере искусства и дизайна: инструментальный и генеративный подходы ... 14
Колодий Н.А., Баджио Р., Гончарова Н.А., Агранович В.Б., Иванова В.С. Локальные тексты в фокусе современной урбанистики ... 25
Коробейникова Л.А., Водопьянова Е.В. Теория глобализации в контексте современных культурных трансформаций ... 48
Майны Ш.Б., Кухта М.С. Концептуальный дизайн одежды по традиционным этническим мотивам Тувы ... 61
Мальшина Н.А., Фирсова А.А., Чернышова Г.Ю. Оценка эффективности деятельности учреждений индустрии культуры в регионах России на основе DEA ... 71
Nikitina Yu.A., Ryabchenko D.O. Conceptual Leadership Models: Success in the Life Philosophy of Modern Leaders ... 84
Пейгина Л.В., Теплякова А.О. Демократизация процесса производства фанатских видео в контексте культурной логики позднего капитализма ... 93
Першина А.В., Долгих М.Н. Проектирование комплекса корпоративных подарков как одного из инструментов формирования корпоративной культуры для школы подготовки к экзаменам «Постоянная планка» ... 110
Рябченко Д.О. О потенциале функционального подхода в формировании современной теории элит ... 127
Савельева Е.Н., Буденкова В.Е., Князюк О.В. Политическая активность в сети как просьюмерская деятельность ... 134

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Долгушина М.Г. Камерно-вокальная музыка в рукописных нотных альбомах первой половины XIX века (к проблеме соотношения русского и европейского) ... 146
Котельников В.А. Рембрандт в свете идей А. Волынского ... 164
Меркулова Н.Г. Реконструкция культурных кодов *головы* и *лица* человека в изобразительном искусстве советской довоенной России ... 183
Молчанов А.С. Зигонический и незигонический анализ. Два взгляда на сонату Моцарта ... 197
Молчанова Т.О. Штрихи как базовый исполнительский принцип работы пианиста-концертмейстера с оперным и балетным клавиром ... 212
Морозова А.В., Веласкес Сабогаль П.М. Творчество Франса Мазереля и его роль в сложении графики аргентинского модернизма ... 225
Петрусева Н.А. Новые композиционные техники Д. Лигети: первая тетрадь Этюдов ... 251
Печорина С.А., Мичков П.А. Особенности развития музыкального восприятия детей в возрасте 1–3 лет ... 264

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Личман Е.Ю. Утраченные культовые сооружения города Павлодара конца XIX – начала XX в. ... 271
Лю Т., Черняк Э.И. Организация работы с детской аудиторией в Ляонинском палеонтологическом музее в Китае ... 280
Полякова Е.А. Междисциплинарность музеологии как фактор развития терминологического аппарата ... 286
Рыбак К.Е. Об особенностях применения законодательства о перемещенных культурных ценностях в отношениях с иностранными государствами ... 296

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Баженов С.Р., Стукалова А.А. Пути эффективного взаимодействия библиотек по созданию и использованию полнотекстового ресурса ... 304
Ивановская Е.В. Книги из личной библиотеки первого директора Томского политехнического университета в фонде Научной библиотеки Томского государственного университета ... 314
Редькина Н.С. Стратегии научных библиотек: новые и перспективные направления поддержки исследований ... 323

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

Голев И.А. Г.Н. Потанин: письмо В.П. Сукачеву ... 336

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ ... 338

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Venkova A.V. Theoretical Study of Immersion in Object-oriented Ontology and Posthumanism 5
Galkin D.V., Konovalova Ch.V., Bobkov S.P. Towards the problem of automated creativity in arts and design: instrumental and generative approach 14
Kolodii N.A., Baggio R., Goncharova N.A., Agranovich V.B., Ivanova V.S. Local texts are in the focus of modern urbanism 25
Korobeynikova L.A., Vodopiyanova E.V. Globalization theory in the context of modern cultural transformation 48
Mainy S.B., Kukhta M.S. Conceptual design of clothes based on traditional ethnic motives of Tuva 61
Malshina N.A., Firsova A.A., Chernyshova G.Yu. Evaluation of the effectiveness of the cultural industry in the regions of Russia on the basis of DEA 71
Nikitina Yu.A., Ryabchenko D.O. Conceptual Leadership Models: Success in the Life Philosophy of Modern Leaders 84
Peigiga L.V., Teplyakova A.O. Democratization of the process of fan video production in the context of cultural logic of late capitalism 93
Pershina A.V., Dolgikh M.N. Designing a suite of corporate gifts as a tool of corporate culture for the exam preparation school "Planck's Constant" 110
Ryabchenko D.O. Losses and opportunities of the functional approach in the formation of the modern theory of the elite 127
Savelieva E.N., Budenkova V.E., Knasuk O.V. Online Political Activity as a Prosumer Agency 134

ART HISTORY

Dolgushina M.G. Russian and European chamber vocal music in amateur handwritten albums of the first half of the 19th century 146
Kotelnikov V.A. Rembrandt in light of the ideas of A. Volynsky 164
Merkulova N.G. Reconstruction of cultural codes of the head and face of a person in the fine art of soviet pre-war Russia 183
Molchanov A.S. Zygonic and not zygonic analysis. Two views at Mozart's Sonate 197
Molchanova T.O. Strokes as a basic executive principle of the pianist-concertmaster's work with the clavier of the opera and ballet 212
Morozova A.V., Velásquez Sabogal Paúl Marcelo. The work of Frans Masereel and its role in the formation of the graphic art in Argentine modernism 225
Petruseva N.A. New compositional techniques by D. Ligeti: the first book of Etudes 251
Pechorina S.A., Michkov P.A. Features of the development of musical perception of children aged 1–3 years 264

CULTURAL HERITAGE

Lichman E.Yu. Lost cult structures of the city of Pavlodar end XIX – the beginning of XX century 271
Liu T. Chernyak E.I. Organization of work with children's audience in the Liaoning Paleontological Museum in China 280
Polyakova E.A. Interdisciplinary as a driver of museum study's research vocabulary 286
Rybak K.E. On the peculiarities of the application of the legislation on displaced cultural property in relations with foreign states 296

THE ROLE OF LIBRARIES IN CULTURE IN HISTORY AND MODERN TIMES

Bazhenov S.R., Stukalova A.A. Ways of effective library collaboration in creating and using a full-text resource 304
Ivanovskaya E.V. Books from the private library of the first rector of the Tomsk Polytechnic Institute in the fund of the Research library of Tomsk State University 314
Redkina N.S. Academic library strategies: new and perspective directions for research support 323

REVIEWS, CRITIQUES, BIBLIOGRAPHY

Golev I.A. G.N. Potanin: letter to V.P. Sukachev 336

INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS 338

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2
DOI: 10.17223/22220836/44/1

А.В. Венкова

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА ИММЕРСИВНОСТИ В ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ ОНТОЛОГИИ И ПОСТГУМАНИЗМЕ

Статья посвящена критическому рассмотрению теоретических подходов объектно-ориентированной онтологии, постгуманизма и витализма к феномену иммерсивности. Иммерсивность понимается как склонность практик культуры к использованию иммерсии (мультисенсорного погружения рецептивного агента в воспринимаемую среду) для выстраивания когнитивных, коммуникативных и эстетических процессов.
В статье показано сходство теоретических установок в отношении понятия иммерсии имматериализма Г. Хармана, теории гиперобъектов Т. Мортона, агентного реализма К. Барад, постгуманизма Д. Харауэй и нового витализма Д. Беннет. Показано, что в отношении гносеологических установок, телесных практик и художественных процессов можно говорить о формировании в современной культуре специфического «иммерсивного стиля», основанного на мультисенсорном средовом подходе к восприятию.
Ключевые слова: *иммерсия, гиперобъекты, имматериализм, объектно-ориентированная онтология, постгуманизм.*

Объектно-ориентированная онтология, философия и эстетика постгуманизма выдвигают ряд тезисов, полезных для теоретического изучения феномена иммерсии, понимаемого как мультисенсорное погружение рецептивного агента в воспринимаемую среду. Начиная с осмысления нового статуса объекта в современной метафизике (Г. Харман), объектно-ориентированная онтология идет дальше и предлагает имеющую непосредственное отношение к феномену иммерсивности концепцию гиперобъектов (Т. Мортон). Обе эти установки будут рассмотрены ниже. Кроме этого, практики иммерсии находят теоретическую поддержку в постгуманизме (Д. Харауэй, К. Барад) и новом материализме (витализме) Д. Беннет. Исключая рассмотрение всего комплекса идей, связанных с этими теориями, остановимся только на тех аспектах, которые имеют отношение к рассматриваемому явлению. Для наиболее ясного понимания того, что Т. Мортон называет «гиперобъектом», следует коротко остановиться на тезисах об имматериализме Г. Хармана, предложенных им в одноименном сочинении [1]. В этой работе Харман предлагает несколько идей о жизни объекта в современной философии, эстетике и культуре. Предложенная Харманом онтология, которую он называет «нереляционной», рассматривает объекты как отношения, доступ к которым может быть получен только косвенным путем, посредством замен и подстановок.

Критикуя две другие главенствующие тенденции в современной философии – акторно-сетевую теорию и новый материализм, каждая из которых, по его мнению, не может удержать объект, в первом случае подменяя его действиями и эффектами, производимыми объектом, а во втором – его составными частями (эти две линии разрушения объекта Харман называет стратегиями «надрыва» и «подрыва»), он предлагает подходы к сохранению объекта как метафизической единицы в стратегии имматериализма. Он утверждает, что объекты «превосходят свои составные части и даже могут, добровольно или нет, воздерживаться от каких-либо действий» [1. С. 134]. Основной акцент при рассмотрении объекта он делает на связях, которые производит этот объект. Связи не должны быть ни чрезмерно слабыми, ни слишком сильными, они должны быть лишь достаточными для создания симбиозов объектов. Объект живет за счет экспансии своих симбиозов. Связи внутри этих симбиозов должны быть достаточно пластичными и регулярно обновляться. В противном случае объекту грозит гибель из-за «буквализации его симбиозов», в результате чего он превращается в карикатуру на самого себя, окостеневает и гибнет.

Тезис Г. Хармана о превосходстве частей объекта над самим объектом и его связей над ним самим как действующей единицей в направлении, важном для исследования феномена иммерсивности, развивает Т. Мортон, предлагая в одноименной книге теорию «гиперобъекта» [2] как объекта нового типа, отвечающего состоянию современной культуры. «Я ввел понятие «гиперобъекты», – пишет Т. Мортон, – для того, чтобы рассматривать вещи, широко – относительно людей – распределенные во времени и пространстве» [2. С. 11]. В качестве примеров объективированных нелокализуемых гиперобъектов Мортон называет биосферу, климат, эволюцию, капитализм и экономические отношения в целом [Там же. С. 130].

«Гиперобъекты имеют ряд общих характеристик. Они *вязкие* (viscous), что означает, что они „прилипают“ к существам, которые с ними связаны. Они *нелокальны*. Другими словами, никакие „локальные манифестации“ гиперобъекта непосредственно не являются самим гиперобъектом. Они задействуют *темпоральност*и, глубоко отличные от человекоразмерных темпоральностей, к которым мы привыкли. …Гиперобъекты занимают *многомероное фазовое пространство*, что делает их невидимыми для людей на протяжении длительного времени. И они проявляют свои эффекты *интеробъективно*, т.е. их можно обнаружить в пространстве, которое состоит из взаимодействий между эстетическими свойствами объектов» [Там же. С. 12].

Кратко рассмотрим каждую из вышеназванных характеристик гиперобъекта. *Вязкость* гиперобъектов отвечает за способ, каким они проявляют себя, это сплавление материальных свойств объектов, проявление скрытой склонности вещей растворяться друг в друге. *Нелокальность* описывает пространственную неопределенность гиперобъектов, невозможность получить к ним доступ напрямую. Они всегда частично изъяты из опыта. Уловить их присутствие можно лишь по следам-манифестациям. *Темпоральная ундуляция* описывает существование гиперобъектов во времени, «в каждый отдельный момент времени гиперобъект можно увидеть лишь частично» [Там же. С. 14]. *Фазирование* определяет поэтапность и частичность проявления гиперобъектов для наблюдателя. Их невозможно увидеть или ощутить как целое. В каж-

дый момент времени нам доступны только их части, фрагменты. Гипреобъекты обладают свойством межпространственности. Наблюдателю доступны только отдельные участки гиперобъекта в те моменты, когда они пересекаются с человеческим существованием. «Гиперобъект существует для нас как карта в многомерном фазовом пространстве, поскольку мы не способны охватить его как целое посредством наших чувств» [2. С. 97]. *Интеробъективность* конфигураций гиперобъектов показывает, каким образом мы можем обнаруживать и проживать их присутствие в мире. «Ни одна вещь не переживается в опыте непосредственно, – пишет Т. Мортон, – но только будучи опосредованной другими сущностями в некоем разделяемом ими чувственном пространстве» [Там же. С. 113]. Мы узнаем гиперобъекты по следам, которые они оставляют. Движение гиперобъектов мы замечаем, как изменение множества взаимодействующих индексальных знаков. Следы гиперобъектов и являются такими знаками.

Базовые характеристики гиперобъекта раскрывают его как иммерсивную среду. Говоря о средовом характере гиперобъекта, Мортон пользуется термином «зона». «Зона – это место, в котором происходят события» [Там же. С. 179]. Описание отношений объекта и зоны напоминают теоретические положения Г. Беме в отношении вещи и ее «экстазов». Объекты «испускают зону» или «напоминают временную автономную зону», кроме того, «термин „зона“ исключает значения плоскости и структуры» [Там же. С. 181]. «Я не обнаруживаю себя в (едином, сплошном) мире, – пишет Мортон, – но, скорее, – в ряду смешанных зон, испускаемых определенными объектами» [Там же. С. 178].

Иммерсивность гиперобъекта выражается в следующих его характеристиках:

1. Гиперобъекты, по мнению Мортона, обладают свойством перформативности, представляя собой «одну из форм исполнения».

2. Гиперобъекты аффективны, причем аффект, ими исторгаемый, обладает свойством странности (weirdness). Понятие «странности» (weirdness) является очень важным для объектно-ориентированной теории, в частности, Г. Харман пишет целую книгу о werid-реализме, основывая ее на анализе литературы Г. Лавкрафта [3]. Это понятие также используется теоретиками метамодернизма для описания одного из модусов метамодернистской чувствительности. Странность определяет некоторую отчужденность, характерную для ощущения человеком себя в мире в современную эпоху, которую Мортон называет временем гиперобъектов. Благодаря своей странности и заряженности аффектом «гиперобъектное искусство „вызывает неврологический шок“» [2. С. 239].

3. Пространство гиперобъектов конфигурируется как интеробъективное, зоны объектов соприкасаются друг с другом, образуя единую мерцающую среду.

4. Гиперобъекты обладают свойством «расширенного материализма», их индексальная сущность воспринимается человеком как отпечатки чувственности как на объектах, так и на субъектах. Чувственные качества объектов доступны людям во взаимодействиях.

5. Эстетический опыт гиперобъекта можно схватить только в форме призрачной спектральности, которая то синхронизируется, то рассинхронизиру-

ется по фазе с упорядоченным (normalized) человеческим пространством-временем [2. С. 212].

6. Ключевым термином для описания восприятия гиперобъектов является «сонастройка»: «Сонастроенность (attunement) является именно тем способом, каким разум становится конгруэнтным объекту» [Там же. С. 214]. Настройка на объект как способ восприятия касается и настройки на нечеловеческое, что чрезвычайно важно в контексте объектно-ориентированной онтологии. Искусство проявляет себя как «коллаборация людей и нелюдей», «сговор с анонимными материалами» [Там же. С. 218], даже настройку на «демоническое», понятое в античном смысле как одухотворенная, живая материя. «Вместо того, чтобы „быть гением“, вы „обладаете гением“, поскольку искусство представляет собой настройку на демоническую силу, приходящую от нечеловеческого и пронизывающую нас» [Там же]. Понятое таким образом демоническое захватывает интеробъективное пространство: «Искусство обязано настраиваться на демоническое, интеробъективное пространство, в котором, подобно гениям (духам), нимфам, феям и джиннам, парят (float) эстетико-причинные события» [Там же. С. 219].

Этот тезис соответствует новому повороту к анимизму в современной антропологии и теории культуры, отраженному, например, в работах Тима Ингольда [4–8]. Тезисы Ингольда, описывающие мир без объектов, в своем акценте на важности среды близки отдельным характеристикам гиперобъектов у Мортона: «В среде без объектов жизнь не сдержать – она неотъемлема от самих циркуляций материалов, непрерывно порождающих формы вещей, пусть и предвещая их распад. …Среда без объектов – это не материальный мир, а мир материалов, т.е. материи в движении. …В мире среды без объектов вещи реализуются именно в этих течениях и встречных потоках, вьющихся сквозь и посреди без начала и конца, а не в виде соединенных сущностей, ограниченных изнутри или снаружи» [9. С. 39, 42, 47]. Таким образом «сонастройка» в терминах Мортона осуществляется в концепции Ингольда через нематериальные средовые потоки, не имеющие границ.

7. Гиперобъекты заставляют нас выработать новый рецептивный стиль. «По-видимому, здесь работает нечто вроде возвращения к сенсуализму и сентиментальности, которые дополняются прослойками иронии и странности» [2. С. 220]. Этот стиль характеризуется мультисенсорным опытом, пронизанным иммерсивностью.

Мортон неоднократно использует понятие «иммерсивность». Так, в работе «Стать экологичным» он говорит о своеобразном «иммерсивном стиле», соответствующем современной эпохе. Иммерсивный стиль находит свое выражение в создании иммерсивных сред, формируемых гиперобъектами. Подобные среды полны энергий и следов, оставляемых гиперобъектами. «Среда – это не нейтральная пустая коробка, а океан, полный течений и пульсаций» [10. С. 181]. В описании сред и иммерсивного стиля в этой работе Мортон близок понятию Umwelt, широко используемому в энактивизме. Об этом говорит, например, данное им описание среды как человеческого Umwelt, заменившего понятие Welt – мира как онтологической данности. В отличие от понятия «мир», понятие «среда» или Umwelt содержит идею преобразованного человеком мира, равного его жизненной среде: «(фенотип паука) не заканчивается на кончиках его лап: фенотип простирается (самое меньшее) до по-

следней нити в паутине паука. Пауки плетут паутину, поскольку гены паука обеспечивают ее плетение. Поэтому гены паука определяют не только форму его тела. Точно так же фенотип бобра достигает края его плотины. Человеческий фенотип в настоящее время, похоже, охватывает значительную часть поверхности Земли и проникает вглубь ее коры – до определенного уровня, и именно поэтому мы называем современный геологический период антропоценом. Так что, если теперь подумать о среде, произойдет нечто интересное. Если вы будете искать среду, которая была бы выше форм жизни и выходила бы за их пределы, вы ее не найдете» [10. С. 208]. Отсюда – расширенное понимание экологии как тотальной иммерсии. «Быть экологичным» означает, по Мортону, просто существовать. У нас нет выбора, мы не можем не быть экологичными в эпоху гиперобъектов. «Ведь экологичность включает ощущение моей мистической включенности в то, что я испытываю в опыте; это не может быть прямой, ничем не опосредованный опыт» [Там же. С. 216].

Теория гиперобъектов Мортона, лежащая, как он сам признает, в русле объектно-ориентированной онтологии, имеет явные пересечения с философией нового материализма и витализма. Наиболее яркий представитель нового материализма Джейн Беннет отстаивает виталистический материализм, в котором люди не противопоставляются природе, а «одновременно находятся «в природе» и «состоят из нее» [11. С. 147]. Беннет выступает против энвайронментализма в духе XX столетия, когда экологическое мышление было озабочено идеей спасения природы в отрыве от человеческого существования. Новый материализм утверждает паритетность человеческих и нечеловеческих сил или агентов в энвайронментализме и материализме нового типа, где и те и другие охвачены единой витальностью, а экология просто является способом их бытия. «Я ищу такой материализм, – пишет Беннет, – в котором материя выступала бы как действующая вовне и внутри нашего Я витальность» [Там же. С. 91]. Для теории иммерсивности это означает отстаивание аффективного, т.е. виталистского способа взаимодействия с миром и акцент на трансверсальном подходе к восприятию. «И тогда аффективные, говорящие людские тела покажутся не столь *радикально* отличными от аффективных, о чем-то сигнализирующих не-людей, с которыми они соседствуют, наслаждаются, трудятся, потребляют, производят и соревнуются …Источником этих эффектов зачастую является онтологически множественный ассамбляж энергий и тел, сложных и простых тел, физических и психологических» [Там же. С. 150]. Здесь опять заметен акцент на телесном, мультисенсорном опыте восприятия мира. Беннет говорит об этом как о «застывании» в телах «витальной материальности» [Там же. С. 151].

Трансверсальность восприятия, равноправие человеческих и нечеловеческих действующих начал в мире в широкой постантропологической перспективе находят поддержку в другой концепции, поддерживающий материалистический взгляд на мир, – «агентном реализме» Карен Барад.

Ключевыми понятиями, которыми оперирует Барад, являются «агентность», «интраакция», «аппарат» и «перформативность». Рассмотрим их значение. Прежде всего, Барад настаивает на том, что в случае с агентным реализмом следует говорить не об объектах, как в объектно-ориентированной онтологии, а скорее о феноменах: «Базовая онтологическая единица – это не независимый объект с присущими ему границами и свойствами, но скорее

феномен. В моем агентном реализме феномены не просто маркируют эпистемологическую неразделимость наблюдателя и наблюдаемого или результатов измерения; скорее феномены *суть онтологическая неразделимость / запутанность интраактивных „агентносте“*». Это означает, что феномены являются онтологически первичными отношениями – отношениями без предсуществующих членов отношения» [12. С. 51]. Агент как действующее начало заменяет в постгуманистической перспективе и категорию объекта, и категорию субъекта. Скорее, как в делезианской онтологии, они являются производными от совместного взаимодействия в определенных условиях. Это взаимодействие Барад называет *интраакциями*. Интраакции – это потоки совместного становления действующих агентов. «Понятие *интраакции* (в противоположность привычной „интеракции“ или взаимодействию, предполагающему изначальное существование независимых сущностей или членов отношения) обозначает глубинный концептуальный сдвиг. Именно посредством специфических агентных интраакций границы и свойства компонентов феноменов получают определенность, а конкретные понятия (то есть конкретные материальные артикуляции мира) становятся значимыми. Интраакции включают в себя более обширную материальную установку (то есть набор материальных практик), которая осуществляет агентный разрыв между „субъектом“ и „объектом“ (в противоположность более привычному картезианскому разрыву, который считает это различие само собой разумеющимся). То есть агентный разрыв разрешает изнутри феномена неотъемлемую онтологическую (и семантическую) неопределенность. Иными словами, члены отношений не предшествуют отношениям; скорее, члены-отношений-внутри-феноменов возникают через особые интраакции» [Там же]. В интраакциях феномены приобретают материальность и семантическую значимость. Агентный реализм, как и постгуманизм, материализм и витализм, отстаивают нерепрезентативный подход к реальности, следовательно, и вербальный опыт в его семантическом регистре претерпевает в их трактовке существенные изменения: «базовые онтологические единицы – это не „вещи“, а феномены, динамические топологические реконфигурации / запутанности / реляционности / (ре)артикуляции мира. А базовые семантические единицы – это не „слова“, а материально-дискурсивные практики, через которые конституируются (онтические и семантические) границы. Этот динамизм и есть агентность. Агентность – не атрибут, но непрерывная реконфигурация мира. Вселенная является агентной интраактивностью в ее становлении» [Там же. С. 53].

Понятие «аппарат» близко понятию «диспозитив» в философии М. Фуко. «Согласно агентному реализму, – отмечает Барад, – аппараты являются особыми материальными конфигурациями, а точнее динамическими (ре)конфигурациями мира, посредством которых тела интраактивно материализуются» [Там же. С. 89]. Здесь вновь отмечается материальный характер интраакций, что непосредственно соотносится с телесно-тактильной установкой в понимании восприятия и акцентом на мультисенсорном и кинестетическом компоненте опыта взаимодействия с миром. Барад тщательно прорабатывает вопрос о телесных границах, которые, как и любые границы в агентном реализме, образуются как результат агентного разрыва. Тело, как и

любая материальность, является эффектом перформативного проведения границ в интраакциях.

Перформативность – неотъемлемое качество агентных интраакций, она обеспечивает специфическую эмерджентность, которая, в свою очередь, лежит в основе материализма Барад: «Важную часть предложенного мной перформативного подхода составляет переосмысление представлений о дискурсивных практиках и материальных феноменах и отношений между ними. (…) При агентно-реалистском подходе перформативность понимается не как повторяющаяся цитатность (Батлер), но как повторяющаяся интраактивность. Интраакции агентивны, и изменения в аппаратах телесного производства имеют значение как по онтологическим, так и эпистемологическим и этическим причинам: различные материально-дискурсивные практики производят различные материальные конфигурации мира, различные дифференциальные / дифракционные картины; они не только производят различные описания» [12. С. 107].

Телесная иммерсивность концепции К. Барад перекликается с идеей симпоэзиса, разрабатываемой другим представителем постгуманизма – Донной Харауэй. Сходное с понятием Umwelt в энактивизме, среды или зоны в объектно-ориентированной теории гиперобъектов Мортона, понятие хтулуцена [13], предложенное Д. Харауэй, в очередной раз показывает неразличимость живых и неживых агентов в постгуманизме. Хтулуцен как мир агентного равноправия рождается в симпоэзисе. Термин переворачивает понятие аутопоэзиса, принятое в кибернетике, теории сложных систем и энактивизме, обозначая производство «коллективно производимых систем, не имеющих самоопределяемых пространственных или темпоральных границ. Информация и контроль в них распределены между компонентами. Эти системы эволюционируют и способны на непредсказуемые изменения. Аутопоэзисные системы, напротив, – это „самовоспроизводящиеся“ автономные единицы с самоопределяемыми пространственными или темпоральными границами, как правило, централизованно управляемые, гомеостатичные и предсказуемые» [14. С. 184]. Симпоэзис, таким образом, соответствует «иммерсивному стилю», о котором говорит Т. Мортон. Отсутствие заранее определенных границ, телесная и материальная разомкнутость определяют вписанность воспринимающего сознания и действующего агента в мир.

Решающее значение здесь имеет понятие среды как живого условия становления той или иной симпоэтической единицы. «В качестве реакции на инструментализацию жизни все более важной становится логика материала как „активной» среды» [15. С. 98]. Таким образом, мы снова возвращается к идеям Т. Мортона, определяющим для понимания «иммерсивного стиля» новой объектно-ориентированной экологии. По Мортону, гиперобъекты тоже являются агентами, а все, что связано с индексальной телесностью восприятия человеком реальности, является следами, оставляемыми гиперобъектами: «Мои глубоко интимные впечатления больше не „персональны“ в том смысле, что они являются „только моими“ или „сугубо субъективными“: теперь это следы гиперобъектов – искаженных, поскольку они всегда должны искажаться сущностью, на которой оставляют свой след, т.е. мной» [2. С. 16]. Человек, воспринимающий агент, является частью того, что Мортон называет «экомимезисом»: «Я не могу, – пишет он, – выйти за пределы того, что я называю экомимезисом – за пределы рендеринга расположенности „в“ (чаще

всего) от первого лица» [2. С. 16]. Когнитивно-телесный агент расположен в мире, где он без остановки сонастраивается с неартикулируемыми множествами, называемыми гиперобъектами. Его задача состоит в том, чтобы «стать экологичным», т.е. осознать себя вписанным и погруженным в мир, частью которого он является.

Резюмируя, следует заключить, что объектно-ориентированная онтология, постгуманизм и новый материализм виталистского типа привносят новые позиции в осмысление феномена иммерсивности. Общим для них является акцент на средовом мультисенсорном опыте, его перформативном и аффективном характере, идея о неартикулируемости среды, отказ от парадигмы человеческой исключительности и новый специфический «иммерсивный стиль» взаимодействия с окружающим миром, понятым как активная среда, требующая тонкой «сонастройки» и аутопоэтической вписанности в мир всех действующих в нем агентов.

Литература

1. *Харман Г.* Имматериализм. Объекты и социальная теория. М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2018. 152 с.

2. *Мортон Т.* Гиперобъекты: философия и экология после конца света. Пермь : Гиле пресс, 2018. 284 с.

3. *Харман Г.* Weird-реализм. Лавкрафт и философия. Пермь : Гиле Пресс, 2020. 258 с.

4. *Ingold T.* The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill. London : Routledge, 2011. 460 p.

5. *Ingold T.* Being Alive. London : Routledge, 2011. 288 p.

6. *Ingold T.* The Life of Lines. London : Routledge, 2015. 184 p.

7. *Ingold T.* Lines. London : Routledge, 2016. 208 p.

8. *Ingold T.* Correspondences. Polity, 2020. 180 p.

9. *Ингольд Т.* Погружая вещи в жизнь: творческие переплетения в мире материалов // Неприкосновенный запас. 2021. № 2 (136). С. 31–49.

10. *Мортон Т.* Стать экологичным. М. : Ад Маргинем Пресс, Музей соврем. искусства «Гараж», 2019. 240 с.

11. *Беннет Д.* Пульсирующая материя: Политическая экология вещей. Пермь : Гиле пресс, 2018. 220 с.

12. *Барад К.* Агентный реализм // Опыты нечеловеческого гостеприимства : антология / ред. М. Крамар, К. Саркисов. М. : V-A-C press, 2018. С. 42–121.

13. *Харауэй Д.* Оставаясь со смутой: Заводить сородичей в Хтулуцене. Пермь : Гиле пресс, 2020. 340 с.

14. *Харауэй Д.* Тентакулярное мышление // Опыты нечеловеческого гостеприимства : антология / ред. М. Крамар, К. Саркисов. М. : V-A-C press, 2018. С. 180–227.

15. *Цурр Й., Кэттс О.* Секулярный витализм, или Жидкие автоматы // По ту сторону медиума: искусство, наука и воображаемое технокультуры. Калининград : БФ ГЦСИ, 2016. С. 98–105.

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

E-mail: venkova@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 5–13.

DOI: 10.17223/2220836/44/1

THEORETICAL STUDY OF IMMERSION IN OBJECT-ORIENTED ONTOLOGY AND POSTHUMANISM

Keywords: immersion; hyperobjects; immaterialism; object-oriented ontology; posthumanism

The article is devoted to a critical examination of the theoretical approaches of object-oriented ontology, posthumanism and vitalism to the phenomenon of immersion. Contemporary culture is shown to use immersion (multisensory experience of a receptive agent in a perceived environment) to build cognitive, communicative and aesthetic processes.

The purpose of the article is a comparative critical examination of the attitudes of a number of theoretical approaches of the XXI, based on the criticism of anthropocentrism, in relation to immersivity as the dominant cognitive style. The task of such a consideration is to search for similarities and differences in relation to the properties and principles of immersivity as a kind of body-oriented approach to a person's contact with the world. In addition, a search was carried out for the basic characteristics of immersion as one of the central practices of contemporary culture.

Particular attention is paid to the new ecological environmental paradigm, which denotes a turn from an anthropocentric model of culture to a posthumanistic perspective, which includes a new character of human integration into the world based on an environmental approach that takes into account the parity of various acting forces in a new post-anthropological perspective. In addition to object-oriented and post-anthropological concepts, the article touches upon the problems of new animism and materialism, emphasizes the importance of the activity of the environment, which determines the parameters of attunement of a person, understood as a cognitive agent, and the surrounding world.

As a result, the article shows the similarity of theoretical attitudes regarding the concept of immersion of immaterialism by G. Harman, the theory of hyperobjects by T. Morton, agent-based realism by K. Barad, posthumanism by D. Haraway and the new vitalism by J. Bennett. The article demonstrates that object-oriented ontology, posthumanism and new materialism of the vitalist type bring new positions in the understanding of the phenomenon of immersion. What they have in common is an emphasis on environmental multisensory experience, its performative and affective nature, the idea of non-articulation of the environment, and a rejection of the paradigm of human exclusivity.

The main conclusion of the article: in relation to epistemological attitudes, bodily practices and artistic processes, we can talk about the formation in contemporary culture of a specific “immersive style” based on a multisensory environmental approach to perception.

References

1. Harman, G. (2018) *Immaterializm. Ob"ekty i sotsial'naya teoriya* [Immaterialism. Objects and social theory]. Translated from English. Moscow: The Gaydar Institute.

2. Morton, T. (2018) *Giperob"ekty: filosofiya i ekologiya posle kontsa sveta* [Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World]. Translated from English. Perm: Hyle press.

3. Harman, G. (2020) *Weird-realizm. Lavkraft i filosofiya* [Weird-Realism. Lovecraft and Philosophy]. Translated from English by G. Kolomiets, P. Khanova. Perm: Hyle Press.

4. Ingold, T. (2011a) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.

5. Ingold, T. (2011b) *Being Alive*. London: Routledge.

6. Ingold, T. (2015) *The Life of Lines*. London: Routledge.

7. Ingold, T. (2016) *Lines*. London: Routledge.

8. Ingold, T. (2020) *Correspondences*. Cambridge, UK; Medford, MA: Polity.

9. Ingold, T. (2021) Pogruzhaya veshchi v zhizn': tvorcheskie perepleteniya v mire materialov [Plunging things into life: creative interweaving in the world of materials]. *Neprikosnovennyy zapas*. 2(136). pp. 31–49.

10. Morton, T. (2019) *Stat' ekologichnym* [Being ecological]. Translated from English by D. Kralechkin. Moscow: Ad Marginem Press, Muzey sovrem. iskusstva “Garazh”.

11. Bennett, J. (2018) *Pul'siruyushchaya materiya: Politicheskaya ekologiya veshchey* [Vibrant Matter: A Political Ecology of Things]. Translated from English by A. Sarkisiants. Perm: Hyle press.

12. Barad, K. (2018) Agentnyy realizm [Agent realism]. In: Kramar, M. & Sarkisov, K. (eds) *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of inhuman hospitalit]. Moscow: V-A-C press. pp. 42–121.

13. Haraway, D. (2020) *Ostavayas' so smutoy: Zavodit' sorodichey v Khtulutsene* [Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene]. Translated from English. Perm: Hyle press.

14. Haraway, D. (2018) Tentakulyarnoe myshlenie [Tentacular thinking]. In: Kramar, M. & Sarkisov, K. (eds) *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva* [Experiences of inhuman hospitalit]. Moscow: V-A-C press. pp. 180–227.

15. Tsurr, Y. & Catts, O. (2016) Sekulyarnyy vitalizm, ili zhidkie avtomaty [Secular Vitalism, or Liquid Automata]. In: Bulatov, D. (ed.) *Po tu storonu mediuma: iskusstvo, nauka i voobrazhaemoe tekhnokul'tury* [Beyond the Medium: Art, Science and the Imaginary Technoculture]. Kaliningrad: BF GTsSI. pp. 98–105.

УДК 7.067
DOI: 10.17223/22220836/44/2

Д.В. Галкин, К.В. Коновалова, С.П. Бобков

К ПРОБЛЕМЕ АВТОМАТИЗАЦИИ ТВОРЧЕСТВА В СФЕРЕ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА: ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ И ГЕНЕРАТИВНЫЙ ПОДХОДЫ

Авторы обращаются к проблематике развития автоматизации творчества в контексте процессов цифровизации, затронувших все сферы жизни современного человека. Предлагаются два подхода к проблеме – инструментальный и генеративный. Инструментальный подход демонстрирует логику расширения творческих возможностей и ресурсов человека за счет новых цифровых инструментов. Генеративный подход демонстрирует другую логику, в которой технологиям не просто делегированы творческие задачи, но предполагается высокий уровень автономии их решения без участия человека/художника. На материале искусства и дизайна авторы демонстрируют состоятельность обоих подходов и необходимость дальнейшего рассмотрения проблемы с точки зрения их равной эвристической силы.
Ключевые слова: *цифровизация в искусстве и дизайне, генеративный дизайн, автоматизация творчества*

Процессы цифровизации затрагивают все сферы жизни современного человека. Не является исключением и мир искусства, дизайна, различных видов творческой деятельности. Компьютеры давно стали не только одним из основных инструментов творческих профессий, но и формируют новые: геймдизайнер, специалист по визуальным эффектам, саунд-дизайнер и другие. Развитие технологий помогает современному человеку упростить свою жизнь, делегировать обязанности на инструменты, программы, ассистентов, таким образом экономя свое время и силы. Это касается как бытовых ситуаций, так и профессиональных. В современной творческой деятельности активно применяются цифровые технологии. Профессию дизайнера уже нельзя представить без компьютера и специфичных инструментов программного обеспечения.

В этом контексте одной из важнейших проблем, затрагивающих фундаментальные вопросы творчества, является вопрос об автоматизации творчества. Дискуссии о том, является ли компьютер всего лишь инструментом, или может претендовать на роль автономного творца, ведутся уже более полувека. В данной статье мы рассмотрим два подхода к проблеме – инструментальный и генеративный, постараемся показать, что в настоящее время в равной мере обоснованы и имеют право на существование и развитие версии каждого из них.

Целью данной статьи является анализ проблематики, связанной с автоматизацией творчества, с точки зрения инструментального и генеративного подходов.

Инструментальный подход: творческие ассистенты

С появлением цифровых технологий – компьютеров, искусственного интеллекта (ИИ) и др. – мы пытаемся делегировать часть творческой деятельно-

сти им, ускорить процесс создания, упростить себе жизнь, выиграть время на другие операции. На практике технологии могут взять на себя разные роли: инструмент, ассистент, аналитик, подсказчик. Но насколько удачно удается им роль создателя и творца, столь мучительная подчас для самого человека-художника?

На данный момент существует искусственный интеллект, обучаемые системы, которые обучает человек или они самообучаются, обучают друг друга, чтобы выполнять те или иные задачи. Появляются программы, боты для написания текстов, резюме, музыки, создания рисунков, улучшений качества изображений, создания портретов, карт, пейзажей и т.д. Пока им нужна коррекция, указание, получилось у них сделать свою работу или нет – нужен образец хорошего результата. Такие системы опираются на огромную базу творческой продукции – музыки, изображений, текстов, стилей (содержание базы зависит от направленности), на основе которых, анализируя, программа может создать или скомбинировать новое.

Ни для кого не секрет, что дизайнеры, фотографы, архитекторы пользуются графическими редакторами, музыканты сводят звук своих композиций с большим количеством отдельных дорожек с помощью специального программного обеспечения, создают электронную музыку. Более того, технологии сделали творчество доступным, и теперь не только профессионал, но и в принципе любой человек может монтировать видео о проведенном отпуске на своем компьютере или в два касания на своем смартфоне.

Инструментальный подход и его антропологическое значение глубоко и ярко представлены в исследованиях Машалла Маклюэна с его известным тезисом о технологиях как продолжении и расширении человека [1]. Технологии призваны повысить человеческий потенциал – должны расширить наши возможности, усилить и дополнить их, чтобы большее количество людей могло выполнять больше творческих задач более длительное время[1]. В логике инструментального подхода компьютеры расширяют наши процессы мышления, усиливают и дополняют интеллект и наше творчество.

Некоторые технологии были созданы при попытке полностью заменить человека: автоматизация некоторых процессов, упрощение жизни. Рассмотрим технологические инструменты, которые используются сегодня как вспомогательные для создания дизайна. Из физических это компьютер, предметы для ввода: мышь, графический планшет, стилус, сканер и т.д. Из программного обеспечения это графические редакторы, Photoshop, Illustrator, Autocad и др. Программы не только позволяют нам воспроизвести свои задумки, но и подсказывают, как это лучше сделать, направляют нас, подсказывают правильные слова, исправляют ошибки, подбирают шрифты, сглаживают линии. Такие технологии уже нечто большее, чем просто инструмент, как карандаш, это ассистент, он берет на себя часть задач, человек может не тратить силы на техническое воплощение и больше внимания уделить концепции проекта. Автофокус на фотоаппарате, автозамена слов на смартфоне, стабилизация видео, улучшение качества изображений, автонастройка для улучшения качества музыкальной композиции, ассистенты для подбора стиля в одежде, си-

[1] Творческий ИИ. О демократизации и эскалации творчества [Электронный ресурс]: aic blog Medium. URL: https://aicblog.medium.com/%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D0%B8%D0%B8-98961d890c27 (дата обращения: 05.12.2021).

стема улучшения почерка, ассистированная анимация – мы переходим от вспомогательных приспособлений к ассистированному творчеству.

Генеративный подход: автономное творчество

Помимо ассистирующих технологий, о которых говорилось ранее, есть системы, созданные для частичного или полного замещения человека в определенных задачах. Это уже не формат ассистента или помощника. Речь идет о довольно высокой степени автономности и автономной генерации решений под поставленную задачу. Механическая работа, распределение, систематизация и доставка заказов на складе, уборка дома, автоответчик, ассистент, такси и многое другое. ИИ и в творческой деятельности, к примеру, искусственные нейронные сети (ИНС) для имитации материала, улучшения качества изображений, создания портретов несуществующих людей, создания изображений, реалистичных пейзажей на основе цветовой схемы, где цвета обозначают элементы пейзажа[1].

Одной из важных разработок можно считать ИНС для создания дизайна. Широко известен кейс студии Артемия Лебедева – ИНС «Николай Иронов»[2]), когда заказчики на разработку айдентики и других форматов графического дизайна даже не догадывались, что с их заказами работает ИНС, а не человек. ИНС используются для подбора шрифтовых пар, для «игры» со шрифтами, для упрощенного рисования[3] и создания 3D-модели по эскизу, программы для редизайна сайтов и др. Программы самообучаются или им помогают обучаться другие программы, которые говорят, хорошо ли они справились с задачей, своего рода производят самоконтроль качества.

В автоматизации процесса дизайна для решения творческих задач применяется так называемый генеративный дизайн. При этом сам генеративный дизайн не является чем-то принципиально новым и технологичным, он существует достаточно давно. Генеративный метод проектирования предполагает использование для создания произведения автономной системы, а она может быть и механической [2]. Устройство может быть связано со случайностью, к примеру, устройства, случайным, неповторимым образом разбрызгивающие краску, создающие случайное движение, которое может быть зафиксировано графическим материалом. Действительно, есть такие механизмы, работающие на основе маятника, рисунок упорядочен и геометричен, но каждый раз уникален. Также к генеративной графике можно отнести симметричные повторяющиеся узоры или калейдоскоп, который при каждом повороте, используя одни и те же элементы и зеркала, создает новый узор.

Изначально вычислительные машины, компьютеры не предназначались для решения творческих задач, однако с попытками визуализации математических систем, функций, формул появляется и эстетическая оценка результатов этой деятельности. Появляется компьютерная графика, в машине увидели

---

[1] GitHub – NVlabs/imaginaire: NVIDIA PyTorch GAN: GitHub: Where the world builds software. URL: https://github.com/NVlabs/imaginaire (дата обращения: 05.12.2021).

[2] Генеративный дизайн. Подборка онлайн ресурсов: 3DPAPA. URL: https://3dpapa.ru/generative-design/ (дата обращения: 05.12.2021).

[3] #1 Drawing App for Beginners: SHADOWDRAW. URL: https://www.shadowdrawapp.com/ (дата обращения: 05.12.2021).

новый инструмент для создания эстетически ценных произведений. Сейчас ни один фильм, анимация, мультипликация, игра не обходятся без компьютерной графики разного уровня. Создание капель, брызг, отражений, волос, сложной и нереальной архитектуры, массовых сцен с большим количеством персонажей с индивидуальной манерой поведения – чтобы все это выглядело убедительно, реалистично и даже больше, чем реалистично, необходимо прибегнуть к компьютерной графике, но рисование, построение каждой ворсинки вручную даже с помощью компьютера заберет много времени, сил и технологических ресурсов. Дабы ускорить процесс создания массивов, элементов, единиц, надо запрограммировать машину, т.е. человек теперь тратит силы не на создание отдельного произведения, а на изобретение процесса, принципа создания множества. Разрабатывались программы, алгоритмы для создания случайных движений, рандомизация для имитации хаотичного движения частиц. Большим прорывом были фракталы, основанные на самоподобии природных элементов, на построении кристаллов, к примеру, где каждая отдельная часть объекта при масштабировании является подобной объекту в целом. Благодаря этим разработкам мы получаем большой спектр продуктов графики. Технология применяется для создания реалистичных моделей перед созданием прототипа, имитации материалов, отражений, создания реалистичного ландшафта и природных явлений, имитации огня, дыма, воды, массовых сцен, где надо, чтобы люди на фоне выглядели не как копии, единообразные манекены, а имели индивидуальную реакцию на происходящее вокруг, разное поведение.

Генеративный метод проектирования имеет широкую сферу применения: проектирование архитектурных построек, домов, комплексов, малых архитектурных форм, например, столы, декор, транспорт, одежда и др. Благодаря развитию технологий 3D-печати и дополненной реальности в практике уже применяется моделирование объектов генеративным способом [3]. То есть полное проектирование по имеющимся исходным данным: задаются габариты, нагрузки, функции, исходя из которых, алгоритм проектирует множество вариантов [4]. Но генеративный метод, алгоритмы можно различать по степени влияния на конечный продукт. Его можно применить и на отдельный этап проектирования. Так, авторы статьи [3] рассматривают применение метода для оптимизации уже спроектированной детали: на модели фиксируют элементы, крепежи, которые должны остаться неизменными, выделяют область, которую можно оптимизировать, и алгоритм пересчитывает форму, нагрузки на нее, учитывает обязательные элементы и выдает функциональную, прочную, облегченную версию детали. В обиход дизайнеров входит термин «тектоника», который понимается как преобладание в форме объекта его функций, конструктивного начала [5].

Помимо промышленного дизайна и архитектуры, генеративный метод проектирования применяется и в веб-дизайне, заменяя на разных стадиях проектирования инструменты, давая советы по созданию, предлагая шаблоны для наиболее удачной подачи материала на сайте. Автоматизация процесса помогает сократить время, затраченное на создание сайта, при этом предлагает множество вариантов расположения контента. Ряд инструментов, конструкторов, таких как Medium, Readymag, Tilda, Wix, Advanced Design Intelligence, The Grid, помогают решить задачу непрофессионалам [6].

В графическом дизайне генеративный метод применяется для создания и моделирования новых форм, необычных образов, абстрактных форм, принтов, плакатов[1]. Его используют в генеративной типографике для создания шрифтов, проектирования штрифтов на основе заданной формы, с возможностью настройки шрифтов по параметрам [2]. Популярна генеративная айдентика, она позволяет создать динамичный знак, не один конкретный образ, а множество, объединенное идеей[2]. Могут меняться знак, композиция в зависимости от задачи, обстановки, занятия компании и т.д. Информационный дизайн тоже сфера деятельности генеративного способа [7], что позволяет с большой скоростью обработать и визуализировать большие данные и особенно актуально для представления в реальном времени. При создании интерактивов, аудиовидеоинсталляций, виртуальной реальности применение метода позволяет добиться изменения системы в реальном времени, распознать, обработать и отреагировать на сигнал. Нередко можно увидеть результат работы генеративного дизайна в моушн-дизайне, заставках, перебивках, анимациях, в видео. Этот метод выделяется высокой вариативностью – где человек в единицу времени может предложить одну идею, машина опробует и предложит тысячи.

Генеративный дизайн предлагает сложные, разнообразные формы, а также представление о многомерности. Применяют его и в исследованиях: собранный материал можно структурировать по выделенным характеристикам объектов, где каждая характеристика – это измерение в многомерном информационном пространстве. Мы можем построить карту по свойствам объекта, похожие объекты по разным измерениям находятся ближе друг к другу, различные по свойствам – далеко. После такой систематизации мы можем проектировать объекты на пересечении измерений, к примеру, настроить стул по цвету, высоте и удобству, но сделать его похожим на машину. Технология развивается благодаря машинному обучению и ИНС. Теперь есть возможность перенести информацию с одного языка кодирования в другой. Синестезия – это восприятие органами чувств, при котором на одно и то же явление реагирует не один специфичный для этого орган, но и другие органы. Так, к примеру, можно ощутить звук или цвет на вкус, запах музыки и т.д. В данном случае имеется в виду искусственная синестезия, перенос визуальной информации в музыку, текста в изображение, видеоинформации в текст, движение в музыку и т.д.

Существуют две схемы, по которым работает генеративный метод, два способа проектирования [6]. Первый – алгоритмический. Он основан на методе случайных чисел, работает с большим количеством параметров и данных, генерирует разнообразные комбинации из исходных характеристик. Второй – эволюционный, при каждом последующем запуске, создании дизайна учитывает оценки реальной аудитории или курирующего программу дизайнера относительно эстетики предыдущей работы.

Существуют различия между ИНС и генеративным методом проектирования. ИНС имитирует мыслительный процесс человека, поступление информации, прогон через критерии, результат. Конечно, ИНС помогают в ра-

[1] Nördik Impakt – Poster Generator: nordik.org. URL: https://poster.nordik.org/(дата обращения: 05.12.2021).

[2] Create stunning logos in seconds: Logo Maker & Logo Creator – Free Generator Online. URL: https://hatchful.shopify.com/ (дата обращения: 05.12.2021).

боте, ассистируют, местами заменяют человека в профессии, но то, что выдает нейросеть, считается предсказуемым. Генеративный дизайн, напротив, не пытается имитировать, но выдает наиболее интересные и неожиданные результаты, потому что перебирает все возможные варианты и оставляет самые живучие, подобно методу естественного отбора [8].

Инструментальность и автономность: новые проблемы

С возникновением новых технологий возникают и новые проблемы. В предложенной нами логике постановка проблем связана с вопросом о том, какой из подходов – инструментальный или генеративный – станет основным. Одной из проблем, часто поднимаемых в научных работах, является проблема вытеснения человека из сферы деятельности благодаря полной автоматизации творческого процесса [9]. В сфере искусства и дизайна автоматизирован процесс подбора стиля, цвета, шрифтов, создания изображений, верстки – человек не нужен, ведь есть экспресс-дизайн. Есть ли причины опасаться того, что ПО заменит человека в профессиональной деятельности? До некоторой степени эти опасения оправданы. С одной стороны, ситуация похожа на другие сферы использования ИИ. Например, всем очевидно, что автопилоты на транспорте будут заменять водителей. Это уже происходит. С другой стороны, в творческой сфере воспроизведение механизма проектирования остается тайной вдохновения и воображения. Этот этап в проектировании заменяется исходными установками для программы [10]. Человек ставит задачу и оценивает результат, автоматизация в данном случае используется скорее как инструмент.

Из проблемы автоматизации вытекает и проблема авторства: кому принадлежат авторские права и как распределяется авторство произведения, созданного с помощью нейросети или инструментов генеративного дизайна? К примеру, приложение для смартфона Prisma (Prisma Labs, 2016), созданное в 2016 г., доступно на мобильных устройствах и онлайн. Приложение позволяет превратить фотографию в рисунок в стиле одного из известных авторов, художников, к примеру – В. Ван Гог, С. Дали, А. Матисс, М. Шагал, Хокусай, Г. Климт и др. Программа адаптирует исходное изображение, фото под графику, характерные мазки, линии, цвета автора. По такому же принципу работают программы ToonCamera, Mlvch, Dreamscope, Ostagram, Deepart и др. Кто в данном случае является автором конечного произведения? Человек, нажавший кнопку, запустивший программу, установивший настройки и параметры? Сама программа, алгоритм? Или программист, написавший программу, ее код [7]?

Самая главная проблема автоматизированного творчества – является ли произведение, созданное с помощью ИИ, творчеством. Творчество – это создание нового, чего не было ранее, отличающееся оригинальностью, перераспределением ресурсов, это создание культуры, духовная деятельность, которой присущи вдохновение, фантазия, воображение. Как инструмент и ассистент машина помогает человеку создавать сложные творческие проекты. Но там, где человек не принимает участия, нечеловеческое творчество тоже творчество? Человек, конечно, запрограммировал ИИ на выполнение задачи, но является ли результат этой деятельности творчеством?

Другими словами, если на место романтического субъекта творчества приходит автомат или генеративный процесс, то следует ли по-прежнему

считать эту форму генерации творчеством? Конечно, современный автопилот вполне справляется с задачами водителя. Однако уместна ли такая аналогия для сферы искусства и творчества? Может ли творческий процесс быть реализован в отчужденном от человека виде?

Творчество обязательно проходит свой путь. Есть четыре этапа в творческом процессе: подготовка, инкубация, озарение и проверка. В этап «подготовка» входят постановка целей и выделение задач, сбор первичных данных, информации, расширение кругозора по теме. Далее следует инкубационный этап, в период которого происходит бессознательная работа мысли человека, собранный материал структурируется «САМ», без усиленной работы, фантазия, воображение создают новые образы на основе информации и выстраивают ассоциации. После непринужденной мыслительной деятельности и свободных размышлений происходит озарение – мысли формируются в конкретное решение проблемы. На этапе проверки решение проверяется на целесообразность и адекватность.

Творческий процесс можно представить и иначе, в два этапа: первый этап – поисковый, т.е. сбор, накопление информации, основа для креативных решений, а второй – композиционный, целью которого является создание нового продукта [6]. Альтернативным способом поиска решения задач является перебор всех возможных вариантов. Есть несколько технологий, как можно расшевелить свою мыслительную деятельность, чтобы вариантов было много, а решения необычными, новыми. К примеру, комбинаторика – это способ получить большое количество вариантов решения задачи путем комбинирования элементов. Берем предмет задачи и комбинируем его: ставим знакомый объект в несвойственную ему обстановку, и наоборот, в знакомую обстановку помещаем необычные объекты, выделяем свойства объекта и меняем акценты на них, инвертируем эти свойства, объединяем противоположности [10]. В методике «мозговой штурм» набрасываются и записываются любые идеи, связанные с задачей, поначалу это самые обычные вещи, ассоциации, когда они заканчиваются, начинается настоящая работа, приходят самые бредовые и неадекватные идеи, но при этом свежие, новые.

Если перенести этапы творческого процесса на технологии, мы увидим, что с комбинаторикой у машины нет проблем, она прекрасно комбинирует детали уже существующих произведений, литературы, музыки, стилей, которые хранятся у нее в базе, для создания нового произведения. И в результате такой работы на свет появляется произведение с собственным, новым, ни на что не похожим стилем. Это настоящее творчество. По такому рецепту в принципе работает и человек. Особый успех ИИ в комбинаторике связан с музыкой, с написанием композиций как для игры оркестром, так и электронной музыки для электронных инструментов.

Но с первым блоком этапов, с поиском, выставлением целей и задач, а также проверкой выбранного пути на адекватность, оценкой результата деятельности на вкус машине трудно, если цель не четко определена и пути не ограничены. Машина пока не умеет мыслить и рассуждать, нестандартно решать непредвиденные ситуации.

По выделенным нами критериям созданное машиной – это нечто новое, чего не было раньше, оригинальное, это создает культуру. Духовная ли это деятельность, присущи ли ей фантазия, воображение и вдохновение? По

крайней мере процесс творчества напоминает человеческие способы генерации идей. Компьютерное творчество представляет собой операции, которые, если бы осуществлялись человеком, считались бы творческими.

Мнения художников, дизайнеров, культурологов и искусствоведов разделяются. По мнению приверженцев инструментального подхода, ИНС и генеративный дизайн являются инструментом, которым пользуются, как и красками, карандашом, отдельными программами для создания графики и т.д., для работы с которыми нужны определенные навыки и умения. С этой точки зрения, произведение является творчеством автора, новым продуктом. С другой стороны, если работу полностью исполняет программа, то это вторичный продукт, перекомбинация уже существующих образов, что не может являться чистым творчеством [11]. И тогда, по мнению адептов генеративного подхода, этот очень интересный новый кейс, в котором результат работы программы, несомненно, является творчеством, ведь подобным образом составления нового из частей уже существующего работает и человеческий мозг, и на этом в принципе построено направление постмодернизм.

Существует и кардинально отличная точка зрения, касающаяся причастности творческих ИИ не только к творчеству, но и к искусству. Самым ценным в применении ИИ в решении творческих задач является сам ИИ, и искусством является сама программа, а не ее произведения, именно код – главная ценность. Художественные работы, созданные программой, не являются искусством, потому что в них отсутствует воля творца, автора. Как искусство можно отметить и акт продажи произведений, созданных ИИ, сам факт события является перформансом.

Технология блокчейна существует достаточно давно, однако в 2021 г. ее применили не к кибер-валюте, а к произведениям искусства, кибернетического искусства [5]. Видео, фото, картинки, «гифки», мемы быстро копируются и распространяются в интернете, могут быть у каждого, однако с помощью данной технологии появилась возможность привязать к конкретному произведению «токин», подтверждающий подлинность произведения. Не все, к чему привязан токин, будет являться искусством. Однако сама технология, ее концепция и первые акты продаж кибер-искусства являются перформансом и искусством.

Ассистирующие технологии делают творчество более доступным. Если раньше для выполнения задач надо было обладать определенными навыками, техникой исполнения, то с помощью технологий барьер вхождения в сферу деятельности становится ниже, человек может быстрее обучиться, получить новые навыки, или как раз техника возьмет на себя роль исполнителя, а человек будет автором идей. Любой желающий, скачав необходимое ПО, может попробовать себя в новой профессии. Благодаря технологиям совместной работы люди объединяются, могут удаленно группой разрабатывать проекты, заниматься творчеством, делиться идеями. Творческая работа становится эффективнее. Существует прогноз, который называется «эскалацией творчества»[1]. Суть его в том, что при дальнейшем развитии технологий автоматизации творчества каждый сможет им заниматься и будет хорош в этой

[1] GitHub – NVlabs/imaginaire: NVIDIA PyTorch GAN: GitHub: Where the world builds software. URL: https://github.com/NVlabs/imaginaire (дата обращения: 05.12.2021).

деятельности, все будут Пушкиными и Ван Гогами, а следовательно, сложно будет говорить об экспертности.

С другой стороны, появление технологий, графических редакторов и ассистирующего ПО сделало творчество, дизайн доступным для всех, однако не обесценило работу дизайнеров, технологии стали специальным инструментом, которому надо обучаться. Можно обучиться самому, можно заниматься дизайном на любительском уровне или профессиональном, но пока каждый не стал сам себе дизайнером. Появление творческих ИНС и применение генеративного метода также до сих пор не стали причиной краха дизайн-профессии. Возможно, пока не раскрыт их полный потенциал, не так просто разобраться с этими направлениями, не так доступно. ИНС кажутся забавной игрушкой, иногда помогают в работе, генерации картинок, улучшении качества и т.д., но регулярно об этих технологиях слышно именно потому, что они ошибаются и выдают некорректную картинку, которая людям кажется смешной или странной. Во-первых, генерация логотипов с помощью ИНС так привлекает внимание, потому что они выглядят нелепо, дисгармонично за счет необычных форм и цвета. Нередко для описания таких логотипов люди используют оборот «на столько плохо, что хорошо», имея в виду «полную безвкусицу», которая воспринимается как вызов, шутка, ирония, и люди, привыкшие к чистому вымеренному дизайну, воспринимают работу ИНС как глоток свежего воздуха. Во-вторых, это привлекательно именно фактом того, что это сделала машина без помощи человека, это информационный повод, маркетинговый ход. Таким образом, возможно, генерация ИНС это только мода, новое направление, которое и дизайнеры теперь привносят в свою работу уже на только как инструмент, но и как трюк, фокус для привлечения внимания.

Заключение

Мы рассмотрели два подхода к проблематике автоматизации творчества – инструментальный и генеративный. Ассистированное творчество – хороший способ делегирования некоторых операций, с помощью которого человек может не тратить время на техническое воплощение задумки и больше времени уделить на разработку концепции, идею, проект. С помощью технологий происходит «демократизация и эскалация» творчества, больше людей с меньшей затратой сил и времени на техническое обучение могут войти в творческий процесс и быть успешными и эффективными в этой деятельности. Генеративный дизайн – это перспективная технология с широкой сферой применения, метод проектирования функциональных конструкций, промышленного, графического, типографического дизайна. Человек не создает, таким образом, конкретный объект, а проектирует способ создания ряда объектов. Творческий процесс уже не будет прежним, участие машины становится естественным. Вопрос о нечеловеческом творчестве будет становиться все более важным и острым по мере развития современных технологий. Потребуется еще немало исследовательских усилий для понимания этих тенденций в историко-культурном и практическом аспектах.

Литература

1. *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М. : Гиперборея : Кучково поле, 2007. 464 с.

2. *Мелик Т.С.* Генеративный метод проектирования и способы его реализации в графическом дизайне // Бизнес и дизайн ревю. 2017. Т. 1, № 2 (6). С. 11.

3. *Грузков А.А.* Оптимизация процесса проектирования в строительстве // Тенденции развития науки и образования. 2020. № 60-1. С. 70–73.

4. *Федчун Д.О.* Генеративные методы создания малых архитектурных форм // Архитектура и дизайн: история, теория, инновации. 2018. № 3. С. 321–327.

5. *Короткова Ю.* NFT в искусстве: BLUEPRINT. URL: https://theblueprint.ru/culture/art/blokchejn (дата обращения: 05.02.2021).

6. *Чечелова С.С.* Генеративный дизайн в web-среде // Вестник современных исследований. 2018. № 7.1 (22). С. 404–406.

7. *Мильгизин И.Э.* К вопросу о креативности в нейросетях искусственного интеллекта // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2017. № 1 (13). С. 61–71.

8. *Грек А.* Интеллект, изменивший нашу жизнь: генеративный дизайн. URL: https://www.popmech.ru/design/468212-intellekt-izmenivshiy-nashu-zhizn-generativnyy-dizayn/ (дата обращения: 01.04.2021).

9. *Василенко Е.В.* Автоматизация дизайна – проблема или приобретение мировой экономики XXI века // Сб. научных статей по итогам круглого стола с международным участием. Москва, 15–16 января 2020. М., 2020. С. 53–55.

10. *Дё Ю.С.* Тектоника и генеративный дизайн // Молодежь и современные технологии: сб. трудов XIV Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Томск, 7–11 ноября 2016 г. Томск, 2016. С. 203–204.

11. *Кунаковская З.* Люди больше не нужны: роботы тоже займутся искусством. Что делает искусственный интеллект на арт-рынке. URL: https://rb.ru/longread/ai-art/ (дата обращения: 01.04.2021).

Dmitry V. Galkin, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: kulturtsu@yandex.ru
Christina V. Konovalova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: kulturtsu@yandex.ru
Stanislav P. Bobkov, 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, 44, pp. 14–24.
DOI: 10.17223/2220836/44/2

TOWARDS THE PROBLEM OF AUTOMATED CREATIVITY IN ARTS AND DESIGN: INSTRUMENTAL AND GENERATIVE APPROACH

Keywords: digital art and design; generative art; generative design automated creativity

The authors focusing on the problems of the automated creativity in the context of digitalization processes that have affected all spheres of life of a modern human. Two approaches to the problem are proposed – instrumental and generative. The instrumental approach demonstrates logic of expanding human creativity and resources through new digital tools. The generative approach demonstrates a different logic: technologies are not simply delegated creative tasks, but a high level of autonomy for their solution is assumed without the participation of a person/artist. Focusing on practices of art and design, the authors demonstrate consistency of both approaches and the need for further consideration of the problem from the point of view of their equal heuristic power.

The instrumental approach and its anthropological significance are deeply and vividly represented in the studies of Mashall McLuhan with his famous thesis about technology as an extension of man. Every technology is made to increase human potential – it must expand our capabilities, strengthen and complement them so that more people can perform more creative tasks for a longer time. In the logic of the instrumental approach, computers and digital technologies expand our thinking processes, enhance and complement intelligence and our creativity.

In the automation of the design process, the so-called “generative design” is used to solve creative problems. At the same time, the generative design itself is not something fundamentally new and technological, it has existed for a long time. The generative design method involves the use of an autonomous system to create a product, and it can be both digital and mechanical. There are two methods by which generative design works – algorithmic and evolutionary. Algorithmic is based on the method of random numbers, works with a large number of parameters and data, generates various

combinations from the initial characteristics. The evolutionary method, with each subsequent launch, design creation, takes into account the assessments of the real audience or the designer supervising the program regarding the aesthetics of the previous work.

Focusing on practices of art and design, we conclude with mentioning consistency of both approaches and the need for further consideration of the problem from the point of view of their equal heuristic power.

References

1. McLuhan, M. (2007) *Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Translated from English by V.G. Nikolaeva. Moscow: Giperboreya: Kuchkovo pole.

2. Melik, T.S. (2017) Generativnyy metod proektirovaniya i sposoby ego realizatsii v grafiche-skom dizayne [The generative method of design and methods of its implementation in graphic design]. *Biznes i dizayn revyu*. 2(6). p. 11.

3. Gruzkov, A.A., Solyannik, P.E. & Vernin, N.A. (2020) Optimizatsiya protsessa proektirovaniya v stroitel'stve [. Optimization of the design process in construction]. *Tendentsii razvitiya nauki i obrazovaniya*. 60-1. pp. 70–73. (In Russian). DOI: 10.18411/lj-04-2020-16

4. Fedchun, D.O. (2018) Generativnye metody sozdaniya malykh arkhitekturnykh form [Generative methods for creating small architectural forms]. *Arkhitektura i dizayn: istoriya, teoriya, innovatsii – Architecture and Design: History, Theory, Innovations*. 3. pp. 321–327.

5. Korotkova, Yu. (n.d.) *NFT v iskusstve: BLUEPRINT* [NFT in art: BLUEPRINT]. [Online] Available from: https://theblueprint.ru/culture/art/blokchejn (Accessed: 5th February 2021).

6. Chechelova, S.S. (2018) Generativnyy dizayn v web-srede [Generative design in the web environment]. *Vestnik sovremennykh issledovaniy*. 7.1(22). pp. 404–406.

7. Milgizin, I.E. (2017) On the question of creativity in neural networks of artificial intelligence. *Filosofskie problemy informatsionnykh tekhnologiy i kiberprostranstva – Philosophical Problems of Information Technology and Cyberspace.* 1(13). pp. 61–71. (In Russian). DOI: 10.17726/philIT.2017.1.4

8. Grek, A. (n.d.) *Intellekt, izmenivshiy nashu zhizn': generativnyy dizayn* [Intelligence that changed our lives: the generative design]. [Online] Available from: https://www.pop-mech.ru/design/468212-intellekt-izmenivshiy-nashu-zhizn-generativnyy-dizayn/ (Accessed: 1st April 2021).

9. Vasilenko, E.V. (2020) Avtomatizatsiya dizayna – problema ili priobretenie mirovoy ekonomiki XXI veka [Design automation – a problem or an acquisition of the global economy of the 21st century]. *Mirovaya ekonomika in the 21 st century* [World economy of the 21st century]. Proc. of the Conference. Moscow, January 15–16, 2020. Moscow. pp. 53–55

10. De, Yu.S. (2016) Tektonika i generativnyy dizayn [Tectonics and generative design]. *Molodezh' i sovremennye tekhnologii* [Youth and Modern Technologies]. Proc. of the Conference. Tomsk, November 7–11, 2016. Tomsk. pp. 203–204.

11. Kunakovskaya, Z. (n.d.) *Lyudi bol'she ne nuzhny: roboty tozhe zaymutsya iskusstvom. Chto delaet iskusstvennyy intellekt na art-rynke* [People are no longer needed: robots will also do art. What artificial intelligence is doing in the art market]. [Online] Available from: https://rb.ru/longread/ai-art/ (Accessed: 1st April 2021).

УДК 72.06
DOI: 10.17223/22220836/44/3

**Н.А. Колодий, Р. Баджио, Н.А. Гончарова,
В.Б. Агранович, В.С. Иванова**

ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ В ФОКУСЕ СОВРЕМЕННОЙ УРБАНИСТИКИ[1]

В статье интерпретируется опыт понимания реальности, которая благодаря локальным текстам в научной и художественной форме формирует устойчивый образ города. Локальный текст рассматривается как важный источник знаний о городе – своеобразной семиосфере, отражающей важные сдвиги в национальном семиозисе. Фокус исследования города, сосредоточенный на изучении культурного ландшафта города, обеспечивает понимание и собственно пространственных практик жителей, и антропологических. Локальные тексты в антропологическом смысле понимаются как конструкт, который отражает региональную идентичность и развивает ее; оказывает влияние на формирование определенных паттернов поведения населения, обусловленного специфической и уникальной системой ценностей.
Ключевые слова: *локальный текст, сверх-текст, Петербургский текст, локус, топос, Томский текст, национальный семиозис*

Введение

Пространственное воображение – это тот ресурс человека, благодаря которому он может воссоздать любой культурный ландшафт настоящего, прошлого, будущего. По фрагменту разрушенного дома можно восстановить многовековую историю города. По части парка или сквера – продолжающую существовать и сегодня – культуру. По вербальному тексту или визуальному образу – и то и другое.

Но требуется некий (виртуальный или реальный) целенаправленный и организованный (сфокусированный) взгляд на город с высоты птичьего полета, чтобы возникло особое переживание, которое позволит осуществить прорыв из замкнутого мира «здесь и сейчас» в иные миры и пространства, в иные культуры. Некоторые особенности современного развития: сжатие пространства, ускорение времени и обусловленная влиянием этих обстоятельств потребность в актуализации идентичности, индивидуальности – создают особый контекст интерпретации этих переживаний. «Следы переживаний» открывают невидимые части города или представляют город в неожиданном ракурсе. Режимы видения и «зрительства», порождающие тот или иной след, тоже позволяют понять универсальные базовые черты пространственного развития. Но прежде их надо вычленить.

[1] Исследование выполнено в рамках Программы повышения конкурентоспособности ТПУ и проекта «Европейские практики совместного создания человеко-ориентированных умных городов / Co-creation of EU Human Smart Cities» (сокращенное название: CoHuSC, проект при поддержке программы Европейского союза Erasmus+ Jean Monnet**,** номер проекта 600426-EPP-1-2018-1-RU-EPPJMO-PROJECT). Содержание данной публикации отражает только точку зрения авторов, Европейская комиссия не несет ответственность за использование содержащейся в ней информации.

Градопроектировщики, которые ведут точечную застройку исторических центров российских городов, ориентируясь либо на эстетизированную «выставочность» деревянного / каменного зодчества; либо на идеологию консервативного поворота к «традиционным ценностям» и «национальному коду», встречают ожесточенное сопротивление жителей таких районов, которые по-своему видят особенности пространственного развития зон с богатым культурным наследием. Если бы существовал некий интегрированный локальный текст, отражающий все особенности восприятия таких семиотически сложных территорий; и в нем город-калейдоскоп, который никак не соберется в узор, стал бы видимым, обретшим форму, то, возможно, это привело бы к меньшему количеству пространственных конфликтов. Во всяком случае, подобный текст, если бы и не усиливал миметическую энергию возрождения подлинного культурного и исторического наследия, то точно – не снижал бы [1].

Сегодня существуют исследовательски-творческие проекты[1], цель которых – создание локального текста, фиксирующего отношение жителей к символически значимым местам города, пространству повседневной жизни, местам памяти. Они позволяют обнаружить цельность в раздробленной системе индивидуальных траекторий восприятия. В одном из таких текстов информанты – жители одного из самых аутентичных районов Томска (Заисток, Татарская слобода), подвергшихся в современных условиях достаточно интенсивной застройке, такие как Чапа (Александр Чаплинский), так описывают свое отношение к месту, где прошла вся их жизнь: «Это же Заисток. Истоки здесь были, родники, прочие разные озера. Было хорошо раньше, а вот сейчас понастроили там, за рекой, у меня сердце болит. Каждую лужу там знал…» [2]. На фотографиях информант изображен просто вглядывающимся в окно его деревянного дома. Хотя его взгляд упирается в стену такого же старинного здания, на самом деле он может увидеть привычную для него картинку из другого окна: сквозь зеленую листву деревьев виднеются зеленые же крыши домов.

«Молчание зеленого мира» – этот образ возник много раньше и по отношению к другому пространству. Но удивительно, как этот образ близок Томску. Известно, что он возник тогда, в давние времена, когда крыши в Сибири должно было красить «ярь-медянкой», краской, представляющей собой смесь уксуснокислых солей. Для окрашивания железных крыш краску «Парижский зеленый» (еще одно ее название) использовали в смеси со свинцовыми белилами, что и давало узнаваемый оттенок: зелено-голубоватый, почти изумрудный. Семиотика этого сочетания цветов легко декодируется и в прежние времена, и ныне. В сложившейся семиотической системе означаемое для этого цвета – природность, в которую встроена абсолютно естественная жизнь, неспешная и органичная, не терпящая потрясений[2].

---

[1] Проект Н. Почтарёвой и ее коллег в Томске. Н. Почтарёва, директор Сибирского филиала ГМВЦ «РОСИЗО», руководитель проекта Академии фотографии «Документальный проект. Томск. Карта историй», представила на круглом столе, инициированном Томским политехническим университетом в рамках Международного форума университетских городов 28 ноября 2019 г., Томск.

[2] Отреставрированные ворота некоторых домов-усадеб Татарской слободы, которые видит информант документального проекта ежедневно, настолько энергично окрашены в пурпурный или резко-брусничный цвет, что наверняка вызывают у местного коренного населения эстетический диссонанс.

Незаданность формы, ее естественность – вот то, что открывается любому взгляду, обращенному на старинный город. Город может занять то место, которое его позволяет занять природа; он должен подчиниться силе природы, ее рельефу, ее стихиям. Видимо, так думали первые томские архитекторы.

Деревянная лестница, по которой информант спускается, кажется, вобрала в себя все неповторимые черты старинных деревянных домов. На фотографии видно, что он испытывает удовольствие, ощущая под рукой привычную текстуру состарившегося дерева. Он, спускаясь и поднимаясь каждый день, видит свой город частями и осколками: он видит то, что в Заистоке ему дорого: уцелевшие усадьбы, амбары, заборы, ворота и калитки; резные наличники окон. Деревянная резьба даже как бы избыточно украшает эти наличники, карнизы, фризы. Ее многообразие поражает воображение и сегодня: прорезная, пропильная и объемная, накладная; город создает образ чего-то невесомого, ажурного, не до конца русского. Большая часть людей может видеть Красную мечеть, Белую мечеть, а также то, что уходит, исчезает из уникального пространства города. Город транслирует сакральное в названиях, в самой культовой архитектуре (мечети, храмы, часовни), проникая в сознание людей и почти растворяясь в нем без остатка. Заботиться об исчезающем прошлом – таково содержание вглядывания в город. Но одновременно любой «собиратель взгляда» убеждается: в пространстве города появляется нечто иное. Это иное может имитировать старинное, привычное, родное; но чаще это то, что ему не близко, то, что заставляет его искать близкое ему в прошлом[1]. Он ищет привычные четырехскатные крыши домов, которые украшают фронтончики с треугольными завершениями, прерывающие протяженные карнизы; в тимпанах фронтончиков – резные солярные знаки… Но осознание того, что все это многообразие исчезнет, повергает в уныние любого.

Когда-то томский поэт А. Олеар в «Цветных стихах» описал молчание городского зеленого мира так: «Зеленым утром из зеленых туч, / в них отыскав зеленое оконце, / зеленой веткой вытянулся луч, / как яблоко, протягивая солнце. / Зеленый день вступал в свои права, / зеленый профиль предъявив в окошко / с зеленой шторой. А за той едва, / зеленая, угадывалась кошка» [3. С. 23]. Сегодня создаются условия трансформации города, которые делают описание этих же зеленых крыш томских особняков как самой пронзительно-непохожей части города, создающей неповторимый колорит изумрудного волшебного (А. Волков), невозможным.

Как невозможно будет скоро представить образ, который создан в мемуарах М. Вериго-Чудновской: «В своих зарисовках, как и в живописных пейзажах Томска, я стремилась передать не только и не столько архитектурные формы и их детали. Но главной моей целью было дать общее впечатление красоты этого города, стоящего на холмах, окруженного тайгой, изгибом большой реки, простором воздуха, погруженного в свою особую цветовую атмосферу, полную отсветов воды и облаков. Цвета стен каменных зданий:

[1] Хотя, кроме ностальгии и таких воспоминаний, материалы проектов дают представление о многовекторной системе поисков истоков, на которых базируется идентичность горожан. Углубление в прошлое вплоть до Грустины – подземельного города-государства, Лукоморья – территории от Томи до Енисея, обозначенной на картах европейцев (карта французского географа Г. Сансона, опубликованная в Риме в 1688 г.; на ней показаны реки Томь, Чулым, Кеть и Енисей, Лукоморьем на этой карте названа обширная территория от Томи до Енисея на широте 56–57 градусов).

белые, розоватые, охристые, оранжево-кирпичные – гармонично сочетались с деревянными постройками, которым придавали воздушность резные украшения. Общая цветовая гамма города как-то приближалась к фрескам Дионисия. С впечатлением от фресок ее сближали крупные планы открытых пространств» [4. С. 110].

Меньше всего современные новые построенные и стилизованные под традиционные деревянные терема строения по своей цветовой гамме приближены к фрескам Дионисия, а стало быть, и к стилю жизни, который мог бы им соответствовать.

Но эта же художница видела в Томске «чудовищную воронку Мальстрема», «столицу Снега», «город Мора»: «Большой, богатый, провинциальный город... он как бы приблизился к магистральному ходу лавины, сделался вдруг могучею воронкой Мальстрема, водоворота, втягивающего в свое жерло толпы людей, попавших в сферу его притяжения», – так она описывала Томск 20-х гг. XX в. [5. С. 139–140]. Таким город видели «сибиряки поневоле»: ссыльные, перемещенные лица, люди, нашедшие на томской земле последнее прибежище. Политический контекст существования, конечно, очень часто определял и эстетическое восприятие. Но эстетика пространства очень часто определяла мировосприятие.

В восприятии Н. Рыбакова, экс-директора архитектурной студии «Архнуво», этот свежий древесно-пахнущий мир существовал так: «Деревянные дома иногда вообще не красили. Прежде была другая экология, и дерево дольше сохраняло свой естественный золотисто-охристый цвет. Сегодня дома в Томске, по прошествии ста лет, выглядят темно-серыми, почти черными. Но, в зависимости от освещения цвет дерева меняется, становится теплым с темно-красным или темно-золотистым оттенком» [6]. Если вспомнить описание художника А. Шиловского: «...В красочном отношении дерево разнообразно и богато. Мох, плесень, сухость или сырость вносят свою художественность в его красочный лик. То оно желтеет, буреет, зеленеет, синеет, сереет, то в нем преобладают горячие тона, то холодные, и надо быть слепым, чтобы этого не заметить», то увидим удивительную общность восприятия [7]. Эта естественность, органичное старение, таинственная мембрана стареющего дерева, уютность усадьбы, слободы – то, что близко горожанам и в прошлом, и в настоящем. Это то, что наполняет мир смыслом, переживаниями, открывает человеку тайну бытия. Даже снижение чувствительности к природному темпоритму жизни не меняет этот ценностный выбор людей, который и является основой для образования новых смыслов и форм существования.

Таким образом, простейшая выборка текстов, отражающих какую-то систему единых образов, символов, метафор, создает удивительную мозаику возможных стратегий восприятия города: города как гармоничного пространства, выстроенного в согласии с природой, который должен эту гармонию хранить; города как сурового места, испытывающего человека на прочность, города «на краю света».

К дискуссии о локальном тексте

Культурный ландшафт города, представляя собой информацию, существующую в символической форме, лишь отчасти может быть рассмотрен как нарратив или локальный текст. Хотя именно этот фокус исследования города

является довольно эффективным. Используя его, мы более полно понимаем и пространственные практики жителей городов (повседневная жизнь, типы распределения власти, богатства, капитала, ресурсов), и собственно антропологические (одиночество, присвоение жизненно необходимого пространства, практики передвижения по городу, взаимодействие на улицах и площадях, конструирование своего приватного пространства, создание основы для определенных форм социальной жизни, досуга, развлечения)[1].

Участвующие в создании городского текста по-разному видели / видят город, по-разному создают этот локальный текст. В современной гуманитаристике словосочетание «локальный текст» (ЛТ) используется в разных контекстах, с акцентом на некоторых наиболее употребительных смыслах. Два из них, сформировавшись в конкретных научных сообществах, функционируют ныне в междисциплинарном пространстве и становятся парадигмальными. Первый смысл связан с филологическим (литературно-семиотическим) подходом. Согласно этому концептуальному подходу, ЛТ это текст, в котором есть некая совокупность символов, идей, образов, смыслов, объединенная определенным стилистическим или мировоззренческим единством; репрезентирующая уникальность города (местности). Впрочем, это может быть и фрагмент локального текста, но настолько выразительный и семиотически насыщенный, что может выступить в истории той или иной местности как форматирующий текст, надолго сохраняющий, например, отношение к Сибири как лиминальному пространству. Таков, например, фрагмент текста А.П. Чехова «Из Сибири», задавший парадигму прочтения всего Сибирского текста: «Сила и очарование тайги не в деревьях-гигантах и не в гробовой тишине, а в том, что разве одни только птицы перелетные знают, где она кончается» [8. С. 36]. Таким же, как это ни печально, стал отзыв о Томске как самом скучном городе Сибири.

Согласно второму подходу, локальный текст – это многоуровневая многослойная конструкция, возникающая как результат целенаправленных усилий в рамках полевых городских антропологических исследований, либо как финальный текст, систематизирующий языковые и речевые стереотипы, мотивы и сюжеты определенных нарративов, топонимы города, возникающие в разное время, благодаря которым разные городские сообщества, имеющие общую идентичность, выстраивают образ данного места [9]. Антропологическая интерпретация этого термина получила развитие в результате распространения практики проведения фольклорно-городских исследований [10]. В таком случае антропологическое исследование может объединять определенные фрагменты, которые были выделены исследователями на основании записанных текстов, конструирующих и репрезентирующих пространство города или местности [10–13]. Именно такие исследовательские антропологические проекты заставляют отказаться от выстраивания определенных иерархий локальных текстов, оппозиций: «неофициального» – «официальному», «спонтанного» – «системному», «низового» – «высокому», «традиционного» – «литературному», «архитектурного – «неархитектурному», «фольклорного» – «сконструированному, неорганичному». По мысли современных исследователей, две сферы функционирования локального текста – «неофи-

[1] Проекты – Деревянный Томск, Томские кружева, Томская деревянная архитектура.

циальная» и «официальная» – находятся в тесном взаимодействии и взаимотрансляции.

Локальный текст предстает как последовательное развитие темы в определенной группе нарративов, образов на основе сформировавшегося ядра – определенного набора признаков, становясь тем самым общекультурным усилителем познавательности, способствующим когнитивной эволюции урбанистики. Провинциальный текст, например в исследованиях Л.О. Зайонц, предстает как антитеза двух «неразрывно связанных друг с другом смыслов – убогого никчемного захолустья и потерянного рая» [14]. Антитезой по отношению к такому локальному тексту, несомненно, выступает столичный текст (Московский или Петербургский). Именно провинциальный текст (в его целостности) становится значимым для восприятия его горожанами и градопроектировщиками, и является навигационным символом изменений города, удерживающим самобытность, особенности городского семиозиса. И.А. Дедков, опираясь на цитаты из И.С. Аксакова, пишет в своих дневниках: «Провинция интересна не как противовес столице, а как „охранительная сила“, „охранительный упор“, как обозначение жизни, не поддающейся скоротечным преобразованиям ее. Меняются внешность, форма, но существо жизни здесь устойчивее, чем где бы то ни было» [15. С.111].

А вот столичный современный текст (в его архитектурном измерении) меняется, несомненно, радикальней, больше благодаря усилиям современных архитекторов. Они намеренно создают иллюзию нового пространства, аисторического по сути, пространства без иерархий, центрирования, без барьеров: «…то, что воплощается в архитектуре – это потеря страха перед вертикалями, перед их использованием в качестве главного направления движения...» [16]. Основные идеи столичного текста: движение, будущее, порыв, представление об архитектуре как «живом организме», как современной модели мира, воссоздающей нелинейность развития, изменчивость Вселенной; сокращение иерархий, усиление коммуникативности, гибкость, креативность…

В текстах, которые создаются различными акторами, можно обнаружить и «культурную реализацию локального мифа», и «последовательное развитие той или иной темы на основе определенных смысловых, стилевых „ядерных“ констант. Иногда это достаточно парадоксальные мифологемы. Создатели Томского текста, например, описывая томские чашеобразные родники травертинового типа, указывают на то, что они вполне могли послужить прототипом чаш Грааля [17]. И часть локальных текстов выстраивается как описание города с двумя тысячами родников, отвечающих за сохранение образа города с особой миссией (особая чистота, древность, сохранение древних мифологем); города, где любое явление скрывало в себе некое значение, заданное таинственным сакральным центром, генерирующим смыслы, ассоциации, образы. Часть архитектурных сооружений поддерживает такое «прочтение города».

Мифологизация Сибири как лиминального пространства русской культуры пронизывала, с другой стороны, как мы уже замечали, многие вариации Томского локального текста [18]. Хотя, по мысли А.С. Янушкевича, Сибирь в локальных городских текстах очень часто предстает не только «как гибельное место каторги и ссылки», но и «как земной рай, некая новая Атлантида, утопическое Беловодье» [19]. Одновременно существует, пускай и в ненаучной

форме, обращение к Лукоморью как символу самых древних истоков Томска (Н. Новгородов), Грустине как ушедшей древней цивилизации (Д. Барчук). Есть в архитектуре города то, что связано с такой системой кодирования смысла бытия города (Татарская слобода).

В контексте нашего исследования мы удерживали в актуальном состоянии одну идею. Есть тексты о городе, способные менять образ города или создавать его заново. Такие тексты можно назвать онтологическими. Онтологической функцией обладают не все локальные тексты. Но самые известные тексты города, такие как Петербургский, некоторые локальные тексты (Пермский, например), несомненно, обладают. Именно эти локальные тексты могли бы более точно сформировать визуальную оптику проектировщиков города. Сейчас как раз наступает такая эпоха, когда в ней назрела острая необходимость. К тому же давно зафиксирована способность текста в новой коммуникативной ситуации актуализировать «скрытые аспекты своей кодирующей системы» [20. С. 162].

Существующие сегодня российские локальные тексты многообразны. Одни из них, имеющие конкретное личностное авторство, связаны с конкретным «гением места» [1, 21–23]. Другие, базирующиеся на серии адекватных семиотических подходов и концепций, задают конкретную и особую парадигму создания городского текста [24–29]. Третьи и создаются как антропологические, и играют особую роль в антропологии города, в становлении самосознания современных горожан [10].

Рабочим определением слова «локальный» для нас является определение, данное в словаре В.И. Даля: «местный, не общий»[1]. Исследователь-текстолог А.А. Люсый акцентирует внимание на своеобразном жаргонизме: термине «локал», который нам важен для понимания той сущности локальных текстов, которые влияют на общность описаний города [30]. Идея «локала» как единства физической среды и ее осмысления в той трактовке, которую предложили некогда социальные теоретики Э. Гидденс и А. Филиппов, пересекается с пониманием сверхтекста как общей среды объекта и его описания (Н.Е. Меднис). Таким образом, мы будем использовать термин «локал» – как единство образа физического, архитектурного, текстуально-конструируемого, антропологически-уникального.

А в современных условиях это как бы и манифестация самосознания немотствующего провинциального городского большинства.

Мы остановимся на нескольких принципиально важных теоретических узлах в рамках обсуждения гения места и на нескольких семиотических моделях, которые важны для лиц, принимающих или реализующих градостроительные решения.

Указание семиологов на обязательную «незамкнутость» локального текста стало определенной точкой бифуркации для исследователей. Вот эта незамкнутость для одних указывает на сверхтекст, на процессуальность, незавершенность, на способность выйти за пределы локального; для других свидетельствует только об открытости и задает определенные стратегии подключения и создания нарративов. Но нам представляется, что для этого

[1] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. СПб., 1863–1866. Т. 2. С. 240.

совершенно не обязательно выстраивать столь жесткую архитектонику понятий.

Семиотические исследования уже длительное время выстраивают текст города в пространстве культуры как некую онтологическую идею, имеющую свою историю, свою биографию, свою траекторию становления. Локальные тексты в антропологическом смысле больше «работают» на становление региональной идентичности; на формирование определенных паттернов поведения населения, обусловленного определенного рода ценностями. Создатели и интерпретаторы локальных текстов восстают против прежней бытовавшей центрированности на глобальных метатекстах. И очень часто авторы, создающие (протестные поневоле) локальные тексты, получают обвинение в том, что создают образ принципиального провинциала. Но это в том случае, если локальные тексты рассматривать сугубо как явление словесности. Если же под городским локальным текстом в широком смысле понимать продукт овеществленной коллективной деятельности и коллективного бессознательного, то тогда следует признать, что их появление закономерно; и связано оно не с волной очередного протеста провинции, а со временем расцвета «археологии пространства».

В рамках семиотического подхода важнейшей категорией изучения и исследования становится не столько материальное измерение города, сколько его образ, явленный в формах культурной рефлексии. Западные исследователи при этом акцентируют внимание на гуманитарной географии, анализируя целостность города как специфическую пространственную форму; рассматривают феномен текста города как пограничный феномен; продолжают развивать семиотический подход к городу, привлекая к анализу необычные источники или необычным образом интерпретируя опыты художественного картографирования периферийных и «внеисторических» территорий российских на социально-антропологическом, помимо традиционно лингвистического [31–39]. В постсоветских / российских условиях сегодня хотя и спонтанно, очень противоречиво, но все-таки происходит развитие принципов тартуско-московской семиотической школы, а также взаимодействие западных и российских / постсоветских ученых хотя бы в рамках Международных форумов (одиннадцати Лотмановских дней в Таллинском университете) [35], Лотмановских чтений в Тарту [26]. Благодаря этому сложилось представление о городе как семиотически насыщенном пространстве, в котором функционируют и взаимодействуют разные знаковые системы. Это семиотически насыщенное пространство нельзя рассматривать как текст в ряду других текстов. Современные исследователи считают, что город следует интерпретировать как разновидность семиосферы. Благодаря взаимодействию нескольких научных сообществ возник новый разворот в процессе анализа национального семиозиса, который так или иначе отражался в структуре города, произошло перенесение центра тяжести в сторону анализа смыслорождения.

Под смыслопорождением подразумевается такая ситуация в жизненных практиках, когда люди приписывают некоему явлению, событию, вещи определенный смысл, давая при этом всему некую оценку. Например, с семиотическим геопоэтическим анализом Урала в русскую культуру вошла новая модель геопространства, доминирующим началом которой стала не равнинная бескрайность, а темная и неистощимая подземная глубина. В оценке глубины

и даже в простом ее описании уже присутствовало неявно положение о явном пространственном преимуществе этого пространственного локуса. Глубина открылась и в антропологическом взгляде на человека, удерживающего неуловимую связь с этой культурой. Любой из локальных текстов, будь то Московский текст [40], Пермский текст [25], Карельский текст [41], Уральский текст [1, 22], Крымский текст [42, 43], Тобольский текст [44], Челябинский текст [45], Екатеринбургский текст [46–48], Томский текст [18, 49–58], основан в принципе на методологии, развиваемой когда-то московско-тартусской школой. Методологи локального текста продолжают ту семиотическую традицию, которую заложил еще Ю.М. Лотман с его пониманием города: город «представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням, город как и культура – механизм, противостоящий времени…, потому что он заново рождает свое прошлое, которое получает возможность сополагаться с настоящим как бы синхронно» [59. С. 325]. Вот и в истории урбанизма появление локальных текстов (не столичных) и их своеобразный ренессанс – это протест провинции, но не типичный протест нетипичной провинции, по-своему немотствующей или осознающей себя на уровне локального текста; а протест в духе когнитивной справедливости. А может быть, и подобно другим дискурсам сопротивления – новая версия дискурса когнитивной урбанистической справедливости. Претензии городских локальных текстов на выполнение функций метатекста не случайны. Локальный текст не может отразить часть истины, он – вся истина, он – метаистина. Возникающая в самых разных формах память провинциальных горожан приходит в противоречие с памятью наций и даже ставит под сомнение возможность «коллективной памяти». Локальные тексты – это тоже вытесненная память, и они существуют не как история города, а как Память, обладающая, по мнению П. Нора, «новым престижем демократичности и протеста» в отличие «от истории, всегда принадлежавшей власть имущим» [60]. Интерес к социальному конструированию прошлого города, по мнению Б. Швартца, обусловлен (в определенной степени) еще и кризисом историописания, невозможностью репрезентации целей, ценностей репрессированных групп и индивидов, проживающих в сегрегированных частях городского пространства [61].

То, что становится методологически значимым

Если регистрировать чисто количественное измерение в появлении локальных текстов, то можно зафиксировать рост по экстенсиальной кривой. Если обозначить своеобразные точки констелляции новых смыслов, открываемых участниками процесса, то, на наш взгляд, их несколько:

1. Новое прочтение, пересборка топоровского подхода к локальному тексту, а потом и использование его подхода в интерпретации провинциального текста [30, 62–66].

2. Осмысление семиотических констант локальных текстов в контексте смещений, происходящих в национальном семиозисе [25].

3. Новая интерпретация двух измерений локального текста: как явления региональной литературы и как антропологического зеркала феномена локальности. Становление эпистемологического исторического идеала такого локального текста, претендующего на это звание, приводит постепенно к от-

казу от иерархии категорий в пользу равноудаленной системы различий. Воплощение такого идеала должно покончить с телеологизмом, универсализмом, европоцентризмом, и должно привести к созданию мультиперспективной и контекстуально-ориентированной истории российских городов, развитию альтернативного подхода [67].

4. Пересборка тесных связей между текстом и внетекстовыми реалиями. Фиксирование в локальном тексте следов внетекстового субстрата [1].

При этом авторы, создающие и исследующие эти локальные тексты, как правило, говорят в последнее время об актуализации потребности в национальном семиозисе. Не исключая такого поворота, сосредоточимся все-таки на антропологической и урбанистической составляющей локальных текстов. Тем более, что сейчас как никогда, очень популярным становится изречение русского философа о том, что всю культуру следует понимать «как деятельность по организации пространства» [68. С. 55], а тексты – как инструмент, открывающий код доступа к сущности города. Если мы просто констатируем, что существуют «ландшафтные знаки этнической целостности, воспринятой в виде судьбы этноса. Таковы для русских река Волга, Куликово поле, Бородино, сыра мать-земля…» [69. С. 77], то мы только означиваем проблему национального семиозиса и пытаемся охарактеризовать деятельность, на базе которой он осуществляется. Эта деятельность, с одной стороны, многогранна и в какой-то степени определяется особенностями природного и культурного ландшафта, а с другой – сама влияет на этот процесс. Всякий текст, отмечает исследователь творчества Ю.М. Лотмана Карл Аймермахер, «представляет, как для лица, порождающего „текст“, так и для того, кто его воспринимает, динамическое, постоянно изменяющееся, т.е. развивающееся во времени явление» [70. С. 362].

По мнению И.Е. Фадеевой и В.А. Сулимова, национальный семиозис, понимаемый как динамический процесс трансформации, передачи смыслов в условиях этнически-окрашенных дискурсивных практик, расширения информационных возможностей общества и усложнения форм, способов мышления, конечно, определяет специфику локального текста [71. С. 7]. В поле зрения интерпретаторов попадает так называемый «дискретный знак недискретной сущности», который свидетельствует, что текст является частью пространства исторической памяти культуры, несет информацию не только о самом себе, но и о целом шлейфе контекстуальных значений. Например, «Сибирский тракт» как самая известная дорога в сознании ссыльных, как лиминальный (пороговый) хронотоп смертельного испытания, он неоднократно описывается как ландшафт маргинального пространства каторги, ссылки, переселения, территория, где «девять месяцев – зима, вместо ягоды-морошка». Это с одной стороны, с другой – если ориентироваться на иконографический образ мира и место Сибири в нем, который давно сформировался и достаточно устойчиво сохраняется в культурной памяти, то следует отметить, что он очень упрощенный. Согласно этому представлению, культура России имеет территориальную организацию, сходную с иконической. Исследователи этого представления отмечают: «Горизонтальные оси пространства – основные реки Европейской России (Волга, Днепр, Дон). Вертикальная ось, соединяющая землю с небом, проходит через Москву, являющуюся сердцем дореволюционной культуры России. Голова России – столичный

Петербург, одновременно являющийся ее инфернальным полюсом. Урал в религиозно-мифологическом контексте представляет собой рубеж, отделяющий цивилизованный мир от территорий относительно дикой природы, Космос от Хаоса. За ним существует хаотичное (с точки зрения Европейской России) пространство потенциальной мощи страны – Сибирь» [72. С. 78].

Городская жизнь представляет собой непрерывный динамический процесс, а не постоянное и неизменное состояние, оно состоит не из объектов, а из событий, некоего сценария событий. Локальный текст – это зеркало такого инсценирования. Но для урбанистики более целесообразно рассматривать локальный текст как совокупность неких уникальных особенностей города и горожан. Хорошо, если разговор позволяет выводить знание к пониманию особенностей национального семиозиса, но это – некая сверхзадача, только упрощающая реконструкцию особенности и уникальности данного пространства.

Отличие нашей позиции заключается в том, что нас интересует исследование не только природы и сущности локального текста, но и объяснение того, как реальность входит в научный, художественный текст, интерпретируется авторами этих текстов, как некоторые общие положения, отражающие единство в понимании особенностей города, встраиваются в конструируемый локальный текст, и одновременно под его воздействием эта реальность и это пространство физически изменяются. При этом мы удерживаем в сознании адаптированную нами концепцию понимания текста в его трехуровневой композиции.

О Томском локальном тексте в контексте общенациональной дискуссии

Мы проиллюстрируем это на примере Томского текста, хотя его анализ до сих пор существует фрагментарно, особенно это касается его антропологической перефокусировки. Выделим три уровня данного текста.

Текст первого уровня – сама урбанистическая реальность как текст, существующий как таковой в сознании исследователя, путешественника, фланёра.

Текст второго уровня – созданный, существующий образ города в реальном тексте (будь то литературный, нонфикшен-текст (фиксирующий ландшафтно-природное, ландшафтно-культурное, архитектонически-архитектурное, мифологическое, сакральное, топонимическое, политически-идеологическое, вернакулярное, историческое измерения города), отражающий уникальные локусы и топосы пространственного развития. Это могут быть тексты с калейдоскопом описаний, нарративов, репрезентаций (мозаика, складывающаяся из фрагментов, осколков), в которых улавливается, «схватывается» некая общность «градоощущения», «градочувствования» (разной степени глубины, образности, метафоричности).

Текст третьего уровня – сконструированный локальный текст, который, стремясь к отражению уникальности, может стать сверхтекстом, если он формирует знание об универсальности и уникальности пространственного развития, о закономерности символического освоения этого чужого пространства, превращая его в свое. Эту роль может выполнить отнюдь не любой текст. Томский текст – может.

Семиотика Томского текста первого уровня задавалась природой, спецификой острожного зодчества, рисовальщиками Второй камчатской экспедиции, канонами книг по архитектуре в эпоху Екатерины, первыми русскими архитекторами в XIX в., народными мастерами-краснодеревщиками, вкусом купцов. Именно в этих городских текстах произошло присвоение городу определенных образов и характеристик, которые представили город как нечто целое: острог, крепость, форпост. Характеристики и образы, фиксирующиеся в окончательно застывшей вербальной или визуальной формуле, отражают в полной мере уникальность и специфичность города. Сибирскость как код территориальности предполагал обилие знаков-символов, определяемых бытием суровых рек, многочисленных холмов, снежных зим, бескрайностью тайги. Известный исследователь В.Г. Залесов замечает, что в декор некоторых домов томскими архитекторами абсолютно сознательно вводились «элементы сибирской природы и орнамент коренных народов края: лепные барельефы в межоконных проемах третьего этажа выполнены в виде изображенных в зеркальной симметрии двух белок, держащих шишки; на эркере дома изображен часто встречающийся у северных народов орнамент в виде ряда треугольников» [73. С. 57]. Не только декоративное оформление домов в прошлом, которое, например, в Томске очень часто выполнялось в неорусском стиле («дом украшает плоскостная резьба растительного орнамента, стилизованные солярные знаки и „полотенца“»), формировало определенные стереотипы сознания, но и философия архитектуры [74].

Кодирование зачастую было связано с тем или иным стилем (северным модерном, неорусским стилем), влияние которого выходило за пределы собственно эстетики. В философии архитектуры и в ее практике (во всяком случае – в региональном сибирском контексте) присутствовала идея противопоставления / противостояния космополитическому общеевропейскому варианту модерна. Семиотика отношений человека и природы, пространства и массы, формы и конструкции в рамках такого противостояния сохраняет свое значение на гораздо более длительное время, нежели время существования собственно архитектурного стиля. А порой и противостояние регионального национально-государственному приобретает особое значение и удерживается в культуре региона достаточно длительное время (сибирское областничество).

Код, связанный с телесностью, таил в себе мужественность закаленного Сибирью характера, означивание мест и локуса, предполагающего особое испытание на прочность. Надо было только сконструировать этот абстрактный символ рациональной упорядоченности и всепроникающего единства, который бы мужественность сибирского характера удерживал и укреплял. Некоторые томские архитекторы и художники (М.М. Щеглов) пеняли местным архитекторам за то, что им «почти чужд сибирский характер», чья уникальность должна быть отражена в зодчестве и архитектуре [73]. Знаки, рождаемые мифологией туземцев, растворялись в общей системе символов, связанных с Сибирью до ее покорения Ермаком. Наличие сложной резьбы, являющейся украшением наличников, окон, фасадов, связано было с доминированием профессиональной агентности краснодеревщиков, ремесленников, обрабатывающих бересту, изготавливающей предметы традиционных сибирских ремесел, с одной стороны. С другой – «метод детально-декоративной

стилизации мотивов сибирской (северной) природы и орнаментов коренных народов края» [73] позволял усложнить систему кодирования, связанную с сибирскостью. Хотя множество иных городских символов возникало в иных сферах, и их функционирование свидетельствовало о сохранении исторической подчиненности знаков жизненных сфер и городских символов национально-государственной семиотике.

Купеческий background Томска задавал еще одну устойчивую систему кодирования. Архитектура, заказчиком которой было купечество, стала «важнейшим свидетельством скрытой мифологии», сохраняющей идею первозданной силы, крепости духа, практичности. Архитектура, создаваемая по их заказу, основывалась на определенных законах статики, на прочной связи с землей, притяжением Земли. Каждая эпоха, по наблюдениям А. Шиловского, «вносила свои стилевые особенности и традиции в деревянное зодчество» [7].

Семиотика Томского текста второго уровня отражалась в видении особенностей города А.П. Чеховым, Н. Эрдманом, В. Курицыным, позднее – томскими художниками. Томский текст здесь ориентирован на эксцесс, провинциальное, случайное, простую жизнь глубокого провинциала. В литературных произведениях этих авторов, с одной стороны, отражается жесткая антиномичность Томского текста: вертикаль / горизонталь, верх / низ, космос / хаос, оформленность / аморфность, а с другой – развивается или подвергается сомнению сама возможность четкого структурирования на основе дихотомического подхода. Образ города складывается из нескольких полярных категорий, где на одном полюсе коды, которые тесно связаны с идентичностью российского провинциального города, а с другой – коды, которые совершенно не привязаны к локальному пространству и этнокультурным специфическим особенностям населения города.

Более сложный режим историчности воспроизводился в описаниях Н. Эрдмана, хотя автор собственно специально и не был озабочен именно этим обстоятельством. Но обозначение новых оснований современной городской жизни, нормализующих асинхронность, множественность ритмов, создающих ценность разности, в его текстах, связанных с Томском, происходит. В этом смысле зеркалом может стать описание в письме, которое пишет 14 декабря 1934 г. актрисе А. Степановой сосланный в ссылку в Томск драматург Н. Эрдман, тремя фразами создавая образ города, позже воспроизводимый кратно: «Я мало еще видел город, но кажется, это „очаровательный старик“, который созвал к себе молодежь всей Сибири. Если в этом городе я буду получать Твои письма, то я заранее уверен, что даже сумею полюбить эти „Снежные Афины“» [75. С. 569]. Н. Эрдман с поэтической легкостью фиксирует в тексте те состояния города, которые и отражают его уникальность и специфичность: «очаровательный старик» (Томск – город с богатейшей историей), «созвал к себе молодежь всей Сибири» (Томск – студенческий город), «снежные Афины» (Томск – столица снега, но одновременно – культурная столица) [Там же]. Время жизни этой совокупной метафоры, схватывающей уникальность города, – достаточно длительное, хотя по большому счету, ее тиражирование на протяжении всего существования напоминало скорее ритуальное заклинание, нежели развитие этих метафор [58]. Но все-таки конструирование антропологии города происходило благодаря и

этому смыслообразу. На роль сверхтекста ни одно описание города как Сибирских Афин претендовать не могло, а со временем и вовсе образ неизбежно устарел и исчез из метафорики, означивающей неповторимость Томска. Такую роль исполнили много позднее другие тексты, не всегда литературно-художественные.

Проза томского литератора Ю. Буркина, автора книги «Мальчик и тьма», тоже развивает подобную антиномичность, но по-иному. Сумеречность, фантомность, сновиденность, неуловимость города противостоят светлой, живой, пульсирующей душе города. Ночь и ночной город, насыщенный мрачной фантастичностью, становятся главными элементами городского воображаемого. Какая-то постиндустриальная реальность города открывается не только в романах таких современных авторов, но и в визуальных зарисовках томских художников. Символы, образы, вызывающие ассоциации, связанные со скоростью, свободой передвижения, со спонтанной, ускоряющейся, часто хаотичной коммуникацией и одновременно метафоры обозначивающие «одиночество, потерянность в толпе», – вот черты визуальных образов города. Принципиально новая черта, характеризующая город, – ускоренный темп жизни, наличие широких улиц, проспектов, скоростных магистралей, интенсивного автомобильного движения. Самыми популярными кодами в репрезентации пространства в таком контексте выступают символы высоких технологий, приметы современного индустриального города (гироскоп около 8-го корпуса ТПУ в Томске), выставки современного искусства на заводе. Томские художники часто конструируют Томский текст как динамичный, энергетически насыщенный.

Семиотика текстов третьего уровня задается всей системой «знаков» материального, чувственно воспринимаемого городского мира, так и духовного. Именно этот уровень заданности – самый высокий. Из семиотически-антропологического анализа локальных текстов третьего уровня вычитывается антиглобализм, ведущий к формированию капсул времени, карманов времени. В ход идет и реанимация традиции рубленого дерева крестьянского жилища. Главным образом это происходит при почти «революционном» выборе определенной картины прошлого, которая производит базисное ощущение «застывшего времени». Томский писатель В. Костин репрезентирует в своем романе «Колокол и болото» подобную картину прошлого. Еще раньше эту традицию поддерживает и формирует В. Курицын. Достаточно обратиться к одному из фрагментов романа «Томские трущобы»: «Было часов около восьми вечера. В воздухе было тихо и тепло. Падал мягкий снежок. Темная даль Бульварной улицы мигала огненными точками редких фонарей. В душе Егорина поднималось какое-то неприятное чувство тоски и безотчетного страха» [76].

Вот такая жизнь окраин воспроизводится в подобных капсулах времени независимо от подлинного исторического календаря: «На углу Благовещенского переулка густая толпа гуляющих была задержана неожиданным эпизодом чисто масляничного характера. Человек пять или шесть каких-то парней, пьяных вдребезги, в кошевке, запряженной парой лошадей, на самом углу споткнулись с извозчиком-лихачом тоже в парной упряжке. В извозчичьих санках сидели две девицы, чересчур крикливые костюмы которых и напудренные лица свидетельствовали о принадлежности их к какому-нибудь кафешантанному хору» [Там же].

Семиотика Томского текста третьего уровня максимально полно отражается в текстах И. Эренбурга, В. Костина, в творениях художников, которые, создавая неповторимые зарисовки томскости, претендуют на то, что воссоздают квант энергии сохранения подлинности (картины А. Кнэхта, А. Шумилкина); в воплощенных архитектурных замыслах, когда тот или иной квартал «мимикрирует» под старину, подлинность, аутентичность. Тем более, что деревянная застройка, выполненная в классицистическом стиле, сохранившаяся в центральном историческом ядре Томска, представляет собой ценную историко-культурную среду и является важной для сохранения исторического облика города. Деревянные жилые здания когда-то сформировали красные линии исторических кварталов, создав неповторимый облик города. Часть градопроектировщиков считает, что именно они являются ценной застройкой исторической структуры города. Именно они не только формируют силуэт и панораму улиц города, но и задают парадигму российского подлинно сибирского градостроения.

Заключение

Выделение сетки семантических констант, обозначение процессуальности как важной составляющей в локальном тексте, его претензии на создание подлинного рассказа о «гении» данного места (genius loci), о его феноменальной, ноуменальной и мифологической (чудесной) сущности, составленной из десятков, сотен, а иногда и тысяч устных и письменных «примарных текстов» [64], – все это вызвало появление особенных локальных текстов, где происходило осмысление человеком конкретного пространства, образованного взаимодействием природного и культурного ландшафтов.

В контексте различения свершаемых акцентов (визуальных и вербальных) интересным представляется выявление двух обстоятельств. С одной стороны, в томском локальном тексте, как онтологическом, действительно, присутствует многочисленное количество так называемых капсул или карманов времени, которые удерживают память о провинциальном городе-хранителе традиционных ценностей (и по сию пору часть писателей акцентуирует именно эти символы и пространственные локусы). С другой стороны, есть такие локусы пространства, которые даже не импрессионистически мыслящими художниками изображаются так, что из этих картин можно вычитать необычайный динамизм любой городской формы, вычленить пластичность и многообразие форм современного пространственного развития города. Четкость образа будет зависеть от того, кто конструирует при этом некий интегральный локальный текст.

В данной статье наши усилия были связаны с тем, чтобы описать более или менее подробно, как создаются локальные тексты, в чем их принципиальное отличие от текста в его классической интерпретации. Мы выявили принципиальное отличие двух форм существования локальных текстов. Нас интересовало то, как создавался один из вариантов Сибирского (Томского) текста. В перспективе важно проследить то, как развивался Томский локальный текст (текстуальное, архитектурное и антропологическое измерения). Также мы представим опыт осуществления сравнительного анализа методологий формирования некоторых локальных текстов, которые повлияли на создание Томского локального текста.

Литература

1. *Никулина М.* Камень. Гора. Пещера. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2002. 120 с.

2. *Почтарёва Н.* Документальный проект. Томск. Карта историй // Практики «человекоориентированного умного города»: опыт европейских и российских проектов. URL: https://smartcity.tpu.ru/ (дата обращения: 28.12.2019).

3. *Олеар А.* Оконный блюз. Книга стихотворений. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2007. 124 с.

4. *Микуцкая Т.П.* Художник поколения 1890-х гг. М.Б. Вериго : биография и творчество // История и культура Томской области / под ред. Я. Яковлева, Л. Овчинниковой. Томск, 1998. С. 108–115.

5. *Вериго М.* Воронка Мальстрема // Новый мир. 1991. № 5. С. 139–140.

6. *Симонова М.* TomskUrbanDesign. Волшебник Изумрудного города: в какие цвета красили Томск. URL: https://obzor.city/article/415869 (дата обращения: 22.08.2019).

7. *Ершов Ю.* Томск архитектурный // «Томск Magazine». 2004. № 2. URL: http://old.duma.tomsk.ru/page/8547/ (дата обращения: 22.08.2019).

8. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М., 1978. Т. 14–15.

9. *Ахметова М.В., Лурье М.Л.* Материалы бологовских экспедиций 2004 г. // Антропологический форум. 2005. № 2. С. 336–357.

10. *Алексеевский М., Жердева А., Лурье М., Сенькина А.* Словарь локального текста как метод описания городской культурной традиции (на примере Могилева-Подольского) / под ред. М. Лурье // Штетл, XXI век: Полевые исследования / сост. В.А. Дымшиц, А.Л. Львов, А.В. Соколова. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. С. 186–215.

11. *Штетл.* XXI век. Полевые исследования / сост. В.А. Дымшиц, А.Л. Львов, А.В. Соколова. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. 292 с. (Studia Ethnologica. Вып. 5).

12. *Кулешов Е.В.* «А Тихвин тогда маленький был…» // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М. : Языки славянской культуры, 2004. С. 161–178.

13. *Асс Е.* Гипноз пустого листа //archplatforma.ru 2015. URL: http://www.archplatforma.ru/?act=2&tgid=665&stchng=2 (дата обращения: 04.05.2018).

14. *Зайонц Л.О.* «Провинция» как термин // Русская провинция: миф – текст – реальность. М. ; СПб., 2000. С. 12–20.

15. *Дедков И.А.* Дневник. 1953–1994 / сост. Т.Ф. Дедковой. М. : Прогресс-Плеяда, 2005. 790 с.

16. *Plessner H.* Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter (Vortrag auf der 25-Jahr-Feier des Deutschen Werkbundes, 14.10.1932) // Ders. Politik, Anthropologie, Philosophie. Aufsatze und Vortrage. Hg. von S. Giamusso, H.-U. Lessing. Munchen, 2001. S. 71–86.

17. *Трубникова А.* Томские чаши Грааля, или Особо охраняемая территория. URL: http://green.tsu.ru/blog/wp-content/uploads/2012/10 (дата обращения: 22.08.2019).

18. *Киселев В.С.* Томск в русской литературе: проблемы и перспективы изучения // Имагология и компаративистика. 2017. № 8. С. 36–61.

19. *Янушкевич А.С.* Дихотомия сибирского текста // Евроазиатский межкультурный диалог: «свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры. Томск, 2007. С. 334–335.

20. *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб. : Искусство-СПБ, 2002. 364 с.

21. *Бажов П.П.* Уральские сказы. М. : РОСМЭН, 2017. 96 с.

22. *Иванов А.* Уральская матрица. М. : Компаньон, 2008. 322 с.

23. *Костин В.* Колокол и болото. М. : Беловодье, 2012. 288 с. URL: http://ogni-kuzbassa.ru/category-prose/839-vladimir-kostin-kolokol-i-boloto-glavy-iz-romana (дата обращения: 22.08.2019).

24. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. М. : РИЦ Литература, 2014. 212 с.

25. *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 2000. 404 с.

26. *Калинин И.* Тартуско-московская семиотическая школа: семиотическая модель культуры / культурная модель семиотики // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4

27. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Ученые записки Тартуского государственного университета. 664. Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. XVIII. С. 30–45.

28. *Паперный В.* Дух Времени и Дух Места в архитектуре // Speech: Genius Loci. 2012. № 9. URL: https://store.artlebedev.ru/books/press/speech-2012.09 (дата обращения: 20.09.2019).

29. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367.

30. *Люсый А.А.* Текстуализация и регионализация: Локальный текст культуры как реализация схемы «Вызова и Ответа». URL: http://www.regionalstudies.ru/journal/homejornal/rubric/2012-11-02-22-16-38/289--l-r.html (дата обращения: 22.08.2019).

31. *Carrera F., Formosa C.S.M.* Venice, Italy: A case study of the application of visual, dynamic and scale-invariant analyses for the description, interpretation and evaluation of City Form: final paper: MIT 11.330 (Theory of City Form) // Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Urban Studies and Planning. Cambridge, 1997. 142 p.

32. *Duncan J.S.* The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom, Cambridge University Press, Cambridge, 1990. 164 p.

33. *Mulvey C., Simons J.* (Eds.) New York: city as text. (Insights). Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan, 1990. 212 p.

34. *Пограничные* феномены культуры : Перевод. Диалог. Семиосфера : Материалы Первых Лотмановских дней в Таллиннском университете (4–7 июня 2009 г.) / ред.-сост. И.А. Пильщиков. Таллинн : Изд-во ТЛУ, 2011. 234 с.

35. *Семиотика* города: Материалы Третьих Лотмановских дней в Таллиннском университете (3–5 июня 2011 г.) / ред.-сост. И.А. Пильщиков. Таллинн : Изд-во ТЛУ, 2014. 324 с.

36. *Schönle A.* Lotman and Cultural Studies / Ed. by Andreas Schönle. Madison : University of Wisconsin Press, 2006. 164 p.

37. *Waldstein M.* Soviet Empire of Signs: a History of the Tartu School of Semiotics. [Germany:] VDM Verlag, 2008. 212 p.

38. *Kupovykh M.* Russifying Estonia? Jurii Lotman and the Politics of Language and Culture in Soviet Estonia // Kritika. 2007. Vol. 8, № 3. P. 561–596.

39. *Турома С.* Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/semiotika-gorodskogo-prostranstva-yu-m-lotmana-opyt-pereosmysleniya.html (дата обращения: 20.08.2019).

40. *Москва* и «московский текст» русской культуры : сб. ст. М. : РГГУ, 1998. 226 с.

41. *Разумова И.А.* «Под вечным шумом Кивача» (Образ Карелии в литературных и устных текстах) // Геопанорама русской культуры : Провинция и ее локальные тексты. М. : Языки славянской культуры, 2004. С. 101–121.

42. *Люсый А.П.* Крымский текст в русской литературе. СПб. : Алетейя, 2003. 314 с.

43. *Фадеева Т.М.* Крым в сакральном пространстве : История, символы, легенды. Симферополь : Бизнес-Информ, 2000. 164 с.

44. *Иванов А., Зайцева Ю.* Дебри. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. 442 с.

45. *Милюкова Е.В.* Челябинск: окно в Азию, или Край обратной перспективы // Русская провинция: миф – текст – реальность. М. ; СПб. : Лань, 2000. С. 347–361.

46. *Соболева Е.Г.* Формирование мифа «Екатеринбург – третья столица» в текстах СМИ // Литература Урала : история и современность. Вып. 2. Екатеринбург : УрО РАН : Изд. Дом «Союз писателей», 2006. С. 95–103.

47. *Литовская М.А.* Литературная борьба за определение статуса территории: Ольга Славникова – Алексей Иванов // Литература Урала: история и современность. Вып. 2. Екатеринбург : УрО РАН : Изд. Дом «Союз писателей» 2006. С. 66–76.

48. *Клочкова Ю.В.* Формирование екатеринбургского мифа в литературе и его трансформации в произведениях свердловских авторов 20–30 годов XX века // Язык вражды и согласия в социокультурном контексте современности. Екатеринбург, 2006. С. 455–471.

49. *Аванесов С.С.* Сакральная топика русского города // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 71–114.

50. *Богданова О.В.* Архитектурный облик Томска. Томск : Красное знамя, 2005. 144 с.

51. *Бойко В.* Архитектура городов Томской губернии и сибирское купечество (XVII – начало XX века): Томск, Бийск, Барнаул, Кузнецк, Колывань, Камень-на-Оби, Нарым, Мариинск, Новониколаевск / В.П. Бойко, Е.В. Ситникова, Н.В. Шагов, О.В. Богданова, В.Г. Залесов, Т.Н. Манонина ; под ред. В.П. Бойко. Томск : Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2011. 480 с.

52. *Ситникова Е.В.* Деревянная архитектура Томска второй половины XIX – начала XX в. // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2011. № 1. С. 59–65.

53. *Залесов В.Г.* Архитекторы Томска (XIX – начало XX века). Томск : Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2004. 170 с.

54. *Дмитриенко Н.М.* К вопросу о месте основания города Томска // Вестник Томского государственного университета. История. 2010. № 2 (10). С. 95–108.

55. *Резанова З.И.* Мифологема «Томск – Сибирские Афины» в коммуникативных тактиках публицистического дискурса (на материале еженедельной периодики г. Томска) // Язык и культура. 2010. № 1. С. 74–84.

56. *Романова Л.С.* Здесь начинался Томск. Прошлое, настоящее, будущее / Л.С. Романова ; Томский государственный архитектурно-строительный университет. Томск : Изд-во Том. гос. архит.-стр. ун-та, 2004. 244с.

57. *Чёрная М.П.* Томский кремль середины XVII – XVIII в. : Проблема реконструкции и исторической интерпретации. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2002. 187 с.

58. *Суханов В.А., Щербинин А.И.* Жизнь и смерть «Сибирских Афин»: проблема жизненного цикла метафорического топонима в различных дискурсах XX – начала XXI в. // Вестник Томского государственного университетата. Филология. 2017. № 47. С. 149–170.

59. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб, 2000. 704 с.

60. *Нора П.* Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html

61. *Schwartz B.* Introduction: the Expanding Past // Qualitative Sociology. 1996. Vol. 9, № 3. P. 275–282.

62. *Кацис Л.* Логос В.Н. Топорова в локусе «петербургского текста» русской литературы // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/logos-v-n-toporova-v-lokuse-peterburgskogo-teksta-russkoj-literatury.html (дата обращения: 27.08.2019).

63. *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003. URL: http://knie;orod.gmsib.ni///files/36.rar (дата обращения: 22.08.2019).

64. *Щукин В.* Локальный текст // Гуманитарная география. М. : Институт Наследия, 2010. Вып. 6. С. 290–293.

65. *Бахманн-Медик Д.* Режимы текстуальности в литературоведении и культурологии. Вызовы, границы, перспективы // Новое литературное обозрение. 2011. № 107. С. 32–48.

66. *Тюпа В.И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 27–35.

67. *Кропотов С.Л.* Локальный текст как технология символической реструктуризации старопромышленной территории // Город; Пермь: смысловые структуры и культурные практики. Пермь, 2009. С. 131–171.

68. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. 321 с.

69. *Чеснов Я. В.* Лекции по исторической этнологии. М., 1998. 384 с.

70. *Аймермахер К.* Знак. Текст. Культура. М. : РГГУ, 2001. 394 с.

71. *Фадеева И.Е., Сулимов В.А.* Семиозис: субъективная антропология символической реальности. СПб. : Астерион, 2013. 252 с.

72. *Лавренова О.А.* Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX в.: (геокультурный аспект). М., 1998. 95 с.

73. *Залесов В.Г.* Национально-романтические тенденции архитектуры стран Северной Европы и их отражение в Томске // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2017. № 6. С. 50–67. URL: https://vestnik.tsuab.ru/jour/issue/view/20/showToc (дата обращения: 23.08.2019).

74. *Емельянов Е.Ю., Ситникова Е.В.* Модерн в деревянной архитектуре г. Томска начала XX в. // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2019. № 1. С. 114–125. URL: https://doi.org/10.31675/1607-1859-2019-21-1-114-125 (дата обращения: 23.08.2019).

75. *Эрдман Н.* Переписка с А. Степановой // Николай Эрдман. Самоубийца : Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург, 2000. С. 303–582.

76. *Курицын В.В.* Томские трущобы. Томск, 1990. URL: http://az.lib.ru/k/kuricyn_w_w/text_0020.shtml (дата обращения: 22.08.2019).

Nataliia A. Kolodii, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: kolna@tpu.ru

Rodolfo Baggio, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: rodolfo.baggio@unibocconi.it

Natalia A. Goncharova, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: natg@tpu.ru

Viktoriya B. Agranovich, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: vika@tpu.ru

Vera S. Ivanova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: vcsoc@rambler.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 25–47.

DOI: 10.17223/2220836/44/3

LOCAL TEXTS ARE IN THE FOCUS OF MODERN URBANISM

Keywords: local text; over-text; Petersburg text; locus; topos; Tomsk text; national semiosis

The article deals with the fact that in modern humanities the phrase “local text” (LT) is used in different contexts, with an emphasis on some of the most common meanings. Two of them, having formed in specific scientific communities, now function in an interdisciplinary area and become paradigmatic. The first meaning is associated with a philological (literary-semiotic) approach. According to this conceptual approach, LT is a text in which there is a certain set of symbols, ideas, images, meanings, united by a certain stylistic or ideological unity; representing the uniqueness of the city (territory).

According to the second approach, a local text is a multi-level and multilayered construction. In one case, this is the result of purposeful efforts within the urban anthropological field research. And in another case, the final text that systematizes linguistic and speech stereotypes, motives and plots of certain narratives, city toponyms that arise at different times; thanks to which different urban communities with a common identity build the image of a given place.

The local text appears as a sequential development of a theme in a certain group of narratives, images based on a formed core – a certain set of features, thereby becoming a general cultural amplifier of cognition, contributing to the cognitive evolution of urban studies.

In the context of our research, we highlight the idea that there are texts that can change the image of the city or create it anew. These are ontological texts. Not all local texts have an ontological function. At the same time, the most famous Texts of the city, such as Petersburg, some local texts: Perm, Tomsk, for example, undoubtedly have it.

The article draws attention to key ideas in the discussion of local texts, including the Tomsk text, which are becoming significant for urban studies, for understanding the features of urban anthropology.

New reading, reassembly of Topor’s approach to the local text, and then the use of his approach in the interpretation of the provincial text.

Comprehension of the semiotic constants of local texts in the context of the displacements occurring in national semiosis.

A new interpretation of two dimensions of the local text: as a phenomenon of regional literature and as an anthropological mirror of the phenomenon of locality.

The emergence of the epistemological historical ideal of such a local text claiming this title gradually leads to the abandonment of the hierarchy of categories in favor of an equidistant system of differences. The embodiment of such an ideal should do away with teleologism, universalism, Eurocentrism, and should lead to the creation of a multiperspective and contextually oriented history of Russian cities, and the development of an alternative approach.

References

1. Nikulina, M. (2002) *Kamen'. Gora. Peshchera* [Stone. Mountain. Cave]. Ekaterinburg: Bank kul'turnoy informatsii.

2. Pochtareva, N. (n.d.) *Dokumental'nyy proekt. Tomsk. Karta istoriy* [A documentary project. Tomsk. A Map of Stories]. [Online] Available from: https://smartcity.tpu.ru/ (Accessed: 28th December 2019).

3. Olear, A. (2007) *Okonnyy blyuz. Kniga stikhotvoreniy* [The Window Blues. A Book of Poems]. Tomsk: Tomsk State University.

4. Mikutskaya, T.P. (1998) Khudozhnik pokoleniya 1890-kh gg. M.B. Verigo: biografiya i tvorchestvo [An artist of the 1890s generation. M.B. Verigo: biography and creativity]. In: Yakovlev, Ya. & Ovchinnikova, L. (eds) *Istoriya i kul'tura Tomskoy oblasti* [History and Culture of Tomsk Region]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 108–115.

5. Verigo, M. (1991) Voronka Mal'strema [Maelstrom's funnel]. *Novyy mir*. 5. pp. 139–140.

6. Simonova, M. (n.d.) *TomskUrbanDesign. Volshebnik Izumrudnogo goroda: v kakie tsveta krasili Tomsk* [TomskUrbanDesign. The Wizard of the Emerald City: what colors did Tomsk look like?]. [Online] Available from: https://obzor.city/article/415869 (Accessed: 22nd August 2019).

7. Ershov, Yu. (2004) Tomsk arkhitekturnyy [The Tomsk Architecture]. *Tomsk Magazine*. 2. [Online] Available from: http://old.duma.tomsk.ru/page/8547/ (Accessed: 22nd August 2019).

8. Chekhov, A.P. (1978) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters: in 30 vols]. Moscow: Nauka.

9. Akhmetova, M.V. & Lurie M.L. (2005) Materialy bologovskikh ekspeditsiy 2004 g. [Materials of the Bologov expeditions in 2004]. *Antropologicheskiy forum – Forum for Anthropology and Culture*. 2. pp. 336–357.

10. Alekseevskiy, M., Zherdeva, A, Lurie, M. & Senkina, A. (2008) Slovar' lokal'nogo teksta kak metod opisaniya gorodskoy kul'turnoy traditsii (na primere Mogileva-Podol'skogo) [The dictionary of the local text as a method of describing the urban cultural tradition (a case study of Mogilev-Podolsky)]. In: Dymshits, V.A., Lvov, A.L. & Sokolova, A.V. (eds) *Shtetl, XXI vek: Polevye issledovaniya* [Shtetl, 21st century: the field research]. St. Petersburg: St. Petersburg European University. pp. 186–215.

11. Dymshits, V.A., Lvov, A.L. & Sokolova, A.V. (eds) (2008) *Shtetl, XXI vek: Polevye issledovaniya* [Shtetl, 21st century: the field research]. St. Petersburg: St. Petersburg European University.

12. Kuleshov, E.V. (2004) "A Tikhvin togda malen'kiy byl…" ["And Tikhvin was small then ..."]. In: Belousov, A.F., Abashev, V.V. & Tsivyan, T.V. *Geopanorama russkoy kul'tury: Provintsiya i ee lokal'nye teksty* [The Geopanorama of Russian Culture: Province and Its Local Texts]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 161–178.

13. Ass, E. (2015) *Gipnoz pustogo lista* [The hypnosis of an empty sheet]. [Online] Available from: http://www.archplatforma.ru/?act=2&tgid=665&stchng=2 (Accessed: 4th May 2018).

14. Zayonts, L.O. (2000) "Provintsiya" kak termin ["Province" as a term]. In: Sazhin, V.N. (ed.) *Russkaya provintsiya: mif – tekst – real'nost'* [The Russian Province: Myth – Text – Reality]. Moscow; St. Petersburg: [Tema]. pp. 12–20.

15. Dedkov, I.A. (2005) *Dnevnik. 1953–1994* [Diary. 1953–1994]. Moscow: Progress-Pleyada.

16. Plessner, H. (2001) Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter (Vortrag auf der 25-Jahr-Feier des Deutschen Werkbundes, 14.10.1932). In: Giamusso, S. & Lessing, H.-U. (eds) *Politik, Anthropologie, Philosophie. Aufsatze und Vortrage*. Munchen: Wilhelm Fink Verlag. pp. 71–86.

17. Trubnikova, A. (n.d.) *Tomskie chashi Graalya ili Osobo okhranyaemaya territoriya* [The Tomsk Grail or Specially Protected Area]. [Online] Available from: http://green.tsu.ru/blog/wp-content/uploads/2012/10 (Accessed: 22nd August 2019)

18. Kiselev, V.S. (2017) Tomsk in Russian literature: problems and prospects of research. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 8. pp. 36–61. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/8/3

19. Yanushkevich, A.S. (2007) Dikhotomiya sibirskogo teksta [The dichotomy of the Siberian text]. In: Lebedeva, O.B. (ed.) *Evroaziatskiy mezhkul'turnyy dialog: "svoe" i "chuzhoe" v natsional'nom samosoznanii kul'tury* [Eurasian intercultural dialogue: "ours" and "aliens" in the national consciousness of culture]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 334–335.

20. Lotman, Yu.M. (2002) *Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury* [History and Typology of Russian Culture]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB.

21. Bazhov, P.P. (2017) *Ural'skie skazy* [Tales from the Urals]. Moscow: ROSMEN.

22. Ivanov, A. (2008) *Ural'skaya matritsa* [The Ural matrix]. Moscow: Kompan'on.

23. Kostin, V. (2012) *Kolokol i boloto* [The Bell and Swamp]. Moscow: Belovod'e.

24. Antsiferov, N.P. (2014) *Dusha Peterburga* [Petersburg's Soul]. Moscow: RITs Literatura.

25. Abashev, V.V. (2000) *Perm' kak tekst. Perm' v russkoy kul'ture i literature XX veka* [Perm as text. Perm in Russian culture and literature of the 20th century]. Perm: Perm State University.

26. Kalinin, I. (2009) Tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola: semioticheskaya model' kul'tury / kul'turnaya model' semiotiki [The Tartu-Moscow semiotic school: a semiotic model of culture / cultural model of semiotics]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 4. [Online] Available from: https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4

27. Lotman, Yu.M. (1984) Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda [The symbolism of St. Petersburg and the problems of the city semiotics]. In: Lotman, Yu.M. (ed.) *Semiotika goroda i gorodskoy kul'tury* [Semiotics of the city and urban culture]. Issue 13. Tartu: Tartu Riiklik Ülikool. pp. 30–45.

28. Papernyy, V. (2012) Dukh Vremeni i Dukh Mesta v arkhitekture [Genious Temporis and Genious Loci in Architecture]. *Speech: Genius Loci*. 9. [Online] Available from: https://store.artlebedev.ru/books/press/speech-2012.09 (Accessed: 20th September 2019).

29. Toporov, V.N. (1995) *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in Mythopoetic: Selected Works]. Moscow: Progress – Kul'tura. pp. 259–367.

30. Lyusyy, A.A. (n.d.) *Tekstualizatsiya i regionalizatsiya: Lokal'nyy tekst kul'tury kak realizatsiya skhemy "Vyzova i Otveta"* [Textualization and regionalization: the local text of culture as an implementation of the "Challenge and Response" scheme]. [Online] Available from: http://www.regionalstudies.ru/journal/homejornal/rubric/2012-11-02-22-16-38/289--l-r.html (Accessed 22nd August 2019).

31. Carrera, F. & Formosa, C.S.M. (1997) *Venice, Italy: A case study of the application of visual, dynamic and scale-invariant analyses for the description, interpretation and evaluation of City Form*. Final paper: MIT 11.330 (Theory of City Form). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Urban Studies and Planning.

32. Duncan, J.S. (1990) *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge: Cambridge University Press.

33. Mulvey, C. & Simons, J. (eds) *New York: city as text. (Insights)*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan.

34. Pilshchikov, I.A. (ed.) (2011) *Pogranichnye fenomeny kul'tury: Perevod. Dialog. Semiosfera* [Border Phenomena of Culture: Translation. Dialogue. Semiosphere]. Tallinn: TLU.

35. Pilshchikov, I.A. (ed.) (2014) *Semiotika goroda* [Semiotics of the City]. Tallinn: TLU.

36. Schönle, A. (2006) *Lotman and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

37. Waldstein, M. (2008) *Soviet Empire of Signs: a History of the Tartu School of Semiotics*. [Germany]: VDM Verlag.

38. Kupovykh, M. (2007) Russifying Estonia? Jurii Lotman and the Politics of Language and Culture in Soviet Estonia. *Kritika*. 8(3). pp. 561–596.

39. Turoma, S. (2009) Semiotika gorodskogo prostranstva Yu.M. Lotmana [Yu.M. Lotman's semiotics of urban space]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 4. [Online] Available from: https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/semiotika-gorodskogo-prostranstva-yu-m-lotmana-opyt-pereosmysleniya.html (Accessed: 20th August 2019).

40. Knabe, G.S. (1998) *Moskva i "moskovskiy tekst" russkoy kul'tury* [Moscow and the "Moscow text" of Russian culture]. Moscow: RSUH.

41. Razumova, I.A. (2004) "Pod vechnym shumom Kivacha" (Obraz Karelii v literaturnykh i ustnykh tekstakh) ["Under the eternal noise of Kivach" (The image of Karelia in literary and oral texts)]. In: Belousov, A.F., Abashev, V.V. & Tsivyan, T.V. *Geopanorama russkoy kul'tury: Provintsiya i ee lokal'nye teksty* [The Geopanorama of Russian Culture: Province and Its Local Texts]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 101–121.

42. Lyusyy, A.P. (2003) *Krymskiy tekst v russkoy literature* [The Crimean text in Russian literature]. St. Petersburg: Aleteyya.

43. Fadeeva, T.M. (2000) *Krym v sakral'nom prostranstve: Istoriya, simvoly, legendy* [Crimea in the sacred space: history, symbols, legends]. Simfe-ropol': Biznes-Inform.

44. Ivanov, A. & Zaytseva, Yu. (2017) *Debri* [Wilderness]. Moscow: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy.

45. Milyukova, E.V. (2000) Chelyabinsk: okno v Aziyu ili kray obratnoy perspektivy [Chelyabinsk: a window to Asia or the land of reverse perspective]. In: Sazhin, V.N. (ed.) *Russkaya provintsiya: mif – tekst – real'nost'* [The Russian Province: Myth – Text – Reality]. Moscow; St. Petersburg: Lan'. pp. 347–361.

46. Soboleva, E.G. (2006) Formirovanie mifa "Ekaterinburg – tret'ya stolitsa" v tekstakh SMI [The formation of the myth "Ekaterinburg is the third capital" in media texts]. In: *Literatura Urala: istoriya i sovremennost'* [Literature of the Urals: history and modernity]. Vol. 2. Ekaterinburg: UrB RAS; Soyuz pisateley». pp. 95–103.

47. Litovskaya, M.A. (2006) Literaturnaya bor'ba za opredelenie statusa territorii: Ol'ga Slavnikova – Aleksey Ivanov [The literary struggle to determine the status of the territory: Olga Slavnikova – Alexey Ivanov]. In: *Literatura Urala: istoriya i sovremennost'* [Literature of the Urals: history and modernity]. Vol. 2. Ekaterinburg: UrB RAS; Soyuz pisateley. pp. 66–76.

48. Klochkova, Yu.V. (2006) Formirovanie ekaterinburgskogo mifa v literature i ego transformatsii v proizvedeniyakh sverdlovskikh avtorov 20–30 godov XX veka [The formation of the Ekaterinburg myth in literature and its transformation in the works by Sverdlovsk authors of the 1920-30s]. In: Vepreva, I.T., Kupina, N.A. & Mikhaylova, O.A. (eds) *Yazyk vrazhdy i soglasiya v sotsiokul'turnom kontekste sovremennosti* [Language of enmity and consent in the socio-cultural context of modernity]. Ekaterinburg: Ural State University. pp. 455–471.

49. Avanesov, S.S. (2016) Sacred topics of Russian cities. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Problemy vizual'noy semiotiki – ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 1(7). pp. 71–114. (In Russian).

50. Bogdanova, O.V. (2005) *Arkhitekturnyy oblik Tomska* [The architectural appearance of Tomsk]. Tomsk: Krasnoe znamya.

51. Boyko, V. et al. (2011) *Arkhitektura gorodov Tomskoy gubernii i sibirskoe kupechestvo (XVII – nachalo XX veka): Tomsk, Biysk, Barnaul, Kuznetsk, Kolyvan', Kamen'-na-Obi, Narym, Mariinsk, Novonikolaevsk* [The urban architecture in Tomsk province and Siberian merchants (the 17th – early 20th century): Tomsk, Biysk, Barnaul, Kuznetsk, Kolyvan, Kamen-na-Obi, Narym, Mariinsk, Novonikolaevsk]. Tomsk: Tomsk State University of Architecture and Building.

52. Sitnikova, E.V. (2011) Derevyannaya arkhitektura Tomska vtoroy poloviny XIX – nachala XX v. [Wooden architecture of Tomsk in the second half of the 19th – early 20th centuries]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta – Journal of Construction and Architecture.* 1. pp. 59–65.

53. Zalesov, V.G. (2004) *Arkhitektory Tomska (XIX – nachalo XX veka)* [The Architects of Tomsk (19th – early 20th century)]. Tomsk: Tomsk State University of Architecture and Building.

54. Dmitrienko, N.M. (2010) K voprosu o meste osnovaniya goroda Tomska [On the place of foundation of Tomsk]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 2(10). pp. 95–108.

55. Rezanova, Z.I. (2010) Mythological representation of "Tomsk – Siberian Athens" in communicative tactics of publicistic discourse (on the material of Tomsk weekly periodicals). *Yazyk i kul'tura – Language and Culture*. 1. pp. 74–84. (In Russian).

56. Romanova, L.S. (2004) *Zdes' nachinalsya Tomsk. Proshloe, nastoyashchee, budushchee* [It is here where Tomsk began. The past, present, and future]. Tomsk: Tomsk State University of Architecture and Building.

57. Chernaya, M.P. (2002) *Tomskiy kreml' serediny XVII–XVIII vv.: Problema rekonstruktsii i istoricheskoy interpretatsii* [The Tomsk Kremlin, mid-17th-18th centuries: The problem of reconstruction and historical interpretation]. Tomsk: Tomsk State University.

58. Sukhanov, V.A. & Shcherbinin, A.I. (2017) Life and death of the "Siberian Athens": the problem of the life circle of the metaphorical toponym in the discourses of the 20th – early 21st centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universitetata. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 47. pp. 149–170. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/47/11

59. Lotman, Yu.M. (2000) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo-St. Petersburg

60. Nora, P. (2005) Vsemirnoe torzhestvo pamyati [The worldwide celebration of memory]. *Neprikosnovennyy zapas*. 2. [Online] Available from: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html

61. Schwartz, B. (1996) Introduction: the Expanding Past. *Qualitative Sociology*. 9(3). pp. 275–282.

62. Katzis, L. (2009) Logos V.N. Toporova v lokuse "peterburgskogo teksta" russkoy literatury [Logos of V.N. Toporov in the locus of the "Petersburg text" of Russian literature]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 98. [Online] Available from: https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/logos-v-n-toporova-v-lokuse-peterburgskogo-teksta-russkoj-literatury.html (Accessed: 27th August 2019).

63. Mednis, N.E. (2003) *Sverkhteksty v russkoy literature* [Supertexts in Russian literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University. [Online] Available from: http://knie;orod.gmsib.ni///files/36.rar (Accessed: 22nd August 2019).

64. Shchukin, V. (2010) Lokal'nyy tekst [The local text]. *Gumanitarnaya geografiya*. 6. pp. 290–293.

65. Bachmann-Medic, D. (2011) Rezhimy tekstual'nosti v literaturovedenii i kul'turologii. Vyzovy, granitsy, perspektivy [Modes of textuality in literary criticism and cultural studies. Challenges, boundaries, prospects]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 107. pp. 32–48.

66. Tyupa, V.I. (2002) Mifologema Sibiri: k voprosu o "sibirskom tekste" russkoy literatury [The mythologeme of Siberia: on the "Siberian text" of Russian literature]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 1. pp. 27–35.

67. Kropotov, S.L. (2009) Lokal'nyy tekst kak tekhnologiya simvolicheskoy restrukturizatsii staropromyshlennoy territorii [Local text as a technology of symbolic restructuring of the old industrial territory]. In: Abashev, V.V. (ed.) *Gorod; Perm': smyslovye struktury i kul'turnye praktiki* [City; Perm: Semantic Structures and Cultural Practices]. Perm: Perm State University. pp. 131–171.

68. Florenskiy, P.A. (1993) *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [The analysis of spatiality and time in fine art works]. Moscow: Progress.

69. Chesnov, Ya.V. (1998) *Lektsii po istoricheskoy etnologii* [Lectures on historical ethnology]. Moscow: Gardarika.

70. Aymermakher, K. (2001) *Znak. Tekst. Kul'tura* [Sign. Text. Culture]. Moscow: RSUH.

71. Fadeeva, I.E. & Sulimov, V.A. (2013) *Semiozis: sub"ektivnaya antropologiya simvolicheskoy real'nosti* [Semiosis: Subjective Anthropology of Symbolic Reality]. St. Petersburg: Asterion.

72. Lavrenova, O.A. (1998) *Geograficheskoe prostranstvo v russkoy poezii XVIII – nachala XX vv.: (geokul'turnyy aspekt)* [The geographical space in Russian poetry of the 18th – early 20th centuries: (the geocultural aspect)]. Moscow: Institut Naslediya.

73. Zalesov, V.G. (2017) National-Romantic Architectural Trends in Northern Europe Countries and Their Reflection in Tomsk. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta – Journal of Construction and Architecture*. 6. pp. 50–67. [Online] Available from: https://vestnik.tsuab.ru/jour/issue/view/20/showToc (Accessed: 23rd August 2019). (In Russian).

74. Emelyanov, E.Yu. & Sitnikova, E.V. (2019) Modernism in Tomsk wooden architecture in the early 20th century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta – Journal of Construction and Architecture*. 1. pp. 114–125. (In Russian) DOI: 10.31675/1607-1859-2019-21-1-114-125.

75. Erdman, N. (2000) *Samoubiytsa: P'esy. Intermedii. Perepiska s A. Stepanovoy* [Suicide: Plays. Interlude. Correspondence with A. Stepanova]. Ekaterinburg: [s.n.]. pp. 303–582.

76. Kuritsyn, V.V. (1990) *Tomskie trushchoby* [The Tomsk slums]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/k/kuricyn_w_w/text_0020.shtml (Accessed: 22nd August 2019).

УДК 130.2: 316.322
DOI: 10.17223/22220836/44/4

Л.А. Коробейникова, Е.В. Водопьянова

ТЕОРИЯ ГЛОБАЛИЗАЦИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

В статье рассмотрены сложившиеся и новейшие тенденции развития теории глобализации. Установлено, что современные процессы информатизации, цифровизации, формирования сетевой, виртуальной культуры, дополненной реальности кардинально меняют глобальную культуру и интерпретации глобальных процессов. Выделены две парадигмы теоретической интерпретации глобализации: традиционная (исторические, геополитические, экономические, социальные и другие концепции), направленная в основном на изучение материальных процессов глобализации, и инновационная (гибридная, мультикультурная, виртуальная глобализация, дополненная реальность и другие концепции), направленная на анализ современных имматериальных тенденций развития глобальной культуры.
Ключевые слова: *глобализация, глобальная культура, виртуальная культура, информационная, сетевая культура, дополненная реальность*

Теория глобализации активно развивается в 90-е гг. XX в., когда глобализация выходит на повестку дня не только представителей академической науки, но и политиков, писателей, общественных деятелей, активистов политических движений. В дискуссиях по проблеме глобализации этот феномен оценивается неоднозначно: от негативного определения как глобальной болтовни до широко распространенного очарования глобализацией. Еще одна особенность дискурса по поводу глобализации – уверенность в том, что он не может быть сосредоточен на одной проблеме, в связи с чем разнообразие проблематики расширяет поле научных исследований и теоретические представления о глобализации. Что касается определений, то исследователи подчеркивают, что мы находимся далеко от точного определения глобализации, и это не случайно, так как наличие такого определения означало бы прекращение дискуссий по проблеме, поэтому существующие определения глобализации приспосабливаются для поиска ответов на возникающие теоретические и практические вопросы, связанные с развитием этого процесса.

Многочисленные и вариативные исследования глобализации можно структурировать, выделив две парадигмы в развитии теории глобализации: традиционную и новейшую. Традиционная парадигма сформировалась в конце XX в. на основе исследований в основном материальных аспектов глобализации: детерриториализации; ускорения экономической и социальной активности; интенсификации всемирных экономических и социальных отношений; расширения коммуникации и всемирного рынка; трансформации пространственной организации экономических и социальных отношений, что создает трансконтинентальные потоки и сеть всемирной социальной активности, взаимодействия и власти; экспансии и интенсификации социальных отношений в мировом времени и пространстве. В связи с этим на первом этапе формирования теории глобализации теоретизирование по данной пробле-

ме было развито неравномерно: такие науки, как экономика, международные отношения, социальные науки, политические науки, были особенно активны в исследовании глобализации, тогда как в других областях знания глобализация оставалась маргинальной темой, не выходя на первый план и не представляя собой специального научного интереса. Исследования глобализации в традиционной парадигме можно структурировать, выделив следующие основные концепции: исторические, геополитические, экономические, социальные, правовые, политические.

Реалии современной культуры – информатизация, цифровизация, сетевые структуры, виртуальная культура, дополненная реальность – кардинально меняют процесс развития культуры, формируя третью реальность: мир виртуальных феноменов, созданный на основе интенсивного развития высоких технологий и выходящий за границы двух традиционных миров – природы и культуры. Подобного рода трансформация современной глобальной культуры требует теоретического осмысления, что повлияло на изменение теории глобализации, в которой формируется вторая парадигма новейших исследований глобализации. Исследования глобализации расширяются наряду с такими науками, как экономика, международные отношения, социальные и политические науки, глобализация становится предметом исследования таких наук, как информатика, гуманитарная информатика, теории информационного и сетевого общества, теории виртуальной культуры. Среди основных новейших концепций можно выделить концепции гибридной глобализации, мультикультурной глобализации, виртуальной и дополненной реальности в глобальном мире. В связи с выделенной структурой теории глобализации в первой части статьи будут рассмотрены основные концепции традиционной парадигмы, во второй части – новейшие концепции глобализации.

1. Становление теории глобализации

Многообразные и вариативные исследования глобализации на первом этапе развития теории глобализации (90-е гг. XX в.) в основном сосредоточены на анализе материальных форм глобализационных процессов: исторической, экономической, социальной. Исследователей также интересуют правовые и политические аспекты глобального мира.

Исторические концепции глобализации

Процесс глобализации связан с исторической интерпретацией, так как представляет собой эволюцию глобального мирового сообщества. Изучая происхождение глобализации, некоторые исследователи подчеркивают, что эта идея изначально присуща человеческому роду (Р. Кокс).

Проблема глобализации связывается с проблемой глобального Просвещения, избегающего узкого, локального контекста Просвещения XVIII в., вдохновленного национальными историческими нарративами.

Широко дискутируемая историческая концепция глобализации – интерпретация глобализации как этапа развития мирового сообщества, следующего за модернизацией: паттерны организации модернизации и глобализации берут начало в евроцентристских моделях. Исследователи интерпретируют модернизационные теории как «…концепции направленного развития, построенные на основе признания универсальности западного общества, превращения его в образец для всех народов, желающих ускорить свою есте-

ственную эволюцию… Модернизация осуществлялась в формах колонизации, вестернизации, догоняющей модели развития» [1. С. 5].

Модернизационные теории предлагали общий путь развития человечества с идеализацией Запада и признанием западной модели развития универсальной. Однако модернизации незападных стран поставили под вопрос универсальность западной модели модернизации, не обеспечив необходимых социокультурных изменений. Ряд исследователей полагает, что существует две модели модернизации: для западных и незападных стран. Навязанный третьему миру в XIX в. экономический либерализм является важнейшим элементом в объяснении задержки его индустриализации [2. С. 50]. Н. Хомский подчеркивает, что доктрина свободного рынка основ процесса модернизации существует в двух вариантах: официальная доктрина, навязываемая странам третьего мира; 2) реально действующая на Западе доктрина свободного рынка. Похоже, именно разницей двух доктрин можно объяснить провал модернизаций ряда незападных стран. Модернизация как процесс, затрагивающий конкретное общество, меняющий его по западному образцу, приближающий гомогенизацию мирового сообщества, изменяется в условиях глобализации, меняется соотношение вестернизации и модернизации, в которой большую роль играют ценности коллективизма, религии. Возникают локальные варианты модернизации, проводящие к отсутствию унифицированной модели и к плюрализму модернизаций.

Исследователи выделяют и изучают варианты исторического развития мирового сообщества: вестернизация, колониализм, постмодернизация, догоняющее развитие.

Историки экономики К.О’ Рурк и Д. Уильямсон обсуждают проблемы, касающиеся глобализации в исторический период между 1850 и 1914 гг., определяя эти годы как историческую эру глобализации, в рамках которой Атлантика предстает как арена глобального экономического обмена.

«Историки экономики и мышления, вместе с историками международной миграции, согласны, что глобализация началась в середине XIX в., трансформируя упорядоченную сеть атлантических связей» [3. P. 9, 10].

Ряд исследователей подчеркивает, что современная глобализация началась с 1970 г. и была связана с трансформацией капитализма.

С возникновением понятия «глобальная история» связано появление дебатов, касающихся глобальной геополитики и глобальной идентичности. Теоретики и политики подчеркивают, что США до сих пор остаются единственным государством, осуществляющим глобальное геополитическое доминирование. Американское господство создает новый мировой порядок, который распространяет на весь мир основные черты американской социальной и политической системы, такие как коллективная система безопасности; региональная экономическая кооперация; процедуры, которые обеспечивают консенсус, даже при доминировании США; предпочтение демократического участия в ключевых альянсах; рудиментарная глобальная конституциональная и правовая структура [4. P. 28, 29].

Социальные концепции глобализации

Понятие глобального отражает разные уровни развития человеческих сообществ, устанавливающих и адаптирующих идентичность и социальные

отношения на индивидуальном, национальном и мировом уровнях, что обеспечивает преемственность социокультурной эволюции. В связи с этим встает вопрос о глобальной идентичности, трансформирующей единичные перспективы в глобальные и воплощающей изменчивый порядок континуума мировой истории и культуры.

Теоретики современной глобализации связывают начало этого процесса с формированием глобальной экономики свободного рынка. Теоретизирование по проблеме глобальной экономики высоко развито, но не является предметом специального анализа в данной статье. Дифференциация процесса производства, детерриториализация, глобальные финансы и другие феномены являются свидетельством формирования глобального пространства.

В современной социальной теории выделяются следующие основные элементы глобализации:

– детерриториализация, где имеет место возрастающая вариативность социальной активности, независимо от географического местоположения участников;

– взаимодействие вне существующих географических и политических границ;

– ускорение социальной активности;

– оценка глобализации как длительного процесса;

– понимание глобализации как мультипроцесса, поскольку проявление детерриториализации, взаимодействий постоянно растет во многих областях социальной активности [5].

В современном социальном и социально-философском дискурсе можно выделить три позиции в интерпретации глобализации. Радикальный глобализм обосновывает идею постепенного объединения отдельных государств в единое мировое сообщество. Умеренный глобализм утверждает тезис, что в процессе объединения разных государств и культур в единое мировое сообщество возникает противоположный процесс дифференциации. Антиглобализм отстаивает идею, что глобализация усиливает различия между культурами, поэтому данный процесс ведет к углублению конфликтов между национальными культурами и усугубляет социальное неравенство в мировом масштабе.

Правовые концепции глобализации

В современных дебатах в философии права определение значения «глобального» и «глобализации» сосредоточено на поиске значения термина «сообщество» в границах постлиберализма и посткоммунитаризма. Традиционные парадигмы либерализма и коммунитаризма недостаточны для обновления исследования в силу их концептуальной ограниченности, поэтому философы права заняты поиском новых парадигмальных оснований интерпретации сообщества. Дискуссии концентрируются на анализе отношений между индивидом, государством и системой государств в соответствии с принципом аналогии между внутренними процессами в государстве и внешними процессами, в направлении от интерпретации изолированного индивида через национальное государство к глобальному государству. Проблема глобального формируется вариативно. Правовой концептуализм обосновывает правовой регулятивный императив в качестве основания проблемы глоба-

лизации, так как сообщество развивается от государства к сепаратному политическому сообществу. Другая позиция развивает идею глобальных возможностей и глобальной ответственности, созданной глобальной природой целей мирового сообщества.

В этой связи правовые философы заняты поисками обоснования «ответственного сообщества», (responsible community), «хорошего общества» (good society).

Политические концепции глобализации

Рассматривая генезис глобализации, некоторые политические теоретики подчеркивают преемственность этого процесса с Вестфалианской моделью развития, однако отличия современной глобализации заключаются в осуществлении двух вариантов модели: западного (американского и европейского) и восточного (японского, китайского, российского). В эпоху глобализации Вестфалианская модель идет на компромиссы, по крайней мере, в четырех пунктах: через соглашение, контракт, принуждение, налог [6. P. 33].

Политические теоретики заняты изучением нормативного измерения глобализации, что обсуждается в дебатах между космополитами и коммунитаристами. Космополитизм основан на универсалистских идеях модернистской моральной и политической философии. Коммунитаристы не видят перспективы в необходимости переосмысления глобального неравенства и высказывают скептицизм относительно космополитической защиты глобальных правовых и политических реформ. Попытки достижения глобальной справедливости представляются сомнительными. И космополиты, и коммунитаристы обсуждают перспективы развития демократических институтов на глобальном уровне. Д. Хелд полагает, что глобализация требует расширения либеральных демократических институтов [7]. В противоположность Д. Хелду, Ю. Хабермас и другие коммунитаристы утверждают, что демократическая политика предполагает глубокое чувство истины, обязательства и принадлежности, которые пока остаются невостребованными на глобальном уровне [8]. Ряд политических философов рассматривает глобализацию как проявление неолиберализма. Некоторые исследователи изучают гражданское общество в условиях глобализации как рассеивающуюся практику [9. P. 88].

Ряд политических теоретиков утверждают, что государство теряет компетентность, легитимность и власть, характерные для ведущего агента в мировых связях, и уступает место более комплексному постинтернациональному универсуму, характеризующемуся разнообразием и смешанной политикой [10].

Для постинтернационального универсума характерны проблемы формирования глобальной власти и глобальной ответственности. По мнению К. Брауна, термин «сверх-власть» имеет некоторое архаическое звучание в эпоху глобализации, но может быть актуализирован в контексте концепции «мягкой власти» (soft power) или в понимании важности военной власти в переоценке других форм власти. Исследователи (К. Браун, Ж. Бодрийар, Ж. Лакан, Ф. Гваттари) обсуждают изменение природы власти в настоящее время: власть превращается в сеть, становится ризоматической скорее, чем иерархической, создается и поддерживается не атрибутами, например, насилием, военной властью, экономическим производством, но людьми, работающими и потребляющими в глобальной экономике. Из-за изменившейся

природы власти современная империя не похожа на иерархические империи Викторианской эпохи.

«В этой империи военная власть США очень важна в совокупности с гражданской властью, но это не специфически Американская империя в конвенциональном смысле этого слова, это и не Америка как государство. Можно привести ключевую аналогию с Римской империей, сеть власти которой базировалась на римских легионах» [11. P. 14].

Власть, понимаемая в этом смысле, не имеет определенного места дислокации и не может быть проконтролирована, она вездесуща и создается не только силами, официально ее поддерживающими, но и силами, выступающими против нее, что создает империю, которая состоит из не-иерархических сетей.

В эмпирически ориентированном американском политическом анализе можно выделить две тенденции интерпретации глобализации: интервенционализм, который утверждает первенство США по отношению к другим государствам; изоляционизм, который подчеркивает, что вера в превосходство США – способ распыления сил в безуспешной попытке достичь имперского превосходства. В этих дебатах сформулировано несколько подходов к реализации гегемонии США в XXI в. Жесткий реализм утверждает тезис о том, что лидирующая мировая держава постоянно должна заботиться о перспективах своей исторической эволюции, потому что современная мировая политика представляет собой безжалостную борьбу за доминирование. Умеренный реализм развивает идею обращения к внешнему миру, базирующуюся на порядке приоритетов. Либерал-гегемонизм утверждает идею использования США военного превосходства для установления порядка в нецивилизованных странах (вместо утверждения гегемонии). Либеральный интернационализм подчеркивает, что либеральные государства, в отличие от нелиберальных, редко вступают в конфликты друг с другом.

Неоконсервативные радикалы также опираются на теорию гегемонии США, но в то же время подчеркивают, что такая политика встречает вызовы времени, в связи с чем политика США подвергается критике с разных позиций.

2. Современные концепции глобализации

Гибридная глобализация

Центральное место в формировании глобального сообщества занимает сеть процессов, включающих жизнь человека в тесные глобальные политические, социальные, экономические и культурные связи, взаимозависимости и переплетающиеся потоки. Взаимосвязи, взаимозависимости и потоки вызывают взаимодействие, переплетение, смешение культурных и социальных форм, стилей и структур. Такого рода культурные и социальные феномены описываются и анализируются как примеры «гибридизации». Термины «гибрид», «гибридизация», «гибридность» сейчас весьма популярны в исследовании глобализации. Фактически «гибридность» – это диагностическая черта, которая обеспечивает понимание очевидности глобализации. Как отмечают исследователи, термин «гибридность» наиболее часто используется в анализе культурных аспектов глобализации, таких как мода, музыка, танец, фильм, пища, язык.

В таких науках, как международные отношения, геополитика, термины «гибрид», «гибридизация», «гибридность» используются для характеристики постмодернистских политических структур и структур безопасности в таких субъектах, как Европейский союз и НАТО. Исследователи подчеркивают гибридизацию политических структур Европейского союза: Европейского парламента и других образований в контексте европеизации. Многие европейские политические структуры состоят из элементов, которые гибридизируют способ управления [12. P. 620]. Теоретики предлагают и разрабатывают термин «гибридная политика» как эвристический инструмент изучения природы и форм геополитического соперничества, развивающегося после холодной войны. Некоторые исследователи отвергают культурную и социальную гомогенизацию и вместо этого говорят о смешении и интенсификации взаимосвязей глобального и локального – глокализация (в терминологии Р. Робертсона). С. Вертовек рассматривает смешение культурных и социальных феноменов в процессе глобализации в терминах постфилософии: «…транснационализм часто ассоциируется с текучестью конструированных стилей, социальных институтов и повседневной практики. Это часто описывается в терминах синкретизма, креолизации, бриколажа, культурной трансляции и гибридности» [13. P. 3].

В рамках концепции глобализации как «гибридизации» Ж. Питерса процесс глобализации оценивается как рост многообразия возможных типов социальных структур: транснациональных, интернациональных, макрорегиональных, микрорегиональных, локальных, муниципальных. Другое проявление «гибридизации» связано с понятием смешанного времени: премодернизм, модернизм, постмодернизм. В границах этой концепции «гибридизация» интерпретируется как интеркультурализм.

Проблемы мультикультурной глобализации

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

Обсуждение «тяжелых случаев» (hard cases) в контексте философии.

Нормативные исследования мультикультурализма, которые явно базируются на парадигме исследований Д. Роулза и его последователей. Центральный вопрос этих исследований – как можно заставить индивидов разных моральных установок и верований поддержать базовые принципы права в существующем конституционном режиме? Этот вопрос рассматривался Д. Роулзом в контексте интеллектуального диалога с исследованиями Аристотеля, Т. Гоббса, Дж. Милля, И. Канта. Д. Роулз был вдохновлен идеями о том, как принципы разума, равенства, справедливости, плюрализма могут быть использованы в политических исследованиях современных либерально-демократических обществ [14].

Обсуждение проблем мультикультурализма в дебатах либералов и коммунитаристов. Сохраняя веру в либеральную автономию, В. Кимлика рассматривает вопрос о том, что индивидуализм любого рода нуждается в укоренении в нуждах сообщества, культуры, истории; отсюда – его защита культурного контекста как источника либерального самосознания [15]. Основное понятие В. Кимлика – либеральный мультикультуралистский консен-

сус – весьма значимо в обсуждении проблем мультикультурной глобализации.

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

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

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

Интерпретации глобализации в контексте виртуальной и дополненной реальности

Виртуальная среда приобретает доминирующее значение в современном обществе и культуре, формируя «третью природу» – мир виртуальных феноменов, созданный синтезом интеллекта и высоких технологий, существующий наряду с традиционными мирами – природой и культурой (второй природой, по определению Ф. Шеллинга). Парадоксом современного этапа антропогенеза является существование человека в двух измерениях: реальном и виртуальном, при этом виртуальное измерение имеет первичную ценность, а физически реальное отходит на второй план и несет в себе сопровождающую значимость. В этой связи происходит трансформация восприятия субъектом окружающего мира: физическая реальность растворяется в виртуальной реальности. Анализ специфики виртуальной реальности не входит в задачи данного исследования. Отметим только некоторые

направления изучения данной проблемы, значимые для осмысления духовной стороны современного процесса глобализации.

Изучение виртуальной реальности как особого типа взаимодействия между иерархическими разноуровневыми объектами с отношениями порожденности и интерактивности, где существуют иные, по сравнению с физической реальностью, законы развития, а также специфические характеристики времени и пространства.

Исследования модусов взаимодействия человека с виртуальной средой, в рамках которых важными для определения границ виртуального пространства являются три позиции: 1) интернет как медиа, или коммуникативное пространство; 2) интернет как открытое языковые системы; 3) интернет как сообщества людей с общими интересами и ценностями.

Плюрализм интерпретаций виртуальности с разных позиций: исторических – обобщение историко-культурных и философских концепций «иного» мира, начиная от античности до современности (Д.О. Усанова); психологических – анализ виртуальных феноменов как субъективно переживаемой реальности в концепциях интеракционизма (Дж. Мид, У. Томас); постомодернистских – исследование виртуальности как мнимой, имитационной реальности (гиперреальность Ж. Бодрийара, концепция общего спектакля Г. Дебора); информационного и сетевого общества – рассмотрение виртуальности как информационного – технического пространства, киберпространства в концепциях информационного общества, виртуального капитализма, сетевого общества (А. Бард, М. Зодерквит, М. Кастельс и др.) [16].

Создающие виртуальное пространство сетевые структуры трансформируют современный процесс глобализации, так как они стирают грани, разделяющие классы, расы, нации, государства; границы между реальным и виртуальным; меняют телесность человека.

Формирующиеся в современных сетевых структурах новые принципы мироотношения: равная ценностная значимость разнообразных культур; интеграция рационального и гуманистического отношения к окружающей среде; коэволюция человека и биосферы – могут рассматриваться как принципы развития глобализации в форме духовного процесса.

Историко-культурная реконструкция сети (исследования К. Брауна, А. Негри, М. Хардта) показывает, что сеть имеет давние исторические традиции (например, в античности власть Римской империи базировалась на сети римских легионов), но только в современную эпоху сеть приобретает глобальный и виртуальный характер, в связи с чем исследователи (А. Бард, Я. Зодерквист, К. Келли, М. Кастельс, М. Райс, Ю. Хабермас) фиксируют формирование новой организационной парадигмы в условиях смены типа коммуникаций.

Массовое распространение глобальных сетевых технологий усиливает позиции виртуального пространства в направлениях расширения границ возможных взаимодействий, снижения издержек, изменения традиционных форм управления, применения новых форм управления.

Благодаря инновационным сетевым технологиям все виды и формы культуры глобализирующегося мира оказываются сплетенными в единое целое, где каждый человек оказывается в ситуации выбора того, что подходит ему индивидуально [17]. Развитие глобальной культуры формирует принци-

пиально новые формы выражения духовности, благодаря которым человек получает неограниченные возможности саморазвития в двух направлениях: внешнего – достижения квинтэссенции духовности и распространения духовного развития на весь мир; и внутреннего – совершенствование человека через повышение ответственности по отношению к себе, к Другому, к миру через ориентацию на потребности в самореализации и самосовершенствовании, что обеспечивает поворот от материальной ориентации процесса глобализации к духовному развитию этого процесса. В мультикультурной ситуации глобальных сетей реализуется свобода человека как выбор жизненного пути, который остается открытым.

Трансформация современных культурных ценностей, которые преодолевают пространственную и временную изолированность, способствуют сближению народов, расширению сотрудничества в области образования, науки, культуры, также влияет на формирование процесса глобализации в духовной форме, так как предполагает соблюдение баланса между свободой и ответственностью человека.

Духовность в виртуальной и дополненной реальности может актуализировать существующие в физической реальности проблемы, в том числе глобальные проблемы, и через интерактивные проекты стимулировать их разрешение [18. P. 53]. Человек, включенный в виртуальную и дополненную реальность, попадает под влияние медиа, поэтому необходимо развивать духовную составляющую медиа культуры в глобальном мире.

Заключение

Авторский анализ теории глобализации позволяет сделать следующие выводы. Исследования глобализации в рамках первой, традиционной парадигмы, концентрируются в основном на анализе этого процесса как материального и фокусируются на исторических, геополитических, экономических, социальных, правовых, политических аспектах глобализации, не принимая во внимание духовное значение этого феномена. Вторая парадигма, парадигма новейших исследований глобализации, ориентирована на изучение иммате-риальных и духовных процессов современной глобализации: информатизации, цифровизации, виртуальной культуры, сетевой культуры, дополненной реальности. Еще одна особенность теории глобализации, принимая во внимание плюрализм позиций, – это ориентация на создание комплексного, междисциплинарного и вариативного представления об этом процессе. Плюрализм проблематики анализа глобализации, например: унификация или разнообразие мира; исторические интерпретации глобализации в контексте модернизации, вестернизации, колонизации, постмодернизации, догоняющего развития; детерриториализация; взаимосвязи; интерпретации глобализации как мультипроцесса; гибридизация; дискуссии относительно виртуального характера глобального мира и дополненной реальности и т.д. (список проблем может быть продолжен) – все это направлено на создание комплексного представления о глобализации, что необходимо для понимания этого процесса. Трансформация современных культурных реалий, которые преодолевают пространственную и временную ограниченность, способствуют сближению народов, расширению сотрудничества в области образования, науки, культуры, также влияет на формирование процесса глобализации в духовной форме

и обусловливает процесс изменения сознания человека в глобальном мире, так как предполагает соблюдение баланса между свободой и ответственностью человека. Эти процессы актуализируют обращение новейших исследований теории глобализации к изучению не только материального, но и духовного измерения глобализации.

Литература

1. *Федотова В.Г.* Российское развитие в условиях глобализации // Философские науки. 2001. № 1.

2. *Хомский Н.* Прибыль на людях. М. : Праксис, 2002.

3. *Donna Gabaccia.* A Long Atlantic in a Wider World // Atlantic Studies. Literary, Cultural and Historical Perspectives. 2004. Vol. 1, № 1.

4. *Brzezinski Z.* The Grand Chessboard: American Primacy and its Geostrategic Imperatives. New York : Basik Books, A Division Collins Publishers, 1997.

5. *Globalization*, Stanford Encyclopedia, plato.Stanford.edu/entries/globalization/

6. *Rizvi F.* Democracy and Education after September 11 // Globalization, Societies and Education. 2003. Vol. 1, № 1.

7. *Held D.* Democracy and the Global Order: From the Modern State to Cosmopolitan Governance. Stanford : Stanford University Press, 1995.

8. *Habermas J.* The Postnational Constellation: Political Essays. MIT Press, 1999.

9. *Frost M.* Can Dispersed Practices be Held Ethically Accountable // Global Society. January 2004. Vol. 18, № 1.

10. *Remapping* Global Politics. History's Revenge and Future Shock. Val.H. Ferguson, Rutgers University, New Jersey and Richard W. Mansbach, Iowa State University. 2004. 380 p.

11. *Brown C.* Do Great Powers Have Great Responsibilities? Great Power and Moral Agency// Global Society. Journal of Interdisciplinary International Relations. January 2002. Vol. 8, № 1.

12. *America* Alone. The Neo-Conservatives and the Global Order. Stefan Halper, University of Cambrige, and Jonathan Clarke, Cato University. Washington D.C., 2004. 382 p.

13. *Vertovec S.* Transnationalism. New York : Routledge, 2010.

14. *Rawls D.* Theory of Justice. Oxford : Oxford University Press, 1971. 560 p.

15. *Kymlicka W.* Multicaltural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights. Oxford : Oxford University Press, 1995. 280 p.

16. *Долгих М.Н.* Дизайн в культуре сетевого общества: интерактивная природа и виртуальная жизнь : автореф. дис. … канд. филос. наук. Томск, 2015. 16 с.

17. *Roberts A., Lamp N.* Six faces of globalization. Harvard : Harvard University Press, 2020. 400 p.

18. *Sandel M.* The tyranny of merit. London : Penguin, 2020.

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

E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

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

E-mail: veritas41@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 48–60.

DOI: 10.17223/2220836/44/4

GLOBALIZATION THEORY IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL TRANSFORMATION

Keywords: globalization; global culture; virtual culture; informational; net culture

The paper aims to present two paradigms of theory of globalization: traditional and novel. First paradigm includes globalizations concepts concerned with the investigation of the material aspect of the process of globalization. Within the boundaries of this paradigm various concepts of globalization can be fit into a conceptual frame which includes the following main concept: historical, geopolitical, economic, social, legal, political globalization.

Historically, the process of globalization is connected with the evolution of the global world community. This consideration bring to the Global Enlightenment problem, which excel narrow interpretation of the Classical Enlightenment of the 18 C. –mainly inspired by national and historical narratives.

Social globalizations concepts investigate various trends of social world evolution: westernization, colonization, modernization, post-modernization, running behind development. In contemporary social theory several basic elements of globalization are indentified: deterritorialization: interconnectedness across existing geographical and political borders: speed of velocity of social activity, evaluation of globalization as a relatively long-term process, understanding of globalization as multi-pronged process.

Legal concepts of globalization investigate the prospect of "good society" and "responsible community" formation within the boundaries of the globalization process.

Political theorists have been busy addressing the normative implication of globalization. Globalization is discussed in debates between cosmopolitans and communitarians.

At whole, first paradigm of the globalization theory is oriented on investigation mainly material aspect of modern globalization process: economical, geopolitical, social, etc.

The second paradigm of globalization theory is concerned with investigation of the recent process of cultural development: informatization, digitalization, net culture, virtual culture, additional reality, diversity, multicultural trends of development, hybridity, hybrid geopolitics.

Multicultural concepts of globalization, based on the recognition of the world diversity, are popular because of their non-repressive and tolerant forms.

Virtual reality becomes dominant phenomena in recent culture, creating the "third nature" – world of virtual phenomena created by synthesis of intelligence and high technologies. This third nature exists side by side with two traditional worlds: nature and culture (the second nature, in terms of F. Schelling).

Informatization, digitalization, net structures, virtual and additional reality lead to great changes of existence of human being. Human being exists in two dimensions: real and virtual with domination of virtual. Virtual, informational, net structures transform modern globalization process. Global nets lead to realization of human freedom as free choice of life style, which remains open.

In conclusion authors stress the fact of existing of two paradigm in theory of globalization: traditional, oriented on investigation of material phenomena (historical, geopolitics, economic, social, etc. concepts) and novel oriented of analysis of immaterial phenomena (virtual, digital, hybrid, multicultural, informational, net, etc.).

References

1. Fedotova, V.G. (2001) Rossiyskoe razvitie v usloviyakh globalizatsii [Russian development under globalization]. *Filosofskie nauki – Russian Journal of Philosophical Sciences*. 1.

2. Chomsky, N. (2002) *Pribyl' na lyudyakh* [Profit over People]. Translated from English. Moscow: Praksis.

3. Gabaccia, D. (2004) A Long Atlantic in a Wider World. *Atlantic Studies. Literary, Cultural and Historical Perspectives*. 1(1). pp. 1–27. DOI: 10.1080/1478881042000217188

4. Brzezinski, Z. (1997) *The Grand Chessboard: American Primacy and its Geostrategic Imperatives*. New York: Basik Books, A Division Collins Publishers.

5. Stanford.edu. (n.d.) *Globalization, Stanford Encyclopedia*. [Online] Available from: plato.Stanford.edu/entries/globalization/

6. Rizvi, F. (2003) Democracy and Education after September 11. *Globalization, Societies and Education*. 1(1). pp. 25–40. DOI: 10.1080/1476772032000061806

7. Held, D. (1995) *Democracy and the Global Order: From the Modern State to Cosmopolitan Governance*. Stanford: Stanford University Press.

8. Habermas, J. (1999) *The Postnational Constellation: Political Essays*. MIT Press.

9. Frost, M. (2004) Can Dispersed Practices be Held Ethically Accountable. *Global Society*. 18(1). pp. 77–89. DOI: 10.1080/1360082032000173581

10. Ferguson, Y.H. & Mansbach, R.W. (2004) *Remapping Global Politics. History's Revenge and Future Shock*. Rutgers University, New Jersey; Iowa State University.

11. Brown, C. (2002) Do Great Powers Have Great Responsibilities? Great Power and Moral Agency. *Global Society. Journal of Interdisciplinary International Relations*. 8(1). pp. 5–19. DOI: 10.1080/1360082032000173545

12. Halper, S. & Clarke, J. (2004) *America Alone. The Neo-Conservatives and the Global Order*. University of Cambrige; Cato University, Washington D.C.

13. Vertovec, S. (2010) *Transnationalism*. New York: Routledge.

14. Rawls, D. (1971) *Theory of Justice*. Oxford: Oxford University Press.

15. Kymlicka, W. (1995) *Multicaltural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press.

16. Dolgikh, M.N. (2015) *Dizayn v kul'ture setevogo obshchestva: interaktivnaya priroda i virtual'naya zhizn'* [Design in the culture of a network society: interactive nature and virtual life]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Tomsk.

17. Roberts, A. & Lamp, N. (2020) *Six Faces of Globalization*. Harvard: Harvard University Press.

18. Sandel, M. (2020) *The Tyranny of Merit*. London: Penguin.

УДК 391.7:316.74
DOI: 10.17223/22220836/44/5

Ш.Б. Майны, М.С. Кухта

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ ПО ТРАДИЦИОННЫМ ЭТНИЧЕСКИМ МОТИВАМ ТУВЫ

Актуальность исследования обусловлена возрастающим научным интересом к такому явлению культуры, как дизайн одежды. Нарастание глобализационных процессов, когда национальная специфика встраивается в универсальное, ведет к переосмыслению дизайна одежды. В исследовании представлено включение стилистической традиционной национальной семантики в современную моду. В работе использовались историко-культурный, искусствоведческий, культурологический, социологический методы. В исследовании выделяются доминирующие мотивы и символы (аяк хээзи, олчей удазыны, скифская пантера и олень), рассматриваются принципы кроя, технологии и материалы, позволяющие ярче раскрыть образ и представить новое понимание традиции в контексте вызовов современности.
Ключевые слова: *концептуальный дизайн, этническое мотивы, тувинский костюм, символ, семантика, семиотика*

Введение

Тенденция использования традиций национального костюма в дизайнерской практике стремительно набирает обороты. В настоящее время в Туве существуют несколько модельных агентств, театров костюма и множество независимых дизайнеров. Существуют Союз дизайнеров Республики Тыва, который проводит фестивали-конкурсы для модельеров. Регулярно выпускаются новые коллекции, имеющие явно выраженную этническую направленность. В последние годы, на волне возрастающего интереса к углубленному изучению тувинской культуры, наблюдается тенденция к более деликатному обращению с уникальным этническим материалом.

Основная цель данного исследования – рассмотреть концептуальный дизайн одежды по традиционным национальным тувинским мотивам, представляющий собой особый элемент культурного материального наследия. Объектом исследования является тувинская традиционная одежда, предметом – процесс развития этнической моды в современном костюме тувинцев.

Концептуальный дизайн костюма основан на глубоком понимании национальной семантики и обращении к знаково-символической системе тувинской культуры.

К проблеме изучения обращения мировой моды к этническим мотивам посвящено исследование Р.Ф. Самархановой. В исследовании содержатся ценные сведения относительно обращения мировой моды к этническим мотивам. В ней автор, во-первых, выделил 40 этнических мотивов, используемых модельерами в период с 1905–2005 гг. Во-вторых, обосновал гипотезу циклической закономерности обращения мировой моды к этническим мотивам, актуальность которых напрямую зависит от политических, экономических, культурных событий и процессов [1]. В научной работе Э.Е. Файзулли-

ной рассмотрен уникальный стиль отечественных дизайнеров одежды, совмещающих характерные особенности традиционной культуры с актуальными чертами современной моды. Как отмечает автор, синтез традиционного и современного должен способствовать развитию чувства самоценности нации, укреплению ее духовного единства [2]. Этническую моду в современном костюме бурят исследовала культуролог Т.Б. Норбоева [3].

Особое место в дискурсе исследуемой проблемы отводится трудам, касающимся традиционного костюма тувинцев, следующих исследователей: Е.Д. Прокофьевой, С.И. Вайнштейна, В.П. Дьяконовой, Л.Ш. Сат-Бриль, А.О. Дыртык-оол, С.В. Зайцевой [4–9]. О.М. Сиянбиль, А.А. Сиянбиль, которые выделили восемь традиционных видов тувинской одежды: детский, девичий костюм, костюм юноши, костюм невесты, костюм женщины, мужской костюм, костюм пожилых, а также дали классификацию половозрастному признаку [10]. О генезисе, технологии изготовления, разновидностях и аксессуарах тувинской национальной одежды конца XIX – начала XX в. подробно изучено в монографии Р.Б. Ховалыг [11]. Исследованию сакральной семантики традиционного тувинского костюма, систематизации культурных видов костюма и выявлению их символического звучания в конкретном материальном выражении (форме, крое, элементах декора), а также интерпретации традиционного костюма тувинцев в современных условиях посвящены работы М.С. Кухта, Ш.Б. Майны, О.М. Хомушку [12–14]. Сохранение и презентация традиционного костюма тувинцев как объекта этнокультурного наследия рассмотрены в диссертационном исследовании А.Б. Ондар [15]. Некоторые элементы тувинского костюма рассмотрены в работе О.Х. Ноозун «Тувинское декоративно-прикладное искусство: вехи историко-культурного развития» [16].

Отдельно необходимо выделить исследователей истории костюма и теоретиков моды: А.Б. Гофман, Е.А. Косарева, Г.С. Баранов и Д.Д. Родионова, М.И. Килошенко, О.В. Кондулукова, А.В. Конева.

Основными чертами концептуального дизайна одежды, ее смысло- и системообразующими факторами являются историзм, амбивалентность, цикличность и разнообразие.

Этнографом и литературоведом П.Г. Богатыревым приведен перечень функций национального костюма, в котором отражен тот факт, что одежда может иметь одновременно несколько функций, одни из которых – доминирующие, другие – подчиненные.

Выделенную классификацию можно привести кратко в следующем виде: «практическая; национальная; эстетическая; эротическая; магическая; возрастная; половая; моральная; функция праздничного (свадебного) костюма, отличающая его от будничной одежды; обрядовая; профессиональная; сословная; вероисповедания; региональной принадлежности» [17].

Говоря о магической функции, имеется в виду значение, приписываемое так называемым магическим деталях костюма: обрядовый чепец, нательная рубашка, вышивки и использование красного цвета против сглаза и др. Эстетическая и эротическая функции зачастую сливаются в единую. П.Г. Богатырев первым заговорил о семиотике народного костюма в плане изучения его социальных функций.

Е.А. Косарева, анализируя динамику формообразований одежды, выделяет следующие функции: «утилитарную; эстетическую; эмоционально-психологическую; индивидуально-знаковую; социально-знаковую; идеологическую; художественную; экономическую» [18].

Одежда является специфическим визуальным языком, своеобразным кодом в котором отражены реалии культуры и проявлены следующие функции:

1. Практическая, отражающая удобство вещи в выполнении ею конкретного утилитарного назначения.

2. Демонстративная, связанная с половой дифференциацией.

3. Социальная, отражающая принадлежность к конкретной социальной группе.

4. Знаково-символическая, транслирующая информацию о владельце: индивидуальный вкус, гендерные различия, укорененность в определенной культуре и социально-групповую принадлежность, а также уровень респектабельности.

5. Художественно-эстетическая, которая отражает понимание прекрасного в форме и цвете костюма.

Основная часть

Национальный костюм является богатым творческим источником для создания коллекций современной одежды. В основу художественного проектирования может быть положен целый комплекс стилистических характеристик традиционного костюма. Наиболее актуальной и емкой с точки зрения развития современного дизайна представляется образная составляющая. Изменение основополагающих концепций дизайна одежды подразумевает пересмотр методологического аппарата: вариативные и комбинаторные методы дополняются деконструкцией, инверсией, трансформацией, кинематикой. Основное направление развития современного дизайна одежды с использованием этнических мотивов можно охарактеризовать как этнофутуризм, который заключается в синтезе этнических традиций и современной культуры [2].

В современной моде традиционный костюм существует в модернизированном виде, поскольку он не может основываться только на повторении пройденного или его вариациях. Ход его развития определяется современными условиями жизни, новыми техниками и технологиями, влиянием стандартов западноевропейской моды и т.д.

В моделировании одежды можно выделить традиционную и стилизованную модели. Если в первом случае художники-модельеры не выходят за рамки культурных представлений, учитывая принцип композиционного построения, четкость форм, линий, конструктивные и декоративные особенности, то во втором варианте дизайнеры подвергают трансформации форму костюма, комбинируют с другими видами одежды [3].

В настоящее время в Туве активно пошивом этнических костюмов занимается перспективный модельер, член Союза дизайнеров Республики Тыва Ай-Даш Сат, обладатель призовых мест конкурсов и фестивалей: конкурс дизайнеров «Арт-Стиль-2017», г. Кызыл; «Узорчатое наследие – 2018», г. Кызыл; конкурс этномоды «Этно-Эрато – 2018», г. Москва; Международный фестиваль «Этноподиум на Байкале», г. Иркутск; Международный конкурс дизайнеров «NEO-FOLKLORE», который проходил в рамках недели

моды «Aspara Fashion week» в казахском городе Тараз; Всероссийский фестиваль молодых дизайнеров «Этномода – 2019», г. Майкоп; Республиканский Fashion-фестиваль «Сердце Тувы – 2019», г. Шагонар.

Молодой дизайнер является студентом кафедры технологии и предпринимательства Тувинского государственного университета. Студентом были созданы творческие работы, где трансформируются формы костюма, комбинируются с другими видами одежды и т.д.

Интересная комбинация материалов и смешение национального шелка с геометрическим принтом передает незабываемый образ женственности, смелости в коллекции **«Гламур в стиле Бохо»** (рис. 1). В данной работе модельер, ориентируясь на последние тенденции моды, создает актуальную одежду западноевропейского фасона с некоторым заимствованием традиционных элементов. Чтобы придать костюму этнический колорит, модельер использует формы традиционного халата, тона, создающие некую архаичность образу. В коллекции использованы материалы из красного, черного и белого цветов. Тувинцы в одежде использовали черный цвет, чтобы призвать силу и богатство. Черный цвет как один из «равноправных» цветов имел двоякое значение, олицетворяя разные понятия и характеристики. С одной стороны, ассоциируется с темным миром, адом в значении «*кара тамы*», с другой – в понимании тувинцев означает несметные богатства, неисчислимое множество скота «*мун кара хой*» (тысяча черных овец), принимая оттенки самого чистого, возвышенного. Особое отношение тувинцев к красному цвету связано с его защитным характером. Он воспринимался как символ жизни и здоровья, в народе бытовало мнение, что «*кызыл хараган*», «*кызыл сыптыг кымчы*» отпугивали злые силы. А красная нить на шее или на кисти рук, по народным представлениям, являлась оберегом [16].

Рис. 1. Коллекция «Гламур в стиле Бохо»

Fig. 1. Collection “Boho Glamor”

Коллекция **«Отражение скифского золота»**. Скифские сюжеты и мотивы в культуре Тувы стали появляться с начала 2000-х гг. в качестве одного из проявлений неотрадиционализма. Это было связано в первую очередь с открытием и функционированием экспозиции «Золото скифов: Долина царей» в Национальном музее Республики Тыва [19].

К искусству древних скифов обратился и Ай-Даш Сат, увидевший в скифо-сибирском зверином стиле новые возможности для развития и обогащения своего художественного языка.

Уникальные элементы скифской эпохи отражены в серебряном материале. Испокон веков Тува славилась своими сокровищами. Серебряная пряжка на упряжке верного коня, серебряный браслет на запястье любимой женщины, серебряная пиала, из которой тувинец укреплял силы молочным чаем. Коллекция сочетает в себе серебро Тувы и классический черный цвет. Пантера, орел, олень – скифские мотивы, ставшие особым брендом Тувы, подчеркивают мужество, силу, непоколебимость тувинского народа. Благородное серебро, означающее долголетие, чистоту помыслов и богатство, – для сильных духов предков, шагающих в ногу со временем, современных мужчин с уникальной харизмой (рис. 2).

Рис. 2. Коллекция «Отражение скифского золота»
Fig. 2. Collection “Reflection of Scythian gold”

Коллекция **«Золотая подкова»** (рис. 3). Счастье кроется в каждой мелочи в этой жизни. Кроется счастье легко, если это платье. Счастье имеет привычку задерживаться там, где подкова. И если она золотая – счастье двойное. Коллекция, отражающая историю и традиции, семейные обычаи, пришедшие от предков. Работа олицетворяет вечный мир и согласие. Изгибы золотой подковы показывают изящество женского силуэта, переливающаяся натура – роскошь королевы, национальный шелк – силу и знания мудрой тувинской женщины.

Рис. 3. Коллекция «Золотая подкова»
Fig. 3. Collection “Golden horseshoe”

Коллекция **«Сияние узора»**. Утрированный образ современной молодежи, который не боится показать себя. Сияющие узоры и яркие неоновые ткани привлекает внимание. В коллекции использованы необычные материалы, такие как отражающая термопленка в виде тувинских орнаментов, для основы подобрана ткань темно-синего цвета, акцентирующая тувинские уникальные орнаменты. Изюминкой коллекции являются необычные аксессуары в виде очков с разными формами (рис. 4).

В работе использованы узор пиалы *аяк хээзи* и бесконечный узел *олчей удазыны*. Узор пиалы – крупная розетка, крестообразная, рассеченная на четыре части, с входящими друг в друга треугольными фигурами, линии которых образуют как бы кости замкнутого узора. По своей структуре узор пиалы очень похож на символ долголетия (кит. «шоу»). Считается, что существуют более сотни стилистических вариаций этого символа. Данному орнаменту у тувинцев соответствует дымовой круг юрты (*хараача*) с крестообразными перемычками, которые делят ее на четыре сегмента. По месту положения светового пятна от *хараача* определяли время суток: восход солнца – «*хун дегген*», середина дня – «*дал дуъш*», полдень – «*хун орулеп келген*» и пр. Всю ночь, от заката до рассвета, из дымника обычно было передвижение Большой медведицы. Возможно, из-за этого тувинцы понимали под узором «*аяк хээзи*» отражение солнца, луны, звезд Большой Медведицы и всегда обращались с молитвой [16].

Олчей удазыны (бесконечный узел) символизирует «счастье, благополучие, долголетие», состоит из квадратиков, сложенных в определенном порядке. Если провести по линиям данного узора, он бесконечен, у него нет ни конца и начала. Поэтому счастье имело для тувинцев огромное значение, смысл которого сводилось к бесконечности [Там же].

Рис. 4. Коллекция «Сияние узора»
Fig. 4. Collection “Shining pattern”

Заключение

Национальные костюмы являются одним из основных этнокультурных источников для современных дизайнеров. Богатство и разнообразие этнических костюмных форм, их глубинные связи с историей народа, мифологией и искусством обусловливают особый интерес модельеров и дают все новые варианты освоения национальной одежды.

Литература

1. *Самарханова Р.Ф.* Формирование образной концепции при проектировании коллекции современного костюма на основе использования этнических мотивов: автореф. дис. … канд. техн. наук. М., 2009.

2. *Файзуллина Э.Е.* Использование этнических элементов и мотивов в современном дизайне одежды // Qazaqtaný. 2019. № 4 (4). С. 252–255.

3. *Норбоева Т.Б.* Этнический костюм бурят: традиции и современность // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2013. № 1 (24). С. 108–114.

4. *Прокофьева Е.Д.* Одежда тувинцев // Процесс национальной консолидации тувинцев. СПб. : Наука, 2011. С. 306–329.

5. *Вайнштейн С.И.* Вопросы генезиса одежды тувинцев-кочевников. Электрон. дан. [Б. м.]. URL: http://vneshnii-oblik.ru/tuvincy.html. Загл. с экрана.

6. *Дьяконова В.П.* Материалы по одежде тувинцев (по полевым материалам 1957–1958 гг.) // Труды ТКАЭЭ. М. ; Л., 1960. С. 238–266.

7. *Сат-Бриль Л.Ш.* Традиционная одежда тувинцев // Культура тувинцев: традиция и современность. Кызыл : Тип. Госкомиздата Тувинской АССР, 1988. С. 41–45.

8. *Дыртык-оол А.О.* Тувинский традиционный женский костюм. Кызыл : КЦО «Аныяк», 2014. 32 с.

9. *Зайцева С.В.* Семантика традиционных тувинских национальных украшений в современном этнодизайне // Труды Академии технической эстетики и дизайна. 2014. № 2. С. 39–42.

10. *Сиянбиль О.М., Сиянбиль А.А.* Традиционный тувинский костюм (История. Символика). Кызыл : Тип. Госкомитета по печати и массовой информации РТ, 2000. 72 с.

11. *Ховалыг Р.Б.* Тувинская традиционная одежда. Новосибирск : Наука : НГОПО Союза писателей России, 2018. 336 с.

12. *Кухта М.С., Майны Ш.Б.* Сакральная семантика тувинского традиционного костюма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 242–241. DOI: 10.17223/22220836/40/22

13. *Кухта М.С., Майны Ш.Б.* Тувинский костюм: традиции и современность // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 241–253. DOI: 10.17223/22220836/36/22

14. *Kukhta M.S., Mainy Sh.B., Khomushku O.M.* The earthly and sacred in the semantics of the tuvinians' traditional costume // J. Sib. Fed. Univ. Humanit. Soc. Sci. 2019. Vol. 12 (12). P. 2209–2216. DOI: 10.17516/1997–1370–0502

15. *Ондар А.Б.* Актуализация историко-культурного наследия тувинцев музейными средствами (на материалах традиционного костюма) : дис. … канд. культурологии. Кемерово, 2018. 172 с.

16. *Ноозун О.Х.* Тувинское декоративно-прикладное искусство: вехи историко-культурного развития. Кызыл : Тываполиграф, 2016. 153 с.

17. *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. 511 с.

18. *Косарева Е.А.* Мода XX век. Развитие модных форм костюма. СПб., 2006. 465 с.

19. Айжы Ж.Э., Нан-Хоо Я.А. Скифские сюжеты и мотивы в традиционном и современном ювелирном искусстве Тувы // Новые исследования Тувы. 2021, № 1. С. 73–90. DOI: https://www.doi.org/10.25178/nit.2021.1.4

Shenne B. Mainy, Tuvan State University (Kyzyl, Russian Federation).
E-mail: shenne85@mail.ru
Maria S. Kukhta, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: eukuh@mail.tomsknet.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 61–70.
DOI: 10.17223/2220836/44/5

CONCEPTUAL DESIGN OF CLOTHES BASED ON TRADITIONAL ETHNIC MOTIVES OF TUVA

Keywords: conceptual design; ethnic motives; Tuvan costume; symbol; semantics, semiotics

The trend of using the traditions of the national costume in design practice is rapidly gaining momentum. Currently, there are several modeling agencies, costume theaters and many independent designers in Tuva. There is the Union of Designers of the Republic of Tuva, which holds festivals-contests for fashion designers. New collections with a pronounced ethnic orientation are regularly released. In recent years, in the wake of the growing interest in in-depth study of Tuvan culture, there has been a tendency towards a more delicate treatment of unique ethnic material.

The main goal of this study is to consider the conceptual design of clothing based on traditional national Tuvan motives, which is a special element of the cultural material heritage. The object of the research is Tuvan traditional clothes, the subject is the process of development of ethnic fashion in the modern costume of Tuvans.

The conceptual design of the costume is based on a deep understanding of national semantics and an appeal to the sign-symbolic system of Tuvan culture.

A special place in the discourse of the problem under study is given to the works concerning the traditional costume of Tuvans by the following researchers: E.D. Prokofieva, S.I. Weinstein, V.P. Dyakonova, Sh.L. Sat-Bril, A.O. Dyrtyk-ool, S.V. Zaitseva, M.O. Siyanbil, A.A. Siyanbil, R.B. Khovalyg, M.S. Kukhta, Sh.B. Mainy, O.M. Khomushku, A.B. Ondar, O.Kh. Noozun.

The ethnographer and literary critic P.G. Bogatyrev provides a list of functions of the national costume, which reflects the fact that clothing can have several functions at the same time, some of which are dominant, others are subordinate.

The highlighted classification can be summarized as follows: "practical; national; aesthetic; erotic; magical; age; genital; moral; the function of a festive (wedding) suit, which distinguishes it from everyday clothes; ritual; professional; estate; religion; regional affiliation".

National costume is a rich creative source for creating collections of modern clothes. A whole complex of stylistic characteristics of a traditional costume can be used as the basis for artistic design. The most relevant and capacious from the point of view of the development of modern design is the imaginative component. Changing the fundamental concepts of clothing design implies a revision of

the methodological apparatus: variable and combinatorial methods are complemented by deconstruction, inversion, transformation, kinematics. The main direction in the development of modern clothing design using ethnic motives can be described as ethnofuturism, which consists in the synthesis of ethnic traditions and modern culture.

Currently in Tuva, a promising fashion designer, a member of the Union of Designers of the Republic of Tuva, Ai-Dash Sat, is actively engaged in sewing ethnic costumes.

The young designer is a student of the Department of Technology and Entrepreneurship of Tuva State University. The student created creative works where the forms of the costume are transformed, combined with other types of clothing, etc.

An interesting combination of materials and a mixture of national silk with a geometric print conveys an unforgettable image of femininity and boldness in the Boho Glamor collection.

Collection “Reflection of Scythian gold”. Ai-Dash Sat also turned to the art of the ancient Scythians, who saw in the Scythian-Siberian animal style new opportunities for the development and enrichment of his artistic language.

Collection “Golden Horseshoe”. Happiness lies in every little thing in this life. Happiness is hidden easily if this dress. Happiness has a habit of lingering where the horseshoe is. And if it is golden – double happiness. A collection that reflects history and traditions, family customs that came from ancestors. The work embodies eternal peace and harmony. The bends of a golden horseshoe show – the grace of a woman's silhouette, an iridescent nature – the luxury of a queen, national silk – the strength and knowledge of a wise Tuvan woman.

Collection “Pattern Shine”. An exaggerated image of modern youth who is not afraid to show themselves. Shining patterns and bright neon fabrics are eye-catching. The collection uses unusual materials, such as a reflective thermal film in the form of Tuvan ornaments; for the base, a dark blue fabric was chosen, accentuating unique Tuvan ornaments. The highlight of the collection is unusual accessories in the form of glasses with different shapes.

National costumes are one of the main ethno-cultural sources for modern designers, the richness and diversity of ethnic costume forms, their deep connections with the history of the people, mythology and art cause the special interest of fashion designers and provide new options for the development of national clothing.

References

1. Samarkhanova, R.F. (2009) *Formirovanie obraznoy kontseptsii pri proektirovanii kollektsii sovremennogo kostyuma na osnove ispol'zovaniya etnicheskikh motivov* [Formation of a figurative concept in the design of a modern costume collection based on the use of ethnic motives]. Abstract of Technical Sciences Cand. Diss. Moscow.

2. Fayzullina, E.E. (2019) *Ispol'zovaniya etnicheskikh elementov i motivov v sovremennom dizayne odezhdy* [The use of ethnic elements and motives in modern clothing design]. Qazaqtaný. 4(4). pp. 252–255.

3. Norboeva, T.B. (2013) Buryat ethnic costume: tradition and modernity. *Oykumena. Regionovedcheskie issledovaniya – Ojkumena. Regional Researches*. 1. pp. 108–114. (In Russian).

4. Prokofieva, E.D. (2011) *Protsess natsional'noy konsolidatsii tuvintsev* [The process of national consolidation of Tuvinians]. St. Petersburg: Nauka. pp. 306–329.

5. Weinstein, S.I. (n.d.) *Voprosy genezisa odezhdy tuvintsev-kochevnikov* [The genesis of the clothes of the Tuvinian nomads]. [Online] Available from: http://vneshnii-oblik.ru/tuvincy.html

6. Dyakonova, V.P. (1960) Materialy po odezhde tuvintsev (po polevym materialam 1957–1958 g.) [Materials on the clothes of Tuvans (based on the field materials of 1957–1958)]. *Trudy TKAEE*. 1. pp. 238–266.

7. Sat-Bril, L.Sh. (1988) Traditsionnaya odezhda tuvintsev [Traditional clothes of Tuvans]. In: aranchin, Yu.L. (ed.) *Kul'tura tuvintsev: traditsiya i sovremennost'* [Culture of Tuvans: tradition and modernity]. Kyzyl: Goskomizdat of the Tuva ASSR. pp. 41–45.

8. Dyrtyk-ool, A.O. (2014) *Tuvinskiy traditsionnyy zhenskiy kostyum* [Tuvan traditional female costume]. Kyzyl: Anyyak.

9. Zaitseva, S.V. (2014) Semantics of traditional Tuvan national decorations in contemporary ethno-design. *Trudy Akademii tekhnicheskoy estetiki i dizayna – Proceedings of the Academy of Technical Aesthetics and* Design. 2. pp. 39–42. (In Russian).

10. Siyanbil, M. & Sinyabil, A. (2000) *Traditsionnyy tuvinskiy kostyum (Istoriya. Simvolika)* [Traditional Tuvan costume (History. Symbolism)]. Kyzyl: State Committee for Press and Mass Media of the Republic of Tyva.

11. Khovalyg, R.B. (2018) *Tuvinskaya traditsionnaya odezhda* [Tuvan traditional clothing]. Novosibirsk: Nauka.

12. Kukhta, M.S. & Mainy, Sh.B. (2020) Sacred semantics of Tuvan traditional costume. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusctvovedenie – Journal of Tomsk State University of Cultural Studies and Art History*. 40. pp. 242–241. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/40/22

13. Mainy, Sh.B. & Kukhta, M.S. (2019) Tuva costume: traditions and modernity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusctvovedenie – Journal of Tomsk State University of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 232–243. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/22

14. Kukhta, M.S., Mainy, Sh.B. & Khomushku, O.M. (2019) The earthly and sacred in the semantics of the Tuvinian traditional costume. *Zhurnal SFU. Gumanitarnye nauki – Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 12(12). pp. 2209–2216. DOI: 10.17516/1997–1370–0502

15. Ondar, A.B. (2018) *Aktualizatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya tuvintsev muzeynymi sredstvami (na materialakh traditsionnogo kostyuma)* [Actualization of the historical and cultural heritage of Tuvans by museum means (based on the materials of traditional costume)]. Culturology Cand. Diss. Kemerovo.

16. Noozun, O.Kh. (2016) *Tuvinskoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo: vekhi istoriko-kul'turnogo razvitiya* [Tuvan arts and crafts: the milestones of historical and cultural development]. Kyzyl: Tyvapoligraf.

17. Bogatyrev, P.G. (1971) *Voprosy teorii narodnogo iskusstva* [Questions of the Theory of Folk Art]. Moscow: Iskusstvo.

18. Kosareva, E.A. (2006) *Moda XX vek. Razvitie modnykh form kostyuma* [Fashion of the 20th century. Development of the costume fashionable forms]. St. Petersburg: Petersburg Institute of Printing Arts. pp. 458–465.

19. Aizhy, Zh.E. & Nan-Hoo, Ya.A. (2021) Scythian motifs and imagery in traditional and contemporary jewelry art in Tuva. *Novye issledovaniya Tuvy – The New Research of Tuva*. 1. pp. 73–90. (In Russian). DOI: 10.25178/nit.2021.1.4

УДК 791+004.942
DOI: 10.17223/22220836/44/6

Н.А. Мальшина, А.А. Фирсова, Г.Ю. Чернышова

ОЦЕНКА ЭФФЕКТИВНОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЙ ИНДУСТРИИ КУЛЬТУРЫ В РЕГИОНАХ РОССИИ НА ОСНОВЕ DEA[1]

В статье представлен подход к анализу и оценке эффективности деятельности учреждений культуры российских регионов с использованием метода анализа среды функционирования Data Envelopment Analysis на примере театров, музеев и концертных организаций как системообразующего сегмента сферы культуры. Для оценки эффективности функционирования в работе используется соотношение совокупности значений входных параметров специфического ресурсного обеспечения деятельности учреждений культуры (финансовых, трудовых и материально-технических условий) и выходных параметров, характеризующих осуществление деятельности и результаты функционирования. В результате выполнено ранжирование российских регионов, определена степень однородности и дифференциации регионов, выявлены лидеры и аутсайдеры по степени эффективности функционирования учреждений индустрии культуры.

Ключевые слова: *учреждения индустрии культуры, театры, музеи, концертные организации, эффективность, Data Envelopment Analysis (DEA)*

Введение

В современных условиях индустрия культуры в Российской Федерации является важной сферой национальной экономики. Доклад ООН «Креативная экономика» приводит следующие данные по России: производством услуг в сфере культуры занято 7,3% населения, вклад сектора культуры в ВВП России составил 6% и сопоставим с вкладом таких отраслей, как производство и распределение электроэнергии, газа и воды (3,9%), здравоохранение и предоставление социальных услуг (4,5%), государственное управление и обеспечение военной безопасности (4,9%), сельское хозяйство (5,1%), высшее образование (3%) [1]. Эти обстоятельства обусловливают необходимость разработки обоснованных научно-методических подходов к оценке эффективности функционирования учреждений культуры [2, 3]. Также высокая степень дифференциации регионального развития влияет на неравномерность развития индустрии культуры по регионам Российской Федерации и неоднородность результатов функционирования ее учреждений индустрии. Настоящее исследование фокусируется на анализе организационно-экономических основ функционирования индустрии культуры, решает научные задачи оценки эффективности ее функционирования и увеличения вклада в региональный экономический рост, а также ранжирования регионов России по уровню эффективности функционирования индустрии культуры.

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Разработка организационно-экономических и финансовых механизмов поддержки и стратегического развития индустрии культуры в регионах России» № 19-010-01004.

Объект данного исследования – индустрия культуры и ее характеристики в регионах России, рассматриваемые авторами как совокупность государственных и частных учреждений сферы культуры на территории региона (субъекта Федерации) и их взаимосвязи с региональной экономикой.

Индустрия культуры представляет собой сложноорганизованную систему, элементы которой не просто множественны, но тесно переплетены и взаимосвязаны. Как любая система, она структурно многообразна, однако можно выделить следующие системообразующие ее сегменты: театры, музеи, концертные организации и самостоятельные коллективы. На их материалах проведен анализ эффективности функционирования учреждении культуры в силу большей распространенности, наличия валидной информации и коммерческого потенциала самофинансирования этих учреждений.

Цель исследования – анализ эффективности функционирования учреждений культуры на региональном уровне на примере театров, музеев и концертных организаций с применением инструментария Data Envelopment Analysis (DEA) моделирования и ранжирование регионов России по степени эффективности учреждений индустрии культуры в регионах РФ.

В работе предлагается подход к оценке эффективности индустрии культуры в регионах России на основе показателей, отражающих количественные характеристики деятельности учреждений культуры (музеев, концертных организаций и театров) в региональном разрезе, и применения методов анализа среды функционирования DEA.

В работе были решены следующие основные исследовательские задачи:

– формирование набора показателей, отражающих деятельность учреждений культуры в финансово-экономическом аспекте в современных российских условиях в региональном разрезе;

– реализация модели оценки эффективности функционирования учреждений культуры на основе метода анализа среды функционирования DEA;

– апробация разработанной модели на данных по 78 регионам Российской Федерации;

– ранжирование российских регионов по степени эффективности функционирования учреждений культуры.

Методология исследования

Затруднения в определении индустрии культуры обусловлены неразработанностью понятийного аппарата. Современное взаимопроникновение общества, творчества и бизнеса провоцирует появление новых рычагов и механизмов функционирования культуры в РФ, требует адаптации уже существующих мировых стандартов, их понимания. Формируется необходимость исследования индустрии культуры как целостной системы, сформированной на основе взаимосвязей и взаимодействий различных суботраслей. Необходимое определение индустрии культуры концентрируется на изготовлении и распространении текстов в виде продукта деятельности, влияющих на понимание мира. Индустрия культуры является сложной структурой, функционирующей путем изготовления и распространения текстов, а в конечном счете символов как главном источнике текста. Исходя из сложной структуры индустрии культуры, представляется необходимым привлечь в исследовании интегральные индикаторы.

Сравнение региональных экономических систем проводится, как правило, на основе интегральных социально-экономических индикаторов, получаемых с помощью многокритериальных методов системного анализа. В качестве интегральных индикаторов в настоящем исследовании предлагается использовать оценки эффективности, получаемые методом анализа среды функционирования – Data Envelopment Analysis (DEA).

DEA – это непараметрический метод, основанный на использовании математического программирования. DEA позволяет оценить относительную техническую эффективность набора сопоставимых объектов, которые используют несколько входов для получения нескольких выходов.

Анализ среды функционирования определяет границы, относительно которых определяется эффективность анализируемых объектов – единиц принятия решения (decision making units, DMU) [4], в нашем случае это регионы. В общем случае метод DEA исходит из предположения, что если определенная единица принятия решения DMU может поддерживать деятельность на определенном уровне, используя конкретное количество ресурсов, то другая единица должна поддерживать показатели деятельности и затраты в этом же соотношении, чтобы оказаться эффективной. DEA активно используется в многокритериальных задачах принятия решений. В настоящее время для оценки эффективности объектов в различных областях применялись разнообразные модели DEA [5–7]. Метод DEA также может быть выбран в качестве инструмента для оценки эффективности региональных систем индустрии культуры.

Понятие технической эффективности (technical efficiency, TE) отражает отношение совокупности значений входных параметров к совокупности значений выходных параметров в процессе функционирования объекта. В DEA количественная оценка меры эффективности TE выполняется для каждого элемента набора единиц принятия решений с несколькими входами и несколькими выходами. Методами математического программирования формируется граница эффективности, кусочно-линейная оболочка, относительно которой определяется эффективность исследуемых DMU. Эффективными считаются объекты, которые используют меньше входов на единицу выхода. Значение TE можно нормализовать в диапазоне [0,1] для удобства интерпретации различий между оцениваемой единицей и оптимальной DMU.

Каждая модель может иметь ориентацию на вход или на выход, что отражает, эффективность каких показателей необходимо оценить. В случае использования модели, ориентированной на вход, целью является минимизация входных параметров, при этом выходные параметры должны либо остаться на первоначальном уровне, либо увеличиться. Для моделей, ориентированных на выход, требуется максимизировать выходные параметры, при этом входные параметры должны остаться либо на первоначальном уровне, либо уменьшиться [8]. Неориентированная модель используется для того, чтобы измерить оба аспекта ввода и вывода.

Выбор ориентации модели в основном зависит от цели анализа и рассматривается в сочетании с конкретной областью анализа. В задаче анализа деятельности с точки зрения управления учреждениями культуры не следует рассматривать сокращение затрат как основной способ повышения эффективности неэффективных единиц и применять ориентированные на вход мо-

дели. Выбор модели, ориентированной на выход, на фоне отсутствия спроса (когда спрос является доминирующим фактором для определения объема услуг) при анализе эффективности не позволит получить адекватные результаты [9].

Важным аспектом построения DEA-модели является учет эффекта от масштаба. Наиболее часто при проведении DEA-анализа используются два подхода. CCR (Charnes-Cooper-Rhodes model) предполагает постоянный масштаб производства [10], BBC (Banker-Charnes-Cooper model) – модель с переменным масштабом производства [11].

Формальное описание используемой для анализа модели DEA может быть представлено в следующем виде. Пусть имеется n различных DMU в процессе принятия решений. Каждая альтернатива DMU_j, $j = 1, 2, \ldots, n$, представляется набором m входных показателей $X_j = (x_{j1}, x_{j2}, \ldots, x_{jm})$ и набором s выходных показателей $Y_j = (y_{j1}, y_{j2}, \ldots, y_{js})$, определяющих результативность функционирования объекта.

Модель, ориентированная на вход, может быть представлена в следующем обобщенном виде:

$$\min(1 - \alpha);$$

$$\sum_{j=1}^{n} x_{ij}\lambda_j \le (1-\alpha)x_{ik} \, (i = 1, \ldots, m);$$

$$\sum_{j=1}^{n} y_{rj}\lambda_j \ge y_{rk} \, (r = 1, \ldots, s);$$

$$\sum_{j=1}^{n} \lambda_j = 1;$$

$$\lambda_j \ge 0 \; (j = 1, \ldots, n).$$

Обобщенная модель эквивалентна традиционной модели, ориентированной на вход, и показатель эффективности в этом случае равен $(1 - \alpha^*)$.

Модель, ориентированная на выход, представляется в обобщенном виде следующим образом:

$$\max \frac{1}{1+\beta};$$

$$\sum_{j=1}^{n} x_{ij}\lambda_j \le x_{ik} \, (i = 1, \ldots, m);$$

$$\sum_{j=1}^{n} y_{rj}\lambda_j \ge \frac{1}{1+\beta} y_{rk} \, (r = 1, \ldots, s);$$

$$\sum_{j=1}^{n} \lambda_j = 1;$$

$$\lambda_j \ge 0 (j = 1, \ldots, n).$$

Обобщенная модель эквивалентна традиционной модели, ориентированной на выход, и показатель эффективности в этом случае $\frac{1}{1+\beta^*}$.

Рассмотрим следующую модель для DMU_k:

$$\max \frac{1-\alpha}{1+\beta};$$

$$\sum_{j=1}^{n} x_{ij}\lambda_j \le (1-\alpha)x_{ik}\,(i=1,\ldots,m);$$

$$\sum_{j=1}^{n} y_{rj}\lambda_j \ge (1+\beta)y_{rk}\,(r=1,\ldots,s);$$

$$\sum_{j=1}^{n} \lambda_j = 1;$$

$$\alpha, \beta, \lambda_j \ge 0 (j=1,\ldots,n).$$

Эта модель эквивалентна неориентированной модели с переменным эффектом от масштаба, в которой допускаются как уменьшение входов, так и увеличение выходов для неэффективной DMU, чтобы достичь границы эффективности, а показатель технической эффективности определяется как $\frac{1-\alpha^*}{1+\beta^*}$, где числитель $(1-\alpha^*)$ указывает степень уменьшения для входов, знаменатель $(1+\beta^*)$ обозначает увеличение для выходов [12].

DEA формирует набор эталонных объектов, относительно которых DMU_j оценивается как эффективная или неэффективная. DMU_k считается эффективной при выполнении условия техническая эффективность равна 1, подобная DMU_k лежит на границе эффективности. DMU_k считается неэффективной при выполнении условия, что техническая эффективность меньше 1.

Данные для исследования

Анализ эффективности функционирования учреждении культуры проводился на материалах системообразующих для индустрии культуры сегментов: театров, музеев, концертных организаций и самостоятельных коллективов.

Важным этапом построения DEA-модели является формирование информационной базы исследования. Для оценки эффективности в экономике классическим признан метод соотношения полученного результата и произведенных затрат. Этот метод используется для оценки эффективности деятельности различных экономических субъектов.

В подобных исследованиях выбор входных и выходных переменных должен соответствовать критериям релевантности и доступности данных. Основным принципом при выборе показателей для различных учреждений культуры и искусства было выделение однородного набора показателей. В качестве входных переменных используются показатели, позволяющие оценить функционирование отрасли с точки зрения используемых финансовых, трудовых и материально-технических ресурсов. В качестве выходных результирующих показателей функционирования отрасли применялись финансовые поступления от оказания услуг и иной деятельности и нефинансо-

вый показатель, определяющий количественную оценку проводимых мероприятий.

Однако в связи с особенностями осуществления деятельности учреждениями культуры предлагается выделить модели по видам учреждений культуры и искусства для оценки функционирования театров, музеев и концертных организаций. Показатели были выбраны с расчетом, чтобы описать основные характеристики деятельности, не допустив сильной корреляционной зависимости между объясняющими переменными. Для того чтобы отразить в данных показателях масштаб деятельности учреждений культуры в региональном аспекте, использовались относительные величины.

В результате для построения модели DEA предлагается использовать в качестве основных переменных показатели, представленные в табл. 1.

Таблица 1. **Показатели для построения модели DEA по учреждениям культуры**

Table 1. **Indicators for building a DEA model for cultural institutions**

Входные показатели Inputs			Результирующие показатели Outputs	
Театры				
Вместимость зрительных залов и театральных площадок на 1 жителя региона, мест /чел.	Отношение численности персонала театров к количеству театров в регионе, чел.	Поступление бюджетных финансовых средств театров на 1 жителя региона, тыс. руб./чел.	Отношение количества проведенных мероприятий к количеству театров в регионе, ед.	Поступление средств от предпринимательской и иной приносящей доход деятельности на 1 жителя региона, тыс. руб./чел.
Музеи				
Экспозиционно-выставочная площадь и площадь под хранение фондов на 1 жителя региона, кв. м /чел.	Отношение численности персонала музеев к количеству музеев в регионе, чел.	Поступление бюджетных финансовых средств музеям на 1 жителя региона, тыс. руб./чел.	Число экспозиций, ед.	Поступление средств от предпринимательской и иной приносящей доход деятельности на 1 жителя региона, тыс. руб./чел.
Концертные организации и самостоятельные коллективы				
Вместимость основных и дополнительных залов на 1 жителя региона, мест /чел.	Отношение численности работников концертных организаций и самостоятельных коллективов к количеству концертных организаций и самостоятельных коллективов в регионе, чел.	Поступление бюджетных финансовых средств в концертные организации на 1 жителя региона, тыс. руб./чел.	Число мероприятий, проведенных на своих площадках и на выездных мероприятиях, ед.	Поступление средств от предпринимательской и иной приносящей доход деятельности на 1 жителя региона, тыс. руб./чел.

По указанному набору показателей осуществлен сбор данных с использованием сведений, представленных за 2018 г. Главным информационно-вычислительным центром Министерства культуры Российской Федерации и Центральной базой статистических данных Федеральной службы государственной статистики Российской Федерации [13]. Для построения модели из множества регионов из выборки были исключены некоторые элементы. Показатели по г. Москва и г. Санкт-Петербург представляют собой выбросы относительно других регионов, что связано с исключительной концентрацией учреждений культуры в данных городах. Кроме того, по ряду регионов от-

сутствовали данные по заданному набору показателей. В результате для вычисления технической эффективности функционирования учреждений культуры была сформирована выборка по 78 российским регионам.

В качестве базовой модели использовалась неориентированная модель с переменным эффектом от масштаба. Данная модель была применена к различным видам учреждений культуры.

Как непараметрический метод DEA предъявляет относительно невысокие требования к количеству DMU по сравнению с параметрическими методами. Однако метод может потерять способность различать эффективность DMU (большинство или все DMU будут эффективны), если количество DMU слишком мало. В общем случае число DMU должно составлять $n \geq \max\{m*s, 3*(m+s)\}$ [14]. При практическом применении число DMU обычно фиксировано, и, если различительная способность моделей недостаточна, рекомендуется уменьшить количество входов или выходов. В случае, когда исследуется большое количество переменных, что может вызывать недостаточную способность различать DMU, следует исключить из модели признаки с высокой корреляцией. Для построения DEA-модели использовался указанный набор слабо коррелированных показателей.

Результаты

Метод DEA позволяет оценить относительную эффективность объектов на фоне эталонных единиц в данной области. В результате применения DEA выполнено ранжирование регионов по показателю технической эффективности. Это позволило определить однородность регионов, выявить лидеров и аутсайдеров по организации деятельности индустрии культуры среди регионов. В табл. 2 представлены вычисленные значения технической эффективности для 78 регионов России.

Таблица 2. **Оценка технической эффективности (ТЕ) регионов РФ по критериям эффективности организации и функционирования учреждений индустрии культуры с применением модели DEA**

Table 2. **Evaluation of the technical efficiency (TE) of the regions of the Russian Federation according to the criteria for the effectiveness of the organization and functioning of cultural industry institutions using the DEA model**

DMU театры	ТЕ театров	DMU музеи	ТЕ музеев	DMU концертные организации	ТЕ концертных организаций
Ставропольский край	1	Республика Татарстан	1	Московская область	1
Новгородская область	1	Республика Башкортостан	1	Ленинградская область	1
Вологодская область	1	Республика Коми	1	Калининградская область	1
Новосибирская область	1	Нижегородская область	1	Краснодарский край	1
Пермский край	1	Оренбургская область	1	Ростовская область	1
Тюменская область	1	Тульская область	1	Саратовская область	1
Еврейская АО	1	Республика Ингушетия	1	Свердловская область	1
Камчатский край	1	Карачаево-Черкесия	1	Омская область	1
Чеченская Республика	1	Забайкальский край	1	Томская область	1
Чукотский АО	1	Республика Дагестан	1	Республика Марий Эл	1
Костромская область	0,971	Республика Саха (Якутия)	1	Псковская область	1
Калужская область	0,964	Курганская область	0,956	Нижегородская область	1
Брянская область	0,937	Московская область	0,896	Кировская область	1

Продолжение табл. 2

DMU театры	ТЕ театров	DMU музеи	ТЕ музеев	DMU концертные организации	ТЕ концертных организаций
Приморский край	0,888	Алтайский край	0,829	Республика Алтай	1
Калининградская область	0,858	Омская область	0,767	Магаданская область	1
Владимирская область	0,849	Тамбовская область	0,754	Сахалинская область	1
Тамбовская область	0,847	Новосибирская область	0,743	Чукотский АО	1
Московская область	0,839	Кемеровская область	0,741	Камчатский край	1
Псковская область	0,82	Свердловская область	0,740	Ставропольский край	0,995
Ярославская область	0,816	Ставропольский край	0,707	Республика Башкортостан	0,989
Нижегородская область	0,812	Челябинская область	0,677	Республика Хакасия	0,970
Самарская область	0,808	Владимирская область	0,591	Липецкая область	0,950
Кировская область	0,805	Ульяновская область	0,584	Самарская область	0,948
Пензенская область	0,804	Республика Марий Эл	0,537	Новгородская область	0,897
Воронежская область	0,794	Иркутская область	0,519	Архангельская область	0,886
Ленинградская область	0,77	Республика Хакасия	0,504	Хабаровский край	0,845
Омская область	0,766	Кировская область	0,500	Ивановская область	0,818
Сахалинская область	0,764	Волгоградская область	0,498	Владимирская область	0,816
Свердловская область	0,762	Вологодская область	0,492	Пермский край	0,814
Амурская область	0,75	Псковская область	0,476	Кемеровская область	0,805
Ростовская область	0,749	Калининградская область	0,471	Удмуртская Республика	0,779
Иркутская область	0,749	Пермский край	0,468	Республика Саха (Якутия)	0,777
Белгородская область	0,739	Курская область	0,463	Республика Бурятия	0,754
Липецкая область	0,734	Калужская область	0,457	Челябинская область	0,710
Алтайский край	0,728	Ростовская область	0,456	Красноярский край	0,700
Хабаровский край	0,721	Пензенская область	0,453	Воронежская область	0,698
Ивановская область	0,72	Костромская область	0,449	Иркутская область	0,670
Курская область	0,719	Саратовская область	0,428	Тюменская область	0,660
Магаданская область	0,702	Камчатский край	0,426	Белгородская область	0,653
Тверская область	0,698	Красноярский край	0,425	Республика Татарстан	0,624
Республика Татарстан	0,686	Брянская область	0,402	Тамбовская область	0,623
Архангельская область	0,68	Новгородская область	0,397	Новосибирская область	0,602
Республика Карелия	0,663	Сахалинская область	0,392	Республика Карелия	0,562
Астраханская область	0,662	Краснодарский край	0,377	Республика Дагестан	0,550
Краснодарский край	0,661	Хабаровский край	0,354	Вологодская область	0,542
Кемеровская область	0,648	Амурская область	0,352	Республика Мордовия	0,535
Забайкальский край	0,639	Смоленская область	0,341	Мурманская область	0,525
Курганская область	0,624	Ханты-Мансийский АО	0,337	Тверская область	0,497
Оренбургская область	0,604	Республика Карелия	0,325	Ярославская область	0,494
Орловская область	0,597	Липецкая область	0,315	Астраханская область	0,492
Томская область	0,583	Удмуртская Республика	0,315	Республика Коми	0,489
Саратовская область	0,581	Тюменская область	0,311	Волгоградская область	0,477
Республика Марий Эл	0,573	Воронежская область	0,308	Тульская область	0,473
Красноярский край	0,565	Кабардино-Балкария	0,285	Чувашская Республика	0,472
Рязанская область	0,56	Белгородская область	0,275	Костромская область	0,457
Ульяновская область	0,553	Приморский край	0,256	Орловская область	0,438
Удмуртская Республика	0,552	Архангельская область	0,256	Забайкальский край	0,438
Волгоградская область	0,54	Ярославская область	0,254	Республика Адыгея	0,430
Челябинская область	0,532	Республика Бурятия	0,244	Брянская область	0,416
Смоленская область	0,515	Чувашская Республика	0,243	Приморский край	0,411
Республика Саха (Якутия)	0,515	Астраханская область	0,214	Курганская область	0,408
Тульская область	0,514	Ленинградская область	0,201	Пензенская область	0,398
Мурманская область	0,511	Чеченская Республика	0,200	Амурская область	0,386

Окончание табл. 2

DMU театры	ТЕ театров	DMU музеи	ТЕ музеев	DMU концертные организации	ТЕ концертных организаций
Северная Осетия-Алания	0,498	Мурманская область	0,190	Алтайский край	0,381
Республика Бурятия	0,472	Республика Мордовия	0,181	Рязанская область	0,363
Республика Коми	0,467	Ивановская область	0,181	Республика Калмыкия	0,344
Республика Башкортостан	0,448	Томская область	0,178	Оренбургская область	0,343
Республика Хакасия	0,423	Еврейская АО	0,177	Чеченская Республика	0,339
Республика Мордовия	0,403	Самарская область	0,175	Смоленская область	0,331
Республика Тыва	0,313	Орловская область	0,162	Кабардино-Балкария	0,280
Чувашская Республика	0,273	Тверская область	0,159	Ульяновская область	0,277
Республика Калмыкия	0,227	Рязанская область	0,143	Республика Ингушетия	0,272
Республика Адыгея	0,171	Республика Алтай	0,138	Курская область	0,262
Республика Дагестан	0,158	Республика Тыва	0,069	Северная Осетия-Алания	0,227
Кабардино-Балкария	0,146	Республика Адыгея	0,044	Калужская область	0,191
Республика Алтай	0,103	Республика Калмыкия	0,042	Республика Тыва	0,188
Карачаево-Черкесия	0,083	Северная Осетия-Алания	0,033	Еврейская АО	0,109
Республика Ингушетия	0,032	Магаданская область	0,019	Карачаево-Черкесия	0,049

В результате оценки деятельности театров, музеев и концертных организаций в соответствии с показателем технической эффективности эффективными регионами являются как крупные регионы с развитой театральной инфраструктурой (Новосибирская область, Республика Татарстан, Краснодарский край), так и регионы, демонстрирующие при ограниченном ресурсном обеспечении высокий уровень результирующих показателей (Новгородская область, Вологодская область, Чукотский автономный округ).

Полученное в результате исследования подобное распределение регионов на эффективные и неэффективные с точки зрения успешности деятельности выбранных для анализа учреждений культуры вполне согласуется с экспертными оценками.

Следует отметить, что показатели технической эффективности при оценке музейной деятельности на уровне регионов в среднем ниже, чем соответствующие показатели по другим видам учреждений культуры (табл. 3).

Таблица 3. **Описательная статистика технической эффективности регионов РФ для различных видов учреждений индустрии культуры с применением модели DEA**

Table 3. **Descriptive statistics of the technical efficiency of the regions of the Russian Federation for various types of cultural industry institutions using the DEA model**

Дескриптивная статистика	Техническая эффективность		
	Театры	Музеи	Концертные организации и самостоятельные коллективы
Минимум	0,032	0,019	0,049
Максимум	1,000	1,000	1,000
Среднее	0,662	0,472	0,652
Стандартное отклонение	0,028	0,033	0,032
Медиана *M*	0,700	0,426	0,639
1-й квартиль *Q*1	0,534	0,247	0,420
3-й квартиль *Q*3	0,815	0,700	0,984

На рис. 1 представлена диаграмма для оценки величины (среднее значение и медиана) и интерквартильного разброса (первый и третий квартили)

технической эффективности TE различных типов учреждений культуры данных в регионах. Полученные значения технической эффективности показывают неравномерное развитие отдельных направлений индустрии культуры. Наблюдаемая дифференциация эффективности деятельности позволяет выделить музейную деятельность как менее эффективную относительно деятельности музеев и концертных организаций. При этом регионы достаточно однородны по этому направлению индустрии культуры.

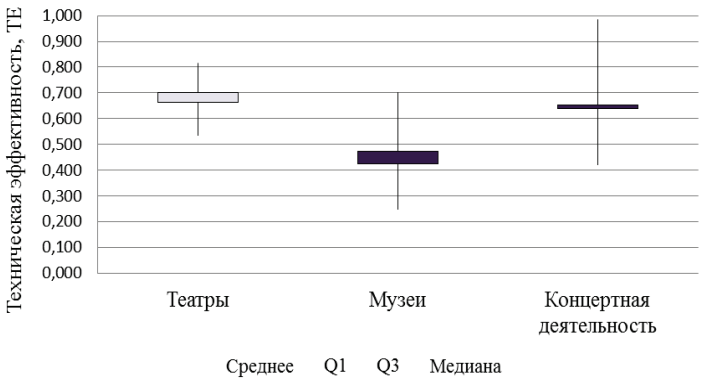


Рис. 1. Оценка регионов по эффективности функционирования различных видов учреждений индустрии культуры

Fig. 1. Assessment of regions on the effectiveness of the functioning of various types of cultural industry institutions

Деятельность концертных организаций и самостоятельных коллективов является наиболее успешной, 23,1% регионов являются эффективными (табл. 4). Эффективность других видов учреждений культуры значительно ниже, доля регионов-лидеров при оценке деятельности театральных и музейных организаций соответственно 12,8 и 14,1%. Следует отметить, что доля регионов с низкими значениями технической эффективности достаточно велика и составляет 25,6%. Это позволяет судить о необходимости разработки более рациональной стратегии управления деятельностью учреждений индустрии культуры в подобных регионах.

Таблица 4. **Категориальная оценка регионов по уровню эффективности деятельности различных видов учреждений культуры, %**

Table 4. **Categorical assessment of regions by the level of efficiency of various types of cultural institutions, %**

Значение технической эффективности	Виды учреждений культуры		
	Театры	Музеи	Концертные организации и самостоятельные коллективы
Максимальное (TE = 1)	12,8	14,1	23,1
Высокое (Q3 ≤ TE < 1)	12,8	11,5	5,1
Среднее (Q1 ≤ TE < Q3)	48,7	48,7	46,2
Низкое (TE ≤ Q1)	25,6	25,6	25,6

Заключение

Таким образом, в работе представлена модель и результаты оценки уровня развития учреждений индустрии культуры российских регионов в зависимости от их ресурсного обеспечения, что особенно важно при страте-

гическом планировании региональных социально-экономических стратегий и позволяет более оперативно реагировать на новую информацию и более эффективно реализовывать социально-экономическую политику в регионах.

По результатам проведенной оценки деятельности учреждений театров в соответствии с DEA-моделью следующие регионы имеют самый высокий уровень эффективности их функционирования: Вологодская область, Еврейская автономная область, Камчатский край, Новгородская область, Новосибирская область, Пермский край, Ставропольский край, Тюменская область, Чеченская Республика, Чукотский автономный округ.

Регионами-лидерами с точки зрения оценки деятельности музеев являются Забайкальский край, Карачаево-Черкесия, Нижегородская область, Оренбургская область, Республика Башкортостан, Республика Дагестан, Республика Ингушетия, Республика Коми, Республика Саха (Якутия), Республика Татарстан, Тульская область.

В процессе оценки деятельности концертных организаций и самостоятельных коллективов эффективными регионами являются Калининградская область, Камчатский край, Кировская область, Краснодарский край, Ленинградская область, Магаданская область, Московская область, Нижегородская область, Омская область, Псковская область, Республика Алтай, Республика Марий Эл, Ростовская область, Саратовская область, Сахалинская область, Свердловская область, Томская область, Чукотский автономный округ.

Данные регионы демонстрируют эффективную структуру и отдачу от финансирования затрат на свою деятельность, и их опыт требует детального изучения и диссеминации в процедурах бенчмаркинга в других регионах России. Анализируя опыт лидеров для каждого выделенного региона-лидера, исследуя основные параметры их деятельности, можно оценить возможность применения опыта их работы в сложившейся среде.

Предлагаемая оценка технической эффективности регионов с точки зрения функционирования базовых типов учреждений культуры может быть интерпретирована как относительный показатель качества управления. Это позволяет сопоставить уровни эффективности функционирования учреждений культуры на региональном уровне. Результаты использования предлагаемой модели дают более детальную и объективную картину оценки эффективности учреждений культуры. DEA-анализ позволяет определить направление поиска конструктивных решений в системе управления, при разработке планов и осуществлении контроля деятельности в качестве эффективного инструмента моделирования конкурентного, устойчивого и сбалансированного социально-экономического развития региона. Выявление наиболее и наименее эффективных регионов и видов учреждений культуры, требующих особого внимания в политике развития, позволяет сделать выводы, основанные на межрегиональных сравнениях, которые помогут определить целевые направления поддержки индустрии культуры.

Литература

1. *The Russian* Federal Service of State Statistics [Rosstat]. URL http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_main/rosstat/en/statistics/science_and_innovations/science/#

2. *Malshina N., Firsova A.* Mechanisms of Innovative Projects Financing in the Culture Industry on the Basis of Public-private Partnership // Proceedings of the 3rd International Conference on Judicial, Administrative and Humanitarian Problems of State Structures and Economic Subjects (JAHP

2018). Series: Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR), vol. 252, p. 100–105. https://www.atlantis-press.com/proceedings/jahp-18/25902084

3. *Malshina N., Firsova A*. Mechanism of financing the project activities of the creative industries in the Russian Federation. Proceedings of the International Scientific Conference "Far East Con" (ISCFEC 2018) https://www.atlantis-press.com/proceedings/iscfec-18/Proceedings of the International Scientific Conference "Far East Con" (ISCFEC 2018) Part of series: AEBMR, ISSN: 2352–5428, vol. 47 ISBN 978-94-6252-656-3

4. *Castelli L., Pesenti R., Ukovich W.* A classification of DEA models when the internal structure of the Decision Making Units is considered // Ann Oper Res. 2010. Vol. 173. P. 207–235. https://doi.org/10.1007/s10479-008-0414-2

of DEA models when the internal structure of decision making units is considered // European Journal of Operational Research. 2010. № 132. P. 274–286.

5. *Tone K.* Advances in DEA Theory and Applications: With Extensions to Forecasting Models. New York : John Wiley & Sons, 2017. 576 p.

6. *Zhu J.* Data Envelopment analysis: Handbook of Empirical Studies and Applications. New York : Springer, 2016. 587 p.

7. *Liu J., Lu L.* A survey of DEA applications // Omega. 2013. Vol. 41(5). P. 893–902.

8. *Cook W., Tone K., Zhu J.* Data envelopment analysis: Prior to choosing model // Omega. 2014. Vol. 44. P. 1–4.

9. *Cheng G., Qian Z.* MaxDEA manual. Peking University. Beijing, China, 2011. 275 p.

10. *Charnes A., Cooper W.W., Rhodes E.* Measuring the efficiency of decision making units // European Journal of Operational Research. 1978. Vol. 2, № 6. P. 429–444.

11. *Banker R.D., Charnes A., Cooper W.W.* Some models for estimating technical and scale inefficiencies in data envelopment analysis // Management Science. 1984. Vol. 30, № 9. P. 1078–1092.

12. *Cheng G., Zervopoulos P.D.* Estimating the technical efficiency of health care systems: A cross-country comparison using the directional distance function // European Journal of Operational Research. 2014. Vol. 238, № 3. P. 899–910.

13. *Главный* информационно-вычислительный центр Министерства культуры Российской Федерации. URL: https://stat.mkrf.ru/indicators/

14. *Cooper W., Seiford L., Tone K.* Data envelopment analysis: a comprehensive text with models, applications, references and DEA-solver software. Boston : Kluwer Academic Publishers, 2007. 318 p.

Nataliya A. Malshina, Saratov state conservatory named after L. V. Sobinov (Saratov, Russian Federation).

E-mail: malsnataliya@yandex.ru

Anna A. Firsova, Saratov national research State University named after N. G. Chernyshevsky (Saratov, Russian Federation).

E-mail: a.firsova@rambler.ru

Galina Yu. Chernyshova, Saratov national research State University named after N. G. Chernyshevsky (Saratov, Russian Federation).

E-mail: cherny111@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 71–83.

DOI: 10.17223/2220836/44/6

EVALUATION OF THE EFFECTIVENESS OF THE CULTURAL INDUSTRY IN THE REGIONS OF RUSSIA ON THE BASIS OF DEA

Keywords: enterprises of the industry of culture; theatres; museums; concert organization; efficiency; Data Envelopment Analysis (DEA)

According to the results of the evaluation of the activities of theater institutions in accordance with the DEA model, the regions with the highest level of efficiency of functioning and the leading regions in terms of evaluating the activities of museums, effective regions for the activities of concert organizations and independent collectives were identified. These regions demonstrate an effective structure and return on financing the costs of their activities. Analyzing the experience of leaders for each selected region-leader, exploring the main parameters of their activities, it is possible to assess the possibility of applying their work experience in the current environment.

The proposed assessment of the technical efficiency of the regions from the point of view of the functioning of the basic types of cultural institutions can be interpreted as a relative indicator of the quality of management. This makes it possible to compare the levels of efficiency of the functioning of cultural institutions at the regional level. The results of using the proposed model provide a more detailed and objective picture of the evaluation of the effectiveness of cultural institutions. DEA-analysis allows us to determine the direction of the search for constructive solutions in the management system, when developing plans and monitoring activities as an effective tool for modeling competitive, sustainable and balanced socio-economic development of the region. The identification of the most and least effective regions and types of cultural institutions that require special attention in development policy allows us to draw conclusions based on interregional comparisons that will help determine the target areas of support for the cultural industry.

References

1. *The Russian Federal Service of State Statistics*. [Online] Available from: http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_main/rosstat/en/statistics/science_and_innovations/science/#

2. Malshina, N. & Firsova, A. (2018a) Mechanisms of Innovative Projects Financing in the Culture Industry on the Basis of Public-Private Partnership. *Proc. of the 3rd International Conference on Judicial, Administrative and Humanitarian Problems of State Structures and Economic Subjects (JAHP 2018)*. p. 100–105. [Online] Available from: https://www.atlantis-press.com/proceedings/jahp-18/25902084

3. Malshina, N. & Firsova, A. (2018b) Mechanism of financing the project activities of the creative industries in the Russian Federation. *Far East Con (ISCFEC 2018)*. Proc. of the International Conference. [Online] Available from: https://www.atlantis-press.com/proceedings/iscfec-18

4. Castelli, L., Pesenti, R. & Ukovich, W. (2010) A classification of DEA models when the internal structure of Decision Making Units is considered. *Annals of Operations Research*. 173(1). pp. 207–235. DOI: 10.1007/s10479-008-0414-2

5. Tone, K. (2017*) Advances in DEA Theory and Applications: With Extensions to Forecasting Models*. New York: John Wiley & Sons.

6. Zhu, J. (2016) *Data Envelopment analysis: Handbook of Empirical Studies and Applications*. New York: Springer.

7. Liu, J., Lu, L., Lu, W.-M. & Lin, B. (2013) A survey of DEA applications. *Omega*. 41(5). pp. 893–902. DOI: 10.1016/j.omega.2012.11.004

8. Cook, W., Tone, K. & Zhu, J. (2014) Data envelopment analysis: Prior to choosing model. *Omega*. 44. pp. 1–4. DOI: 10.1016/j.omega.2013.09.004

9. Cheng, G. & Qian, Z. (2011) *MaxDEA manual*. Beijing: Peking University.

10. Charnes, A., Cooper, W. W. & Rhodes, E. (1978) Measuring the efficiency of Decision Making Units. *European Journal of Operational Research*. 2(6). pp. 429–444. DOI: 10.1016/0377-2217(78)90138-8

11. Banker, R. D., Charnes, A. & Cooper, W.W. (1984) Some models for estimating technical and scale inefficiencies in data envelopment analysis. *Management Science*. 30(9). pp. 1078–1092. DOI: 10.1287/mnsc.30.9.1078

12. Cheng, G. & Zervopoulos, P.D. (2014) Estimating the technical efficiency of health care systems: A cross-country comparison using the directional distance function. *European Journal of Operational Research*. 238(3). pp. 899–910. DOI: 10.1016/j.ejor.2014.05.007

13. *Main Information and Computing Center of the Ministry of Culture of the Russian Federation*. [Online] Available from: https://stat.mkrf.ru/indicators/

14. Cooper, W., Seiford, L. & Tone, K. (2007) *Data envelopment analysis: a comprehensive text with models, applications, references and DEA-solver software*. Boston: Kluwer Academic Publishers.

УДК 316.344.42
DOI: 10.17223/22220836/44/7

Yu.A. Nikitina, D.O. Ryabchenko

CONCEPTUAL LEADERSHIP MODELS: SUCCESS IN THE LIFE PHILOSOPHY OF MODERN LEADERS

The article analyzes the conceptual models of leadership. The specificity of the leader's perception by the followers in various conceptual schemes-versions is revealed. An idea is outlined that unites the conceptual schemes of leadership concepts existing at the turn of the 20th – 21st centuries: one of the signs of the life philosophy of modern leaders is an orientation towards success, understood as a process that includes an ideal model of the future. The leader, as shown in the study, assesses the real situation and is able to determine the degree of the gap in the relationship "present – ideal future". This assessment of the gap for a successful leader is the basis for motivating change, through which the gap is invariably reduced.
Keywords: *leadership, success, philosophy of success, leadership authority, political leadership*

Introduction

Leadership plays a huge role in multifaceted and multi-vector social relations. It is leaders who are the resource, thanks to which the management process is able to prove itself as manageable and effective. The increasing complexity of the processes of managerial activity causes the need for a comprehensive theory of leadership, which is based on a variety of conceptual models of leadership and ideas that unite them. One of these ideas is the orientation towards success, which determines the life philosophy of the leader: the system of values shared by the leader is always aimed at achieving success. This thesis combines a number of models (model of "successful leadership", model of "developmental leadership", model of "transformational leadership").

The research problem lies in the following contradiction. The variety of approaches and interpretations to the phenomenon of leadership coexists with the situation of the absence of a unified approach, within the boundaries of which an answer would be given about the essence of the nature of leadership as a phenomenon of the life world. Today, there is no holistic view of the evolution of approaches to the phenomenon of leadership in the horizon of the philosophical and cultural tradition. This mismatch between the existing need for a philosophical and cultural study of leadership as a phenomenon and the available research results, the lack of a unified approach to leadership as a socio-cultural phenomenon determined the research problem. Despite the increasing volume of primary sources on leadership problems, there is no coherent and complete theory of leadership, which would actualize the nature of leadership as a phenomenon of the life world.

Methodology

The research methodology is determined by the appeal to the potential of interdisciplinary and sociocultural approaches. The potential of an integrated

approach, methods of analysis-synthesis, historical and logical approaches, as well as the methodology of comparative analysis was used. The principle of consistency, applied in the study, became an expression of the systemic nature of the phenomenon of leadership as an attributive characteristic and phenomenon of the life world.

Research

In the work of M. Ossovskaya "The Knight and the Bourgeois. Research on the history of morality", the author claims that a leader in the perception of the majority is a certain ideal image corresponding to the type of behavior of a medieval court knight. a lady or for her master. He avoids spiteful and poisonous attacks, condescending to the weak and merciless to enemies [1].

And if we talk about what the leader is in the perception of the followers, then various options or models are proposed here: 1) one of us; the leader's lifestyle is identical to that of any member of the organization; 2) the best of us; the leader is an example for the entire organization, both as a person and as a professional; 3) the embodiment of virtues; leader is a bearer of the highest moral norms, shares the social values of the organization and is ready to defend them; 4) meeting expectations; the leader shows constancy of actions regardless of the situation, loyalty to the word; leadership is associated with success.

The leader is recognized by the group as "their own" precisely because his lifestyle is identical to the lifestyle of any of the group, he is the focus of the highest norms and values adopted by the group; the leader consolidates the group as a unity; he sets and makes legitimate patterns of relations, patterns of activity [2]. Leadership is impossible outside the relationship of trust on the part of the followers, the leader personifies the processes taking place in the group. The leader is distinguished by the presence of a program and the desire to implement it, and in addition, he personifies the effectiveness of solving the problems facing the group, thereby forming an attitude of trust in him. The personal qualities of a leader for a group should have social significance, that is, be highly appreciated by others. The authority that the leader possesses is the result of the leader's personal qualities or the consequence of a number of powers delegated to him as a confidant of the group. Because of this, we can talk about a kind of "supra-mass" position of the leader, his personal exclusivity [3]. The leader's activity always receives a moral assessment, the leader must reckon with it. His success or failure is determined by the presence or absence of social support for the people he leads. Therefore, one of the main abilities of a leader is his ability to capture the mood, know and express the interests of the group, constantly proving the right to leadership. And then the leader from the traditional leader, "walking ahead", turns into a symbol of the group, movement. At the same time, the issue of partnership relations between the leader and the group, persuasion and attraction of the majority of supporters, the leader's openness to his followers, the willingness to defend their interests is in a state of constant actualization.

As for such a kind of leadership as political leadership, the "supra-mass" position and personal exclusivity make it possible to classify a political leader as a representative of the elite of a given society in a broad sense and the political elite in a narrower sense of the word, which determines his special social position in the social structure of society. As noted by A.V. Ponedelkov, the leadership position of

the one walking in front and leading, determining the norms and rules of interaction within the group, as well as the hierarchical distance between the leader and the members of the group, suggests belonging to the upper elite strata of a social group or society as a whole. Elitism is inherent in the very essence of political leadership. Leadership and elitism in the political sphere are inextricably linked with each other in modern society, since politics and political influence become the most important resource components of the life of modern society, which determine this life [4, 5].

Success as an element of the life philosophy of modern leaders

When analyzing political leadership, it is necessary to take into account two tendencies that arise during the functioning of this institution: on the one hand, the leader's constant withdrawal from the main part of the group and closeness from it, and on the other, constant approach as respect for him grows.

Analyzing research on leadership in the process of social management, experts noted that one of the hallmarks of the life philosophy of modern leaders is the desire for success. L. Reuss interprets it as follows: success is not a state, but an ongoing process that includes some ideal model of the future. Leaders assess the reality of the present and identify the gap (gap) between the present and the ideal picture of the future. Successful leaders exploit this gap to motivate constant change in order to close it [6].

In the 1870s. a group of Cambridge employees created the “Metaphysical Club”, which gave rise to a philosophical movement called “pragmatism” (Greek pragma – deed, action). At the origins of pragmatism, which looked at purposeful activity as a defining property of human essence, were Charles Pierce, W. James, J. Dewey. Pearce stated that the value of thinking is determined by its effectiveness, efficiency as a means of achieving success and solving life problems.

Pragmatism and its version of instrumentalism have influenced American research on social governance. In the second half of the XX century, this philosophical direction developed mainly in the form of a “philosophy of success” in the context of “leadership – management”. Its authors, as noted, for example, V.R. Sukhanov, do not distinguish between the processes of leadership and management, constantly emphasizing the fact that a good leader is also a good manager, and a good manager must certainly be a leader.

The concept of “philosophy of success” was used as the basis for the work of T. Peters, R. Waterman “In Search of Excellence. Lessons from America’s Most Successful Companies” [7]. T. Peters and R. Waterman argued that leaders in effective organizations are introducing new organizational culture and values that support all kinds of innovation. The activities of such leaders are focused on both technology and ideology. T. Peters and R. Waterman identified the following as the main characteristics of a successful organization: emphasis on concrete constructive actions; knowledge of the client, that is, the study of his preferences and satisfaction of needs; autonomy and independence of subsidiaries, companies, departments; an increase in labor productivity and an increase in the level of service through employees, instilling in them the awareness that the effectiveness of their enterprise depends on the activities of everyone, that they will use the results of this activity together; practical value management, when administrators constantly keep in touch with production; a common value system adopted by

employees; reliance on organizational experience, simple forms and a trained, professionally competent staff; constant monitoring of the quality of work execution while encouraging extraordinary actions that help achieve organizational goals. It was the study of T. Peters and R. Waterman that determined the subsequent development of leadership theory.

Later T. Peters and N. Austin formed a leadership model in which the value system is aimed at achieving success: the leader improves the methods and systems of leadership, takes care of the final results of the organization. All members of the organization are involved in the leadership process, and the leader must show constant concern for other people. In essence, this model was a description of organizational culture [8]. Later S. Hickman and M. Silva in the monograph "Creating Success" detailed the leadership model of T. Peters and N. Austin. A leader for successful interaction with members of the organization must have understanding and intuition, foresight or vision of the future, versatility, the ability to focus on the problem and patience [9].

J. Barbour, T. Fletcher, J. Cypel formed a leadership strategy based on a system of values. They considered effective leadership leading to success as a multi-stage process, highlighting its stages – attention through a vision of perspective (foresight); transfer of knowledge through communication; developing trust through position; developing oneself, improving one's skill through getting rid of shortcomings and weaknesses. J. Barbour, T. Fletcher, J. Cypel emphasize the activities of the leader in shaping the vision of the future movement of the team. Leadership is defined either from the standpoint of its communicative value for the members of the organization and from the point of view of relationships that contribute to the growth of the activity of all subjects of the organizational process. The role of a leader is to build a well-coordinated team that can get the job done. Basically, the emphasis here was not on individual skill, but on the collective, inherent in the entire team. According to L. McDermott [10], the dominant requirement for a leader is to establish an organizational culture that supports a focus on success. The author considers culture as an element in designing the prospects for the development of an organization. When creating a new organizational culture, the leader must be sensitive to followers and adapt their specific individual interests to the general interests of the organization. L. McDermott introduces the concept of "successful leadership" [See about it 11, 8, 4, 5].

It is stated that a successful leader focuses attention on the development of management actions. Success-oriented leaders must change the organizational environment, reward systems, and encourage participation, change and innovation. The author identifies several main steps in leading a leader to success: 1) creation of a working team of like-minded people, which would be represented in all structural divisions of the organization; 2) creating a perspective, that is, an exciting picture of the future, which would inspire all followers, stimulate the growth of their careers and their achievement of success; 3) the use of various opportunities for verbalizing perspectives, strategies for achieving it and introducing this into the consciousness of followers; 4) the creation of a participating organizational structure, which implies a decrease in reporting, the development of employee independence, an all-encompassing control over the

quality of work, the development of a freely formed structure within the management control system.

It is shown that a successful, effective leader strives to contribute to the success of the organization, he sets high standards, sets goals and acts in accordance with the needs of the organization. D. Bradford and A. Cohen proposed a developing leadership model [12], which is dominated by the thesis that a successful leader is followers-oriented; it is more important for him to form a team that is partially responsible for organizational actions; development of the mastery of followers; creating a common perspective and mobilizing group capabilities (potency) for its implementation. The authors are focused on the thesis that the dominant function of a successful leader is to involve followers in solving common problems and sharing responsibility for actions that underlie the achievement of common goals; The adherence of followers to the interests of the organization forms a frank relationship based on mutual understanding, trust and responsibility. Forming a team that would share responsibility for the work performed requires certain skills and good training of the followers. The leader must be sure that they are all ready to work in one team and will demonstrate high results both individually and in the course of joint activities [2, 13].

D. Bradford and A. Cohen divide the skill required for team members into two types: technical skill and relationship skill. Technical prowess is based on professional knowledge of various technologies. Relationship mastery is associated with interpersonal dynamic motivation, conflict resolution strategy, communication and mutual influence of people on each other. The dominant task for a leader is to promote the improvement of followers. Self-improvement as a manifestation of the will of the individual is an ongoing process, knowledge, skills, and skills quickly lose their novelty, and immediately there is a need to go further, to improve what is already known. But it is impossible to achieve a common result without unifying the vision of perspective; the perspective model must be accepted by each individual, group or organization as a whole; the main construct in this model will be the formation of a vision of the organization's prospects by its members. Perspective is the assertion of values and beliefs around which followers are united in their activities to achieve specific results. The components of the developmental leadership model of D. Bradford and A. Cohen complement each other, integrate in the changes taking place in the leader, followers, organization, in the general striving for success. Modern organizational processes are dynamic and fast, encouraging individual differences and developing an informal work system. They also include complexity, various multi-level relationships, and pluralistic political relationships. It is noteworthy that D. Bradford and A. Cohen created a code of leadership behavior in the methodology of training leaders; it forms the outline of leadership actions to create universal behavior focused on ensuring the adherence of followers to the values of success. Considering leadership in its relation to the development of followers, the authors distinguish four main elements of leadership technology: establishing the prospects for the development of the organization; training in the perspective of followers; development of individual abilities of followers (they participate in the implementation of the perspective); emphasis on successful performance.

The goal of an organization or group is declared to be the result of a generalization of leadership goals. Leadership actions aimed at the success of the

organization, emerging relationships with followers and the willingness to take risks in the elements of new behavior are the basis for changing the activities of members of the organization. It is the leaders who must be able to integrate the intrinsic motives of the followers into achieving the optimal performance.

Of interest is the model of transformational leadership by D. Banner and J. Blessingheim, dedicated to the problem of transformation of the subjects of the organizational process, while it is believed that it is the leaders who transform the changes, form, change the organization as a whole.

As for the developmental leadership model created by D. Drechmer and J. Grossman [14], the authors believe that respect and trust are the essence of successful leadership. Researchers have identified multiple stages of evolution and improvement of relationships "leader – followers": 1) attention. Leaders devote time and attention to each member of the organization, helping them using their inner potential; 2) support in solving problems; 3) feedback, when it is the leader who provides the feedback context for himself; 4) education, provided that the leader provides internal motivation for followers; 5) expanding autonomy, when followers show sufficient maturity, leaders allow them to expand their autonomy. Autonomy satisfies the need of people to feel needed, to feel their worth, it is a means of motivation for active activity; 6) setting the boundaries of behavior, within the framework of this category, the leader forms, inspires enthusiasm and motivates followers in accordance with organizational roles, ideas and efforts; 7) personal competence, due to the necessary freedom of action; when competence increases, the leader reduces the management that constrains their creative activity; 8) independent individuals and professional growth. If the follower has reached a certain degree of maturity, then the leader reduces irrelevant rewards to self-reward; followers are already able to self-direct their activities; 9) loyalty and commitment: followers achieve what is called "primary bonding" with the leader and the organization, they have already become part of the organization, they realize their ability to influence what happens in the organization.

A model integrating organizational culture and leadership was proposed by S. Kozlowski and M. Doherty. The authors believe that the values of the followers, the inner circle of the leader, influence him; the followers' perception of the socio-psychological climate in the organization as a whole corresponds to their perception of the leader's personality. The authors believe that leaders, on the contrary, determine the value orientations of their followers. At the same time, such a value as the value of commitment is very important: a leader contributes to an increase in the level of commitment of followers, commitment is turned into a part of the organizational culture [14].

The growth in the scale of commitment of participants in the management process to the goals of the organization indicates a value shift and a change in the behavioral activity of members of the organization. R. Field [15] developed a leadership model, according to which the leader must establish a certain system of values for the followers: the value system becomes internal for the followers, it determines individual behavior and behavior that manifests itself in interaction with other individuals. Followers transform the values a leader holds. At the same time, both the leader and the followers work together to create a new organizational culture that supports newly emerging values. The author of this model, R. Field, argues the necessity for the success of an organization to accept

the perspective and values formed by the leader by the followers; R. Field writes reasonably about the need to form the philosophy of organization, corporate philosophy as a detailed statement of moral, ethical and business norms, principles, and credo of the organization. This corporate philosophy does not pursue advertising goals, but plays the role of an internal organizing principle, being the basis of an organization in which there is a leader.

Conclusion

The article substantiates the idea of the need to focus on success as a prerequisite and basis for achieving success in the life philosophy of modern leaders. Success is interpreted as a process that includes an ideal model for the future. It is the leader who is able to determine the magnitude of the present-future divide. And this ability of a successful leader is the basis of the motivation for those changes that work to close the gap.

The concept of a philosophy of success in leadership theory has had the greatest impact on the development of leadership value models.

To effectively manage in a complex and diverse global environment, leaders must add openness, understanding of other cultures and the ability to interact with their representatives, the ability to adapt to non-traditional situations, tolerance to uncertainty, tolerance, to their "standard" competencies. e. The implementation of the functions of a leader occurs in a specific social system and depends on the degree of maturity of its political, cultural, economic spheres, on the level of culture, on the nature or type of the political regime and, finally, on the individual qualities of the leader himself.

Литература

1. *Оссовская М.* Рыцарь и буржуа. Исследование по истории морали : пер. с польск. / общ. ред. А.А. Гусейнова ; вступ. ст. А.А. Гусейнова, К.А. Шварцман. М. : Прогресс, 1987. 528 с.

2. *Елин С.П.* Критерии элитности в ценностном направлении развития теории элит // Теория и практика общественного развития. 2014. № 10. С. 37–40.

3. *Комиссаров А.В.* Проблема политической власти в наследии евразийцев // Вестник Московского университета. Серия 8 : История. 2015. № 2. С. 95–110.

4. *Зоткин А.А.* Подходы к определению понятия «элита» в работах представителей макиавеллистской школы теории элит // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. 2015. Т. 1 (67), № 4. С. 3–12.

5. *Зоткин А.А.* Информационное господство элит в условиях ослабления национальных государств // Власть и элиты / гл. ред. А.В. Дука. СПб. : Интерсоцис, 2015. Т. 2. С. 73–92.

6. *Reuss L.* Catalysts of Genius, Dealers in Hope // Vital Speeches of the Day. 1987. Vol. 53. P. 173–174.

7. *Питерс Т., Уотерман Р.* В поисках совершенства. Уроки самых успешных компаний Америки. М. : Альпина Паблишер, 2019. 524 с.

8. *Тамбиянц Ю.Г., Шалин В.В.* Феномен политической элиты: проблематика определения социальной сущности // Общество и право. 2018. № 4 (66). С. 159–164.

9. *Hickman C.R., Silva M.A.* Creating excellence: managing corporate culture, strategy and change in the New Age. New York : New American Library, 1984.

10. *McDermott L.* Keeping the Winning Edge: Strategies for Being a Business Partner // Training and Development Journal. 1987. Vol. 41, № 7.

11. *Кондратович И.В.* Теория «шлюзов» в формировании и воспроизводстве элит // Экономика и управление. 2010. Т. 17 (152). С. 28–33.

12. *Bradford D., Cohen A.* Managing for Excellence. New York, 1984.

13. *Аль-Двани М.Ф.Х.* Ценностные основания теории элит // Вестник СПбГУ. Серия 12. 2014. Вып. 2. С. 146–151.

14. *Занковский А.Н.* Психология лидерства: от поведенческой модели к культурно-ценностной парадигме. М. : Ин-т психологии РАН, 2011. 296 с.

15. *Field R.* The self fulfilling prophecy leader: Achieving the metharme effect // Journal of Management Studies. 1989. Vol. 26 (2). P. 151–175.

Yulia A. Nikitina, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federarion).

E-mail: ynik@tpu.ru

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

E-mail: info@latat.org

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 84–92.

DOI: 10.17223/2220836/44/7

CONCEPTUAL LEADERSHIP MODELS: SUCCESS IN THE LIFE PHILOSOPHY OF MODERN LEADERS

Keywords: leadership; success; philosophy of success; leadership authority; political leadership

The article presents conceptual models of leadership, identifies the idea that unites these models: it is argued that the connecting link in quite different concept versions is their common feature – the orientation of the life philosophy of modern leaders towards success. Success, understood as a process involving an ideal model of the future. As shown in the work, when assessing reality, the leader has the ability to determine the measure and degree of the gap between the two components of the relationship "present – ideal future". This ability is the guarantee of the success that the leader is oriented towards. It is the platform on which the motivation for the changes being made is built.

The author presents various options for how the leader is perceived by the followers. It is shown that the leader personifies the processes taking place in the community, and leadership itself is impossible outside the relationships of trust that consolidate society. A leader becomes a symbol of a group, a community if he manages to constantly prove his right to leadership.

The basis of the leadership strategy is the value system. Leadership that leads to success is a process that includes a number of necessary stages: attention through a vision of perspective (foresight); transfer of knowledge through communication; developing trust through position; developing oneself, improving one's skills through getting rid of shortcomings and weaknesses.

It is shown that it is the concept of the philosophy of success in leadership theory that has had the greatest impact on the development of value models of leadership. It is also shown that the implementation of the functions of a leader occurs in a specific social system and depends on the degree of maturity of its political, cultural, economic spheres, on the level of culture, on the nature or type of political regime and, finally, on the individual qualities of the leader himself.

References

1. Ossovskaya, M. (1987). *Rytsar' i burzhua. Issledovanie po istorii morali* [The Knight and the Bourgeois. A Study on the History of Morality]. Translated from Polish. Moscow: Progress.

2. Elin, S.P. (2014) Criteria of elitism in value approach of the theory of elites development. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 10. pp. 37–40. (In Russian).

3. Komissarov, A.V. (2015) Problema politicheskoy vlasti v nasledii evraziytsev [The problem of political power in the legacy of the Eurasians]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8: Istoriya – Moscow University Bulletin. History*. 2. pp. 95–110.

4. Zotkin, A.A. (2015) Approaches to the definition of "elite" in the works of the representatives of Machiavellian school. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Sotsiologiya. Pedagogika. Psikhologiya – Scientific Notes of V.I. Vernadsky Crimean Federal University. Sociology. Pedagogy. Psychology*. 1(4). pp. 3–12. (In Russian).

5. Zotkin, A.A. (2015) Informatsionnoe gospodstvo elit v usloviyakh oslableniya natsional'nykh gosudarstv [Information dominance of elites in conditions of weakening national states]. In: Duka, A.V. (ed.) *Vlast' i elity* [Power and Elites]. Vol. 2. St. Petersburg: Intersotsis. pp. 73–92.

6. Reuss, L. (1987) Catalysts of Genius, Dealers in Hope. *Vital Speeches of the Day*. 53. pp. 173–174.

7. Peters, T. & Waterman, R. (2019) *V poiskakh sovershenstva. Uroki samykh uspeshnykh kompaniy Ameriki* [In Search of Excellence: Lessons from America's Best-Run Companies]. Translated from English. Moscow: Alpina Publisher.

8. Tambiyancz, Yu.G. & Shalin, V.V. (2018) Phenomenon of political elite: problems of social essence definition. *Obshchestvo i pravo*. 4(66). pp. 159–164. (In Russian).

9. Hickman, C.R. & Silva, M.A. (1984) *Creating excellence: managing corporate culture, strategy and change in the New Age*. New York: New American Library.

10. McDermott, L. (1987) Keeping the Winning Edge: Strategies for Being a Business Partner. *Training and Development Journal*. 41(7).

11. Kondratovich, I.V. (2010) Teoriya "shlyuzov" v formirovanii i vosproizvodstve elit [The theory of "gateways" in the formation and reproduction of elites]. *Ekonomika i upravlenie – Economics and Management.* 17(152). pp. 28–33.

12. Bradford, D. & Cohen, A. (1984) *Managing for Excellence: The Guide to Developing High Performance in Contemporary Organizations*. New York: Wiley.

13. Al-Dvani, M.F.X. (2014) Tsennostnye osnovaniya teorii elit [The value foundations of the theory of elites]. *Vestnik SPbGU. Sotsiologiya – Vestnik of Saint-Petersburg University. Sociology*. 2. pp. 146–151.

14. Zankovskiy, A.N. (2011) *Psikhologiya liderstva: ot povedencheskoy modeli k kul'turnotsennostnoy paradigme* [Leadership psychology: from a behavioral model to a cultural value paradigm]. Moscow: Institute of Psychology RAS.

15. Field, R. (1989) The self fulfilling prophecy leader: Achieving the metharme effect. Journal *of Management Studies*. 26(2). pp. 151–175. DOI: 10.1111/j.1467-6486.1989.tb00722.x

УДК 304
DOI: 10.17223/22220836/44/8

Л.В. Пейгина, А.О. Теплякова

ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ПРОИЗВОДСТВА ФАНАТСКИХ ВИДЕО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ЛОГИКИ ПОЗДНЕГО КАПИТАЛИЗМА[1]

В современном мире фандомная культура становится все более массовым явлением, а запрос на самостоятельное производство контента встраивается не только в культурные продукты, но и непосредственно в сами онлайн-платформы. Современные платформы все больше адаптируются к желанию аудитории не только потреблять, но и производить, а также быть замеченными и чувствовать себя авторами, встраивая эксплуатацию этих желаний в свою капиталистическую логику. И YouTube, и TikTok позволяют пользователям выкладывать видео, в том числе собственного производства. Но TikTok как более современная платформа идет дальше по пути удовлетворения просьюмерского запроса – это приложение позволяет не просто размещать видео, но снимать и редактировать его, максимально упрощая процесс индивидуального производства. Проведенный анализ демонстрирует, как TikTok, укрепляя связь идентичности виддера с его продуктом, превращает саму идентичность в основной механизм эксплуатации пользователей. В свою очередь, фанаты находят новые зоны сопротивления, что подтверждает необходимость диалектического подхода к проблеме взаимоотношений фанатов и медиапроизводителей.
Ключевые слова: *фандомная культура, фанвидео, просьюмеризм, YouTube, TikTok, идентичность, поздний капитализм, капитализм платформ*

Введение

Исторически сложилось, что в России авангард изучения фандомной культуры изначально составляли филологи (К.А. Прасолова [1], Н.И. Васильева [2]), но, хотя со временем эта ситуация меняется (Н.В. Самутина [3], И.М. Быховская, и И.Ю. Люлевич [4], А. Архипова и Е. Неклюдова [5], Л.В. Пейгина [6]), основное внимание русскоязычных исследователей все-таки привлекает фанфикшн, в то время как другие формы фанатского творчества, в частности фанвидео, в лучшем случае упоминаются вскользь и практически никогда не становятся специальным предметом исследования[2].

В первую очередь укажем на то, что, говоря о «классических» фанвидео, мы имеем в виду конкретный вид фанатского творчества, отличая фанвидео от некоторых других форм фанатских практик, связанных с производством и обработкой видеоматериала, например фанфильмов, а также от других видов фанатских ремиксов (AMV, машинима, мэшапы трейлеров (Freund, [9. 4])). Фанвидео (fan vid, fanvid, vid) – это «разновидность коротких видеороликов, созданных фанатами, сделанных из сегментации и повторного редактирования существующих аудиовизуальных источников с использованием популяр-

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

[2] В числе немногочисленных контрпримеров хотелось бы упомянуть статью М.Г. Таценко [7], рассматривающую обратное влияние практик фандомной культуры и конкретно фанарта на «мейнстримную» популярную культуру, и работы К. Смердовой [8], посвященные анализу фан-фильмов. Эти работы, правда, выполнены на «западном» материале.

ной песни в качестве саундтрека» [10. P. 4]. Виддинг как практика развивается с развитием технологий, и популярность новых платформ, имеющих специфические характеристики, оказывает большое влияние на творческий процесс, особенности продукта и практики коммуникации, влияя на всю фанатскую культуру в целом. Мы предлагаем возможность рассмотреть это влияние как своего рода «ответный удар» корпораций в постоянной борьбе с фандомной культурой. В свое время Г. Дженкинс, споря с теоретиками неомарксизма, рассматривавшими аудиторию как пассивных потребителей, угнетаемых производителями массовых культурных продуктов, создал привлекательный портрет фанатской культуры как культуры соучастия, содержащей в себе потенциал культурного сопротивления и борьбы: вместо того чтобы пассивно потреблять предлагаемый контент, аудитория творчески трансформирует его под собственные нужды [11]. Эта вдохновляющая картина, однако, является некоторым упрощением, поскольку медиапроизводители тут же начинают осваивать коды фанатской культуры, создавая новые, более тонкие способы эксплуатации. Это не значит, что фанатское сообщество вновь предстает в качестве пассивных потребителей, напротив, – творческая деятельность фанатов становится более изощренной и разнообразной, ища малейшие лазейки для сопротивления.

Мы предлагаем рассматривать этот процесс диалектически[1], сосредоточиваясь на средствах сопротивления фанатской культуры – и тех приемах, которые использует логика позднего капитализма, чтобы присвоить эти средства. В своей работе мы сосредоточиваемся на практике фанвиддинга и ее развитии в рамках двух конкретных платформ – YouTube и TikTok – помещая ее в более общий контекст развития fan studies и современных культурных и экономических трансформаций, описываемых в терминах «позднего капитализма» (А. Бузгалин [13]) и «капитализма платформ» (Н. Срничек [14]).

Актуальность

Эволюция fan studies развивается в направлении от «патологизации» фандома к рассмотрению его в качестве «мейнстрима» [15]. С распространением интернета фанаты стали настолько заметными, что их творчество, практики и способы восприятия повлияли на всю популярную культуру в целом. Этот процесс поддерживается и стимулируется медиапроизводителями, которые, осознав, какую выгоду приносят им фанаты, начали рассматривать их в качестве своей приоритетной аудитории, стремясь не «воевать» с культурой соучастия, но, напротив, вовлекать в нее как можно большее количество людей с помощью специфических стратегий, заимствующих собственные коды фанатской культуры – например практик фансервиса. В связи с этим традиционный для fan studies подход, отграничивающий фанатов как активную аудиторию от «обыкновенных», пассивных потребителей, все больше утрачивает актуальность. M. Hills настаивает на необходимости рассматривать фанатов в контексте «более широких сдвигов в культуре потребления» (цит. по: [16, P. 121]). «Нормализация» фанатских практик в качестве мейнстримных позволяет fan studies претендовать на построение более общих теорети-

[1] Подобный ракурс представляет, например, M. Hills [12].

ческих моделей о популярной культуре, медиапотреблении и современном обществе в целом.

В настоящее время логика культуры соучастия проявляется не просто на уровне коммуникации или на уровне культурной продукции, она встраивается в средства производства на уровне технологий, автоматизируя процесс взаимодействия пользователей с платформами таким образом, чтобы обеспечивать платформам наибольшую выгоду. Этот процесс особенно наглядно демонстрирует то, что Ник Срничек называет «капитализмом платформ». В этой связи обращение к деятельности фанатов в рамках социальной сети TikTok актуально не только в связи с ее популярностью (1 миллиард активных пользователей в месяц [17]), но и с флагманским местом платформы среди других социальных сетей. Так, вслед за TikTok на рынок коротких видео вошли «ВКонтакте», Instagram, YouTube.

Background

Фанвидео как фанатская практика и предмет исследования

В западной литературе хорошо изучена история и эволюция фанвидео от первых слайдовых шоу до VCR и, наконец, до компьютерных программ видеомонтажа и расцвета YouTube (F. Coppa [18], J. Russo [19], A. Lothian [20]), рассмотрены особенности технологического процесса и инструментарий виддера (K. Freund [9], C. Stevens [10]). Оставаясь технически сложным и требующим специальных навыков, процесс развития виддинга шел по пути увеличения доступности. Сейчас это движение продолжается, в частности, благодаря появлению мобильных приложений для видеомонтажа, а также социальной сети TikTok, которая позволяет не только снимать и размещать короткие видеоролики, но и мгновенно редактировать их без применения специальных знаний.

В своей статье M. Ciancia и S. Tosoni подробно рассматривают, как эволюция медиатерриторий создания фанвидео – и переход «от комплекса практик фан-культур к комплексу практик видеопроизводства» – меняет практику виддинга на уровне смыслов, материалов и компетенций [21. P. 40]. K. Freund отмечает, что «с появлением новых... участников и новых эстетических стилей традиционное определение того, что представляет собой „видео“, становится проблематичным» [9. P. 281]. «Классические» практики фанвидео, связанные с YouTube, к настоящему времени во многом отошли в прошлое, – однако фанвидео, созданные таким образом, доступны в интернете и существуют в памяти сообщества, по-прежнему привлекая внимание, вызывая эмоции, становясь предметом обсуждений и оказывая влияние на дальнейшее развитие практик виддинга. Это не означает, что новые подобные фанвидео больше не создаются или что YouTube перестал использоваться для их размещения – это отнюдь не так, но мы стремимся показать, что фанатская культура меняется стремительно – и «те» фанвидео вовсе не идентичны «этим» фанвидео за счет разницы контекста. Однако для того чтобы обосновать данную точку зрения, необходимо понять, какими видео «были» и какими они «стали» теперь.

Несмотря на то, что отечественные fan studies остро нуждаются в как можно более полном представлении западной традиции исследований фан-

видео, анализирующей тексты фанвидео с позиций семиотики[1] и предлагающей этнографию сообщества виддеров[2], а также помещающей практики фанвиддинга в более общий контекст отношений аудитории с текстами популярной культуры[3], эта необходимая работа явно выходит за рамки нашего исследования. Тем не менее мы полагаем полезным кратко описать ключевые аспекты фанатских видео как текстов (не претендуя здесь на новизну), сформулированные в рамках существующих зарубежных исследований, добавив к ним наши собственные соображения относительно применения метафоры «перевернутого сна», которая представляется нам полезной для понимания фанвидео[4]. Однако более актуальной задачей нашей работы нам представляется попытка осмысления того, как эти ключевые аспекты трансформируются в рамках развития цифровой среды, под влиянием новых технологий и площадок, а также как это связано с развитием взаимоотношений аудитории и медиапроизводителей.

Фанаты как аудитория: сопротивление vs. эксплуатация

Традиционным для fan studies является дискурс, рассматривающий популярную культуру как «спорную территорию», которую «следует понимать с точки зрения борьбы за то, как понимается мир, – борьбы за условия нашего восприятия мира»[5], а фанатов – в качестве одной из сил в этой борьбе. Исследования в рамках «второй волны» fan studies были склонны представлять фандомную культуру в качестве области сопротивления мейнстримному медиадискурсу, тогда как более поздние исследования скорее стремятся показать всю сложность этих взаимоотношений [15]. Прочтение этих взаимоотношений в марксистских терминах «классовой борьбы» основывается, в частности, на понимании текстов популярной культуры как средств производства для фанатов-просьюмеров[6], создающих собственные творческие продукты на их основе. Изначально как в сознании самих фанатов, так и в сознании исследователей (в fan studies это два пересекающихся множества) эта проблема существовала скорее в рамках дискурса «права на существование». «Моральное право собственности» фанатов на их любимые тексты противопоставлялось жестко понятому авторскому праву медиакорпораций, преследовавших фанатов как «браконьеров», посягнувших на их собственность, или «вандалов», глумящихся над ней посредством конструирования новых смыслов, зачастую противоречивших намерениям владельцев авторских прав. Таким образом, речь шла о самой возможности для фанатов осуществлять свои практики и их свободе «любить канон на своих собственных условиях» [9. P. 1]. Этот дискурс вовсе не является полностью устаревшим, хотя на современном этапе развития медиадискурса медиа скорее склонны вос-

[1] Например: J. Gray [22], C. Stevens [10], S. Svegaard [23]. Последний также приводит обзор исследований, концентрирующихся именно на анализе видео как текстов.

[2] Например: H. Jenkins [11]; C. Bacon-Smith [24].

[3] Например: H. Jenkins [11]; F. Coppa [25], [26]; S. Winters [27]; K. Freund [9].

[4] Подробное обсуждение применения психоаналитического подхода к исследованиям фанатов можно найти, например, в работе M. Hills [28]. K. Freund [9] в рамках своего междисциплинарного подхода продуктивно использует психоаналитическое понятие «шва» к исследованию фанвидео. А. Архипова и Е. Неклюдова [5] исследуют связь между зрительским откликом и явлением переноса, а также используют понятия «сгущение» и «смещение» для анализа сериала «Шерлок».

[5] J. Frow (цит. по: K. Freund [9. P.6]).

[6] Фанатская деятельность в качестве просьюмерской анализируется, например, J. Seymour [29].

принимать фанатов как свою наиболее желанную аудиторию, перенимая коды фандомной культуры и встраивая их в медиапродукты, чтобы побудить фанатов к более интенсивному соучастию. Под влиянием работ исследователей, осмысляющих деятельность интернет-пользователей как труд (например, T. Terranova, C. Fuchs, T. Scholz, M. Andrejevic), fan studies все чаще начинают рассматривать деятельность фанатов не только как свободное творчество, право на которое необходимо отстаивать и защищать, но как работу, которая может быть использована медиапроизводителями для собственной выгоды (см., например, специальный выпуск журнала «Transformative Works and Cultures» № 15 за 2014 г. под названием «Fandom and/as labor»). В рамках этого понимания ракурс начал понемногу смещаться с рассмотрения прав фанатов как активной аудитории в сторону рассмотрения их прав в качестве трудящихся: нет ли опасности, что капиталистическая логика медиа, в какой-то момент оценив экономический потенциал фанатов, милостиво разрешила им осуществлять свою творческую деятельность лишь затем, чтобы получить возможность эксплуатировать ее? Именно в рамках распространения интернета проблема использования средств производства приобретает дополнительное измерение, поскольку ресурсы, предоставляемые интернетом, становятся так же необходимы для производства и распространения продуктов фанатского творчества, как и медиатексты. Осмысление процессов платформизации проблематизирует дискурс «свободы» и «безвозмездности» интернета как среды; параллельно набирают силу и другие трансформации, внушающие тревогу в контексте присвоения средств производства: например, практика подписки на программное обеспечение, часто лишающая пользователя возможности выкупить его в личную собственность и вместо этого предлагающая ему лишь временную «аренду». Именно эти проблемы рассматриваются нами на примере практики виддинга и конкретных онлайн-площадок. Насколько нам известно, хотя YouTube [30], а также некоторые другие онлайн-платформы, например Tumblr [31], уже представлены в этом контексте в рамках отдельных исследований, TikTok и осуществляемые на базе этой платформы фанатские практики до сих пор не становились объектом специального анализа.

Цели и задачи

Цель данной работы – выделение особенностей трансформации и конструирования смыслов в фанатских видео русскоязычной фандомной культуры на двух разных площадках – YouTube и TikTok.

В числе задач данной работы мы видим следующие:

1. Выделить особенности «классических» фанвидео времен расцвета YouTube, рассмотрев их в контексте фандомной культуры и академической рефлексии.

2. Показать, как эти особенности трансформируются при переходе виддеров на другую цифровую платформу – в нашем случае TikTok.

3. Рассмотреть эти изменения в контексте взаимодействия фандомной культуры и институций в оптике культурной логики позднего капитализма.

Методология и методы

Фандомная культура в данной работе рассматривается в более общем контексте культуры соучастия (Г. Дженкинс), культуры просьюмеризма

(Э. Тоффлер), позднего капитализма (А. Бузгалин), капитализма платформ (Н. Срничек). Рассмотрение творческой деятельности субъекта фандомной культуры как просьюмерской деятельности, связывающей производство и потребление и предоставляющей возможности для самовыражения и самоконструирования, базируется на Марксовой идее свободного творческого труда как выражении родовой сущности человека, и подходе, разрабатываемом научным коллективом лаборатории методологии и теории культуры НИ ТГУ под руководством Е.Н. Савельевой и В.Е. Буденковой в рамках гранта РНФ «Человек в культуре просьюмеризма: новые практики конструирования идентичности» [32]. Диалектический метод, примененный к анализу взаимоотношений фанатов и медиапроизводителей, позволяет описать их развитие и противоречия.

Вслед за K. Freund [9] мы полагаем, что наиболее адекватным для изучения фанвидео является смешанный подход, включающий в себя как семиотические, так и этнографические методы. Мы использовали метод включенного наблюдения и метод анкетирования для изучения сообщества виддеров и виддинга как практики, в сочетании с семиотическим и психоаналитическим методами, используемыми для анализа текстов фанвидео.

Мы провели опрос среди пользователей YouTube и TikTok, посвященный процессу создания фанвидео. Онлайн-анкета содержала вопросы, которые касались различных аспектов их фандомной жизни и творчества, в том числе технических особенностей создания видео. В опросе приняли участие 20 респондентов, 9 из них – пользователи YouTube и 11 – пользователи TikTok. Все участники определили себя в качестве женщин, средний возраст участников – 23,8 года. Максимальный возраст – 38 лет, минимальный – 14 лет. Средний возраст в группе пользователей YouTube – 28,18, а в группе пользователей TikTok – 19,2.

Результаты и обсуждение

Для начала мы опишем основные особенности и приемы, которые используются в «классическом» фанвидео времен расцвета YouTube.

1. Основу фанатского видеоклипа составляет нарезка из уже существующих видео (в основном, фильма или сериала, являющегося каноном, с периодическим использованием других существующих фильмов и сериалов, а также фанартов, фото и других изображений), смонтированная с использованием уже существующей аудиокомпозиции (обычно «внешней» по отношению к канону, т.е. не являющейся его официальным саундтреком). Таким образом, речь идет о видео- и аудиоматериале, полностью заимствованном фанатами, а не отснятом ими самостоятельно. Для лучшего понимания объекта исследования можно представлять фанатские клипы, о которых идет речь, как видеоколлаж, для воплощения авторской идеи, использующей кадры фильма и аудиотреки примерно таким же образом, каким художники используют, например, вырезки из журналов. K. Freund [9] использует термин «бриколаж» (Sherry Turkle), чтобы подчеркнуть интуитивность этого процесса и стремление следовать «подсказкам», исходящим от самого материала.

2. Смысловым стержнем фанатского видеоклипа обычно выступает песня, которая и задает основной нарратив, накладывая «трафарет» интерпретации. Наложение слов песни и музыкального сопровождения на кадры фильма

порождает смысловой зазор, в котором и образуется пространство для авторского смыслового посыла. Искусство виддера заключается, помимо чисто технических умений, именно в способности мастерски манипулировать этим зазором, уменьшая или увеличивая его в зависимости от своей цели и управляя потоком предполагаемых зрительских ассоциаций.

3. Фанвидео, как любой фанатский текст, представляет собой интертекст, для понимания которого недостаточно «прямого», поверхностного чтения.

Так, например, F. Coppa анализирует работу Kandy Fong «Both Sides Now», относящуюся к раннему этапу развития фанвидео и представляющую собой слайд-шоу, записанное на пленку[1]. Kandy Fong использует версию песни «Both Sides Now» Леонарда Нимоя 1968 г., выбирая изображения, «которые дают понять, что голос песни принадлежит не Нимою, а Споку», создавая «интертекст между двумя работами Леонарда Нимоя: его актерской игрой и пением» [18. (3.4)]. Как отмечает F. Coppa, «Fong использует «Both Sides Now», чтобы прокомментировать... внутреннюю разделенность характера Спока: его двойственную природу как наполовину человека, наполовину инопланетянина, зажатого между двумя разными культурными и выразительными традициями» [Ibid. (3.6)]. Этот пример демонстрирует специфику творческой деятельности фанатов, созидающей совершенно новые смыслы посредством использования уже существующей продукции (в данном случае аудио- и видеоматериала).

4. Любое фанвидео в той или иной степени является метатекстом.

Несмотря на то, что «мета» выделяются в исследованиях фанвидео в отдельный жанр, мы полагаем, что для по-настоящему адекватного понимания любого фанвидео необходимо не только знакомство с каноном (иногда несколькими), но и знакомство с фандомом, поскольку фанатские тексты всегда существуют в контексте фанатских практик. Так, например, S.F. Winters [27], анализируя два фанатских видео («On the Prowl» виддеров Sisabet и Sweetestdrain и «Closer» виддеров Killa и T. Jonesy), первое из которых является метавидео, а второе нет, показывает, что «Closer» так же, как и «On the Prowl», может быть интерпретировано как портрет фандома, хотя основным его сюжетом является исследование отношений между двумя персонажами канона.

5. Фанвидео может быть понято как осуществленное желание.

Все, о чем мы говорили раньше, подчеркивает сложность и комплексность фанатского текста. Это сложная конструкция, которая требует определенных – и довольно сложных – навыков чтения. Но это чтение не только рационально. Фандомные практики существуют в контексте глубоких эмоциональных связей с каноном. Это ясно хотя бы из того, что основным материалом для клипов является исходный фильм или сериал – т.е. фанаты бесконечно пересматривают одни и те же кадры, пусть и в разных сочетаниях, и иногда комбинируя их с другим, посторонним видео- и аудиоматериалом. Кроме рассказываемой истории, здесь присутствует наслаждение от самого любования, потребность снова и снова возвращаться к миру, персонажам,

[1] Хотя данная работа, как и упомянутые далее фанвидео «On the Prowl» и «Closer», созданы еще до расцвета YouTube и с помощью иных технологий, эти примеры являются классическими для исследований фанвидео и демонстрируют ключевые характеристики фанвидео как трансформативного жанра, поэтому представленные выводы могут быть легко распространены на более поздние работы.

одним и тем же излюбленным моментам. Чтобы понять фанвидео в этом контексте – в его либидозной заряженности, мы используем аппарат психоанализа и метафору «перевернутого сна». Монтирование видеоклипа – это, по сути, та же работа, которую проделывает наша психика, «создавая» сновидения. Только, в отличие от сна, задача виддера противоположная – не цензурировать бессознательные желания, но, наоборот, сделать их явными, монтируя особым образом «реальность», в роли которой выступает исходный видеоматериал канона. И для этой – противоположной цензуре – работы используются такие механизмы сна, как сгущение и смещение.

Сгущение показывает сцены, которые в первоисточнике контекстуально разнесены как часть одной истории. Например, когда требуется показать любовную историю между персонажами, которые в каноне не имели любовных отношений, клип может демонстрировать последовательно кадры, изображающие то одного, то второго – в каноне между этими кадрами мог быть большой временной разрыв, они могут быть вырваны из контекста, но за счет монтажа и музыкального сопровождения создается новый контекст – общее пространство, в котором герои как бы существуют вместе.

Смещение применяется как механизм, призванный сместить смысловые и эмоциональные акценты. То, что в каноне было неважным, например мимолетный взгляд одного персонажа в сторону другого, в клипе за счет монтажа и музыкального сопровождения может представляться важной частью их истории. Также иногда в клипе кадры канона перетолковываются в противоположном смысле, например когда применение насилия контекстуально означивается в качестве сексуальной игры.

Мы описали основные признаки фанвидео, какими они стали к моменту расцвета YouTube. Хотя качество фанатских видеоклипов в смысле технического совершенства может достаточно сильно различаться, необходимо отметить, что любой, даже самый кустарный клип, требует от виддера довольно сложных и специфических навыков и знания специальных программ, например «SonyVegas» или «Adobe Premier».

И все же, по сравнению с навыками, которые требовались от фанатов до появления специализированных компьютерных программ и в особенности до повсеместного распространения интернета, этот процесс сильно упростился. Процесс развития виддинга шел по пути демократизации и увеличения доступности, и в наше время это движение продолжается. Анализ ответов респондентов позволил прийти к выводу, что процесс создания фанвидео в TikTok значительно упростился, как минимум в следующих аспектах:

1. Снижается необходимость в специальном обучении.

Большая часть пользователей TikTok сообщили, что учились созданию видео самостоятельно, тогда как пользователи YouTube в основном прибегали к помощи извне.

Такая тенденция связана с тем, что пользователи YouTube используют профессиональные программы для редактирования видео, установленные на их ПК (чаще всего «SonyVegas» или «Adobe Premier»), когда как пользователей TikTok в основном пользуются мобильными приложениями (чаще всего «Inshot», «VN», «VideoStar»), которые имеют ограниченный, но более интуитивно понятный функционал.

2. Уменьшаются временные затраты.

Согласно оценкам, полученным от наших респондентов, пользователи TikTok тратят на создание видео от пяти минут до нескольких часов, когда как пользователи YouTube могут работать над одним видео гораздо дольше: от нескольких часов до нескольких месяцев.

Таким образом, TikTok является средой, многократно упрощающей процесс создания видео. Благодаря появлению TikTok количество фанатских видео возросло многократно.

По сравнению с YouTube, TikTok характеризуется следующими особенностями[1]:

– ограничение по времени (1 минута);

– возможность снимать и редактировать видео непосредственно в самом приложении при чрезвычайной простоте интерфейса;

– возможность скачивания видео (если автор специально не «запретил» это в настройках);

– неудаляемая авторская метка;

– новичкам обеспечиваются первые просмотры (видео новых пользователей на короткое время попадают в рекомендации TikTok);

– более развитая культура тегов[2];

– отсутствие «домашней страницы» (контент начинает проигрываться сразу, как пользователь заходит в приложение).

Фанатские клипы в TikTok также значительно отличаются от того «стандартного» фанвидео, которое мы описали на примере YouTube.

Продемонстрируем это на примере выделенных нами особенностей:

1. Характеризуя фанвидео как видеоклипы, основу которых составляет нарезка из уже существующих видео, мы имели в виду, что существуют другие типы видео, созданных фанатами, например косплейные, где авторы снимают собственную историю, разыгрывая персонажей канона. В YouTube эти подтипы обычно не смешиваются. В TikTok границы сильно размылись. Видео может содержать одновременно кадры фильма – и кадры, где автор изображает кого-то из персонажей или просто снимает свою реакцию на какой-то момент канона. Такие видео представляют собой сложную структуру, для анализа которой необходимо применять рамки, учитывающие, что обсуждаемая практика наследует одновременно целый ряд традиций производства контента, в числе которых традиции фанвидео, косплея, мемов, тематических фотографий, селфи. Усложнение структуры происходит одновременно с упрощением и стандартизацией средств: такие видео часто могут создаваться по одному шаблону (чему способствует достаточно широкий, но

[1] Анализ представлен на момент проведения основного этапа исследования: июль 2020 г. Со временем платформа меняется: так, например, с декабря 2020 г. возможная длительность видео в рамках TikTok увеличена до 3 минут. YouTube, в свою очередь, относительно недавно добавил функцию коротких видео (YouTube Shorts), явно следуя стандартам, заданным TikTok (в России – с 12 июля 2021 г.).

[2] В прошлом в YouTube поиск по тегам был полностью скрыт: автор добавлял ключевые слова при загрузке, но они не были видны пользователю. В 2018 г. YouTube добавил функцию хештегов, которые можно публиковать в названии или описании к видео и которые работают как гиперссылки, отсылая пользователя к похожим видео, как в других социальных сетях, включая TikTok. Однако до сих пор в TikTok теги используются чаще и интенсивнее. Кроме того, хотя на современном этапе алгоритмы сетей, по-видимому, похожи, в TikTok увеличен коэффициент влияния алгоритмов на подбор контента: по приблизительным оценкам «90–95% того, что видит пользователь, предлагается ему алгоритмом», тогда как в YouTube этот показатель соответствует примерно 70% [33].

все же стандартный набор «готовых» инструментов, предлагаемый мобильными видеоредакторами), который в какой-то момент может распространиться, «завируситься», породив огромное количество роликов, где разные пользователи повторяют определенное действие с незначительными вариациями. В то же время многие TikTok-видео ориентированы на интерактив: например, виддер в ролике устраивает «парад» персонажей канона и прямо предлагает подписчикам в комментариях выбрать любимого персонажа, обещая, например, сделать отдельное видео, посвященное ему.

2. В «классических» фанвидео смысловым стержнем обычно выступает песня, которая и задает основной нарратив, накладывая «трафарет» интерпретации. Но хотя в TikTok существует большое количество видео, созданных по этому принципу (различие лишь в том, что истории, которые они рассказывают, более короткие), гораздо большее количество клипов строится совсем по другим принципам. Во-первых, виддеры в TikTok гораздо чаще используют текст, накладываемый в виде субтитров, который позволяет непосредственно передать мысль, вместо того, чтобы только создавать выразительный образный ряд. Во-вторых, виддеры в TikTok чаще вообще отказываются от того, чтобы рассказать историю. Они создают видео, которое скорее выражает отдельный всплеск эмоции, отдельную шутку либо представляет собой нарезку отдельных образов – «эстетику».

По нашим наблюдениям, песня также выбирается более произвольно, виддер может вместо нее использовать собственную речь или диалог с кем-то. Это подтверждается ответами респондентов, участвовавших в нашем опросе: большинство пользователей YouTube отмечают, что для них работа над видео и его замысел начинаются с музыки, тогда как для пользователей TikTok музыка имеет меньшее значение.

3–4. Фанатские видео, созданные в TikTok, все еще требуют знания канона и фандомного контекста, но вместе с этим обычно необходимо иметь представление и о других практиках, иначе смысл видео и его цель могут остаться непонятными. Также видео в TikTok очень часто отражают ситуативный контекст – обыгрывают какой-то популярный мем или событие в фандоме. Аудитория должна быть включена в этот ситуативный контекст и коммуникацию, происходящую здесь-и-сейчас, тренды быстро устаревают и спустя короткое время видео, созданное «на злобу дня», может показаться совершенно бессмысленным человеку, который не в курсе локальных событий фандома и платформы. В своей статье, посвященной исследованию Tumblr, M. Glenhaber отмечает, что «сообщество Tumblr действует как фандом сайта социальной сети» [31. (0.1)]. Хотя основные аргументы автора связаны с практиками моддинга, вносящими изменения в интерфейс сайта, она также отмечает наличие явно выраженной идентичности пользователей Tumblr, проявляющейся, например, через специфический для данной сети сленг[1]. Те же тенденции отмечаются нами в отношении пользователей TikTok: по нашим наблюдениям, они более склонны представлять себя в качестве пользователей конкретной платформы, чем пользователи YouTube, которые скорее презентуют себя через саму практику виддинга или фандомы, представителями которых они являются.

[1] Анализ идентичности «tumblr girls» как самостоятельной субкультуры дается в работе А.О. Тепляковой и М.Н. Лебедевой [34].

5. Фанвидео все еще может трактоваться как осуществленное желание, и для их создания пользователи TikTok могут использовать те же приемы сгущения и смещения.

Но привнесение новых трендов может говорить о перенаправлении желания. Большое количество видео, включающих самовнедрение[1], говорит о желании не только смотреть на канон как на объект, но и присутствовать в нем, и – возможно, в наибольшей степени – смотреть на себя[2]. Автор видео становится инструментом для исследования канона, высвечивая какие-то черты персонажей или особенностей отношений между ними, а канон, в свою очередь, становится инструментом для исследования и демонстрации личности виддера. Последнее не было так непосредственно доступно в YouTube, не являлось частью культуры и не было встроено в стандартный интерфейс. Аудитория TikTok наслаждается не только потреблением, но потреблением чужого потребления, либидозная заряженность распространяется с канона на автора видео.

Выводы

Проведенный анализ показывает, что изменения затрагивают не только технологии производства видео, но и непосредственно отражаются на процессах конструирования смыслов в фанвидео (например, временные ограничения для отдельного ролика, накладываемые TikTok, чаще заставляют виддеров отказываться от рассказывания «полноценной» истории, изобретая альтернативные формы) и процессах коммуникации в сообществе (например, первые просмотры, которые алгоритмы TikTok обеспечивают новичкам, позволяют сразу найти аудиторию, что облегчает присоединение к сообществу; функционал, связанный с тегами, облегчает не только поиск желаемого контента, но и процессы объединения в группы по интересам, помогает выразить коллективную идентичность, в частности, через упоминание в тегах фандома или более локального сообщества внутри фандома). В то же время контекст TikTok характеризуется более непосредственным вовлечением индивидуальности виддера – TikTok подталкивает виддера к более прямому самовыражению, соблазняя его как своим технологическим арсеналом (например, широким выбором готовых эффектов, которые могут «расцветить» и «разнообразить» его видео, или неудаляемой авторской меткой, которая «клеймит» видео, однозначно представляя его как продукт деятельности конкретного виддера), так и существующими особенностями практик (например, распространенностью приема самовнедрения). Таким образом, TikTok стремится усилить и укрепить связь виддера с его продуктом, связывая производство видео и идентичность, но истинная цель этого процесса не в признании и прославлении виддеров как самобытных творцов, а в том, чтобы зафиксировать однозначность ассоциации между самовыражением и созданием видео, все больше привязывая виддера к самой платформе. То есть, призывая виддеров к производству, платформа на самом деле принуждает их к потреблению – в первую очередь себя самой, предлагая им полный набор необходимых средств производства, а также коммуникативную среду, выстроенную

[1] Термин, обычно используемый в отношении фанфикшн. См., например: S. Lehtonen [35].

[2] О нарастании нарциссических тенденций в современной визуальной культуре см., например: Е. Гиниятова и др. [36].

таким образом, чтобы укреплять коллективную идентичность виддеров как членов сообщества пользователей платформы.

Заключение

По мнению Арона Глейзера и Зои Фрааде-Бланар, фандом обладает чудесной способностью справляться с парадоксальным желанием одновременно «чувствовать свою уникальность и специфичность» и «испытывать чувство принадлежности», т.е. можно сказать, что фандомная культура обладает возможностью преодоления парадокса идентичности, позволяя нам «проявлять нашу неповторимую индивидуальность, но в то же время чувствовать себя под защитой группы» [37. С. 93]. TikTok явно существует в этой логике, с равным успехом эксплуатируя оба эти желания. Минимизируя усилия, необходимые для вхождения в класс «создателей», даже по сравнению с более старыми платформами типа YouTube, где этот процесс и так отнюдь не был сложным, TikTok вводит ряд новшеств, в частности, неудаляемую авторскую метку, автоматически «цепляющуюся» к любому размещенному видео. Несомненно, это также отражает современную смену дискурса относительно авторских прав интернет-пользователей – TikTok уже встроен в новую логику, согласно которой творческий труд интернет-пользователей, еще столь недавно действительно в полной мере безвозмездный и анонимный, начинает приобретать ценность, в том числе в глазах самих производителей, поскольку они осваивают механизмы его монетизации, наблюдая истории успеха других просьюмеров – в частности, блогеров. Каждый пользователь TikTok, приобретя популярность в виде определенного количества подписчиков за счет своей активности, а также встроенных в платформу механизмов рекомендации, имеет шанс заинтересовать рекламодателей, рассматривающих пользователей как живых билбордов[1]. Наличие таких возможностей заставляет пользователей массово осваивать стратегии продвижения, подобные тем, которые используются крупными медиапроизводителями, что в огромной степени дискредитирует идею о просьюмерской деятельности как альтернативе стандартизированной массовой культуре, своеобразном андерграунде. Наоборот, сама идея об индивидуальности и креативности самовыражения с успехом эксплуатируется именно массовой культурой, и она же предлагает чрезвычайно простые и стандартизированные инструменты для творчества, массово продавая чувство творческого восторга и нарциссического тщеславия. Таким образом, процессы, кажущиеся предвестниками торжества «царства свободы», на деле оборачиваются своей противоположностью: на современном этапе развития отношений капитала с креативными работниками капитал «подчиняет себе не просто труд, но „вдохновенье“, личностные качества работника» [13. С. 93]. Укрепляя связь идентичности виддера с его продуктом, TikTok превращает саму идентичность в основной механизм эксплуатации пользователей. В то же время полное превращение фанатов в пассивных и эксплуатируемых потребителей, какими аудиторию популярной культуры рисовали представители Франкфуртской школы, также представля-

[1] Этот процесс начался еще до появления TikTok, и как раз YouTube как платформа выступал в авангарде этого движения [38]. Однако, в отличие от YouTube, который лишь со временем разработал стратегии монетизации, TikTok создавался уже в рамках этой логики, таким образом, чтобы максимально упростить и расширить возможности получения прибыли.

ется нам невозможным: этот процесс протекает как борьба и должен быть осмыслен диалектически. Творчество, являясь родовой сущностью человека, всегда будет находить пути и лазейки, развиваясь «вглубь», даже при все увеличивающемся давлении. Соответственно, теория должна предлагать новые модели его осмысления – и изучение фанатского творчества является одной из областей, предоставляющей богатый материал для подобного теоретизирования. Используя уже существующий видео и аудиоматериал, фанаты взаимодействуют с ним оригинальным образом, создавая смысловые эффекты (и аффекты), которые не были бы возможны вне фандомной культуры, вне зависимости от того, насколько специфика конкретной платформы обладает потенциалом «унифицировать» содержание творческой деятельности. Так, проведенное нами исследование выявило, что унификация и упрощение технических средств и приемов, сопровождающая появление платформы TikTok, может сочетаться с усложнением смысловой структуры видео, происходящей за счет увеличения количества контекстов, в которые оказывается вписана эта практика.

Литература

1. *Прасолова К.А.* Фанфикшн: литературный феномен конца XX – начала XXI века (творчество поклонников Дж. К. Ролинг) : дис. … канд. филол. наук. Калининград, 2009. 232 с.

2. *Васильева Н.И.* Фольклорные архетипы в современной английской литературе и нарративе «фанфикшн» (на материале произведений Дж. К. Ролинг и творчества поклонников ГП) : дис. ... канд. филол. наук. Ниж. Новгород, 2005. 243 с.

3. *Samutina N.V.* Fan fiction as world-building : transformative reception in crossover writing // Continuum : Journal of Media & Cultural Studies. 2016. Vol. 30, is. 4. P. 433–450.

4. *Быховская И.М., Люлевич И.Ю.* Фандомы – сообщества цифровой эпохи: гибридная культура в околоспортивном измерении // Социология власти. 2018. № 2. С. 40–54.

5. *Архипова А., Неклюдова Е.* Эпоха сериалов. Как шедевры малого экрана изменили наш мир. М. : РИПОЛ классик, 2020. 474 с.

6. *Пейгина Л.В.* Проблемы творческой иерархии в русскоязычных фандомных сообществах на примере флэшмоба «Я не боюсь творить» // Вестник Томского государственного университа. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 114–125.

7. *Таценко М.Г.* Использование приемов фанарта в произведениях популярной культуры на примере анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком» // Артикульт. 2014. № 16 (4). С. 96–103.

8. *Смердова К.С.* Фанатское кино как переработка культурных смыслов // Вестник Томского государственного университа. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 303–306.

9. *Freund K.M.* “Veni, Vidi, Vids!” audiences, gender and community in Fan Vidding : Doctor of Philosophy thesis. Wollongong, 2011. 322 p.

10. *Stevens C.* Exploring the Vid: A Critical Analysis of the Form and Its Works : PhD diss. Warwick, 2015. 359 p.

11. *Jenkins H.* Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York : Routledge, 1992. 352 p.

12. *Hills M.* Veronica Mars, fandom, and the ‘Affective Economics’ of crowdfunding poachers // Journal of Interpersonal Violence. 2015. № 17 (2). P. 331–356.

13. *Бузгалин А.В.* Ключ к пониманию противоречий современной экономики (к 200-летию со дня рождения Карла Маркса) // Пространство экономики. 2018. Т. 16, № 2. С. 83–98.

14. *Срничек Н.* Капитализм платформ / пер. с англ. под науч. ред. М. Добряковой. М. : Издательский дом Высшей школы экономики, 2019. 128 с.

15. *Siuda P.* From Deviation to Mainstream – Evolution of Fan Studies // Studia. Medioznawcze [Media Studies]. 2010. № 3(42). P. 87–99.

16. *Williamson M.* Book Review: Fan Cultures // Journal of Consumer Culture. 2003. № 3 (1). P. 121–123.

17. *Thanks* a billion! // TikTok Newsroom. URL : https://newsroom.tiktok.com/en-us/1-billion-people-on-tiktok (accessed: 25.09.2021).

18. *Coppa F.* Women, Star Trek, and the early development of fannish vidding // Transformative Works and Cultures. 2008. № 1. URL : https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/44 (accessed: 20.08.2021).

19. *Russo J.L.* User-Penetrated Content: Fan Video in the Age of Convergence // Cinema Journal. 2009. Vol. 48, № 4. P. 125–130.

20. *Lothian A.* Living in a Den of Thieves: Fan Video and Digital Challenges to Ownership // Cinema Journal. 2009. Vol. 48, № 4. P. 130–136.

21. *Ciancia M., Tosoni S.* Vidding and Its Media Territories: A Practice-Centred Approach to User-generated Content Production // Present Scenarios of Media Production and Engagement, Bremen : Edition Lumiere, 2017. P. 39–54.

22. *Gray J.* Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts. New York ; London : New York University Press, 2010. 264 p.

23. *Svegaard S.F.K.* Toward an Integration of Musicological Methods into Fan Video Studies // Transformative Works and Cultures. 2019. № 30. URL: https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/1753 (accessed: 20.08.2021).

24. *Bacon-Smith C.* Enterprising women : television fandom and the creation of popular myth. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1992. 352 p.

25. *Coppa F.* A Fannish Taxonomy of Hotness // Cinema Journal. 2009. № 48 (4). P. 107–113.

26. *Coppa F.* An Editing Room of One's Own: Vidding as Women's Work // Camera Obscura. 2011. № 26 (2 [77]). P. 123–130.

27. *Winters S.F.* Vidding and the Perversity of Critical Pleasure: Sex, Violence, and Voyeurism in Closer and On the Prowl // Transformative Works and Cultures. 2012. № 9. URL: https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/292 (accessed: 20.08.2021).

28. *Hills M.* Patterns of Surprise. The "Aleatory Object" in Psychoanalytic Ethnogray and Cyclical Fandom // American Behavioral Scientist. 2005. № 48 (7). P. 801–821.

29. *Seymour J.* Racebending and Prosumer Fanart Practices in Harry Potter Fandom // A Companion to Media Fandom and Fan Studies. 2018. P. 333–347.

30. *Bakioğlu B.S.* Exposing convergence: YouTube, fan labour, and anxiety of cultural production in Lonelygirl15 // Convergence. 2018. № 24 (2). P. 184–204.

31. *Glenhaber M.* Tumblr's Xkit Guy, Social Media Modding, and Code as Resistance // Transformative Works and Cultures. 2021. № 36. URL: https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/2021 (accessed: 12.10.2021).

32. *Савельева Е.Н.* Переосмысляя Маркса: к онтологии просьюмеризма // Вестник Томского государственного университа. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 287–289.

33. *Сарханянц К.* Вы то, что вы смотрите: Как секретный алгоритм TikTok изучает и подчиняет каждого пользователя [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. 2021. 24 июля.

34. *Теплякова А.О., Лебедева М.Н.* Субкультура «tumblr girls»: противоречия виртуальной идентичности // Вестник Томского государственного университа. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 270–276.

35. *Lehtonen S.* Writing oneself into someone else's story experiments with identity and speculative life writing in Twilight fan fiction // Fafnir : Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research. 2015. Vol. 2, is. 2. P. 7–18.

36. *Гиниятова Е.В., Семенюк К.А., Пономарева О.М., Запекин С.Г.* Нарциссизм в современной визуальной культуре: феномен селфи // Вестник Томского государственного университа. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 5–13.

37. *Фрааде-Бланар З., Глейзер А.* Суперфэндом : Как под воздействием увлеченности меняются объекты нашего потребления и мы сами / пер. с англ. В.И. Кузина. М. : Азбука Бизнес, 2017. 310 с.

38. *Morreale J.* From homemade to store bought: Annoying Orange and the professionalization of YouTube // Journal of Consumer Culture. 2014. № 14 (1). P. 113–128.

Larisa V. Peigiga, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: larisa.mareeva@gmail.com
Anastasia O. Teplyakova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: castalia@inbox.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 93–109.

DOI: 10.17223/2220836/44/8

DEMOCRATIZATION OF THE PROCESS OF FAN VIDEO PRODUCTION IN THE CONTEXT OF CULTURAL LOGIC OF LATE CAPITALISM

Keywords: fandom culture; fan vid; prosumerism; YouTube; TikTok; identity; late capitalism; platform capitalism

Relevance of the study. With the spread of the Internet, fans have become so visible that their creativity, practices and perceptions have influenced on popular culture in general. Nowadays, the logic of a convergence culture manifests itself not only at the level of communication or at the level of cultural production, it is embedded in the means of production at the level of technology, automating the process of interaction of fans with platforms in such a way as to provide the platform with the greatest benefit. An analysis of the development of fan vidding across two platforms – YouTube and TikTok – allows us to examine the relationship between fans and media producers in terms of cultural and economic transformations, described in terms of "late capitalism" and "platform capitalism".

Purpose. Pick out the features of the transformation and construction of meanings in fan vids of Russian-language fandom culture on two different platforms – YouTube and TikTok.

Methods. The research is based on a set of qualitative methods, seeking to integrate ethnographic (participatory observation, questionnaire survey), semiotic and psychoanalytic approaches to the analysis of fan vids. The dialectical method applied to the analysis of the relationship between fans and media producers allows us to describe their development and contradictions.

Research result. 1. TikTok – fan vids has a more complex structure, referring to a larger number of contexts, however, the interpretation process itself becomes more standard and algorithmic due to the simplicity of the means and the presence of a large number of unified templates that facilitate instant recognition.

2. TikTok – fan vids is becoming more mainstream and typified – but at the same time is intended to demonstrate the individuality of a person, having standardized mechanisms for expressing this individuality. The built-in author's tag anchors the vidder's connection to their product by associating personal identity with self-expression through the practice of vidding.

3. Due to the simplification of the workflow, fan vids created and / or posted on TikTok, in comparison with YouTube, are more determined by the situational context, they are more focused on a specific audience and are often interactive. User interface features facilitate communication and grouping by interests, strengthening the collective identity of users.

Thus, changes in the video creation process and the specifics of a specific site have an impact on the content produced and the culture of vidding itself, changing many key aspects, despite the fact that the techniques used by vidders to the text of the canon remain largely the same.

Conclusions. By strengthening the connection between a vidder's identity with its product and the platform itself, TikTok turns identity into a core user exploitation mechanism. At the same time, the complete transformation of fans into passive and exploited consumers also seems to us impossible: this process proceeds as a struggle and must be understood dialectically.

References

1. Prasolova, K.A. (2009) *Fanfikshn: literaturnyy fenomen kontsa XX – nachala XXI veka (tvorchestvo poklonnikov Dzh. K. Roling)* [Fanfiction: a literary phenomenon of the late 20th – early 21st century (creativity of J.C. Rowling's fans)]. Philology Cand. Diss. Kaliningrad.

2. Vasilieva, N.I. (2005) *Fol'klornye arkhetipy v sovremennoy angliyskoy literature i narrative "fanfikshn" (na materiale proizvedeniy Dzh.K. Roling i tvorchestva poklonnikov GP)* [Folklore archetypes in modern English literature and the "fanfiction" narrative (based on the works by J.K. Rowling and HP fans)]. Philology Cand. Diss. Nizhny Novgorod.

3. Samutina, N.V. (2016) Fan fiction as world-building: transformative reception in crossover writing. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 30(4). pp. 433–450. DOI: 10.1080/10304312.2016.1141863

4. Bykhovskaya, I.M. & Lyulevich, I.Yu. (2018) Fandoms – Communities of the Digital Age: Hybrid Culture in the "NearSports" Dimension. *Sotsiologiya vlasti – Sociology of Power*. 2. pp. 40–54. (In Russian).

5. Arkhipova, A. & Neklyudova, E. (2020) *Epokha serialov. Kak shedevry malogo ekrana izmenili nash mir* [The era of serials. How small screen masterpieces have changed our world]. Moscow: RIPOL klassik.

6. Peygina, L.V. (2019) The problems of the creative hierarchy in Russian-speaking fandom communitiesby the example of the flash mob “I am not afraid to create”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 35. pp. 114–125. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/35/11

7. Tatsenko, M.G. (2014) Ispol'zovanie priemov fanarta v proizvedeniyakh populyarnoy kul'tury na primere animatsionnogo seriala “Vremya priklyucheniy s Finnom i Dzheykom” [The use of fanarte techniques in the works of popular culture on the example of the animated series “Time of Adventures with Finn and Jake”]. *Artikul't – Art & Cult*. 16(4). pp. 96–103.

8. Smerdova, K.S. (2019) Fan cinema as a cultural reconstruction. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 303–306. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/35

9. Freund, K.M. (2011) *“Veni, Vidi, Vids!” audiences, gender and community in Fan Vidding*. Philosophy Dr. Thesis. Wollongong.

10. Stevens, C. (2015) *Exploring the Vid: A Critical Analysis of the Form and Its Works*. PhD Diss. Warwick.

11. Jenkins, H. (1992) *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.

12. Hills, M. (2015) Veronica Mars, fandom, and the ‘Affective Economics’ of crowdfunding poachers. *Journal of Interpersonal Violence*. 17(2). pp. 331–356. DOI: 10.1177/1461444814558909

13. Buzgalin, A.V. (2018) The key to understanding the contradictions of the modern economy (to the 200th anniversary of the birth of Karl Marx). *Prostranstvo ekonomiki – Terra Economicus*. 16(2). pp. 83–98. (In Russian). DOI: 10.23683/2073-6606-2018-16-2-83-98

14. Srnichek, N. (2019) *Kapitalizm platform* [Platform Capitalism]. Translated from English. Moscow: HSE.

15. Siuda, P. (2010) From Deviation to Mainstream – Evolution of Fan Studies. *Studia. Medioznawcze*. 3(42). pp. 87–99.

16. Williamson, M. (2003) Book Review: Fan Cultures. *Journal of Consumer Culture*. 3(1). pp. 121–123.

17. TikTok Newsroom. (n.d.) *Thanks a billion!* [Online] Available from: https://newsroom.tiktok.com/en-us/1-billion-people-on-tiktok (Accessed: 25th September 2021).

18. Coppa, F. (2008) Women, Star Trek, and the early development of fannish viding. *Transformative Works and Cultures*. 1. [Online] Available from: https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/44 (Accessed: 20th August 2021).

19. Russo, J.L. (2009) User-Penetrated Content: Fan Video in the Age of Convergence. *Cinema Journal*. 48(4). pp. 125–130. DOI: 10.1353/cj.0.0147

20. Lothian, A. (2009) Living in a Den of Thieves: Fan Video and Digital Challenges to Ownership. *Cinema Journal*. 48(4). pp. 130–136. DOI: 10.1353/cj.0.0152

21. Ciancia, M. & Tosoni, S. (2017) Vidding and Its Media Territories: A Practice-Centred Approach to User-generated Content Production. In: Tosoni, S. et al. (eds) *Present Scenarios of Media Production and Engagement*. Bremen: Edition Lumiere. pp. 39–54.

22. Gray, J. (2010) *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York; London: New York University Press.

23. Svegaard, S.F.K. (2019) Toward an Integration of Musicological Methods into Fan Video Studies. *Transformative Works and Cultures*. 30. DOI: 10.3983/twc.2019.1753

24. Bacon-Smith, C. (1992) *Enterprising women : television fandom and the creation of popular myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

25. Coppa, F. (2009) A Fannish Taxonomy of Hotness. *Cinema Journal*. 48(4). pp. 107–113. DOI: 10.1353/cj.0.0136

26. Coppa, F. (2011) An Editing Room of One’s Own: Vidding as Women's Work. *Camera Obscura*. 26(2). pp. 123–130. DOI: 10.1215/02705346-1301557

27. Winters, S.F. (2012) Vidding and the Perversity of Critical Pleasure: Sex, Violence, and Voyeurism in Closer and On the Prowl. *Transformative Works and Cultures*. 9. DOI: 10.3983/twc.2012.0292

28. Hills, M. (2005) Patterns of Surprise. The “Aleatory Object” in Psychoanalytic Ethnogray and Cyclical Fandom. *American Behavioral Scientist*. 48(7). pp. 801–821. DOI: 10.1177/0002764204273169

29. Seymour, J. (2018) Racebending and Prosumer Fanart Practices in Harry Potter Fandom. In: Booth, P. (ed.) *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Wiley Online Library. pp. 333–347.

30. Bakioğlu, B.S. (2018) Exposing convergence: YouTube, fan labour, and anxiety of cultural production in Lonelygirl15. *Convergence*. 24(2). pp. 184–204. DOI: 10.1177/1354856516655527

31. Glenhaber, M. (2021) Tumblr's Xkit Guy, Social Media Modding, and Code as Resistance. *Transformative Works and Cultures*. 36. DOI: 10.3983/twc.2021.2021

32. Savelieva, E.N. (2019) Rethinking Marx: Towards the Ontology of Prosumerism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 287–289. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/29

33. Sarkhanyants, K. (2021) Vy to, chto vy smotrite: Kak sekretnyy algoritm TikTok izuchaet i podchinyaet kazhdogo pol'zovatelya [You are what you see: How the secret algorithm of TikTok studies and subordinates each user]. *Kommersant"*. 24th July.

34. Teplyakova, A.O. & Lebedeva, M.N. (2017) Subculture «tumblr girls»: inconsistencies of virtual identity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 270–276. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/25

35. Lehtonen, S. (2015) Writing oneself into someone else's story experiments with identity and speculative life writing in Twilight fan fiction. *Fafnir: Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*. 2(2). pp. 7–18.

36. Giniyatova, E.V., Semenyuk, K.A., Ponomareva, O.M. & Zapekin, S.G. (2019) Narcissism in modern visual culture: the phenomenon of selfie. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 35. pp. 5–13. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/35/1

37. Fraade-Blanar, Z. & Gleyzer, A. (2017) *Superfendom: Kak pod vozdeystviem uvlechennosti menyayutsya ob"ekty nashego potrebleniya i my sami* [How Our Obsessions are Changing What We Buy and Who We Are]. Translated from English by V.I. Kuzin. Moscow: Azbuka Biznes.

38. Morreale, J. (2014) From homemade to store bought: Annoying Orange and the professionalization of YouTube. *Journal of Consumer Culture*. 14(1). pp. 113–128. DOI: 10.1177/1469540513505608

УДК 74:76+159.922.6
DOI: 10.17223/22220836/44/9

А.В. Першина, М.Н. Долгих

ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОМПЛЕКСА КОРПОРАТИВНЫХ ПОДАРКОВ КАК ОДНОГО ИЗ ИНСТРУМЕНТОВ ФОРМИРОВАНИЯ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ ДЛЯ ШКОЛЫ ПОДГОТОВКИ К ЭКЗАМЕНАМ «ПОСТОЯННАЯ ПЛАНКА»

В статье предложена структура предпроектного анализа при создании корпоративных подарков для образовательного учреждения. На примере школы подготовки к экзаменам раскрываются методы определения предпочтений специфичной целевой группы – исследование возрастных психологических особенностей и блоковый социальный опрос. Решается проблема отсутствия сбалансированных корпоративных подарков, которые сочетали бы в себе бюджетность исполнения и релевантность к подростковой целевой аудитории. Показан ряд конкретных дизайн-объектов, созданных с учетом этой специфики. Теоретические результаты исследования могут быть использованы другими учреждениями общего и дополнительного образования с похожей целевой аудиторией с поправкой на собственную айдентику и специфику самой организации.

Ключевые слова: *корпоративные подарки, образовательные учреждения, подростки, графический дизайн, проектирование*

Актуальность

Переход от индустриального общества к постиндустриальному, а затем к информационному и сетевому сопровождается увеличением занятости в сфере услуг и снижением ее в сфере производства. Работа в секторе услуг ориентирована на взаимодействие с людьми, на общение и рассматривается как замещение физического труда интеллектуальным. Эти перемены в сфере производства детерминируют процессы гуманизации и демократизации в обществе [1]. Движущей силой экономики становятся люди. Идеи, знания, навыки, талант и креативность… становятся ключом к успеху в новой легковесной экономике [2]. Демократизация управления смещает акценты на вовлечение сотрудников в достижение общей цели, оптимизацию организационного климата внутри корпорации, стабильность развития, эффективность и гармоничность коммуникаций [3]. Формируется культура корпоративных отношений, или корпоративная культура.

Корпоративная культура – это идеология организации, включающая такие понятия, как миссия, ценности и традиции, а также модели поведения и корпоративную этику, распорядок дня и форму одежды. Истории развития самых разнообразных компаний свидетельствуют о том, что в успешных компаниях руководители уделяют большое внимание формированию корпоративной культуры. Наличие миссии (общей цели) обеспечивает духовную основу и мощную мотивацию, сплачивает коллектив, преобразуя его в команду. Построение позитивных внутрикорпоративных отношений создает условия для максимальной самореализации сотрудников, делает труд творческим, что в результате повышает имидж, репутацию организации и во внешней среде [4].

Важным и эффективным средством создания благоприятного микроклимата, поддержания добрых отношений, является обмен подарками. Феномен подарка и процесса дарения сопровождает человека на протяжении тысячелетий. Чем ближе к нашему времени, тем больше подарок ценится не за его материальную стоимость, а за память, внимание, воспоминания, с которыми он связан.

Отечественный и зарубежный опыт показывает, что культура подарков, их содержание, дизайн и процесс дарения – эффективный инструмент коммуникации, способствующий укреплению связей с сотрудниками и партнерами, формированию корпоративного имиджа и деловой репутации во внешней среде. Обмен подарками – это способ коммуникации, который помогает выстроить более теплые отношения между людьми.

Кроме того, подарки выполняют рекламную функцию, так как получатель непременно демонстрирует их родственникам, друзьям, знакомым, тем самым рекламируя товары и услуги. Подарки распространяют информацию во внешней среде, способствуют росту осведомленности об организации – «работают» за специалиста по связям с общественностью. Подарки напоминают, информируют о спектре услуг и товаров, привлекают новых клиентов.

Более того, влияние корпоративных подарков выходит за рамки информационно-рекламной деятельности и продвижения организации на рынке товаров и услуг [5]. Влияние корпоративных подарков как объектов дизайна и субъектов коммуникации поднимается на аксиологический уровень: подарки (их содержание, дизайн, процесс дарения) несут в мир ценности, формируют сознание. «Дизайн как феномен культуры обладает междисциплинарным характером и выполняет конструирующую функцию. В культуре сетевого общества конструирующая функция дизайна реализуется на трех уровнях: дизайн создает физическую реальность, виртуальную реальность и формирует ценностные ориентации, т.е. конструирует духовную реальность» [1].

Обзор литературы

Корпоративные подарки как эффективный инструмент маркетинга являются предметом исследования отечественных и зарубежных ученых. На сегодняшний день актуальны исследования особенностей корпоративных подарков для адресных аудиторий. Так, например, С.В. Шадрина в своем исследовании изучает подростков как целевую аудиторию и говорит о том, что они представляют собой весомый сегмент рынка и являются активными самостоятельными покупателями некоторых категорий товаров и услуг. Более того, подростки способны оказывать влияние на принятие покупательских решений родителей [6]. Данный факт говорит о целесообразности внимания к этой целевой группе, а также о рождении нового позитивного опыта создания специализированных подарков для узкой группы потребителей. Об актуальности подобной практики пишет и Т.Ю. Быстрова. По мнению Т.Ю. Быстровой, все более актуальным становится уход от стандартного для России подхода к проектированию сувенирной продукции как неспециализированному процессу, случайно приводящему к эффективному и выразительному результату, безответственному созданию ненужных или одноразовых артефактов, формообразованию, обусловленному исключительно бюджетом проекта [7, 8].

О важности и пользе учета интересов узкой целевой аудитории говорится и в контексте развития образовательных учреждений. Данную практику учета интересов узкой целевой аудитории (иными словами, персонализацию) называют особенностью современных отношений с клиентом, которая означает построение максимально возможных личных контактов с потенциальными потребителями, учет их потребностей и интересов. «Такое требование выдвигается возросшей конкуренцией и схожестью предлагаемых услуг», – объясняет С.А. Лёвина в исследовании о продвижении учебных заведений [9].

Вышеизложенное подтверждает важность ориентации на специфические черты целевой группы при проектировании комплекса корпоративных подарков и предлагает доступный прием в рамках предпроектного исследования – выделение и учет психологических особенностей возраста целевой аудитории и ее тематических интересов. Это позволяет сделать более точный выбор объектов и спроектировать актуальные корпоративные подарки, которые заинтересуют необходимую целевую группу.

Таким образом, сегодня становится очевидным, что корпоративная культура, в том числе культура подарков, обладает значительным потенциалом, способным влиять на успешность организации, внутреннюю и внешнюю. Но возможности корпоративной культуры, в частности культуры подарков, не используются в полной мере, так как стандартные подарки не учитывают индивидуальные особенности конкретной организации. Данное противоречие определило проблему нашего исследования, которая заключается в выявлении особенностей проектирования комплекса подарков для школы подготовки к экзаменам «Постоянная планка».

Цель исследования: на основе анализа теоретических источников, опросов целевой аудитории выявить специфику разработки комплекса корпоративных подарков как одного из инструментов формирования корпоративной культуры для школы «Постоянная планка».

Основатели школы подготовки к экзаменам «Постоянная планка», на базе которой проведено настоящее исследование, своей миссией считают создание условий для качественного образования комфортными методами [10], для обучения с удовольствием, без снижения мотивации обучающихся. Главный принцип преподавания – создание условий для достижения обучающимися понимания материала, а не заучивание формул и шаблонов решения. Упорное, продуктивное обучение в школе сочетается с живым, неформальным общением между обучающимися и преподавателями во внеурочное время: совместный просмотр и обсуждение тематических фильмов несколько раз в месяц и настольные игры по воскресеньям. Расширяет возможности для саморазвития мини-библиотека с коллекцией книг научно-популярной и образовательной тематики. Комфортную образовательно-развивающую среду школы дополняют чай и сладости в свободном доступе для учеников, преподавателей и гостей «Постоянной планки».

Со временем уже сложившиеся школьные традиции было решено дополнить традицией дарения корпоративных подарков, способствующей укреплению отношений в коллективе и повышению мотивации участников образовательного процесса. Подарок – прекрасный способ создать доброжелательную обстановку, проявить заботу о человеке, выразить свое уважение и симпатию.

Проектированию и изготовлению корпоративных подарков предшествует предпроектное исследование, предполагающее комплексное изучение участников системы производства / дарения / принятия подарков: творец (автор) / продукт (подарок) / потребитель (обучающийся). Дефиниция «творец» (автор) включает заказчика (руководитель школы), который является автором идеи, дизайнера – автора визуального воплощения идеи. Потребители также существуют в двух вариантах: обучающиеся – непосредственные потребители, а также их родители, друзья, родственники, знакомые – опосредованные потребители. Продукт (подарок) – результат духовной и материальной деятельности заказчика и дизайнера, инструмент формирования корпоративной культуры.

Методы

Для достижения поставленной цели используется комплекс методов. Теоретические методы включают анализ, синтез и систематизацию материала по проблеме формирования корпоративной культуры, по вопросам психологических особенностей среднего и старшего подросткового возраста. Эмпирические методы исследования: анкетирование, социальный опрос целевой аудитории с целью формирования критериев выбора подарков для этой группы потребителей, брифинг с основателем школы с целью конкретизации специфики образовательного учреждения.

Чтобы определиться с содержанием и дизайнерским решением комплекса корпоративных подарков, необходимо изучить особенности потребителя (или адресата, или целевой аудитории). У школы «Постоянная планка» целевая аудитория – подростки среднего (13–15 лет) и старшего школьного возраста (16–19 лет). В плане профессионального развития – это предпрофессиональный этап. Поэтому помимо возрастных особенностей необходимо выявить также их предпрофессиональные и эстетические предпочтения.

Результаты

Теоретический анализ литературы показывает, что подростковый период выделяют как особенный этап развития человека, в течение которого происходят множественные изменения в самосознании личности, оформляются противоречия в эмоционально-волевой сфере, а также это время самоопределения. Все это отражено в самом наименовании возраста – «переходный», «критический» [11]. В этом возрасте происходит активное развитие нравственно-волевого аспекта характера [12]. Подростковый возраст считается ключевым для реализации нравственно-эстетического воспитания, так как это время осознания подростком собственной индивидуальности, неповторимости, формирования системы ценностей, поиска смысла жизни [13]. Подобные особенности создают продуктивные внутренние условия для развития эстетического вкуса, формирования эстетической культуры личности старшеклассника.

С опорой на выделенные психологические особенности подростков был проведен социальный опрос учеников Школы, который включал в себя несколько блоков с вопросами личных эстетических предпочтений, тематическими вопросами, связанными с физико-математическим профилем школы, и вопросами о корпоративных подарках.

В анкетировании приняли участие 45 школьников (рис. 1), из них 67% – ученики общеобразовательных школ с физико-математической направленностью, 33% – учащиеся физико-математических классов в общеобразовательных школах. Возрастная разбивка содержит следующее соотношение: 67% участников опроса старшего подросткового возраста (16–19 лет), 33% участников среднего подросткового возраста (13–15 лет).

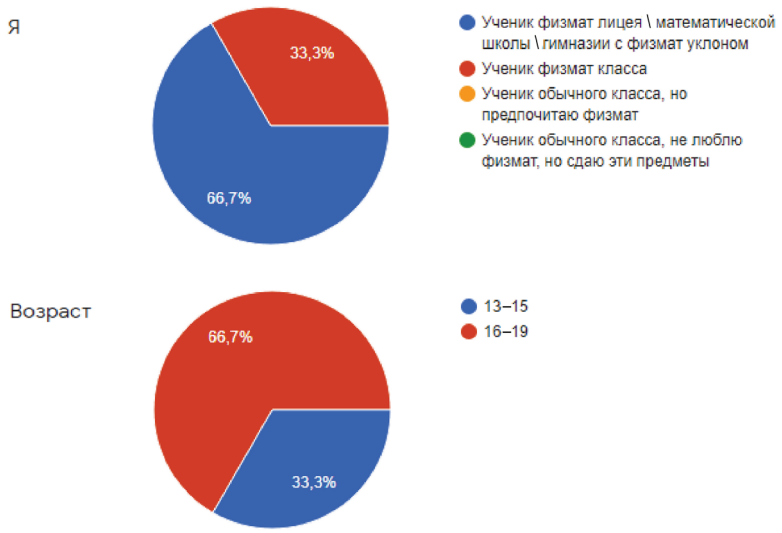


Рис. 1. Анкета учеников: возраст и ученическая принадлежность

Fig. 1. Student survey: age and school affiliation

Кратко резюмируя результаты анализа литературы, соцопроса целевой аудитории, брифинга с основателем Школы, можно выделить свойства, которыми должны обладать корпоративные подарки для данной возрастной группы. Итак, спроектированные объекты должны учитывать следующее:

1. Важная особенность старших подростков – чувство взрослости, представление о том, что он уже не ребенок. Внешне это проявляется в стремлении быть и считаться взрослым [14]. Эта черта подросткового возраста стимулирует выбирать для корпоративного подарка практичные предметы «взрослого» мира, делать подарки из персональных предметов, а не из игровой сферы. Тем самым подросток идентифицируется как взрослая личность, принадлежащая к определенной группе с общими возрастными характеристиками.

2. Еще одной особенностью учащихся старшего подросткового возраста является обостренная потребность в самовыражении и жизненном самоопределении. В старшем школьном возрасте повышается авторитет общественного мнения, с ним связано стремление подростков к группировке по общим ценностям и интересам [15]. Если спроецировать эти особенности на вопросы культуры подарков, становится очевидным, что спроектированные объекты должны быть эстетичным средством для самовыражения, транслировать ценности и интересы подростка, символичными брендированными вещами поддерживать принадлежность подростка к определенной группе с общими интересами.

3. Визуальное решение подарков должно совпадать с эстетическими предпочтениями подростков. Блок вопросов по эстетическим предпочтениям выявил, что большая часть опрошенных выбрала минималистичный стиль, монохромную цветовую гамму и шрифты без засечек. Единственный пункт, в котором ответы разделились пополам, – выбор стилистики иллюстраций, одинаковое количество ответов у ручной и стилизованной (цифровой) графики. Общий образ получается довольно сдержанным, что соответствует более развитым (в отличие от младшего школьного возраста) вкусовым предпочтениям, приближенным к зрелым (взрослым).

4. Блок социального опроса о предпрофессиональных интересах дал информацию об образах, которые можно использовать. Например, в вопросе «Любимый математический образ (знак, формула, число, символ)» многие из школьников ответили «знак Пи», «график синусоиды» и «знак бесконечности». А в вопросе о позиционировании предмета («Нужно рассказать всем, что математика – это... (как?)») ответили, что математика это «не скучно», «магия», «особый дар». Также в этом блоке подростки рассказали о внутренних шутках и терминологии (например, популярном слове «матеша», т.е. математика).

5. С помощью блока вопросов о корпоративных подарках было выявлено, что большинство обучающихся не хотят получать типовые сувениры (блокноты, ручки, футболки), но часто используют стикеры, причем и в цифровом, и в бумажном виде, носят патчи (нашивки) на рюкзаке, ведут ежедневник с чек-листами. Любимой воскресной игрой старших подростков была выбрана «Мафия».

6. Для определения объектов проектирования также была использована информация, полученная из брифа, в котором принимал участие Роман Лаас – основатель «Постоянной планки» (таблица). Согласно результатам брифинга, возраст учащихся – средний и старший подростковый; почти равный по количеству состав девушек и юношей (что обусловливает гендерную нейтральность подарков); поводы для подарков: Новый год, выпускной, дни рождения, олимпиады (это влияет на тематику подарков).

Краткий результат брифинга с основателем «Постоянной планки»

Summary of a briefing with the founder of the “Planck’s Constant”

Вопрос	Ответ
Состав школы	5 преподавателей, 2 администратора
Возраст учащихся	9–11 класс (14–18 лет)
Миссия	Повышение уровня образования, обучение с удовольствием
Сколько существует	До 2017 – как лекторий, после 2017 – как школа
Портрет ученика	Уровень знаний выше среднего, из хороших школ, отбора нет, хобби различные, разнополовой состав, на физике больше мальчиков
Портрет учителя	Заинтересованные в образовании ребенка, платежеспособные, «средний класс», готовые к вовлечению
Портрет коллеги	25–30, высшее образование, специалисты, отличное знание дисциплин, активная жизненная позиция, социальные
Поводы для подарков	Новый год, выпускной, дни рождения, олимпиады
Комментарии	«Чтобы логотип был на виду», «эмоции и результаты», «было бы здорово сверстать настолку»
Пожелания	Чек-листы, носки, стикеры, значки, настольная игра
Антипожелания	Футболки, кепки, открытки, обложки для документов

Обсуждения

На основе анализа полученной информации было принято решение в содержание комплекса корпоративных подарков для школы «Постоянная планка» включить следующие объекты:

1. Набор новогодних украшений (игрушек и флажков) для праздничной декорации помещений самой школы и в подарок на новогодних мероприятиях. Новый год – праздник, имеющий особое значение. Обычно это семейное празднество с множеством внутренних традиций. С развитием офисной культуры некоторые из этих традиций перенеслись из семьи в трудовой коллектив как элементы корпоративной культуры. «Постоянная планка», как говорилось выше, отличается неформальной атмосферой, поэтому семейные новогодние традиции очень хорошо вписываются в общий образ Школы. В частности, с началом декабря в «Планке» ученики вместе с преподавателями украшают аудитории и уже несколько лет ставят елку.

Чтобы поздравить обучающихся с наступающим Новым годом, было принято решение: спроектировать тематические брендированные елочные игрушки, которыми можно будет украсить елку уже дома. Таким образом, часть от «школьной» елки переходит к «домашним» елкам учащихся. Создается традиция, согласно которой домашний новогодний праздник напоминает о приятной второй семье в Школе, символизируя их единство.

1.1. *Игрушка 1 «Объемный ромб»*. Копируя форму логотипа «Постоянной планки» были созданы три варианта игрушек «Объемный ромб» с разными изображениями высотой ~10 см и небольшой толщины ~2–2,5 см (рис. 2).

1.1а. «Объемный ромб» с логотипом голубой и белый. На лицевой стороне расположена знаковая часть логотипа Школы, на оборотной стороне – текстовая часть логотипа. Корпус покрыт паттерном из снежинок.

1.1б. «Объемный ромб» со стилизованным совместным портретом основателей школы – Артема и Романа.

1.1в. «Объемный ромб» с тематической шуткой. На обеих сторонах объемного ромба расположена шутка на основе интернет-мема «Женщины, кричащие на кота». На лицевой стороне расположена первая часть шутки – стилизованное изображение двух женщин в монохромной цветовой гамме, с подписью: «Мама ругается, что я не готовлюсь к ЕГЭ». На оборотной стороне ромба вторая часть шутки – изображение стилизованного кота и подпись: «Я, прорешавший кучу сборников и зависающий в Планке».

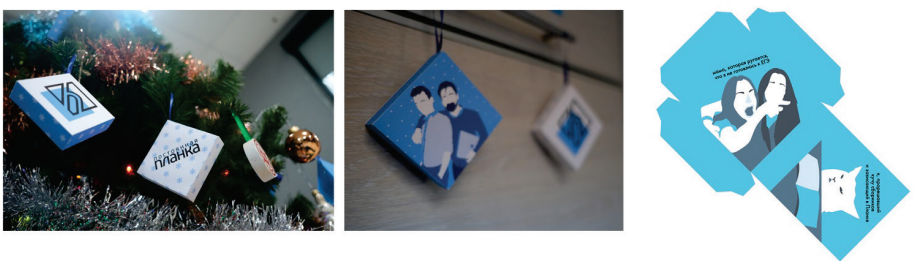


Рис. 2. Новогодние игрушки «Объемный ромб» с логотипом, портретом создателей, тематической шуткой

Fig. 2. A folding paper toy for Christmas tree “Volumetric rhombus” with a logo, with a stylized portrait of the founders, with a thematic joke

1.2. *Игрушка 2 «Пирамида».* В поддержку обучающих материалов Школы для игрушек выбрана стандартная геометрическая форма – четырехугольной призмы (пирамиды). Были спроектированы два вида украшений такой формы – информативное и шутливое. Пирамидка высотой ~10 см, четырехугольник в основании имеет сторону ~8 см (рис. 3).

1.2а. «Пирамида» про число Пи (информативная). Стороны этого вида игрушек содержат информацию о числе Пи: кто его открыл, само число с множеством знаков после запятой, крупная греческая литера и паттерн из этой же литеры. На дне расположен узор, который в математической среде имеет название «Скатерть Улама», и предложение «погуглить», чтобы узнать об этом подробнее.

1.2б. «Пирамида» про протон-моветон (шутливая). На сторонах этого вида игрушек схематично изображены разнозаряженные элементарные частицы – электрон с отрицательным знаком, протон с положительным знаком, нейтрон с пустым обозначением (нейтрально заряженная частица). На четвертой плоскости пирамиды в таком же кружке обозначено «Пи = 3», что является очень грубым и недопустимым округлением числа Пи. Завершает изображение подпись: «моветон».

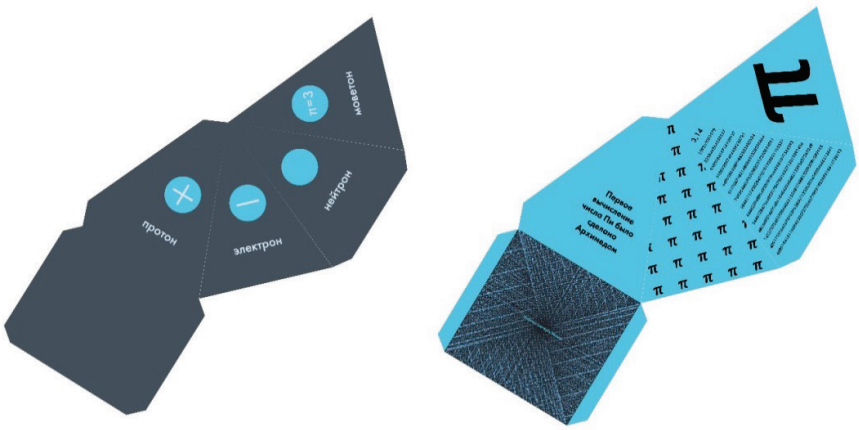


Рис. 3. Развертки новогодней игрушки «Пирамида»: про протон-моветон (шутливая) и про число Пи (информативная)

Fig. 3. A folding paper toy for Christmas tree “Pyramid” about proton-moveton (humorous), about the number Pi (informative)

1.3. *Игрушка 3 «Октаэдр».* Третий вид новогодних украшений также имеет геометрическую форму, которую ученики проходят в рамках программы подготовки к экзамену. Эта форма называется «Октаэдр», выполнена в форме объемного ромба (рис. 4).

На сторонах октаэдра изображены портреты трех известных математиков, каждый из которых основал свою теорию геометрии – Риман, Лобачевский и Евклид. Изображения стилизованы и исполнены в монохромной цветовой гамме. На четвертой стороне октаэдра расположен логотип «Планки» и подпись «Три автора метрических геометрий». На нижних гранях октаэдра находятся полные имена математиков и краткая дефиниция, кем они являлись и к какой стране принадлежали (Россия, Германия, Древняя Греция).

Рис. 4. Развертка новогодней игрушки «Октаэдр» с основателями геометрий
Fig. 4. A folding paper toy for Christmas tree “Octahedron” with the founders of the geometries

1.4. *Флажки и растяжка.* Также в рамках проектирования четвертого вида новогодних украшений были созданы флажки для украшения помещений Школы. Часть из них расширяет и поддерживает фирменный стиль, другая часть выступает в качестве двусторонней растяжки с фразой «С Новым годом!».

Флажки шести видов содержат логотип, паттерн, созданный на его основе, иконку атома, паттерн из множества цифр сто (отсылающий к желанным ста баллам за ЕГЭ), узор, имитирующий элементарные частицы, композицию из математических знаков функции, «плюс», «минус» и «равно». Игрушки и флажки были реализованы к новогодним праздникам и использовались для украшения помещений Школы, а также в качестве новогодних презентов для учащихся (рис. 5).

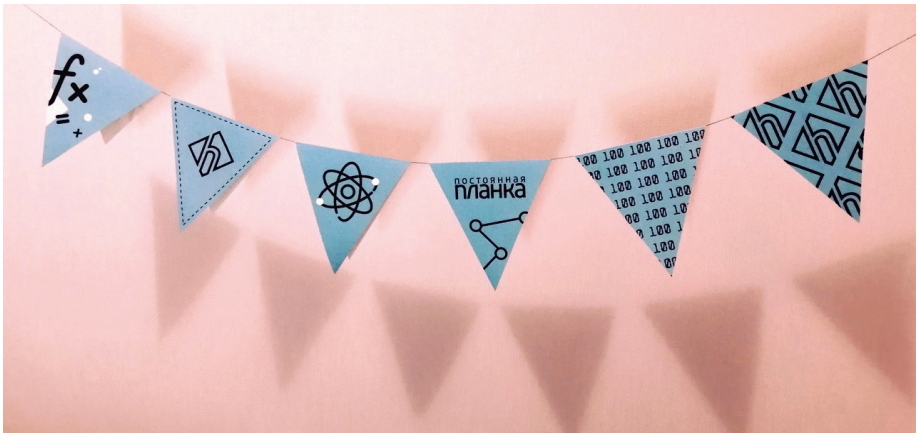


Рис. 5. Растяжка флажков, выполненная в материале
Fig. 5. Flag garland

2. Кроме набора новогодних украшений, был спроектирован второй блок подарков – набор стикеров. На основе отсканированных бумажных скетчей в фотошопе были доработаны иллюстрации, в последующем ставшие набором стикеров. Использовалась текстурная кисть с имитацией карандашной линии. Все шрифтовые надписи выполнены вручную в стиле леттеринг (отрисовка, а не написание графем), не используются готовые шрифты. Цветовое решение – черно-белое с цветовым акцентом – фирменным голубым (рис. 6).

Наклейки иронично обыгрывают ученические будни, используют игру слов в математических выражениях, а также изображают преподавателей школы и ее логотип. Все получившиеся стикеры условно можно поделить на группы:

2.1. Наклейки на тему ЕГЭ: «Сдам на соточку», «Люблю ЕГЭ» и др.

2.2. Наклейки, обыгрывающие математические термины: «Меня не волнует», «Я говорю прямо» и др.

2.3. Наклейки смешанной физико-математической тематики: «Корень зла», «Матеша», «Будь позитивным» и др.

2.4. Брендированные наклейки: «Постоянная планка», портреты преподавателей, логотип, «Не паника, а Планка» и др.

2.5. Наклейки с предметами и знаками: карандаши, калькулятор, число Пи и др.

Стикеры в социальных сетях и мессенджерах предназначены прежде всего для геймификации общения, а в виде обычных наклеек, являясь частью брендированной продукции, выступают как рекламный элемент, привлекающий внимание потенциальных учеников «Планки».

Рис. 6. Полный набор стикеров, все тематические группы

Fig. 6. Full set of stickers, all thematic groups

3. Третий вариант подарков – набор карт для игры «Мафия» с целью поддержки воскресных игровых турниров. Наборы для «Мафии» могут также служить подарками на окончание школы, «на память» (рис. 7).

Рис. 7. Полный набор стилизованных карт для игры «Мафия»

Fig. 7. A complete set of stylized cards for the game “Mafia”

4. Четвертый вид подарков – чек-листы как помощь в самоорганизации и стимул к саморазвитию. Чек-лист – это заранее определенный список задач или действий, который используют в качестве инструкции. Это перечень пошаговых действий, которые необходимо выполнить, чтобы получить определенный результат [9]. Благодаря дробной структуре, ими удобно пользоваться, и, как показывает мировой опыт, чек-листы позволяют существенно сократить число ошибок в той или иной деятельности из-за пошаговой системности.

Всего для Школы было разработано четыре вида чек-листов (рис. 8):

1. *Полезные советы для сдачи ЕГЭ.* В листе «Полезные советы» содержатся рекомендации, как сдать экзамены спокойно и быть эффективным во время самого ЕГЭ. Семь пунктов о времени, документах, шпаргалках и внимательности.

2. *Новая привычка за 30 дней.* Чек-лист для формирования и закрепления полезных привычек. Лист построен таким образом, чтобы зафиксировать важность дела, предстоящую награду или наказание в зависимости от успешности завершения. Также есть место для отметки начала и конца подобного трека и место для выводов.

3. *Продуктивная неделя.* Чек-лист на неделю, в котором можно отметить приоритеты, список нужных дел (to-do) и планы на выходные. Левая сторона разлинована на пять будних дней – крупные квадраты со свободным пространством для записей и наклеек.

4. *Достигаю цель.* Данный чек-лист предназначен для фиксирования цели, контрольных дат начала и завершения, а также для разбиения на подзадачи – для этого отведен список в нижней части с маркерами выполнения. Также есть линейка прогресса, уточнение трех первых шагов и определение награды.

Чек-листы разрабатывались совместно с основателем Школы, учитывались самые популярные запросы от учащихся. Имеются черно-белые версии данных листов для печати на цветной принтерной бумаге. Это позволяет производить их с помощью обычного офисного принтера.

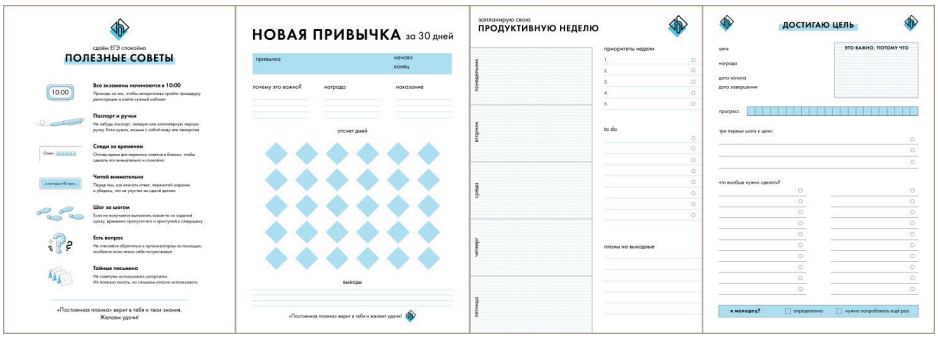


Рис. 8. Чек-листы: «Полезные советы», «Новая привычка за 30 дней», «Продуктивная неделя», «Достигаю цель»

Fig. 8. Checklists “Useful tips”, “New habit in 30 days”, “Productive week”, “Reaching the goal”

5. Следующий вариант подарков – носки как самый популярный вид одежды согласно опросу обучающихся и по личной просьбе заказчика.

С модой на укороченные джинсы с низкой обувью пришла и мода на носки с длинным паголенком, на котором можно разместить какой угодно узор, рисунок или надпись, и его будет хорошо видно при носке. Таким образом, носки стали предметом персональной идентификации, выражающим интересы, чувство юмора или симпатии. Подобный брендированный аксессуар станет отличным вариантом корпоративного подарка для компаний с неформальной системой взаимоотношений, как внутри школы «Постоянная планка». С соблюдением подростковых предпочтений и интересов в сфере физико-математической тематики были разработаны следующие варианты графики для размещения на носках (рис. 9):

– *Бесконечное Пи.* Паттерн для печати выглядит как знак бесконечности, составленный из последовательности цифр после запятой числа Пи. (3,1415926…). В правой части знак бесконечности прерывается крупной греческой буквой Пи красного или голубого (фирменного) цвета. Используемая гарнитура – Futura (гарнитура бренда).

– *МАГИЯ.* В данной графике последовательно расположенные одно под другим названия дисциплин, изучаемых в физико-математической среде: информатика, аналитика, алгебра, статистика, геометрия. В каждом слове одна из букв сделана заглавной, чтобы при вертикальном прочтении строк подряд получалось слово «Магия». Это отсылка к популярной фразе «Наука – это магия, которая работает».

– *Love.* Крупное слово «LOVE» (любовь), разбитое на слоги (LO-VE). В данном случае буква «О» заменена на символ атома красного или голубого (фирменного) цвета.

– *Матеша.* Минималистичный вариант из слова «Матеша», искривленного дугой, и пары сердечек по сторонам от надписи. «Матешей» называют дисциплину «Математика».

Рис. 9. Рисунок для паголенка «Бесконечное Пи», «Магия», «Love», «Матеша». Примеры реализации в материале

Fig. 9. Graphics for socks “Infinite Pi”, “Magic”, “Love”, “Matesha”

6. И последний подарок – вышивные патчи для кастомизации рюкзаков, курток и т.д. В рамках построения имиджа образовательного учреждения нашивки могут послужить эффективным многофункциональным средством: как объект подарка, как пассивный носитель рекламы, а также как маркер, играющий объединяющую роль для всех учащихся одной школы. Среди подростков стало популярным использование тканевых нашивок для украшения рюкзака или сумки. Также с новой волной моды на джинсовые куртки патчами стали украшать и их. Для школы «Постоянная планка» были спроектированы: круглые патчи в монохромной цветовой гамме. Центральная фигура – стилизованный портрет молодого человека в темных очках или стилизованный портрет девушки в темных очках с прической «хвостик». По кругу следуют надписи: «Крутые парни выбирают физику, «Крутые дамы выбирают физику», дополнительно разработаны патчи «Наука – это магия», «Планета Сатурн» (рис. 10).

Рис. 10. Нашивки: «Крутые парни выбирают физику», «Крутые дамы выбирают физику», «Наука – это магия, которая работает», «Планета Сатурн»

Fig. 10. “Tough guys choose physics”, “Tough ladies choose physics”, “Science is magic”, “Planet Saturn” patches

Подобные нашивки как элемент корпоративного стиля могут становиться поводом для коммуникации, вызывая интерес внешним видом. Могут служить частью невербальной коммуникации, определяя носителя как причастного к школе.

Заключение

Подводя итоги, можно утверждать, что:

1. Формирование корпоративной культуры – необходимый процесс и цель любой стремящейся к успеху организации, в том числе образовательной. Корпоративная культура – это идеология организации, ее цели и ценности, традиции и корпоративная этика, модели поведения и стиль общения, режим труда и отдыха, внешний вид персонала, символика и единый корпоративный стиль.

2. Корпоративные подарки являются логическим продолжением корпоративного стиля и важным инструментом в продвижении образовательных услуг, в реализации маркетинговой политики организации. Культура подарков способствует сплоченности сотрудников и обучающихся, нематериальной мотивации, укреплению связей с клиентами и деловыми партнерами. Проектирование корпоративных подарков должно быть основано на предпроектных исследованиях с целью наиболее точного выбора объектов проектирования, актуальных для конкретной целевой аудитории.

3. Для определения комплекса корпоративных подарков для школы «Постоянная планка» исследованы возрастные особенности подростковой целевой аудитории, их предпрофессиональные и эстетические предпочтения. Теоретический анализ литературы, а также результаты опроса учащихся школы – подростков среднего и старшего школьного возраста – позволили выявить, что при разработке и изготовлении комплекса корпоративных подарков необходимо учитывать стремление подростков к саморазвитию, самореализации, потребность принадлежать к определенной группе с общими интересами. Старшие подростки ощущают себя уже не детьми, а взрослыми, поэтому подарки для них должны быть практичными предметами «взрослого» мира.

4. Опрос обучающихся и руководителя школы позволил изучить образ бренда школы «Постоянная планка» и сформировать его характерные черты, а также выявить предпрофессиональные и эстетические предпочтения учащихся. На основе полученных данных спроектированы корпоративные подарки для этого бренда. В соответствии с выявленными предпрофессиональными и эстетическими предпочтениями целевой аудитории подарочный комплекс имеет физико-математическую направленность, минималистичный стиль, монохромную цветовую гамму.

5. Был сделан и выбор конкретных подарков: новогодние украшения (бумажные игрушки 5 видов и флажки 5 видов), стикеры для телеграм и стикерпак в виде наклеек (26 наклеек), набор карт для игры в «Мафию» (7 видов карт, «рубашка» и упаковка), набор чек-листов (4 шт.), графика для паголенка носков (4 шт.), набор патчей (4 шт.). При создании сувениров также учитывались предпочтения учеников физико-математической сферы.

Таким образом, разработка и создание комплекса корпоративных подарков, выполненных на основе результатов предпроектного анализа – выделе-

ния и учета психологических особенностей возраста целевой аудитории и ее тематических интересов – позволили сделать более точный выбор объектов и спроектировать актуальные подарки, направленные на формирование корпоративной культуры организации.

Теоретические результаты исследования могут быть использованы при проектировании корпоративных подарков как одного из инструментов формирования корпоративной культуры другими учреждениями общего и дополнительного образования с похожей целевой аудиторией, с поправкой на собственную айдентику и специфику самой организации. Структура предпроектного анализа, в частности, определение предпочтений специфичной целевой группы через исследование возрастных психологических особенностей, анкетирование и блоковый социальный опрос, может быть использована в дизайнерской практике как при сотрудничестве с аналогичными организациями регионов нашей страны, так и вне России на зарубежном рынке.

Литература

1. *Долгих М.Н.* Дизайн в культуре сетевого общества: интерактивная природа и виртуальная жизнь. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2016, 200 с.

2. *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.

3. *Пичугина Л.А.* Российская корпоративная культура: генезис и исторические трансформации : дис. ... канд. культурологии. М., 2008. 200 с.

4. *Капитонов Э.А.* Корпоративная культура: стратегическое направление развития социально-трудовых отношений (опыт социологического анализа) : дис. … д-ра соц. наук. Ростов н/Д, 2003. 447 с.

5. Попова *Л.В., Стефурак К.Н.* Культурно-исторический анализ феномена подарка и процесса дарения // Современные научные исследования и инновации. 2013. № 10. URL: http://web.snauka.ru/issues/2013/10/27826 (дата обращения: 13.09.2020).

6. *Шадрина С.В.* Исследование подростков как потребителей: основные этапы развития // Вестник РУДН. Экономика. 2009. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-podrostkov-kak-potrebiteley-osnovnye-etapy-razvitiya (дата обращения: 20.05.2020).

7. *Быстрова Т.Ю.* Необходимые характеристики образа в дизайне сувенирной продукции // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2015. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/neobhodimye-harakteristiki-obraza-v-dizayne-suvenirnoy-produktsii (дата обращения: 20.05.2020).

8. *Быстрова Т.Ю.* Феномен вещи в дизайне: философско-культурологический анализ : автореф. дис. … д-ра филос. наук. Екатеринбург, 2003. 42 с.

9. *Левина С.А.* Продвижение учебного заведения на рынке образовательных услуг с помощью технологий интегрированных маркетинговых коммуникаций // Управленческое консультирование. 2005. № 6 (78). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/prodvizhenie-uchebnogo-zavedeniya-na-rynke-obrazovatelnyh-uslug-s-pomoschyu-tehnologiy-integrirovannyh-marketingovyh-kommunikatsiy (дата обращения: 20.07.2020).

10. *Постоянная* Планка. Томск. URL: https://planck.school/ (дата обращения: 24.07.2020).

11. *Калугин А.В.* Эстетическое воспитание подростков в организации дополнительного образования : выпускная квалификационная работа. Екатеринбург, 2017. 82 с. URL: elar.uspu.ru›bitstream/uspu/7734/2/Kalygin.pdf (дата обращения: 24.07.2020).

12. *Черникова Н.В.* Особенности эстетического развития личности и формирования эстетической культуры на разных возрастных этапах. URL: https://elib.bspu.by/bitstream/doc/2914/1/95.pdf (дата обращения: 24.07.2020).

13. *Фархшатова И.А.* Нравственно-эстетическое воспитание подростков в учреждении дополнительного образования : автореф. дис. … канд. пед. наук. Оренбург, 2003. 48 с.

14. *Выготский Л.С.* Собрание сочинений : в 6 т. М. : Просвещение, 2011. Т. 4. 432 с.

15. *Куликова Т.И.* Особенности статусного положения подростков в группе сверстников // Вестник экспериментального образования. 2019. № 1 (18). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-statusnogo-polozheniya-podrostkov-v-gruppe-sverstnikov (дата обращения: 17.05.2020).

Aleksandra V. Pershina, National Research Tomsk State University.
E-mail: sasha-pershina@yandex.ru
Maria N. Dolgikh, National Research Tomsk State University.
E-mail: m.dolgich@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 110–126.
DOI: 10.17223/2220836/44/9

DESIGNING A SUITE OF CORPORATE GIFTS AS A TOOL OF CORPORATE CULTURE FOR THE EXAM PREPARATION SCHOOL "PLANCK'S CONSTANT"

Keywords: corporate gifts; educational institutions; teenagers; physics and mathematics; graphic design; design

Corporate souvenirs and gifts are designed to support and develop the company's image – various media expand the graphic components of a brand and work to increase customer loyalty. But certain types of business do not have a large budget, or do not become large companies, and therefore do not need large quantities of gifts, which therefore increases the cost of this marketing method. One of these types is institutions of additional education. Art houses, studios and workshops, tutoring schools, and exam preparation schools – most often such firms remain small businesses and do not have large sums for advertising campaigns.

As an example, the "Planck's Constant" exam preparation school, which will be discussed in this study, although it is a rather successful project, is currently one small branch. In addition to the limited budget, "Planck's Constant", like other similar businesses, has another feature – the age of the target group. They are often teenaged and older adolescents. Children aged 14–18 are already well aware of the value of objects and at the same time do not need classic business souvenirs, which are often offered as corporate gifts. At the moment, in the field of corporate gifts, solutions that would combine budget and relevance to the teen target audience are quite rare. Creating a range of budget corporate gifts that will meet the needs of a young target audience is an urgent goal.

In this educational institution there is already a well-established pool of age groups, namely, groups of middle (14–16) and, mainly, senior (16–18) adolescents. The features of this particular target audience were studied and used in the design process.

To successfully achieve the goal, the following methods were used: theoretical study of psycho-age characteristics and the establishment of criteria for selecting gifts for this group of consumers; a briefing with the school founder in order to concretize the specifics of the educational institution; and a social survey of the target audience and highlighting its preferences, both aesthetic and material.

In this search design, it was possible to successfully study the features of the teenaged target o image of "Planck's Constant" school and define its characteristic features. Based on this data, we designed and implemented corporate gifts for this brand. The following objects were created: a set of New Year's decorations (5 types of paper toys and 5 types of flags), a set of checklists (4 pcs.), a set of patches (4 pcs.), a graphic for socks (4 pcs.), a set of cards for a game of Mafia (7 types of cards, "shirt", and packaging), and a sticker pack (26 stickers). When the souvenirs were created, the budgetary costs and the preferences of students in the physics and mathematics spheres were also taken into account.

References

1. Dolgikh, M.N. (2016) *Dizayn v kul'ture setevogo obshchestva: interaktivnaya priroda i virtual'naya zhizn'* [Design in the culture of a networked society: interactive nature and virtual life]. Tomsk: Tomsk State University.

2. Castells, M. (2000) *Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura* [The Information Age: Economy, Society, and Culture]. Translated from English. Moscow: HSE.

3. Pichugina, L.A. (2008) *Rossiyskaya korporativnaya kul'tura: genezis i istoricheskie transformatsii* [Russian corporate culture: genesis and historical transformations]. Culturology Cand. Diss. Moscow.

4. Kapitonov, E.A. (2003) *Korporativnaya kul'tura: strategicheskoe napravlenie razvitiya sotsial'no-trudovykh otnosheniy (opyt sotsiologicheskogo analiza)* [Corporate culture: a strategic direction of the development of social and labor relations (a sociological analysis)]. Sociology Dr. Diss. Rostov on Don.

5. Popova, L.V. & Stefurak, K.N. (2013) Kul'turno-istoricheskiy analiz fenomena podarka i protsessa dareniya [A cultural-historical analysis of the phenomenon of gift and gifting]. *Sovremennye*

nauchnye issledovaniya i innovatsii – Modern Scientific Researches and Innovations. 10. [Online] Available from: http://web.snauka.ru/issues/2013/10/27826 (Accessed: 13th September 2020).

6. Shadrina, S.V. (2009) Research of Teens as Consumers: the Basic Stages. *Vestnik RUDN. Ekonomika* – RUDN *Journal of Economics*. 3. (In Russian). [Online] Available from: https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-podrostkov-kak-potrebiteley-osnovnye-etapy-razvitiya (Accessed: 20th May 2020).

7. Bystrova, T.Yu. (2015) The necessary characteristics of an image in the design of souvenirs. *Akademicheskiy vestnik UralNIIproekt RAASN*. 1. [Online] Available from: https://cyberleninka.ru/article/n/neobhodimye-harakteristiki-obraza-v-dizayne-suvenirnoy-produktsii (Accessed: 20th May 2020).

8. Bystrova, T.Yu. (2003) *Fenomen veshchi v dizayne: filosofsko-kul'turologicheskiy analiz* [The phenomenon of a thing in design: a philosophical and cultural analysis]. Abstract of Philosophy Dr. Diss. Ekaterinburg.

9. Levina, S.A. (2005) Prodvizhenie uchebnogo zavedeniya na rynke obrazovatel'nykh uslug s po-moshch'yu tekhnologiy integrirovannykh marketingovykh kommunikatsiy [Promotion of an educational institution on the market of educational services with the help of integrated marketing communications technologies]. *Upravlencheskoe kon-sul'tirovanie – Administrative Consulting*. 6(78). [Online] Available from: https://cyberleninka.ru/article/n/prodvizhenie-uchebnogo-zavedeniya-na-rynke-obrazovatelnyh-uslug-s-pomoschyu-tehnologiy-integrirovannyh-marketingovyh-kommunikatsiy (Accessed: 20th July 2020).

10. Planck.school. (n.d.) *Postoyannaya Planka Tomsk* [Constant Planck. Tomsk]. [Online] Available from: https://planck.school/ (Accessed: 24th July 2020).

11. Kalugin, A.V. (2017) *Esteticheskoe vospitanie podrostkov v organizatsii dopolnitel'nogo obrazovaniya* [Aesthetic education of adolescents in the organization of additional education]. Final qualifying work. Ekaterinburg. [Online] Available from: elar.uspu.ru›bitstream/uspu/7734/2/Kalygin.pdf (Accessed: 24th July 2020).

12. Chernikova, N.V. (n.d.) *Osobennosti esteticheskogo razvitiya lichnosti i formirovaniya esteticheskoy kul'tury na raznykh vozrastnykh etapakh* [Aesthetic development of personality and the formation of aesthetic culture at different age stages]. [Online] Available from: https://elib.bspu.by/bitstream/doc/2914/1/95.pdf (Accessed: 24th July 2020).

13. Farkhshatova, I.A. (2003) *Nravstvenno-esteticheskoe vospitanie podrostkov v uchrezhdenii dopolnitel'nogo obrazovaniya* [Moral and aesthetic education of adolescents in an institution of additional education]. Abstract of Pedagogy Cand. Diss. Orenburg.

14. Vygotskiy, L.S. (2011) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 4. Moscow: Prosveshchenie.

15. Kulikova, T.I. (2019) Osobennosti statusnogo polozheniya podrostkov v gruppe sverstnikov [The status of adolescents in a group of peers]. *Vestnik eksperimental'nogo obrazovaniya – Journal of Experimental Education*. 1(18). [Online] Available from: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-statusnogo-polozheniya-podrostkov-v-gruppe-sverstnikov (Accessed: 17th May 2020).

УДК 316.344.42
DOI: 10.17223/22220836/44/10

Д.О. Рябченко

О ПОТЕНЦИАЛЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПОДХОДА В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ЭЛИТ

В статье рассмотрен потенциал функционального подхода в формировании современной комплексной теории элит постклассического образца. Обозначена идея различия существа функционального и функционалистского подходов в интерпретации феномена элиты. Доминирующей характеристикой элиты, как утверждается в работе, является способность элиты определять адекватную стратегию принятия решений, стратегию влияния на социальные процессы в контексте трансформирующейся социальной среды.
Ключевые слова: *элита, устойчивость общества, теория плюрализма элит, критерии элитарности, рационализация*

Категория «элита», превращенная в интенсивно используемый концепт социальной практики, не получила до сих пор однозначной смысловой интерпретации, хотя сама теория элит имеет длительную многовековую историю – проблемное поле теории элит формировалось веками. В этом формировании так или иначе принимали участие Геродот и Плутарх, Платон и Аристотель, Карлейль и Эмерсон, Ницше и Тард, Вебер, Парето и Моска. Именно В. Парето и Г. Моска вошли в историю европейской науки как исследователи, с именами которых связано представление о теории элиты как системе взглядов, ориентированной на понимание элиты как высших привилегированных слоев, осуществляющих функции управления, развития науки и культуры в силу обладания значительным ресурсным потенциалом (лат. eligere, legere – «отбирать; выбирать; разбирать; сортировать»); термин вошел в употребление во Франции, начиная с XII в. как elite – «отбор лучших», «избранный», получив с самого начала концептуальное сходство с терминами «интеллект», «элегантность». В классических концепциях представления об элите не связывались с социальными изменениями, элиты рассматривались как «образцы», служившие ориентиром для поддержания социального порядка и устойчивости общества.

Теория элиты, имея в качестве центрального концепт «элита», еще до Второй мировой войны существовала в ряде вариантов-версий: «макиавеллевский» (Дж. Бернхем), структурно-функциональный (С. Келлер), ценностный (Ла Валет), «неоэлетизм» (Т. Дай, Х. Цайглер). Значительную роль в трансформации теории элиты сыграли в 30–40-е гг. Й. Шумпетер и К. Манхейм. Именно К. Манхейму принадлежала идея о том, что в конкуренции элит, проявляемой посредством достижения позиций власти и «демократического оптимума элита – массы» выражена специфическая природа демократии. Четверть века спустя, во второй половине XX в., в продолжение обозначенных идей Р. Далем формулируется «теория плюрализма элит», а Т.-Р. Даем

и Л.-Х. Цайглером – «теория консенсуса» (согласия) элит и политической системы.

Наиболее целостными и концептуально обоснованными признаны философский и социологический подходы, сформировавшиеся в проблемном горизонте теории элиты. Элита в рамках данных подходов интерпретируется в статусе общности, формы концептуализации которой могут быть различны, – элитой может быть класс, каста. В социологии применен стратификационный подход, ориентированный на власть, содержащую в себе потенциал расслоения. В границах социологического анализа особый статус имеет меритократический подход, предполагающий взгляд на элиту как на наделенную выдающимися способностями, что позволяет максимально эффективно принимать решения в возникающих проблемных ситуациях.

На рубеже XX–XXI вв. объяснительные возможности концептуальных версий теории элиты, – достаточные в условиях стабильной социальной структуры, регламентированных отношений социальных групп, проявили свою ограниченность в условиях интенсивно меняющегося субъективного фактора социальной практики. Целостная система критериев элитарности обнаружила необходимость отхода от системы классических представлений – процесс трансформации понимания смысла концепта «элита» нашел выражение в специфичной направленности происходящих в теории элит изменений [1–3]. Мы принимаем исследовательскую позицию С.В. Негруль, увидевшей эту специфику в трехвекторном процессе: рационализации, социологизации, субъективации. В органичном сочетании этих тенденций трансформации находит выражение динамика критериев элитарности и отход в измерении элитарности от классических традиций.

Что означает процесс социологизации критериев элитарности? Автор полагает, что социологизация выражает включение элитной проблематики в границы теории социальной стратификации [4. С. 149], понятие «элита» все более интерпретируется как социальная группа или совокупность социальных групп, определенным образом организованных (олигархии, клики, «группы вето»). Определяющим критерием расслоения выступает власть, сам же социологический анализ элит, по мнению автора, синтезирует властный и меритократический подходы. Уже в теоретических построениях Г. Моски, Р. Михельса, Р. Миллса феномен социологизации элиты был достигнут за счет интерпретации элиты в качестве располагающей властью общности либо правящего класса.

Что касается такого вектора динамики критериев элитарности, как рационализация (десакрализация), он означает приход на смену метафизической интерпретации критериев элитарности их секуляризированной трактовки, основанной на соображениях интереса [5, 6]. В свое время М. Рокич [7] писал о связи элиты, – актуальной и латентной, с Традицией, Временем, Пространством, что можно понимать как высшую сакральную ответственность за целое. В условиях интенсивно меняющегося общества критерии элитарности интеллектуалов, технократов, управленцев трансформируются на рационализируемых основаниях, очевидными становятся функциональные признаки – критерии: образование, компетентность. Процесс рационализации критериев элитарности проявляет себя двояко (элита представлена через выявление ее

функциональной результативности, а также посредством феномена элитного плюрализма, связанного с «измельчанием» элиты).

Обратим внимание на то, что омассовление критериев элитарности, превращение элиты в выразителя типических качеств человека массы безусловно связано с утратой самим понятием «элита» сакрального содержания, произошедшей девальвацией феномена сакральности. Утрата понятием «элита» сакрального смысла осуществлялась одновременно с формированием нового представления о доминирующем признаке принадлежности к элите. Этим признаком стала функциональная необходимость, полезность элит, что, как правило, обусловлено ресурсной составляющей [8]. В группу рационализированных критериев элитарности оказываются отнесенными такие критерии, как способность нравиться другим по причине результативности, обладание престижем, высокая продуктивность, – ранее Г. Моска писал об этих представителях элиты, сильных, энергичных, способных, получающих высшую оценку по условному индексу, оценивающему результативность в профессиональной, экономической, политической сферах. Г. Драйтцель, обратившись к проблеме трансформации критериев элитарности в контексте императивов современной эпохи, в числе критериев называет достигнутый успех. Элита – тот высший класс, который сосредоточивает функции руководства, главная в числе которых – руководство людьми. В анализе критериев элитарности Г. Драйтцель синтезирует потенциал ряда подходов. К примеру, очевиден синтез таких подходов, как ценностный и властный; элита – «те обладатели высших позиций в группе, организации или институте, которые достигли [успеха] в ходе отбора в эти позиции, основанного на (личном) стремлении к достижениям, и которые в силу своей позиционной роли имеют власть или влияние, способствуют сверх своих групповых интересов сохранению или изменению социальной структуры и вносят непосредственно нормы [они – носители норм], или которые на основе своего престижа могут играть роль образца, кроме своей группы нормативно определяя поведение других» [4. С. 315].

Такой вектор динамики критериев элитарности, как субъективация, также обусловлен серьезными предпосылками, в их числе доминирует возрастание значимости субъективного фактора, роли субъекта («субъект в деятельностном понимании рассматривается как некая система или комплекс определенных ресурсов», в определении В.А. Ядова, делающего акцент на ресурсах субъекта, потенциале его способностей). Субъектный подход принят в теории элит Э. Гидденсом, П. Бурдье, П. Штомпкой, М. Арчером, расширившими категориальный ряд обозначенного (субъектного, деятельностного) подхода посредством введения ряда категорий: ресурс субъекта, потенциал возможностей, диапазон саморегуляции, зрелая субъектность.

Процесс «субъективации» имеет свою специфику, которая заключена в перенесении акцента на ресурсный потенциал субъекта, в этом также заключена одна из характерных для постклассики тенденций интерпретации критериев элитарности. В сравнении с рационализацией, в контексте которой акцент делается на идее функциональной продуктивности и идее элитного плюрализма, субъективация критериев элитарности предполагает анализ феномена элиты в ракурсе социального развития и ресурсного потенциала субъекта, выражаемого в состоянии так называемой «зрелой субъектности».

Ряд авторов (примечательна в этом смысле позиция С.В. Негруль, Ф.М. Бурлацкого, А.А. Галкина, Ж.С. Аллаяровой) связывают тенденцию субъективации с усложнением сегмента социальной жизни, с происходящими динамичными глобальными трансформациями, пронизывающими общество. В этих условиях меняется внутренний состав элит, возрастает роль руководителей, входящих в «околоэлитное окружение» (термин введен Е.В. Охотским, исследующим политическую элиту) – в группу тех, кто является сторонниками властвующих лидеров. Эта ситуация объясняется аналитиками как вызванная следующими причинами: «с развитием общества общие ценности, образовывавшие основы социального порядка, уступили место множественности относительных ценностей. Релятивизация ценностных показателей вызывает повышенную социальную мобильность. Жесткая иерархическая структура общества начинает подменяться рациональным принципом вертикальных перемещений, основу которых составляют общественные достижения [9]. Усиливается неустойчивость социального статуса и тем самым неопределенность критерия, в соответствии с которым происходит причисление к элите. Социальные изменения, и прежде всего тенденция к демократизации, ведут к увеличению числа элитных групп, внутренний состав которых меняется в результате повышенной мобильности» [4. С. 130].

В литературе начиная с последней трети XX в. активно обсуждается концепция плюрализма элит, развиваемая О. Штаммером, Т. Даем, Д. Рисменом, С. Келлером. В российских источниках возникновение идеи плюрализма элит объясняется появлением динамичной и сложной реальности, открытостью возникающих структур, изменением роли субъективного фактора в общественной жизни. Из теории элит уходит идея единства элит. Идея эта связана с представлением о перманентной смене в сегменте власти групп влияния, результатом чего и является отсутствие в элите доминирующего субъекта. Множественность элиты выступает как результат динамизма социальной структуры. Элиты определены предметно-функциональным либо иерархическим признаком. В интерпретации С. Келлера морфология элиты включает в себя элиту «стратегическую» и менее влиятельную элиту, так называемую «сегментарную»; сформированы «внеэлитные группы» («не-элиты»), – «промежуточные субъекты». Интересной и плодотворной в эвристическом смысле является идея, связанная с пониманием специфики функциональной теории элит: «в функциональной теории преодолевается „оценочный“ момент, связанный с доминированием „лучших“, и представительская функция элит объясняется отношениями взаимозависимости между элитой и внеэлитными слоями и системой взаимных противовесов внутри элиты, что позволяет ей реализовывать интересы многих субъектов. Сама элита тем не менее не является единой, привилегированной, относительно сплоченной группой, так как в современных обществах власть распределена между отдельными социальными субъектами, отстаивающими свои интересы, при этом ни один из них не способен доминировать во всех областях жизни» (цит. по: [4. С. 30]).

Действительно, в основаниях элитных теорий рубежа XX–XXI вв. нет места представлению об элите как жестко целостной и сплоченной группе. Ряд критериев, ранее считавшихся традиционными, пополнен сегодня совокупностью признаков элитарности, формирующихся в границах тенденции

субъективации. Речь идет о субъективированных критериях элиты. В их числе отмеченная В. Мюлманом идея «самопричисления», «самоизбранности» элиты, ее «самоидентификации»; Ф. Тонес дополняет идею В. Мюлмана испытываемым элитой чувством собственной значимости и субъективным пониманием той миссии, которую элита должна исполнить. Эти чувства лежат в основе причисления себя к слою элиты и, соответственно, в основе определения стратегической парадигмы действий тех, кто элиту составляет.

Мы полагаем очень существенным понимание того, что важным в процессе отнесения себя к элите является чувство предначертанной миссии (лат. missio – посылка, отправка), предназначения, призвания, обязательность чего рождает чувство сопричастности со всей элитой. Однако обозначенный критерий самопричисления проявляет себя не всегда, но лишь тогда, когда элита испытывает сомнения в предстоящем успехе, – такую оценку феномену миссии и его роли в причислении субъекта к элите дает Г. Эндрувайт [10], западногерманский социолог, директор Института социальных исследований при университете Штутгарта. Именно в его работах, особенно в монографическом исследовании «Элита и развитие: теория и опыт влияния элиты на процесс развития» элита исследована как субъект (подобный подход присущ и таким аналитикам, как Э. Райс, А. Сванн, Дж. Мэнор, Д. Марвик, Э. Куинн), как общественный слой, за которым закреплена функция контроля за материальными, символическими, политическими ресурсами, которые находятся на высших властных позициях, престиж которых чрезвычайно высок.

Исследование Г. Эндрувайта – плодотворная попытка создания комплексной теории элиты постклассического образца. Ранее автор писал о причине отсутствия теориии подобного уровня, видя ее в несформированности методологии, в разночтении относительно концепта «развитие».

С именем Г. Эндрувайта в науке связано представление о функциональной теории элит, в рамках которой элита интерпретирована как социальный субъект, кардинально влияющий на характеристики и направленность развития социальной системы [Там же]. Это понимание, как полагает Г. Эндрувайт, не тождественно пониманию функционалистскому (роль элиты здесь видится в сохранении социальной системы, доминирующим же признаком функциональной элиты является, по мнению автора, способность влияния на стратегию принятия решений). Примечательна деталь, на которую обращает внимание Г. Эндрувайт: функциональная элита имеет в своем составе и тех, кто, влияя на процесс принятия решений, не занимает статусных позиций. В этом определенная трудность ее идентификации. Кроме того, функциональный подход затрудняет и анализ внутренней структуры элиты, имея, однако, ряд преимуществ: подход дает возможность выявить отдельные свойства элитного слоя, обратившись к ролевому анализу, к исследованию поведенческих мотиваций. Использование функционального понятия в социальном процессе позволяет обосновать динамику элит, ориентированную на новые принципы организации элиты [2, 3]. Уточняется же функциональное понятие элиты посредством рядоположенных концептов – элита действительная, потенциальная, резервная. В итоге в проблемном горизонте функциональной теории элит элита рассматривается как слой, определяющий адекватную стратегию влияния на социальные процессы в контексте трансформирующейся социальной среды.

Литература

1. *Тамбиянц Ю.Г., Шалин В.В.* Феномен политической элиты: проблематика определения социальной сущности // Общество и право. 2018. № 4 (66). С. 159–164.

2. *Зоткин А.А.* Подходы к определению понятия «элита» в работах представителей макиавеллистской школы теории элит // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского Социология. Педагогика. Психология. 2015. Т. 1 (67), № 4. С. 3–12.

3. *Зоткин А.А.* Информационное господство элит в условиях ослабления национальных государств // Власть и элиты / гл. ред. А.В. Дука. Т. 2. СПб. : Интерсоцис, 2015. С. 73–92.

4. *Негруль С.В.* Формирование региональных элит: ценности и идеология : дис. … канд. соц. наук. Томск, 2004. 182 с.

5. *Bruno S.* Sergi. Putin's and Russian-led Eurasian Economic Union: A hybrid half-economics and halfpolitical "Janus Bifrons" // Journal of Eurasian Studies. 2018. Vol. 9, Issue 1.

6. *Bassin M., Glebov S., Laruelle M.* Between Europe and Asia: The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism. University of Pittsburg press. 2015. 288 p.

7. *Roceach M.* The Nature of Human Values. New York : The Free Press, 1973.

8. *Аль-Двани М.Ф.Х.* Ценностные основания теории элит // Вестник СПбГУ. Сер. 12. 2014. Вып. 2. С. 146–151.

9. *Елин С.П.* Критерии элитности в ценностном направлении развития теории элит // Теория и практика общественного развития. 2014. № 10. С. 37–40.

10. *Эндрувайт Г.* Элиты и развитие: теория и исследования влияния элит на процессы социально-политического развития. [Пер. с нем.] // Политическая наука. Элиты в сравнительно-исторической перспективе. Проблемно-тематический сборник. М., 1998. С. 10–11.

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

E-mail: info@latat.org

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 127–133.

DOI: 10.17223/2220836/44/10

LOSSES AND OPPORTUNITIES OF THE FUNCTIONAL APPROACH IN THE FORMATION OF THE MODERN THEORY OF THE ELITE

Keywords: elite; stability of society; theory of elite pluralism; criteria of elitism; rationalization

The potential of the functional approach in the formation of the modern complex theory of the elite (the theory of the postclassical type) is investigated. The difference in the heuristic capabilities of the indicated approaches in the interpretation of the essential characteristics of the elite is shown. The role of the elite in determining an adequate decision-making strategy, a strategy of the elite's influence on social processes in the context of a transforming social environment is revealed.

It is shown that at the turn of the 20th – 21st centuries, the system of criteria for elitism revealed the need to move away from the system of classical ideas. Trends in the transformation of elitism criteria are expressed through such vectors of dynamics as rationalization, sociologization, and subjectivation. Each of the indicated tendencies is characterized. Subjectivation as a vector of dynamics of elitism criteria is realized, as shown in the work, by expanding the categorical range. The range was supplemented by such categories as the resource of the subject, the potential of possibilities, the range of self-regulation, "mature subjectivity".

The process of subjectivation, as shown in the article, has its own specifics: the emphasis has been shifted to the resource potential of the subject, this is one of the tendencies in the interpretation of elitism criteria characteristic of postclassics. The author accepts the position of G. Endruwait, linking the process of subjectivation with development, and asserts the thesis: the subjectivation of the criteria of elitism presupposes an analysis of the phenomenon of the elite in terms of social development and the resource potential of the subject, expressed in the state of "mature subjectivity".

The author refers to the subjective criteria of the elite the feeling of "self-assignment", "self-selection", "self-identification" of the elite and supplements the designated number of subjective criteria with the subjective awareness of their own mission in development processes, which is necessary for the elite. It is the comprehension of the mission that lies at the basis of the subject's assignment to the elite, at the basis of the determination of the strategic paradigm of actions of those who classify themselves as the elite and identify themselves with the elite.

Based on a comparison of the limitations and capabilities of the functional and functionalist approaches, formed in the problem horizon of the elite theory, the author concludes: within the functionalist approach, the role of the elite is seen in the preservation of the social system, while the functional approach is focused on the idea of the elite's ability to influence the choice of strategy solutions.

References

1. Tambiyancz, Yu.G. & Shalin, V.V. (2018) Phenomenon of political elite: problems of social essence definition. *Obshchestvo i pravo*. 4(66). pp. 159–164. (In Russian).

2. Zotkin, A.A. (2015) Approaches to the definition of "elite" in the works of the representatives of Machiavellian school. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Sotsiologiya. Pedagogika. Psikhologiya – Scientific Notes of V.I. Vernadsky Crimean Federal University. Sociology. Pedagogy. Psychology*. 1(4). pp. 3–12. (In Russian).

3. Zotkin, A.A. (2015) Informatsionnoe gospodstvo elit v usloviyakh oslableniya natsional'nykh gosudarstv [Information dominance of elites in conditions of weakening national states]. In: Duka, A.V. (ed.) *Vlast' i elity* [Power and Elites]. Vol. 2. St. Petersburg: Intersotsis. pp. 73–92.

4. Negrul, S.V. (2004) *Formirovanie regional'nykh elit: tsennosti i ideologiya* [Formation of regional elites: values and ideology]. Sociology Cand. Diss. Tomsk.

5. Bruno, S.S. (2018) Putin's and Russian-led Eurasian Economic Union: A hybrid half-economics and halfpolitical "Janus Bifrons". *Journal of Eurasian Studies*. 9(1). DOI: 10.1016/j.euras.2017.12.005

6. Bassin, M., Glebov, S. & Laruelle, M. (2015) *Between Europe and Asia: The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism*. University of Pittsburg press.

7. Roceach, M. (1973) *The Nature of Human Values*. New York: The Free Press.

8. Al-Dvani, M.F.X. (2014) Tsennostnye osnovaniya teorii elit [The value foundations of the theory of elites]. *Vestnik SPbGU. Sotsiologiya – Vestnik of Saint-Petersburg University. Sociology*. 2. pp. 146–151.

9. Elin, S.P. (2014) Criteria of elitism in value approach of the theory of elites development. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 10. pp. 37–40. (In Russian).

10. Endruwait, G. (1998) Elity i razvitie: teoriya i issledovaniya vliyaniya elit na protsessy sotsial'no-politicheskogo razvitiya [Elites and development: theory and research of the influence of elites on the processes of social and political development]. In: *Politicheskaya nauka. Elity v sravnitel'no-istoricheskoy perspektive* [Political Science. Elites in a Comparative Historical Perspective]. Moscow: [s.n.]. pp. 10–11.

УДК 304+32.019.5+366.636
DOI: 10.17223/22220836/44/11

Е.Н. Савельева, В.Е. Буденкова, О.В. Князюк

ПОЛИТИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ В СЕТИ КАК ПРОСЬЮМЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ[1]

В статье рассматривается феномен политического просьюмеризма, представляющий собой новую форму политической активности в пространстве интернета. На основе разработанной авторами системы индикаторов просьюмерской производственной парадигмы (специфика труда, модель его организации, продукт) анализируются практики создания сетевого политического контента. Делается вывод о двойственном характере политической активности в сети, сочетающей в условиях позднего капитализма черты просьюмерской и консьюмерской деятельности.

Ключевые слова: *цифровая среда, просьюмер, политический блоггинг, информационный политический продукт, производство, потребление, коммуникация.*

Введение

Развитие информационно-коммуникационных технологий, доступность интернет-сервисов и постоянное расширение их возможностей стимулируют рост сетевой активности и вовлечение пользователей в ранее недоступные «закрытые» сферы деятельности. Одной из таких сфер является политика. Специальное образование, знания, опыт, игравшие роль «входного билета» в политику и политическую журналистику[2], перестали считаться необходимым условием. Пользователи почувствовали себя специалистами в тех областях, в которых до этого выступали только пассивными потребителями: возможность производить собственный контент и распространять его породила иллюзию обладания экспертным знанием. Сегодня любой желающий может почувствовать себя в роли агента публичной политики, ведя свой блог, создавая контент, комментируя новости и сообщения. Подобная «самодеятельность» получила название «политический просьюмеризм». Этот русскоязычный термин в самом общем виде означает деятельность, направленную на производство «политического продукта» неполитическим субъектом, т.е. не связанным напрямую с политикой. В зарубежных исследованиях широко употребляется понятие «*politainment*» (от «политический» и «развлечение») [1, 2]. Несмотря на то, что практически все формы самодеятельной политической активности в сети (блоггинг, программы на YouTube, форумы, чаты и т.д.) содержат развлекательный элемент, термин «политейнмент» не подходит для обозначения деятельности пользователей. Во-первых, потому что формат политейнмент в равной степени характерен для профессиональной политической коммуникации и журналистики [3], а во-вторых, данный тер-

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

[2] Под «политикой» и «политической журналистикой» в данном случае подразумевается политическая деятельность и ее освещение в СМИ. Сетевая активность часто совмещает оба направления.

мин не отражает специфику создания и распространения политического контента в интернете.

Более точно рассматриваемое явление характеризуют понятия «*Political prosumption*» (политический просьюмеризм / просьюмерство) [4], «*Media prosumer*» (медиапросьюмер) [5], указывающие на сферу и характер деятельности – производство, распространение, комментирование информационного продукта на политические темы субъектом, профессионально и / или институционально не связанным с политикой. Кроме того, данные понятия подразумевают коммуникацию в формате новых медиа, в отличие от политейнмента, изначально развивавшегося в традиционных СМИ – на телевидении и в прессе.

Отсутствие единой терминологии и устоявшихся дефиниций связано с относительной новизной и некоторой неопределенностью самого феномена политического просьюмеризма и фигуры просьюмера. Так, Саломе Беррокаль (Salome Berrocal), Ева Кампос-Домингес (Eva Campos-Dominnguez) и Марта Редондо (Marta Redondo) в статье «Медиапросьюмеры в политической коммуникации: политейнмент на YouTube» выделяют четыре типа просьюмеров в зависимости от уровня вовлеченности в создание контента: «потребители», «подписчики», «комментаторы», «создатели» [5. P. 68]. Подобное деление оправдано при изучении форм активности и характера коммуникации, но оно противоречит «классическому» определению просьюмера, данному Э. Тоффлером, как «производителя-потребителя» и размывает границы просьюмерской деятельности как производства товаров и услуг[1] для собственного использования / потребления.

Анализ работ, посвященных исследованию интернет-коммуникаций, позволил выявить еще одну проблему, связанную с концептуализацией политического просьюмеризма, а именно: отсутствие общего теоретико-методологического базиса и как следствие разное понимание предмета исследования. Примером может служить сравнение концепций Э. Тоффлера и Ж. Клотье (Jean Cloutier) и противопоставление понятий «просьюмер» и «отправитель-получатель» [6, 7].

Жан Клотье сформулировал концепцию «L'ère d'Émerec» и ввел понятие («эпоха отправителя-получателя») в середине 70-х гг. прошлого века. EMEREC (англ. – emirec) образовано от французского *émetteur-récepteur* [8]. Исследователи используют это понятие без перевода, но в русском языке, на наш взгляд, для обозначения участника процесса коммуникации, как его понимает Ж. Клотье, удобнее употреблять «отправитель-получатель».

Суть противопоставления сводится к тому, что «понятие просьюмера представляет вертикальные и иерархические отношения между компаниями и гражданами» [6. P. 71], тогда как отправитель-получатель «имеет потенциальную способность вводить критические дискурсы, которые ставят под сомнение функционирование системы. Просьюмер производит и потребляет, чтобы воспроизвести экономический порядок, в то время как <отправитель-получатель> общается с позиции свободы» [Ibid. P. 77]. И хотя авторы приведенных утверждений отмечают разницу между офлайн-просьюмерством как

[1] Понятия «товар» и «услуга» не вполне корректны по отношению к продуктам, создаваемым для собственного употребления, и действиям, направленным на удовлетворение своих потребностей, но исследователи используют их для обозначения характера просьюмерской деятельности.

творческой работой для себя и производством в цифровой среде, результаты которого присваиваются крупными компаниями, с их общей оценкой просьюмерского труда трудно согласиться.

На наш взгляд, подобные оценки являются следствием недостаточной изученности просьюмеризма как трудовой практики. Чтобы понять специфику сетевой политической активности и ответить на вопрос, является ли она формой просьюмеризма, необходимо проанализировать ее с точки зрения производства.

Сетевая политическая активность как процесс производства

Сетевая политическая активность и интернет-коммуникация вызывают живой интерес отечественных и зарубежных исследователей. Вклад российских ученых в их изучение связан с выделением принципов политического просьюмеризма (открытость для участия, оценки в сообществах; гетерархия, ad-hoc-меритократия; общая собственность, признание индивидуальных заслуг участников сообщества [9. С. 72]; типологизацией политически и социально активных акторов с учетом роста гражданской активности в интернете [10]; анализом социальных эффектов политической интернет-коммуникации [11, 12] и влияния цифровых СМИ на социальные взаимоотношения, поведение индивидов и групп [13, 14]. Введено и используется понятие «политическая идентичность», позволяющее акцентировать специфику конструирования групповой и персональной идентичности участников виртуальных сетевых сообществ [10, 15, 16].

Но, как было сказано выше, сетевая активность не рассматривается как разновидность труда, создающего специфический продукт и определенным образом организованного. Цель данной статьи – проанализировать формы политической активности, используя разработанную одним из авторов систему индикаторов просьюмерской производственной парадигмы [17], расширенную и детализированную с позиции теоретико-методологических принципов и категориального аппарата марксизма.

Основными индикаторами просьюмерской деятельности (включая политическую блогосферу) являются: 1) индивидуализированный труд, направленный на создание продукта с целью самореализации и личного потребления (в нашем случае это информационный контент), при отсутствии экономического принуждения (экономической необходимости); добровольный, досуговый, неотчужденный труд; 2) наличие средств производства, обеспечивающих независимость от внешних условий и акторов; 3) сетевая модель организации труда, выстроенная самостоятельно, нацеленная на коммуникацию и партнерские отношения; 4) неотчуждаемый персонализированный продукт, обладающий как индивидуальной, так и общественной пользой (высокой потребительной стоимостью).

Рассмотрим данные положения более подробно.

1) Специфику просьюмерского труда, совмещающего производство и потребление, помогает раскрыть сравнение с политическим консьюмеризмом. В то время как субъектом политического консьюмеризма является односторонний потребитель политического продукта, политический просьюмеризм проявляется в активном участии граждан в политике и их влиянии на политический процесс. Акт «политического производства-потребления»

(Н.В. Плотичкина) замещает собой прагматичное и потребительское отношение к политике как своего рода сервису, оказывающему влияние на человека, но не подвластного его влиянию. При определенном сходстве консьюмерской и просьюмерской активности (разнообразие и индивидуальный характер форм политического самовыражения, децентрализация и сетевой принцип организации) в системе политической коммуникации консьюмеризма доминирует прежде всего «гражданин-потребитель». За него в условиях конкуренции борются производители и продавцы «политического товара» [18. С. 112], стремясь привлечь аудиторию на свою сторону. Потребление становится способом политической манифестации.

Изменения в мотивации и поведении, выход политической активности за пределы традиционной области политического взаимодействия стали причиной возникновения неформальных практик политического участия: акции антиглобалистов, выражение политических взглядов и предпочтений через приобретение товаров и услуг определенной корпорации или страны, «зеленый камуфляж», культура джамминг, бойкот товаров по политическим мотивам [9, 18]. Но все эти действия, призванные обозначить политическую позицию субъекта именно через потребление, осуществляются в рамках готовых форм (выбор которых сегодня весьма широк) и не предполагают создания собственного «политического продукта». Политический субъект здесь является лицом, для которого гражданская позиция связана с поведением на рынке. Он скорее выполняет программу новой парадигмы потребления (Ж. Бодрийяр, Э. Тоффлер) как способа трансляции своего «Я» обществу, ориентируясь, прежде всего, на улучшение собственного положения.

Другое дело – просьюмер. Его свободная от экономического принуждения деятельность (производство политического информационного продукта) обусловлена стремлением к самореализации, не отчуждается и не покупается за зарплату или гонорар. Просьюмер выражает свою политическую / гражданскую позицию в результатах нематериального труда (особого рода информации и знаний), конструируя социально-политическую реальность, создавая «альтернативные политические пространства» (Н.В. Плотичкина). В гражданской журналистике, политико-ориентированных блогах, веб-сайтах реализуется возможность совместно обсуждать, оценивать, критиковать политические идеи. Участники подобных сетевых сообществ (пользователи открытых медиа, социальных СМИ, новостных порталов, сайтов на базе Web 2.0 и т.д.) могут взаимодействовать и меняться ролями создателей и потребителей контента. Таким образом, соблюдается принцип связи производства и потребления, обусловливающий, по утверждению Д. Дуси (D. Dusi), «новый онтологический статус пользователей как просьюмеров» [19].

Поскольку интернет предоставляет рядовым пользователям неограниченные возможности взаимодействий с политическими единомышленниками и, как замечает С.В. Бондаренко, «именно в киберпространстве политический дискурс обогатился новыми темами и постепенно становится составной частью дискурсивных привычек значительной части пользователей» [15. С. 76], в сети складываются благоприятные условия для привлечения «своих» и конструирования групповой (*гражданской*) идентичности. Развитию этого процесса способствуют цифровые СМИ – «активные участники коммуникационного процесса и информационные генераторы». По своим техническим

характеристикам и функциям они намного превосходят традиционные, поскольку «представляют собой самостоятельные программные продукты, которые отличаются мультимедийностью, интерактивностью, возможностью обеспечивать „обратную связь“ как аудитории, так и их разработчикам» [14. С. 6].

2) С развитием технологий в постиндустриальной культуре появляется новый фактор независимости работника от работодателя (компании, организации и т.п.) – доступность производственных ресурсов, которые можно использовать в своих личных целях. В случае просьюмерской деятельности это в первую очередь самореализация, а не экономическая выгода. Более того, в результате радикального сдвига к доминирующей роли нематериальных активов (знания, информация) в цифровой экономике собственность на средства производства перестает быть решающим фактором эксплуатации. Появляются основания утверждать, что «в экономике сегодня господствует новый класс, который владеет не средствами производства, а информацией» [20. С. 36].

В таком случае принципиальное отличие просьюмерской деятельности следует определять не столько по наличию собственных средств производства (доступных многим), а с учетом их внутреннего разделения на орудия (технологические ресурсы) и предметы (информационные, культурные ценности, образы и т.п.) труда. Известно, что блогеры начинают со съемок на смартфоны, минимизируя затраты на производство контента. Популяризация блога и увеличение количества подписчиков способствуют приобретению специальной техники и оборудования: камер, микрофонов, LED-панелей, софтбоксов, штативов, дронов и т.п. «В цифровой сфере – средства производства находятся в массовых руках» [9. С. 68], а предоставляемые программно-технические возможности, площадки взаимодействий – чат, сайт, электронная рассылка и т.д. – являются общей собственностью [15. С. 80]. При этом платформы, на которых располагается контент блогеров, принадлежат конкретным владельцам (компаниям).

Таким образом, независимость просьюмера в выборе орудий труда (технологических ресурсов) является фактором необходимым, но не достаточным. Более важен свободный (неангажированный) выбор предметов труда – того, с чем работает создатель политического контента – идеологии, системы ценностей, политических представлений, образов и т.п. Они не навязываются извне, а предоставляют индивидуальный выбор автору. Таков, по мнению ряда исследователей (А.В. Бузгалина, А.И. Колганова и др.), принцип подлинной творческой деятельности. В этом случае можно предполагать установление партнерских взаимоотношений просьюмера с институциями[1].

Стремление власти к «извлечению прибыли» из деятельности политпросьюмеров только подтверждают это положение. Власть понимает значение блогеров как мощного инструмента формирования общественного мнения и катализирующей силы в развитии гражданских инициатив. Подтверждением попытки использовать блогеров в современном властном дискурсе может стать выступление Саши Спилберг на заседании Госдумы, посвященном молодежной политике в Российской Федерации, 22 мая 2017 г., а также встреча бывшего министра культуры, а ныне помощника Президента РФ В. Мединского с такими популярными блогерами, как Н. Соболев, Максим Голополо-

[1] Следует оговориться, что свобода такого выбора не верифицируема, что может поставить под сомнение просьюмерский характер политблоггинга.

сов и др. В частности, Мединский говорил о том, что «надо подумать о создании объединенного общего видеоканала при поддержке Минкультуры по просвещению, в котором будут принимать участие популярные блогеры» [21].

В целом анализ сетевого контента показывает, что отношения с институциями и представителями власти у политических блогеров и гражданских журналистов слабо артикулированы. Взаимодействие с этими субъектами возможно, но с учетом нескольких аспектов: позиции, которую занимает представитель официальных органов по определенным темам, популярности самого блогера (это становится способом увеличения паблицитного капитала политика, представителя органа власти), общего публичного и политического контекста (насколько уместно в данное время такое общение).

3) Для политического блоггинга, как и для любой активности в интернете, характерна сетевая организация. В организационном плане деятельность блогера не слишком отличается от труда наемного работника сетевого предприятия, для которого характерны децентрализация менеджмента, индивидуализация работы, мобильность, гибкий график, б*о*льшая самостоятельность в принятии решений. Важным отличительным фактором, помимо отсутствия «стабильной организации» [18. С. 104], является независимость просьюмера от внешнего актора – заказчика. Наемный работник в новых условиях труда по-прежнему уязвим и зависим, поскольку возможности сетевой организации используются капитализмом как эффективный инструмент для того, чтобы собирать и рассеивать рабочую силу по конкретным проектам и задачам, превращая трудовые ресурсы в «расходный материал» [22. С. 235]. Его относительные свободы встроены в потребности капитала и используются компаниями в своих интересах.

Просьюмер обладает определенной автономией в организации трудового процесса: коммуникация с пользователями в режиме совместного производства-потребления; партнерские, по возможности независимые, отношения с институциями. Его свобода ограничивается правилами разработки продукта / услуги, нормами взаимодействия на данной площадке, устанавливаемыми владельцами платформы, а также управлением данными и контролем с их стороны [20. С. 46].

Несмотря на указанные ограничения, блоггинг и другие формы сетевой политической активности оказывают влияние на формирование социальных связей и развитие общественной солидарности благодаря коммуникации с единомышленниками и вовлечению новых участников на основе общей системы ценностей (политических взглядов).

4) Просьюмерский политический продукт – это цифровой контент (информация и знания). В содержательном плане потребитель получает информацию следующего характера: интерпретацию и анализ политических событий, новости, прогнозы, проекты, агитацию, сетевые политические акции и т.п.

Рассматривать политический продукт как реализацию просьюмерской деятельности нам позволяют следующие моменты. Во-первых, это результат самовыражения, его ценность и польза базируются на индивидуальных политических предпочтениях актора, который манифестирует (опредмечивает) в продукте свою субъективность, свое в*и*дение социально-политической реальности. Во-вторых, данный продукт не является товаром, не отчуждается, поскольку производится для собственного удовлетворения, не уничтожается

в процессе потребления и является основанием коммуникации (с другими акторами).

Указанные особенности позволяют говорить о социально-антропологическом значении просьюмерской политической деятельности, а именно – рассматривать ее как механизм конструирования гражданской идентичности. При этом, циркулируя в сети, продукт подвергается обезличиванию и массовизации (репостинг), что деконструирует его изначально индивидуализированный характер. Подобная амбивалентность, в свою очередь, не позволяет однозначно отнести продукты сетевой политической активности к результатам просьюмерской деятельности.

Политический просьюмеризм в условиях позднего капитализма

Индивидуализированный свободный труд, мотивированный на самореализацию, а не на экономический расчет, независимость от внешних институций и акторов (собственников средств производства) могут рассматриваться в качестве индикаторов просьюмерского производства. Однако рыночные отношения позднего капитализма нивелируют нетоварную природу просьюмерского труда, на что указывают два фактора.

Во-первых, эксплуатация бесплатного труда просьюмеров компаниями, которым принадлежат основные средства производства (платформы), и, соответственно, прибыль. Рынки, изначально созданные неоплачиваемым просьюмерским трудом, в настоящее время дают возможность многим компаниям зарабатывать немалые деньги [23. С. 39]. Неслучайно механизмы просьюмерства в цифровую эпоху раскрываются через понятия «просьюмерский капитализм» (G. Ritzer, N. Jurgenson), «управление просьюмером» (Davide Dusi), «коммуникативный капитализм» (Дж. Дин).

Во-вторых, происходит деактуализация внеэкономической мотивировки политпросьюмеризма как добровольного и неоплачиваемого труда. Все больше примеров указывает на трансформацию просьюмерского труда в способ заработка. Конечно, «блоггинг можно интерпретировать в контексте экономики внимания, вознаграждения блогеров – это просмотры, ссылки и комментарии» [9. С. 69]. Однако сегодня большинство просьюмеров, полагает Н.В. Плотичкина, получают эмоциональное и материальное удовлетворение, рекламируя бренды в интернет-блогах; приобретают товары и услуги по более низким ценам, помогая Web 2.0-сайтам продавать продукцию, оценивая ее в своих отзывах [Там же].

Анализ российской блогосферы показывает, что блогеры предпочитают «органический рост», когда аудитория у канала растет сама собой, без дополнительных трат на рекламу. В этом случае возникает объективная зависимость популярности от производимого контента. При этом сами блогеры отмечают, что срабатывает виральность контента, когда некоторые ролики распространяются по интернету очень быстро, и чаще всего это происходит совершенно неожиданно и не всегда так, как хотелось бы автору.

YouTube, ЖЖ, Instagram, Twitter – это платформы, куда можно выгрузить авторский контент в соответствии с условиями пользования. Дальнейшая монетизация размещаемого контента зависит от правил Партнерской программы (например, в YouTube необходимо набрать не менее 4 000 часов просмотра за последний год и 1 000 подписчиков). Так же существуют спо-

собы продвижения контента и механизмы накручивания подписчиков и лайков, содействующие размещению на популярном канале / странице рекламных постов, что в итоге приносит блогерам доход. Показателен в этом отношении пример, приведенный в журнале «РБК» № 07-08 (142) июль–август 2018, материал «Сталингулаг»: кто ведет главный анонимный Telegram-канал». В нем говорится, что «в конце 2008 года на старейшем российском форуме по интернет-маркетингу Searchengines.guru появилась запись от имени пользователя aelexandryo», которого интересовал вопрос, «какую прибыль получит его блог, если вложить в продвижение 50 тыс. руб.». Через десять лет скрывавшийся за этим ником человек стал одним из самых популярных российских блогеров в мессенджере Telegram (площадке для сравнительно нового феномена под названием «анонимные каналы»). Свое имя aelexandryo не раскрывает, и 300 тыс. его подписчиков в Telegram знают его только как «Сталингулаг». Под данным РБК, стоимость одного рекламного поста в канале «Сталингулаг» – 150 тыс. рублей[1].

Приведенные данные свидетельствуют о том, что политическая активность в сети успешно адаптируется к условиям позднего капитализма, становясь источником дохода не только для производителей контента, но и для рекламодателей, владельцев ресурсов, компаний. Это противоречит идеологии просьюмерства, но хорошо вписывается в стандарты общества потребления.

Политический продукт в пространстве сетевой коммуникации

Анализ политико-ориентированного контента позволяет утверждать, что жизнеспособность продукта связана с его уникальностью и способностью встраиваться в коммуникацию благодаря высокой потребительной стоимости. Привлекательность (общественная польза) продукта обусловливает его высокий коммуникативный потенциал. Коммуникативная эффективность онлайн-публицистики повышается за счет того, что зритель и экранное сообщение включены в общую систему значений. Блогер (стример) напрямую обращается к зрителю, предлагая увидеть событие якобы собственными глазами. Структура сюжета, включая видеоряд, эмоциональный фон, впечатления и мнения участников и зрителей блога, выстраивается таким образом, что в итоге удается добиться «эффекта присутствия». Как правило, создается поликодовый текст – совокупность вербальных, визуальных и звуковых компонентов, содержащих в себе комплекс семиотических кодов, которые отличаются большей информативностью, чем составляющие их по отдельности. По этой причине поликодовый текст более определенно и направленно формирует механизмы понимания содержательной составляющей.

Политический информационный продукт адресован потребителям, рекрутируемым для дальнейшего включения в процесс производства в форме обмена информацией, участия в дискуссиях, создания собственного контента, проведения совместных акций, участия в студийных дискуссиях, вступления в партию и т.д. На наш взгляд, наличие у большинства политических блогов выраженной идеологической базы усиливает их социально-организационную и идентификационную функции. Контент, не имеющий четких идейно-

[1] См. подробнее на РБК: https://www.rbc.ru/magazine/2018/07/5b3f76169a794754b7b46693

политических установок (идеологически нейтральный), позволяет пользователям приобщиться к политической сфере и удовлетворить свой интерес к актуальной повестке, не затрачивая собственных временных, интеллектуальных и эмоциональных ресурсов. Он не нацелен на формирование политической идентичности и ценностной системы. Пользователь в этом случае только потребляет готовый политический продукт, оставаясь по большому счету вне сферы политики. Такого политического потребителя, полагает С.Н. Пшизова, отличают два основных свойства: с одной стороны, он настроен гораздо критичнее по отношению к тому, что ему предлагают профессиональные политики, нежели гражданин, ощущающий свою идеологическую связь с определенной партией. С другой стороны, в сравнении со своим историческим предшественником, имевшим четкие ориентиры в мире политики, он «намного сильнее подвержен воздействию разного рода „политических технологий“» [18. С. 112].

Добавим, что экстремистские сайты тоже опираются на определенные идеологические доктрины. Но в отличие от легитимного контента, рекрутирующего единомышленников для общей оценки реальности с позиций определенной идеологии и дискурса, экстремистские сайты содержат призывы к противоправным действиям [24].

Заключение

Подводя итог, отметим, что, несмотря на введенное в научный оборот понятие «политический просьюмеризм», полностью отнести сетевую политическую активность к просьюмерской деятельности нельзя. На это есть ряд причин, обозначенных в данной статье. Анализ, основанный на выделении базовых характеристик просьюмерского труда (совмещение производства-потребления, вторичность экономических интересов по сравнению с самореализацией, владеющий средствами производства, свободный в выборе идеологий, субъект труда), показывает, что производство сетевого политического контента не в полной мере соответствует данным критериям. Помимо дискуссионных моментов (свободы выбора предметов труда, независимости блогера от внешнего актора) имеют место массовизация продукта, возможная интеграция в систему рыночных отношений и т.п. Следует иметь в виду, что в условиях цифрового капитализма любые действия – социальное взаимодействие (Н. Срничек), коммуникации (Дж. Дин), общественные отношения (М. Лаццарато), поведение пользователя (Ш. Зубофф), изначально не имеющие рыночной природы и не мотивированные экономически, встраиваются в цепочку капиталистического производства (монетизируются, капитализируются). Можно согласиться с утверждением, что в ситуации, «когда платформы продают прогнозируемое поведение человека и весь его опыт, вряд ли можно вести речь о какой-либо свободе» [25. С. 217–218].

Литература

1. *Van Saten R.* Review essay politics and entertainment: a happy marriage? // Javnost – The Public. 2008. Vol. 15. P. 89–100.

2. *Riegert K., Collins S.* Politainment. The International Encyclopedia of Political Communication, First Edition / ed. Gianpietro Mazzoleni. New York : Wiley-Blackwell, 2015.

3. *Кузнецов И.С., Славина В.А.* Политейнмент и таблоидизация качественной прессы // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2019. № 1. С. 115–117.

4. *Hershkovitz S.* Masbirim Israel: Israel's PR Campaign as Glocalized and Grobalized Political Prosumption //American Behavioral Scientist. 2012. № 56 (4). P. 511–530.

5. *Beroccal S., Campos-Domingues E., Redondo M.* Media prosumers in political communication: Politainment on YouTube // Comunicar. Media Education Research Journal. 2014. Vol. XXII, № 43. P. 65–72.

6. *Aparici R., Garcia-Marin D.* Prosumers and emirecs: Analysis of two confronted theories [Prosumidores y emirecs: Análisis de dos teorías enfrentadas] // Comunicar. 2018. № 55. P. 71–79.

7. *Alonzo R.* Sobre el uso de los conceptos prosumer y emirec en estudios sobre comunicaciyn mediada por internet // Sphera Publica. 2019. № 1. P. 2–23.

8. *Cloutier J.* Petit traité de communication. EMEREC à l'heure des technologies numériques. Montréal : Atelier Perrousseaux, 2001. 101 p.

9. *Плотичкина Н.В.* Просьюмеризм как политическая практика // Вестник РУДН. Серия Социология. 2013. № 3. С 66–79.

10. *Новикова С.А.* Политическая идентичность сетевых акторов интернет-пространства: методологические аспекты // PolitBook. 2013. № 2. С. 68–75.

11. *Акопов Г.Л.* Политические интернет-коммуникации как инновационный фактор общественного развития : автореф. дис. … д-ра полит. наук. СПб., 2013. 53 с.

12. *Володенков С.В.* Влияние технологий интернет-коммуникаций на современные общественно-политические процессы: сценарии, вызовы и акторы // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2019. № 5. С. 341–364.

13. *Коньков А.Е.* Политический дискурс в условиях расширения цифрового пространства // Россия: тенденции и перспективы развития. 2019. С. 119–121.

14. *Олешко В.Ф., Малик О.В.* Влияние цифровых средств массовой информации на формирование глобальной системы социальных коммуникаций // Журналистика и массовые коммуникации. 2017. С. 5–12.

15. *Бондаренко С.В.* Политическая идентичность в киберпространстве // Политическая наука. 2005. № 3. С. 76–92.

16. *Щенина О.Г.* «Человек сетевой» в политических сообществах // Социально-политические исследования. 2019. № 4 (5). С. 24–35.

17. *Савельева Е.Н.* Переосмысляя Маркса: к онтологии просьюмеризма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 287–289.

18. *Пшизова С.Н.* От «гражданского общества» к «сообществу потребителей»: политический консьюмеризм в сравнительной перспективе // Полис. Политические исследования. 2009. № 1. С. 100–117.

19. *Dusi D.* The Perks and Downsides of Being a Digital Prosumer: Optimistic and Pessimistic Approaches to Digital Prosumption // International Journal of Social Science and Humanity. 2016. Vol. 6, № 5. P. 375–381.

20. *Срничек Н.* Капитализм платформ. М. : Изд. дом Высш. шк. экономики, 2019. 128 с.

21. *Мединский* предложил блогерам сотрудничество в популяризации культуры // Интерфакс. 9 марта 2017. URL: https://www.interfax.ru/culture/552908 (дата публикации: 09.03.2017).

22. *Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М. : ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.

23. *Рыбалкина О.А.* Пропотребители и просьюмеры как носители потребительского спроса в постиндустриальной экономике // Экономические науки. 2011. № 3(76). С. 37–40.

24. *Savelieva E., Budenkova V.* Methodological Issues of Cultural Evaluation in the Context of Political Prosumption // KnE Social Sciences / Questions of Expertise in Culture, Arts and Design. August 2020. P. 132–137.

25. *Павлов А.* Бесплатные деньги в мышеловке надзорного капитализма: базовый доход и социальная теория // Социологическое обозрение. 2020. Т. 19, № 2. С. 198–224.

26. *Бузгалин А.В., Колганов А.И.* Глобальный капитал : в 2 т. Т. 2: Теория. Глобальная гегемония капитала и ее пределы. М. : ЛЕНАНД, 2015. 904 с.

Elena N. Savelieva, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: limi77@inbox.ru

Valeriya E. Budenkova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: soler@front.ru

Olesia V. Knasuk, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: leleko.olesya@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 134–145.

DOI: 10.17223/2220836/44/11

ONLINE POLITICAL ACTIVITY AS A PROSUMER AGENCY

Keywords: digital environment; prosumer; political blogging; political content; production; consumption; communication

The development of information and communication technologies, Internet services availability, and constant broading of their options incentivize the network activity and the involvement of users in previously inaccessible "closed" spheres of action in particular, in politics. Nowadays everyone can take on the role of a political activist by keeping a blog or create content, commenting on news and posts. This kind of "amateur activity" is called "Political prosumption". In studies devoted on citizen journalism and political communication the concepts of "Politainment" and "Media prosumer" are used, for emphasizing of new political communication formats. The authors of the article think that prosumer agency is, first of all, productive labor, working practice. Therefore, it must be analyzed from the perspective of the production system. The purpose of this article is to analyze the forms of political activity using the author's system of prosumer agency indicators, based on Marxist theoretical and methodological principles and the categories. The main prosumer agency indicators (including the political blogosphere) are: 1) Individualized voluntary labor, aimed at creating a product for self-realization and personal consumption (information content), in the absence of economic coercion. 2) Availability of production means, providing independence from external conditions and actors. 3) Network model of labor organization. 4) Non-alienated personalized product, which has both individual and public benefits (high use value). The analysis showed that producers of online political content use their own or leased production means, have a certain autonomy in the organization of the labor process, strive for self-expression and self-realization, express their political identity by objectifying themselves in the product. These features allow us to consider online political activity as a prosumption. At the same time, the distribution and consumption of the information product on the network leads to its massification and depersonalization, which is contrary to the prosumtion essence. This ambivalence is due to the influence of Late capitalism/Platform capitalism, which creates new (hidden) forms of exploitation, appropriates the free time and experience of the individual, and monetizes his emotions and experiences. The thesis that online political activity is embedded in the market relations system of the consumer society is confirmed by examples related to the development of the Russian blogosphere.

References

1. Van Saten, R. (2008) Review essay politics and entertainment: a happy marriage? Javnost – *The Public*. 15. pp. 89–100.

2. Riegert, K. & Collins, S. (2015) Politainment. In: Mazzoleni, G. (ed.) *The International Encyclopedia of Political Communication*. 1st ed. New York: Wiley-Blackwell.

3. Kuznetsov, I.S. & Slavina, V.A. (2019) Politainment and tabloidization of quality press. *Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika – Vestnik VSU. Series: Philology. Journalism*. 1. pp. 115–117. (In Russian).

4. Hershkovitz, S. (2012) Masbirim Israel: Israel's PR Campaign as Glocalized and Grobalized Political Prosumption. *American Behavioral Scientist*. 56(4). pp. 511–530. DOI: 10.1177/0002764211429366

5. Beroccal, S., Campos-Domingues, E. & Redondo, M. (2014) Media prosumers in political communication: Politainment on YouTube. *Comunicar. Media Education Research Journal*. 22(43). pp. 65–72. DOI: 10.3916/C43-2014-06

6. Aparici, R. & Garcia-Marin, D. (2018) Prosumers and emirecs: Analysis of two confronted theories. *Comunicar*. 55. pp. 71–79. DOI: 10.3916/C55-2018-07

7. Alonzo, R. (2019) Sobre el uso de los conceptos prosumer y emirec en estudios sobre comunicaciun mediada por internet. *Sphera Publica*. 1. pp. 2–23.

8. Cloutier, J. (2001) *Petit traité de communication. EMEREC à l'heure des technologies numériques*. Montréal: Atelier Perrousseaux.

9. Plotichkina, N.V. (2013) Pros'yumerizm kak politicheskaya praktika [Prosumerism as a Political Practice]. *Vestnik RUDN. Seriya Sotsiologiya – RUDN Journal of Sociology*. 3. pp. 66–79.

10. Novikova, S.A. (2013) Politicheskaya identichnost' setevykh aktorov internet-prostranstva: metodologicheskie aspekty [Political Identity of Network Actors of the Internet Space: Methodological Aspects]. *PolitBook*. 2. pp. 68–75.

11. Akopov, G.L. (2013) *Politicheskie internet-kommunikatsii kak innovatsionnyy faktor obshchestvennogo razvitiya* [Political Internet communications as an innovative factor of social development]. Abstract of Political Science Dr. Diss. St. Petersburg.

12. Volodenkov, S.V. (2019) Influence of Internet communication technologies on contemporary social and political processes: scenarios, challenges, and actors. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: Ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny – Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes Journal*. 5. pp. 341–364. (In Russian).

13. Konkov, A.E. (2019) Politicheskiy diskurs v usloviyakh rasshireniya tsifrovogo prostranstva [Political discourse in the context of expanding digital space]. In: Gerasimov, V.I. (ed.) *Rossiya: tendentsii i perspektivy razvitiya* [Russia: trends and development prospects]. Moscow: [s.n.]. pp. 119–121.

14. Oleshko, V.F. & Malik, O.V. (2017) Digital Mass Media and Their Impacts on Formation and Development of the Global Social Communications System. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury – Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture*. 23(4). pp. 5–12. (In Russian).

15. Bondarenko, S.V. (2005) Politicheskaya identichnost' v kiberprostranstve [Political Identity in Cyberspace]. *Politicheskaya nauka*. 3. pp. 76–92.

16. Shchenina, O.G. (2019) "Chelovek setevoy" v politicheskikh soobshchestvakh ["Network man" in political communities]. *Sotsial'no-politicheskie issledovaniya – Social and Political Research*. 4(5). pp. 24–35.

17. Savelieva, E.N. (2019) Rethinking Marx: Towards the Ontology of Prosumerism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 287–289. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/29.

18. Pshizova, S.N. (2009) Ot "grazhdanskogo obshchestva" k "soobshchestvu potrebiteley": politicheskiy kons'yumerizm v sravnitel'noy perspective [From "civil society" to "consumer community": political consumerism in a comparative perspective]. *Polis. Politicheskie issledovaniya – Polis. Political Studies*. 1. pp. 100–117.

19. Dusi, D. (2016) The Perks and Downsides of Being a Digital Prosumer: Optimistic and Pessimistic Approaches to Digital Prosumption. *International Journal of Social Science and Humanity*. 6(5). pp. 375–381. DOI: 10.7763/IJSSH.2016.V6.675

20. Srnichek, N. (2019) *Kapitalizm platform* [Platform Capitalism]. Translated from English. Moscow: HSE.

21. *Interfaks*. (2017) Medinskiy predlozhil blogeram sotrudnichestvo v populyarizatsii kul'tury [Medinsky invited bloggers to cooperate in popularizing culture]. 9th March. [Online] Available from: https://www.interfax.ru/culture/552908 (data publikatsii: 09.03.2017).

22. Castells, M. (2000) *Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura* [The Information Age: Economy, Society and Culture]. Translated from English. Moscow: HSE.

23. Rybalkina, O.A. (2011) Propotrebiteli i pros'yumery kak nositeli potrebitel'skogo sprosa v postindustrial'noy ekonomike [Consumers and prosumers as carriers of consumer demand in the post-industrial economy]. *Ekonomicheskie nauki – Economic Sciences*. 3(76). pp. 37–40.

24. Savelieva, E. & Budenkova, V. (2020) Methodological Issues of Cultural Evaluation in the Context of Political Prosumption. *KnE Social Sciences / Questions of Expertise in Culture, Arts and Design*. August. pp. 132–137.

25. Pavlov, A. (2020) Free Money in a Mousetrap of Surveillance Capitalism: Basic Income and Social Theory. *Sotsiologicheskoe obozrenie – Sociological Review*. 19(2). pp. 198–224. (In Russian).

26. Buzgalin, A.V. & Kolganov, A.I. (2015) *Global'nyy kapital: v 2 t.* [The Global Capital: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: LENAND.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.087.6 + 78.073
DOI: 10.17223/22220836/44/12

М.Г. Долгушина

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В РУКОПИСНЫХ НОТНЫХ АЛЬБОМАХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ РУССКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО)

В статье на материале любительских рукописных нотных альбомов обсуждается проблема соотношения русского и европейского в отечественной камерно-вокальной культуре первой половины XIX в. Домашний и салонный певческий репертуар проанализирован с точки зрения основных инонациональных влияний – французского, итальянского и немецкого. Показана динамика происходящих в нем изменений от начала к середине столетия.
Ключевые слова: *рукописный нотный альбом, вокальная музыка, романс, сочинение, композитор*

Любительские рукописные нотные альбомы – неотъемлемый компонент русской дворянской культуры первой половины XIX в., один из достоверных исторических источников, способных репрезентировать многие важные аспекты музыкального развития России в эпоху александровского и николаевского царствований.

В настоящее время они исследованы недостаточно, что связано, главным образом, с малодоступностью альбомов и спецификой их содержания. Альбомы хранятся в архивно-рукописных отделах крупных столичных музеев, библиотек, научных институтов, доступ к ним нередко ограничен, значительная часть – не полностью либо вовсе не атрибутирована. Кроме того, как предмет, представляющий культуру быта, они особенно сложны для изучения.

При этом ценность рукописных нотных альбомов для источниковедческого, музыковедческого, историко-культурного анализа очевидна. Аккумулируя наиболее известное, модное, востребованное, они позволяют с высокой степенью достоверности судить о музыкальной атмосфере своей эпохи, музыкальных приоритетах и уровне музыкальной подготовленности русского дворянства, степени популярности отдельных композиторов и произведений, жанровом и национальном разнообразии отечественной камерной музыки.

Предметом проведенного исследования стали альбомы-собрания нотных текстов[1]. В отличие от альбомов-собраний нотных автографов, литературно-

[1] Работа велась в отделе рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ ОР), отделе рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ ОР), отделе рукописей и редких изданий Научной библиотеки Московской государственной консерватории (ОРиРИ МГК), архивно-рукописном отделе Российского национального музея музыки (РНММ), отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) (ИРЛИ), Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ).

музыкальных альбомов, альбомов, включающих разнообразные записи владельца и других лиц[1], их основой являются рукописи музыкальных произведений. Эти альбомы составлялись любителями музыки для себя и использовались в практике домашнего и салонного музицирования. Включенные в них сочинения могли переписываться из печатных изданий и из других рукописных собраний, отдельные опусы принадлежали композиторам-дилетантам, входившим в окружение владельцев альбомов. Бóльшая часть альбомов, о которых пойдет речь, вводится в научный оборот впервые.

Основная цель статьи – рассмотреть рукописные нотные альбомы с точки зрения *национальной специфики камерно-вокального репертуара*[2]. Наряду с общей характеристикой этих уникальных собраний, будет проанализирован национальный состав включенных в альбомы нотных текстов, охарактеризованы его количественное соотношение и динамика, названы имена популярных, но забытых ныне авторов и наиболее известные музыкальные сочинения.

Национальная «многоукладность» справедливо считается одной из специфических черт музыкальной культуры России александровского и, в меньшей степени, николаевского царствований; особенно актуальным это обстоятельство было для вокальной музыки. Основные векторы инонациональных влияний – французско-русский, итальянско-русский, немецко-русский – осознавались музицирующими любителями, что отражено в эпистолярии и мемуаристике. А.О. Смирнова-Россет отмечала, что «…Lied, немецкий романс, не похож на французскую песню или итальянскую канцону, он гораздо красивее по аккомпанементу...» [2. С. 325]. М.А. Волкова описала «маленький спор» двух своих знакомых, из которых «один просил меня спеть романс (romance française. – *М.Д.*), а другой (итальянскую. – *М.Д.*) каватину, и начали они доказывать друг другу превосходство той музыки, которая каждому из них нравится» [3. С. 658]. Первыми композиторскими опытами русских дилетантов-дворян были подражания европейским образцам, главным образом, французскому романсу. Русский классический романс, сформировавшийся в творчестве М.И. Глинки и его современников, стал результатом синтеза моделей европейской песенной лирики и национально русских интонационных оборотов.

Наиболее хронологически ранним из исследованных альбомов является хранящийся в Российском национальном музее музыки *альбом романсов из фонда Б.В. Асафьева* [4]. Прекрасно сохранившийся, небольшой по величине (17 × 13), он имеет переплет из красного картона с золотым тиснением и золотым обрезом. Тонкая белая бумага обрамлена изящной рамкой с тиснением в виде растительного орнамента. Такие небольшие, изящно украшенные, легко помещавшиеся в дамской сумочке альбомы вошли в моду в начале XIX в. На первой странице альбома размещена запись: Vienne. Octobre 1808 (Вена. Октябрь 1808).

Альбом содержит 53 вокальных опуса, записанные преимущественно одним и тем же аккуратным почерком – копииста либо хозяйки альбома[3].

---

[1] Данная классификация предложена Н.А. Огарковой [1. С. 78].

[2] Как известно, доминирование вокальных жанров над прочими разновидностями музыкального искусства является одной из особенностей отечественной музыкальной культуры первой половины XIX в. Содержание сохранившихся рукописных нотных альбомов подтверждает этот факт.

[3] Указанные выше особенности позволяют предположить, что альбом принадлежал даме.

Только на последних листах (№ 46 и далее) имеются записи других лиц. Нотный текст выписан грамотно, практически все произведения содержат указания на авторство музыки. Судя по качеству и содержанию альбома, его владелица принадлежала к высокопоставленным кругам петербургской знати.

Примерно две трети включенных в альбом вокальных сочинений – французские романсы. Часть из них принадлежит известным европейским авторам: два романса Э. Мегюля, два – М.-П. Дальвимара, по одному – Л. Керубини, П. Гара, Ш.-А. Пландада, Nicolo [Н. Изуара]. Примерно в том же объеме представлена музыка служивших в России иностранных музыкантов – четырьмя опусами Ф. Антонолини, а также сочинениями А. Сапиенца, П. Деликати и Ш.Ф. Лафона. Один из романсов (№ 16, «C'est a mon mâitre en l'art de plaire / Que je destine ce portrait à l'amie delicat…» – «Я посвящаю этот портрет моему учителю искусства обольщения…»), возможно, является аранжированным А. Луэ сольным номером из комической оперы «Fanchon la vielleuse» («Старуха Фаншон») Ж.-Д. Доше[1]. Альбом содержит по пять французских романсов известных петербургских композиторов-дилетантов С.С. Голицына[2] (рис. 1) и А.И. Рибопьера[3] (рис. 2) и по одному – княгини Н. Хованской, княгини Н.И. Куракиной[4] и любителя музыки, скрывшего имя за инициалами T. N…, использовавшего для своей композиции текст популярного романса Лафона «Le Billet».

Итальянская вокальная музыка представлена опусами Майра, Феррари, Антонолини, двумя произведениями Сапиенца и двумя неаполитанскими песнями.

Альбом включает одиннадцать вокальных миниатюр с русскими текстами. Среди них – четыре гармонизованные русские песни. Все они входят во второе издание «Собрания народных русских песен с их голосами» Н.А. Львова – И. Прача (1806): «По горам, по горам», «Помнишь ли меня, мой свет», «Вспомни, вспомни, мой любезный», «Чем тебя я огорчила» (№ 1, 10, 40 и 42), из которого, по-видимому, и переписаны. В альбом включена российская песня О.А. Козловского «Места, тобою украшенны», романс Бомгарта «Ты клятвы забыла», романсы м[ада]м Нарышкиной, Н.И. Куракиной и два романса А.И. Рибопьера.

---

[1] Премьера оперы состоялась в Парижском The Théâtre du Vaudeville в январе 1803 года; в 1804 [?] г. Ж.-О. Дальмасом и Минелли был издан сборник фрагментов из этой оперы, аранжированных для пения с фортепиано служившим в России французским музыкантом А. Луэ. «C'est a mon mâitre…» – № 1 этого сборника.

[2] Голицын Сергей Сергеевич (1783–1833), князь, генерал-майор, егермейстер, флигель-адъютант Александра Первого – один из наиболее известных композиторов-дилетантов первой четверти XIX в., автор камерно-вокальных сочинений (преимущественно французских романсов) и камерно-инструментальной музыки. Подробнее см.: [5].

[3] Рибопьер Александр Иванович (1871–1865), граф (с 1856), русский придворный и дипломат, протеже императрицы Екатерины II, «человек домашний» (М.А. Корф) при дворе пяти монархов. Автор камерно-вокальных сочинений, до настоящего времени не собранных и не изученных. В начале XIX в. неоднократно бывал в Вене. Большое количество его вокальных сочинений в рассматриваемом альбоме и размещение первым именно его опуса позволяет сделать предположение о близком знакомстве Рибопьера с владелицей альбома.

[4] Куракина Наталья Ивановна (урожденная Головина, 1766–1831), княгиня, известная в обществе певица и арфистка-любительница, автор более 50 камерно-вокальных сочинений. Подробнее о ней см.: [6].

Рис. 1. А. Молинари. Портрет Сергея (?) Сергеевича Голицына. Не ранее 1815 г. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени

Fig. 1. Sergey (?) Sergeevich Golitsyn. Portrait by A. Molinari. 1815 or later. Tropinin museum

Рис. 2. К.П. Брюллов. Александр Иванович Рибопьер. 1829. Акварель. Частное собрание

Fig. 2. K.P. Bryullov. Alexander Ivanovich Ribopier. 1829. Watercolor. Private collection

Романсы «Когда веселья на крылах» («Когда веселий не крылах») А.И. Рибопьера[1] и «Изменил и признаюся» Н.И. Куракиной, вероятно, пользовались особой популярностью у петербургских дилетантов начала века. Их списки имеются также в альбоме графини Е.П. Риччи, хранящемся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом). Широко известным был, по-видимому, романс Нарышкиной «Век счастье не прервется». В альбоме С.Н. Даргомыжского, отца А.С. Даргомыжского, где, в частности, зафиксирована его поэтическая переписка с будущей женой М.Б. Козловской, Н.А. Огарковой обнаружена нотная строка неизвестной вокальной пьесы для голоса и гитары с текстом: «Мне хижина убогая с тобою будет храм» [1. С. 80]. Эта строка – фрагмент третьего куплета романса Нарышкиной с несколько измененным текстом (в альбоме из фонда Асафьева – «Мне хижина убога с тобой была бы храм»).

Французские романсы преобладают в хранящемся в отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) альбоме Нарышкиных и среди вокальных произведений хранящихся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки двух альбомах из библиотеки князей Барятинских[2], а также в *музыкальном альбоме из усадьбы Гончаровых Яропольц* [8], принадлежащем Александре Николаевне Гончаровой[3], сестре Н.Н. Пушкиной (рис. 3).

Рис. 3. Неизвестный художник. Портрет Александры Николаевны Гончаровой. Конец 1820-х – начало 1830-х гг.

Fig. 3. Alexandra Nikolaevna Goncharova. Portrait by an unknown artist. Late 1820s – early 1830s

[1] Поэтический текст романса принадлежит Ю.А. Нелединскому-Мелецкому. Он был опубликован под названием «Песня (С французского)» в № 10 журнала «Вестник Европы» за 1808 г.

[2] Альбом Нарышкиных и альбомы Барятинских описаны Т.А. Щербаковой [7].

[3] Гончарова Александра Николаевна (1811–1891), в замужестве баронесса Фогель фон Фризенгоф – фрейлина, средняя из сестер Гончаровых.

Альбом имеет коричневый картонный переплет (19,5 × 12) с рамкой с золотым тиснением и с металлической застежкой. В центре верхней крышки – лента из светлого металла, на которой видны неразборчивые остатки гравировки. Более чем две трети альбома (л. 1–54) занимают нотные тексты – вокальные и инструментальные (преимущественно танцевальные) пьесы, далее – карандашные наброски (мужские и женские фигуры, профили, интерьер), записи различного характера, стихотворения. Многие листы альбома порваны, отдельные листы отсутствуют. Ноты записаны чернилами, не всегда аккуратно, разными почерками.

Из тридцати трех входящих в альбом вокальных опусов только два написаны на итальянские и три – русские стихи. Преобладают французские романсы (с указанием и без указания авторов), имеются записи несложных сольных фрагментов из опер («Иосиф Прекрасный» и «Безумная» Мегюля, «Жоконд» Изуара). Некоторые из романсов принадлежат французским композиторам (Ф. Пэру, П. Гара, Ф. Бланджини), основная часть – русским дилетантам. В альбом записаны два романса Мих.Ю. Виельгорского: ранее известный только по упоминанию в нототорговом каталоге К.П. Ленгольда 1820 г. «Dans mon printemps» («Моей весной», л. 5–6) и неизвестный вовсе «Ah! si j'aspire au temple de mémoire dans le combats» («Ах! если в бою я буду стремиться к храму памяти», л. 3–3 об.). Альбом содержит несколько романсов братьев Голицыных: популярнейший «Je t'aime tant» («Я так тебя люблю») С.С. Голицына (л. 16–16 об., судя по надорванному снизу листу, это произведение исполняли особенно часто)[1], и его же «L'esperance» («Надежда», л. 15 об., имя композитора в нотах не указано). С музыкой С.С. Голицына связана еще одна запись альбома Гончаровой – стихотворение русскими буквами на польском языке «Очи любе глосе милы», озаглавленное «Tant doux regard» («Столь милый взгляд», л. 69–69 об.). Это стихотворение – перевод слов одного из романсов композитора, опубликованного в 1805 г. в сборнике «Six romances avec accompagnement de piano-forte par le prince Serge Galitzin» («Шесть романсов… князя Сергея Голицына»).

В альбом включены пять вокальных миниатюр В.С. Голицына[2] (рис. 4), младшего брата С.С. Голицына, – наиболее представительный из всех обнаруженных на сегодняшний день блок его музыкальных сочинений. Это три французских романса (л. 40–42: «L'Absence» («Отсутствие»); «Quand je t'écris, ô toi, mon bien suprême» («Когда я пишу тебе, мое высшее благо»); «Un Troubadour fier de son doux servage» («Благородный Трубадур в своем нежном служении»)), романс на слова В. Энгельгардта «Как мне роза говорила» (л. 44 об., без окончания) и Солдатская песня, сочиненная при входе в Париж «Слава русскому солдату, слава русскому Царю!» (л. 45 об.).

Из вошедших в альбом вокальных сочинений привлекают внимание еще два опуса: развернутый, с мелодикой, насыщенной декламационными оборотами и достаточно сложной фортепианной фактурой, романс «Surveilles sur-

[1] На текст «Je t'aime tant», принадлежащий Фабру д'Эглантину, написан также включенный в рассматриваемый сборник популярный романс французского композитора П. Гара. Современники считали, что по музыке он напоминал арию Керубино из оперы В.-А. Моцарта «Свадьба Фигаро» [9. С. 52]. А.Н. Глумов указывает на запись первой строфы «Je t'aime tant» в черновиках А.С. Пушкина 1818 г. [10. С. 62].

[2] Голицын Владимир Сергеевич (1784–1861), князь, генерал-майор, тайный советник, знакомый А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, литератор и музыкант-любитель. Подробнее см.: [5].

velles une belle faites pauvres jaloux nuit et jour...» («Следите за красивой ревнивой бедняжкой ночью и днем…», л. 7 об.–10 об.), в котором после нотного текста стоит подпись композитора – «Erlichka», по мнению З.Ф. Савельевой, «какого-нибудь капельмейстера-чеха» [11], а также обаятельная и несложная вокальная пьеса «Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, j'aurois eu du talent peute…» («До, ре ми, фа, соль, ля, си, до, у меня был небольшой талант…» л. 23 об.–24 об., имя автора не указано).

Рис. 4. А. Молинари. Портрет Владимира Сергеевича Голицына. 1820-е гг.
Fig. 4. Portrait by Vladimir Sergeevich Golitsyn. A. Molinari. 1820 s.

Входящие в альбом из усадьбы Гончаровых музыкальные произведения сочинены в 1800–1820-х гг. Некоторые из вокальных миниатюр, возможно, являются копиями печатных нот, изданных в течение первого десятилетия века: например, упоминавшийся романс С.С. Голицына «Je t'aime tante» (1805) или вокальная миниатюра «Je suis encore dans mon printemps» («Я еще весной», автор не указан, л. 4). Последнее сочинение удалось атрибутировать – это романс из оперы Э. Мегюля «Une folie» («Безумная»), по-видимому, чрезвычайно популярный, в том числе, благодаря исполнявшей его знаменитой французской певице Ж. Филис-Андриё[1]. Многие произведения (событийно, стилистически, по времени выхода печатных изданий) связаны со вторым десятилетием века.

Дата рождения Александры Николаевны Гончаровой – 1811 г. – вступает в противоречие с датировкой нот. По-видимому, средней из сестер Гончаровых принадлежат только рисунки на последних листах альбома – наброски

[1] Удалось обнаружить три печатные версии этого романса: он был опубликован отдельной тетрадью в 1804 г. издательством Ж.О. Дальмаса, в № 5 выходившего в 1802–1807 гг. «Nouveau journal d'airs, duos et scenes d'opera français» («Нового журнала арий, дуэтов и сцен из французских опер») Ф.А. Диттмара) и № 8 выходившего в 1821 г. «Nouveau journal pour la guitarre à sept cordes» («Нового журнала для семиструнной гитары» А. Сихры). В нотах содержится помета об исполнении романса Ж. Филис-Андриё.

портретов, сделанные рукой неопытного художника (поздние альбомы баронессы Гончаровой-Фризенгоф содержат именно рисунки). Скорее всего, альбом поначалу велся кем-то из старших членов семьи, а потом был передан Александре Николаевне. Гончаровы всегда поддерживали традиции светского салонного музицирования: у них устраивались домашние концерты, глава семьи – Николай Афанасьевич – был известным в обществе виолончелистом и композитором-любителем. Альбом из усадьбы Яропolец (рис. 5) не только позволяет судить о вокальном репертуаре русской дворянской усадьбы первой половины XIX столетия, но и вносит новые штрихи в музыкальный контекст жизни А.С. Пушкина, неоднократно бывавшего в Яропольце, хорошо знакомого с братьями Голицыными и Мих.Ю. Виельгорским, упомянувшего «мотивы Пэра» на страницах романа «Евгений Онегин».

Рис. 5. Усадьба Яропolец. Волоколамский район Московской области. Современный вид

Fig. 5. Yaropolets manor. Volokolamsk district of the Moscow region. Current look

Среди сохранившихся рукописных альбомов начала XIX в. имеются собрания, включающие исключительно французскую вокальную музыку. Таков, например, *Альбом французских романсов и дуэтов* из рукописного фонда Российской государственной библиотеки [12]. Альбом (24 × 19,5) роскошно оформлен. Черный кожаный переплет обрамлен рамкой с золотым тиснением, на корешке размещены несколько изображений лиры и надпись «ROMANCES», тисненные золотом; обрез альбома также золотой. Все произведения записаны рукой копииста. Почерк четкий и изящный, для оформления нотных и словесных текстов использованы, наряду с черными, красные, зеленые и голубые чернила. Пространство между строфами слов украшено виньетками. На л. 2–5 приведена роспись романсов. Такой альбом-сборник мог быть либо специально заказан либо преподнесен в подарок.

Этот альбом можно датировать 1815–1830 гг., исходя из сведений о службе композитора Ф. Бланджини[1], сорок произведений которого (35 романсов и 5 вокальных ноктюрнов) открывают это нотное собрание: музыкант представлен как придворный композитор, суперинтендант королевской ка-

[1] Бланджини Феличе (1781–1841) – французский композитор итальянского происхождения, автор популярных салонных романсов, создатель жанра салонного вокального ноктюрна. Директор домашней музыки и фаворит Паулины Боргезе, сестры Наполеона Бонапарта.

пеллы и профессор королевской Школы пения (рис. 6). За произведениями Бланджини следует раздел «L romances de differentes auteurs» («50 романсов разных авторов»), включающий 45 произведений для одного голоса и 5 – для двух голосов. Среди авторов – королева Гортензия, Ш.-А. Плантад, А. Буальдьё, Л. Жаден, Ш.Ф. Лафон, М.-П. Дальвимар, А. Романьези и др.

Рис. 6. Феличе Бланджини. 1820. Портрет неизвестного художника
Fig. 4. Felice Blangini. 1820. Portrait by an unknown artist

По-видимому, в 1820–1830-е гг. (а не в 1830–1840-е, как это обозначено в описи) велся сохранившийся в Российском музее музыкальной культуры *Альбом с записями вокальных и фортепианных произведений* (25 × 20,5; листы, имеющие тиснение по периметру, пожелтели и местами надорваны) [13]. Альбом имеет красный кожаный переплет с позолотой и инкрустацией и металлическую застежку. В него вложен небольшой лист бумаги с засушенным растением. Наряду с музыкальными сочинениями, в альбом записаны стихотворения на французском и русском языках.

Т.А. Щербакова предполагает, что этот альбом возник в московской аристократической среде [7. С. 225]. Действительно, ряд включенных в него произведений принадлежит композиторам, жизнь и служебная деятельность которых связана с древней столицей (Н.Е. Кубишта, И. Рейнгардт). Примерно половину альбома занимает фортепианная музыка, в основном, танцевальные пьесы. Альбом отражает и увлечение отечественных любителей итальянской оперой, особенно творчеством Дж. Россини. Камерная вокальная музыка представлена французскими и русскими романсами, находящимися в примерном количественном равновесии (соответственно, 9 и 11 произведений).

Романс «Je t'aime tant» С.С. Голицына имеет текст на французском и русском языках[1].

Авторы французских романсов не указаны за исключением «Les adieux» («Прощания») И.И. Гениште, который, вероятно, был вхож в салон хозяйки альбома (в нем записаны пять произведений композитора). Возможно, ноты переписаны с парижских и российских изданий. Из неназванных авторов удалось идентифицировать Лепена (романс «Les adieux» («Прощание»)) и королеву Гортензию («Partant pour la Syrie» («Отъезд в Сирию»)).

Среди русских романсов альбома – «Цыганская песня» А.А. Алябьева на слова А.С. Пушкина, два варианта его же романса «Вечерком в румяну зорю» (первый (л. 19–20) – в ля миноре, второй (л. 61–61 об.) – в соль миноре и с более простым аккомпанементом), «Цыганская песня» Гениште, его же «Черкесская песня» и романс «Младой Рогер свой острый меч берет» на слова В.А. Жуковского, «Звездочка» Н.А. Титова, романс «Ты сердцу памятна всегда» графа Риччи на стихи Н.Д. Иванчина-Писарева, романс Рейнгардта «Пойми меня». На листе с записью романса Рейнгардта (л. 59) указана дата – 1830 г.

Аналогичны по соотношению романсов русских и европейских авторов альбомы Евдокии Пашковой (личность владелицы идентифицировать не удалось) и фрейлины, известной певицы-любительницы Полины Арсеньевны Бартеневой из фондов отдела рукописей Российской национальной библиотеки (в последнем обращают на себя внимание девять вокальных произведений – романсы, баркаролы, болеро, тирольская песня – модного французского композитора Эдуарда Брюгиера) (рис. 7), а также хранящийся в Российском государственном архиве литературы и искусства *Альбом романсов и фортепианных пьес* [15]. Небольшой по размеру, он имеет темно-зеленый кожаный переплет с тиснением. В центре верхней крышки – заключенная в овал композиция: стрелы в колчане и горящий факел. Вокруг – листья дуба и цветы розы, по краю – тонкая окантовочная полоса с растительным орнаментом.

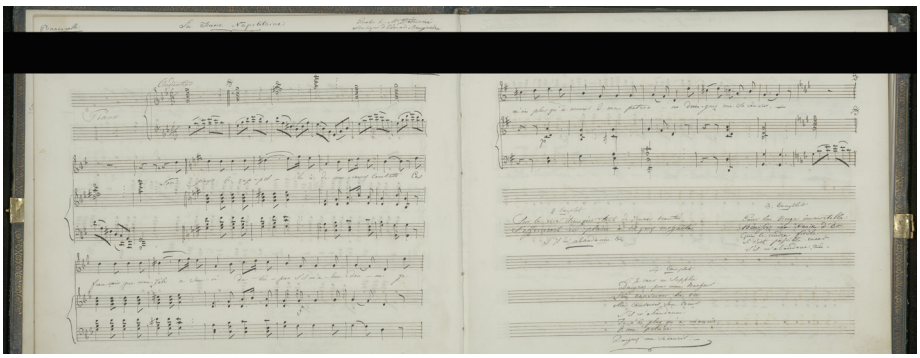


Рис. 7. Романс Э. Брюгиера в нотном альбоме П.А. Бартеневой. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

Fig. 3. Romance by E. Bruguièr in the handwritten music album of P.A. Barteneva. Department of Manuscripts of the Russian National Library

[1] Русский текст романса – «Мой друг, хранитель-ангел мой» – сочинен В.А. Жуковским. Подробнее об этом произведении см.: [14].

Альбом содержит десять вокальных сочинений на русском, восемь – на французском, два – на немецком и двухголосную итальянскую канцонетту. Судя по содержанию, он заполнялся в 1830–1840-е гг. В него вошли сочинения Н.А. Титова, Ф.М. Толстого, И.А. Рупина (Рупини), К.П. Йогеля, В.И. Радивилова, музыка и стихи двух романсов принадлежат В.Д. Соломирскому. Из русских романсов авторы не указаны в открывающем сборник романсе «Прощание с соловьем» А.А. Алябьева и романсе «Вот мчится тройка» (имя композитора установить не удалось). Большая часть «иноязычных» романсов принадлежит неустановленным авторам. Исключения – «Rosier d'amour» («Розы любви») С.П. Сумарокова (л. 17–18), «Oh chant oh! Chant encore…» («О, пой, о! пой еще…») мадам Crescini (л. 39–41) и «Oublions nous» («Мы забываем») – популярный романс Ф.М. Толстого (л. 27–29, авторство установлено автором статьи).

Более скромен по оформлению также хранящийся в Российском государственном архиве литературы и искусства *альбом Лизы Лаврецовой* в коричневом кожаном переплете с вытисненной на обложке надписью: «MUSIQUE POUR CHANT LISE LAVRETZOFF» [16]. Его можно датировать 1830–1840 гг. В отличие от проанализированного выше собрания, этот альбом содержит преимущественно русские романсы, что связано, по-видимому, с более низким социальным статусом владелицы. Их семнадцати камерных вокальных миниатюр пять принадлежат А.А. Алябьеву, три – Н.А. Титову, по одному – А.П. Есаулову, А.Н. Верстовскому и К.А. Кавосу («Ехал козак за Дунай из Казака Стихотворца», л. 20–21, имя композитора в альбоме не указано). Авторов четырех композиций установить не удалось. «Анонимен» и единственный французский романс – «Ah! Que les homes sont méchants» («Ах! Как злы мужчины», л. 10 об.–11), возможно, популярный фрагмент из комической оперы или водевиля. Альбом содержит «Песнь Миньоны» Л. ван Бетховена («Kennst du das Land», л. 34 об.–37), молитвы для четырехголосного хора и несколько арий Дж. Россини и Н. Изуара.

К 1840–1850-м гг. следует отнести *Сборник арий, романсов и песен*, сохранившийся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки [17]. Этот альбом имеет картонный переплет с кожаными углами и корешком, светло-коричневый, с мраморными разводами. На крышке вытиснены золотом буквы «M.D.». Стертые углы листов свидетельствуют о том, что альбомом часто пользовались. Все записи сделаны одним почерком, вероятно, владелицей (владельцем) альбома. Некоторые опусы записаны в два приема, есть произведения, записанные дважды в разных тональностях (например, открывающий сборник романс «Кудри» неизвестного автора – в ми миноре и в фа миноре, л. 1–2 об.).

Оперная музыка представлена тремя фрагментами из оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя»: «Ария Вани из эпилога» (имеется в виду партия Вани из трио «Ах, не мне, бедному»), трио «Не томи, родимый» и романс Антониды (л. 4–5, 8, 23–23 об.).

Альбом включает двадцать шесть камерно-вокальных сочинений, из них четырнадцать русских романсов и песен. Два романса обозначены как принадлежащие М.И. Глинке («Только узнал я тебя» и «Прости меня, прости…» – популярный романс П.С. Федорова на слова А.И. Булгакова, двухголосную обработку которого Глинка сделал В 1855 г., л. 9–9 об., 30 об.–31), в альбом

входят также сочинения Н.О. Дюра, И.А. Рупина (Рупини), Н.А. Титова и М. Сабурова. Авторы шести романсов не указаны, Romanzetta «Тиролец», по-видимому, является французским романсом с переведенным на русский язык текстом. Из восьми французских романсов четыре созданы русскими либо живущими в России композиторами – А.С. Даргомыжским («O ma charmante» («О мой любимый»), л. 38–40), Ф.М. Толстым («La jalouse» («Ревность»), л. 10 об.–11, ранее это сочинение было известно только по «Воспоминаниям» автора [18. С. 434], Р.Н. Боксá и Хамом (Гамом). Четыре других романса принадлежат Ш.-А. Плантаду, Л. Пюже, А. Месу и Ф. Берá (знаменитая «Ma Normandie» – «Моя Нормандия», л. 30). Альбом включает три итальянские вокальные миниатюры – романс «Vaga luna» («Блуждающая луна») В. Беллини (л. 31 об.–33), канцонетту Дж. Россини «Nizza» («Ницца») с французским текстом Э. Дешампа (л. 6–7 об.) и канцонетту «La Partenza: O cara Nice» («Прощание: О милая Ниче», автор которой не указан, на полях имеется помета: «transcrire» – «записать текст» [?], л. 5–5 об.), а также «Серенаду» Ф. Шуберта с французским текстом Беланже[1].

На рубеже 1840–1850-х гг. заполнялся хранящийся в отделе редких изданий и рукописей Научной библиотеки Московской государственной консерватории *Альбом вокальных и фортепианных пьес* (26,5 × 35) в плотном коричневом переплете с золотым тиснением, в центре которого – виньетка с полустертыми инициалами К.А.М. [19]. Ноты записаны чернилами, почерков несколько. Альбом использовался в практике домашнего музицирования, о чем свидетельствуют запачканные углы листов и карандашные пометы в нотном тексте, указывающие на темпы и характер исполнения.

Имя владелицы альбома удалось установить благодаря трем романсам Эрнеста Иогансена[2] (автографы, первый – только окончание). Все они датированы (соответственно, 15 марта, 16 марта и 23 апреля 1852 г.), романс «Нет, не черкешенка она» на слова А.С. Пушкина имеет посвящение «Ея Сиятельству Княгине Александре Михайловне Мещерской»[3] (л. 58 об.).

Из шестидесяти записанных в альбом произведений сорок девять – камерные вокальные миниатюры. В основном, это сочинения русских авторов. Альбом содержит романсы М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, А.Е. Варламова, А.Л. Гурилева, Ц. Ромберга, Нечаева, Пашкова, Васильева. Более чем у десяти русских романсов сведения о композиторах отсутствуют (из них удалось идентифицировать романс А.А. Дерфельдта). Имеются также сочинения, авторы которых скрыли свои имена за инициалами, а также романс «Аль ты слышишь ли» с музыкой К.А.М.М. – княгини Александры Михайловны Мещерской, владелицы альбома (л. 45 об.–46).

Альбом открывается четырьмя весьма привлекательными и неизвестными ранее романсами, имя создателя которых обозначено как «князь Искариот Искандербек» («Я вас молю меня простить» на слова неизвестного автора, «Не спрашивай, зачем унылой думой» на слова А.С. Пушкина, «Приманкой

[1] Песни Ф. Шуберта поначалу получили известность в России с текстами во французском переводе.

[2] Вероятно, Иогансен Юлий Иванович (дат. Julius Ernst Christian Johannsen, 1826–1904) – русский музыкант-теоретик датского происхождения, в 1891–1897 – директор Санкт-Петербургской консерватории. Среди его учеников по классу композиции – А.К. Лядов.

[3] Сведений о княгине А.М. Мещерской обнаружить не удалось.

ласковых речей» на слова Е.А. Баратынского и «Я не могу ее забыть» на слова неизвестного автора, л. 1–4 об.). Имя композитора удалось идентифицировать. Искариотом в дружеском музыкальном кругу в шутку называли князя В.Г. Кастриото-Скандербека[1] (рис. 8). Романсы «Я вас молю меня простить» и «Я не могу ее забыть» сохранились также в виде печатных нот, два других сочинения известны только по рукописи в альбоме княгини А.М. Мещерской.

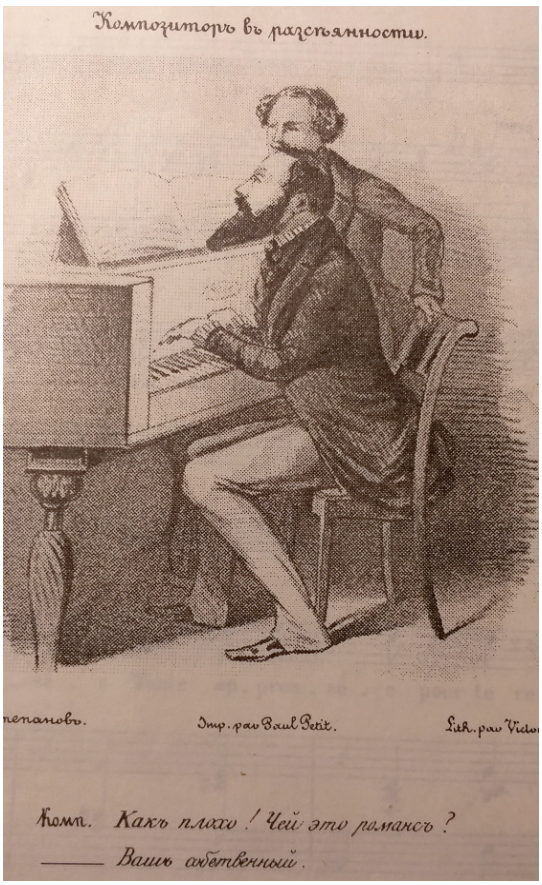


Рис. 8. В.Г. Кастриото-Скандербек и А.С. Даргомыжский. Карикатура Н.А. Степанова. Музыкальный альбом с карикатурами, изданный А.С. Даргомыжским и Н.А. Степановым. СПб., 1848 г.

Fig. 8. V.G. Kastrioto-Skanderbek and A.S. Dargomyzhsky. Caricature of N.A. Stepanov. A music album with caricatures published by A.S. Dargomyzhsky and N.A. Stepanov. SPb., 1848

Четыре французских романса сборника Мещерской принадлежат Арно, Мазини, Анриону и неизвестному автору. В альбоме имеется одно вокальное сочинение на итальянские стихи – «L'Addio» Александра Лазарева (л. 62 об.–63).

Однако не со всех личных собраниях вокальных пьес 1840-х гг. наблюдается преобладание русских романсов и песен. В отделе редких изданий и рукописей Научной библиотеки Московской государственной консерватории

[1] Кастриото-Скандербек Владимир Георгиевич (1820–1879), князь, композитор-любитель, автор романсов и сочинений для камерного ансамбля, знакомый М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского.

сохранился не имеющий владельческих записей сборник романсов в зеленом картонном переплете с кожаным корешком (шифр Е–681), включающий семнадцать печатных изданий, из которых только пять романсов принадлежит русским авторам: три романса И.[?.] Билибина, один – М.[?.] Горшкова и Серенада П.П. Булахова. Преобладают французские романсы, обращают на себя внимание шесть опусов Ф. Мазини.

Особняком стоят любительские рукописные альбомы, содержащие камерную вокальную музыку немецких авторов. В процессе исследования удалось обнаружить два таких нотных собрания, которые можно датировать 1830–1840-ми гг.

Одно из них – *Альбом романсов немецких композиторов*, несомненно, принадлежало высокопоставленному лицу [20]. Рукопись прекрасно оформлена: коричневый кожаный переплет украшает медальон на эмали с видом средневекового замка, для форзаца использован желтый муар, бумага имеет золотой обрез (рис. 9). Все записи выполнены одним лицом, вероятно – копиистом-профессионалом: нотный почерк ясен и красив, в тексте грамотно проставлены темпы, штрихи, динамика. Подобно описанному выше Альбому французских романсов, этот альбом мог быть специально заказан либо получен в качестве подарка.

Рис. 9. Альбом романсов немецких композиторов. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

Fig. 9. Handwritten album of romances by German composers. Department of Manuscripts of the Russian National Library

Среди авторов сборника – Ф. Мендельсон, Ф. Кюккен, А. Фоглер, Г. Маршнер, Г. Прох (альбом включает пять его произведений), Е. Венцель, А.Ф. Линдблад и др. Обращают на себя внимание три вокальные пьесы его королевского высочества кронпринца Ганноверского [Эрнста-Августа?].

В альбоме помещены исключительно вокальные сочинения на немецком языке. Одно произведение – романс Келлера – имеет немецкий и французский варианты слов: «Der Blinde» – «Les regrets de L’aveugle» («Слепой» – «Жалобы слепого», л. 27 об.–29 об.).

Аналогичная картина наблюдается в *нотной тетради «Romanzen»* («Романсы», без обложки и без переплета) [21], содержащей вокальные партии романсов без сопровождения. Тетрадь включает преимущественно немецкую музыку – шестнадцать произведений, принадлежащих К.М. Веберу, Ф. Шуберту, В.-А. Моцарту, Ф. Мендельсону, Дресселю, неустановленным авторам, а также французский романс «Petit fleur de bois» («Маленький цветок в роще», автор не установлен, л. 9). Не вызывает сомнений, что владельцы этих нотных собраний были представителями немецкой диаспоры.

Поскольку всесторонняя атрибуция всех входящих в любительские альбомы вокальных сочинений на сегодняшний день не представляется возможной, невозможна и точная статистика, способная показать соотношение в альбомах произведений композиторов русских и европейских, профессионалов и любителей, а также степени интереса отечественных авторов к созданию «иноязычных» вокальных опусов. Однако основные тенденции просматриваются вполне явственно. В рукописных альбомах начала века налицо преобладание европейской (главным образом, французской) вокальной лирики, с 1820-х гг. наблюдается тенденция к ее уменьшению. В альбоме «Вена 1808» французские романсы составляют около 60%, в альбоме из усадьбы Ярополец – 85% от общего числа произведений для пения. Французская вокальная лирика находится в примерном равновесии с русской в нотных альбомах 1820–1840-х гг. В альбомах 1840–1850-х гг. опусы русских авторов преобладают, составляя 55% в альбоме «M.D.» и почти 90% в альбоме княгини Мещерской.

При этом высокопоставленным любителям начала века не чужд интерес к русской музыке, проявившийся в исполнении обработок народных песен, российских песен и романсов, в том числе – собственного сочинения. В альбоме «Вена 1808» такие записи составляют, соответственно, 8, 4 и 10%. В альбоме из усадьбы Ярополец – 9%. Аналогичная картина наблюдается по отношению к французской камерно-вокальной музыке в 1840–1850-е гг. В альбоме «M.D.» она составляет 27%, в альбоме Мещерской – 8%.

Небезынтересен состав авторов камерных вокальных сочинений на французском языке. В альбоме «Вена 1808» половина французских романсов сочинена высокопоставленными дилетантами, четверть – служившими в России иностранцами и четверть – собственно французскими композиторами (соответственно, 14, 7 и 7 произведений). Четыре из восьми французских романсов в альбоме «M.D.» написаны модными парижскими авторами, остальные принадлежат А.С. Даргомыжскому, гастролировавшему в России арфисту Р.Н. Боксá и петербургскому дилетанту Хаму (Гаму). Таким образом, несмотря на европейское признание и профессионализм зарубежных музыкантов, более востребованными все же оказывались сочинения композиторов, близких владельцам альбомов социально и территориально.

Рукописные нотные альбомы первой половины XIX в. позволили с высокой степенью достоверности выявить соотношение русского и европейского песенного репертуара в повседневном быту и в салонах русской аристократии и более полно представить европейский контекст формирующейся в этот период русской камерно-вокальной лирики. Вновь обнаруженные факты дополняют сведения, имеющиеся в дневниках, письмах и воспоминаниях любителей музыки, а также подтверждают и расширяют результаты аналогичного

исследования печатных изданий, ранее проведенного автором настоящей статьи [22]. Востребованность французской камерно-вокальной лирики в русской дворянской среде сохранялась вплоть до середины XIX столетия. Изменялись лишь имена композиторов: в альбомы, как правило, записывалась модная современная музыка. Романсы, включенные в рукописные собрания начала века, принадлежат Э. Мегюлю, Ф. Пэру, А. Буальдье, П. Гара, Ш.Ф. Лафону, в альбомы 1830–1840-х гг. переписаны сочинения Э. Брюгиера, Ф. Берá, Ф. Мазини, Л. Пюже. Итальянская камерная вокальная музыка занимает в альбомах небольшую, но постоянную нишу, немецкая представлена крайне скупо. При этом наличие альбомов, составленных преимущественно из сочинений австро-немецких авторов с незначительными вкраплениями французской и итальянской музыки, свидетельствует об определенной автономии этого пласта вокальной лирики и сохранении представителями многочисленной страты российских немцев национальных культурных традиций.

Литература

1. *Огаркова Н.А.* Нотный альбом в России конца XVIII – начала XIX века как историко-культурный документ (по материалам рукописных фондов ИРЛИ, РНБ, РИИИ) // Петербургский музыкальный архив : сб. статей и материалов. СПб.: Канон, 1997. Вып. 1. С. 78–82.

2. *Смирнова О.Н.* Записки А.О. Смирновой. (Из записных книжек 1826–1845 гг.). Ч. 1. СПб.: ред. журн. «Северный вестник», 1895. 341 с.

3. [*Волкова М.А.*] Грибоедовская Москва в письмах М.А. Волковой к В.И. Ланской. 1812–1818 // Вестник Европы. 1874. Август. С. 572–666.

4. *Альбом* романсов. Вена. 1808 // РНММ. Ф. 171. Д. 1282. 101 л.

5. *Долгушина М.Г.* Петербургские дилетанты братья Голицыны // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 14 : XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / отв. ред. Н.А. Огаркова. СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2017. С. 46–55.

6. *Огаркова Н.А.* Н.И. Куракина // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб. : Композитор, 1998. С. 119–122.

7. *Щербакова Т.А.* Музыка быта и русская профессиональная музыкальная культура XIX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Минск, 1986. 441 с.

8. *Музыкальный* рукописный альбом из бывшей усадьбы Гончаровых при селе Яропoлец // РГБ ОР. Ф. 178. М 9827/2. Первая треть XIX века. 84 л.

9. *О французском* романсе // Библиотека для чтения. 1850. Т. 103, № 9. Науки и художества. С. 43–64.

10. *Глумов А.* Музыкальный мир Пушкина. М. ; Л. : Музгиз, 1950. 280 с.

11. *Краснов В.* Письмо в редакцию газеты «Известия» от 9 февраля 1937 года и сопроводительная записка библиотекаря МГК З.Ф. Савельевой от 11 ноября 1928 года // РГБ ОР. Ф. 178. М 9827/1. 3 л.

12. *Альбом* французских романсов и дуэтов // РГБ ОР. Ф. 183. Д. 961. 1815–1830. 172 л.

13. *Альбом* с записями вокальных и фортепианных произведений // РНММ. Ф. 21. Д. 7. 1820–1830-е. 78 л.

14. *Долгушина М.Г.* «Мой друг, хранитель-ангел мой…» // Музыкальная жизнь. 2009. № 6. С. 24–26.

15. *Альбом* романсов и фортепианных пьес. РГАЛИ // Ф. 995. Оп. 2. Д. 97. Первая половина XIX века. 72 л.

16. *Альбом* «Musique pour chant» Лизы Лаврецовой // РГАЛИ. Ф. 995. Оп. 2. Д. 100. Вторая четверть XIX века. 53 л.

17. *Сборник* арий, романсов и песен для голоса с фортепиано «M.D» // РНБ ОР. Ф. 550. Разнояз. F.XII.37. Вторая четверть XIX века. 46 л.

18. [*Толстой Ф.М.*] Воспоминания Ф.М. Толстого (по поводу «Записок» М.И. Глинки) // Русская старина. 1871. № 4–6. С. 421–456.

19. *Альбом* К[нягини] А[лександры] М[ещерской] // ОРиРИ МГК. Е–543. 1840–1850-е. 72 с.

20. *Альбом* романсов немецких композиторов // РНБ ОР. Ф. 1021. Оп. 1. Д. 4. Вторая четверть XIX века. 43 л.

21. *Romanzen.* Сборник романсов разных авторов // РНБ ОР. Ф. 550. Нем. F.XII.100. Вторая четверть XIX века. 9 л.

22. *Долгушина М.Г.* Вокальный репертуар в России первой половины XIX века (к проблеме соотношения национальных пластов) // Вестник Поморского университета. 2009. № 7. Серия «Гуманитарные и социальные науки». С. 277–282.

Marina G. Dolgushina, Vologda State University (Vologda Russian Federation).

E-mail: mgd63@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 146–163.

DOI: 10.17223/2220836/44/12

RUSSIAN AND EUROPEAN CHAMBER VOCAL MUSIC IN AMATEUR HANDWRITTEN ALBUMS OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

Keywords: amateur handwritten albums; vocal music; romance; composer

Amateur handwritten music albums are an integral attribute of the Russian noble culture of the first half of the 19th century. This is a unique historical source, which to date hasn't been sufficiently studied.

The author of the article carried out work in the manuscript department of the Russian State Library, the manuscript department of the Russian National Library, the Russian State Archive of Literature and Art, the Russian National Museum of Music, the Scientific Library of the Moscow State Conservatory. The majority of the amateur music albums considered in the article previously did not attract the attention of the scientists and were first introduced into the scientific circulation. The research problem is the correlation of Russian and European vocal music in the home and salon repertoire of the first half of the 19th century.

During this period, the home and salon repertoire of the Russian aristocracy included French, Russian, Italian and, rarely, Austro-German vocal compositions. The albums of the early 19th century are dominated by romances française. Among their authors are some well-known French opera composers, creators of parlor romances fashionable in Paris, foreign musicians who served in Russia, and Russian amateur noblemen. This is shown by the example of an album of an unidentified person, commenced in 1808 in Vienna, and an album from the Yaropolets manor owned by A.N. Goncharova. The analysis of the repertoire made it possible to conclude that at the beginning of the 19th century the French romances by the amateur composer S.S. Golitsyn were particularly popular.

In the music albums dated 1830–1840s, Russian and French vocal music are equally represented. In the music album which belonged to Princess A.M. Meshcherskaya, commenced in mid-1840s, Russian romances prevail. The music pieces presented in the albums allow us to assess the popularity of the vocal music by A.A. Alyabyev, N.A. Titova, I.I. Genishta, F.A. Tolstoy, I.A. Rupin, N.E. Kubishta. French vocal lyrics are presented by the opuses of the young generation of composers including F. Mazini, L. Puget, E. Brugier, F. Berá and others.

The vocal miniatures of Italian composers and the opuses of Russian amateurs in the Italian style are rare, but still found in most of the albums analyzed. Some of the amateur albums discovered and analysed included solely French and solely German music.

In the course of the analysis, unknown romances by A.I. Ribopier, V.S. Golitsyn, Mikh.Yu. Vielgorsky, V.G. Castrioto-Skanderbek and other authors were discovered, which can be assessed in detail in future studies.

References

1. Ogarkova, N.A. (1997) Notnyy al'bom v Rossii kontsa XVIII – nachala XIX veka kak istoriko-kul'turnyy dokument (po materialam rukopisnykh fondov IRLI, RNB, RIII) [The music album in Russia in the late 18th – early 19th centuries as a historical and cultural document (based on materials from the manuscript funds of the IRLI, RNB, RIII)]. In: Danko, L.G. & Skvirskaya, T.Z. (eds) *Peterburgskiy muzykal'nyy arkhiv* [The Petersburg Musical Archive]. Vol. 1. St. Petersburg: Kanon. pp. 78–82.

2. Smirnova, O.N. (1895) *Zapiski A.O. Smirnovoy. (Iz zapisnykh knizhek 1826–1845 gg.)* [A.O. Smirnova' notes (From notebooks of 1826–1845)]. Vol. 1. St. Petersburg: Severnyy vestnik.

3. Volkova, M.A. (1874) Griboedovskaya Moskva v pis'makh M.A. Volkovoy k V.I. Lanskoy. 1812–1818 [Griboyedov's Moscow in the letters from M.A. Volkova to V.I. Lanskaya. 1812–1818]. *Vestnik Evropy*. August. pp. 572–666.

4. The Russian National Museum of Music. (1808) *Al'bom romansov* [The Album of Romances]. Vienna: [s.n.]. Fund 171. File 1282.

5. Dolgushina, M.G. (2017) Peterburgskie diletanty brat'ya Golitsyny [The Petersburg dilettantes, the Golitsyn brothers]. In: Ogarkova, N.A. (ed.) *Muzykal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar'-issledovanie* [Petersburg of Music: an encyclopedic dictionary]. Vol. 14. St. Petersburg: Kompozitor–Sankt-Peterburg. pp. 46–55.

6. Ogarkova, N.A. (1998) N.I. Kurakina. In: Ogarkova, N.A. (ed.) *Muzykal'nyy Peterburg* [Petersburg of Music]. Vol. 2. St. Petersburg: Kompozitor. pp. 119–122.

7. Shcherbakova, T.A. (1986) *Muzyka byta i russkaya professional'naya muzykal'naya kul'tura XIX veka* [The household music and Russian professional musical culture of the 19th century]. Art Studies Dr. Diss. Minsk.

8. The Department of Manuscripts of the Russian State Library. (n.d.) *Muzykal'nyy rukopisnyy al'bom iz byvshey usad'by Goncharovykh pri sele Yaropolets* [Musical handwritten album from the former Goncharovs' estate near the village of Yaropolets]. Fund 178. M 9827/2.

9. Anon. (1850) O frantsuzskom romance [About the French romance]. *Biblioteka dlya chteniya*. 103(9). pp. 43–64.

10. Glumov, A. (1950) *Muzykal'nyy mir Pushkina* [Pushkin's Musical World]. Moscow; Leningrad: Muzgiz.

11. Krasnov, V. (1928) *Pis'mo v redaktsiyu gazety "Izvestiya" ot 9 fevralya 1937 goda i soprovoditel'naya zapiska bibliotekarya MGK Z.F. Savel'evoy ot 11 noyabrya 1928 goda* [A letter to the editor of the newspaper "Izvestia" of February 9, 1937, and an accompanying note of the librarian of the Moscow City Conservatory Z.F. Savelyeva of November 11, 1928]. The Department of Manuscripts of the Russian State Library. Fund 178. M 9827/1. 3 l.

12. The Department of Manuscripts of the Russian State Library. (1815–1830) *Al'bom frantsuzskikh romansov i duetov* [An album of French romances and duets]. Fund 183. File 961.

13. The Russian National Museum of Music. (n.d.) *Al'bom s zapisyami vokal'nykh i fortepiannykh proizvedeniy* [An album with recordings of vocal and piano works]. Fund 21. File 7.

14. Dolgushina, M.G. (2009) "Moy drug, khranitel'-angel moy…" ["My friend, my guardian angel ..."]. *Muzykal'naya zhizn'*. 6. pp. 24–26.

15. The Russian State Archives of Literature and Art (RGALI). (n.d.) *Al'bom romansov i fortepiannykh p'es* [An album of romances and piano pieces]. Fund 995. List 2. File 97.

16. The Russian State Archives of Literature and Art (RGALI). (n.d.) *Al'bom "Musique pour chant" Lizy Lavretsovoy* [Album "Musique pour chant" by Lisa Lavretsova]. Fund 995. List 2. File 100.

17. The Department of Manuscripts of the Russian National Library. (n.d.) *Sbornik ariy, romansov i pesen dlya golosa s fortepiano "M.D."* [A collection of arias, romances and songs for voice and piano "M.D."]. Fund 550. File XII.37.

18. Tolstoy, F.M. (1871) Vospominaniya F.M. Tolstogo (po povodu "Zapisok" M.I. Glinki) [F.M. Tolstoy's memories (about M.I. Glinka's "Notes")]. *Russkaya starina*. 4–6. pp. 421–456.

19. ORiRI MGK. (n.d.) *Al'bom K[nyagini] A[leksandry] M[eshcherskoy]* [Album of Princesses Alexandra Mescherskaya]. E–543.

20. The Department of Manuscripts of the Russian National Library. (n.d.) *Al'bom romansov nemetskikh kompozitorov* [An album of romances by German composers]. Fund 1021. List 1. File 4..

21. The Department of Manuscripts of the Russian National Library. (n.d.) *Romanzen. Sbornik romansov raznykh avtorov* [Romanzen. A collection of romances by different composers]. Fund 550. File XII.100.

22. Dolgushina, M.G. (2009) Vokal'nyy repertuar v Rossii pervoy poloviny XIX veka (k probleme sootnosheniya natsional'nykh plastov) [Vocal repertoire in Russia in the first half of the 19th century (on the ratio of national layers)]. *Vestnik Pomorskogo universiteta*. 7. pp. 277–282.

УДК 7.034(492) Рембрандт
DOI: 10.17223/22220836/44/13

В.А. Котельников

РЕМБРАНДТ В СВЕТЕ ИДЕЙ А. ВОЛЫНСКОГО

В статье рассматривается интерпретация художественного наследия Рембрандта философом, критиком и искусствоведом А. Волынским, развернутая в его неопубликованной книге «Рембрандт» (1925). Выясняется, что в своей книге Волынский на большом материале живописного и графического творчества Рембрандта достаточно аргументированно показывает наличие во многих произведениях художника сильной иудаизирующей тенденции. В русле своей философско-эстетической концепции критик связывает ее с амстердамским окружением Рембрандта и с рядом интеллектуальных источников.
Ключевые слова: *Рембрандт, живопись, графика, иудаизм, Волынский*

А.Л. Волынский в совокупности его многообразной деятельности[1] предстает фигурой чрезвычайно значительной в русской культуре конца XIX – первой четверти XX в. Поэтому кроме посвященных ему исследований мною предпринята в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН подготовка собрания его сочинений, которое включает основные его труды, в том числе и неопубликованные, среди последних – книга о Рембрандте объемом более восьмисот рукописных листов.

Всегда возбужденная мысль, острая интуиция открывали в предметах его аналитического интереса новые философские и культурно-исторические проблемы, причем проблемы большого масштаба. Таковы его обращения к наследию Спинозы и Канта, к русской литературе, прежде всего к Достоевскому, к творчеству Леонардо да Винчи, к балету, к темам мифологии и религии [3–7].

Так произошло и с работой над Рембрандтом. Свой большой труд о художнике Волынский задумал, как то видно из его указания в предисловии к книге, около 1905 г. В течение девяти лет продолжалось изучение материалов в ходе посещения экспозиций и фондов в Голландии, Франции, Германии, Англии, Швейцарии, Швеции и других мест, где находились тогда полотна, гравюры, рисунки Рембрандта, а также знакомство с частными коллекциями и печатными репродукциями. Одновременно велись записи, в которых складывалась общая концепция творчества художника и анализировались отдельные произведения. Поначалу Волынский предполагал включить посвященный Рембрандту опус в писавшуюся в те годы книгу «Гиперборейский гимн» (которая готовится мною к публикации), но по мере исполнения замысла план изменился. На листе с рукописным «Оглавлением» и пометой «Первоначальный план Кодекса „Гиперборейский гимн“» приписано на поле: «Часть 2-я должна была носить мемуарный характер. Но часть 1-я так разрослась,

[1] Аким Львович Волынский (настоящее имя Хаим Лейбович Флексер, 1861 или 1863–1926) – литературный критик, философ религии и культуры, искусствовед, критик и теоретик балета. Ныне переизданы некоторые его труды и появились работы о его личности и деятельности (см.: [1, 2]).

что 2-я отпала. В числе различных новых глав 1-й части (Федоров и пр. и пр.) был задуман и „Рембрандт“, составивший впоследствии отдельную книгу» [I. Л. 1б].

К концу 1925 г. рукопись книги была готова. Волынский собрался издавать книгу в Берлине с помощью журналиста А.М. Бродского, но затем от его посредничества отказался, и впоследствии издание не осуществилось, хотя Волынский обращался за поддержкой к А.В. Луначарскому [II. Л. 23–23 об.]. Рукопись залегла среди многочисленных бумаг автора, который успел лишь внести в нее некоторую правку до своей кончины 6 июля 1926 г.

Наследие Рембрандта к тому времени в Европе изучалось уже весьма основательно, результатом чего стали комментированные репродукции, каталоги, биографические и искусствоведческие штудии. В России одним из немногих, кто всерьез занимался его изучением, был Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895), государственный деятель, автор трудов по истории искусства, издавший полное собрание гравюр Рембрандта [8].

Разрабатывая тему личности и творчества Рембрандта, Волынский, разумеется, широко пользовался данными, найденными им у биографов, искусствоведов, коллекционеров, – почти все они упомянуты в его книге. Но весь материал он подчинил своей давней излюбленной идее. Новейший труд, привлекший его внимание, – книга немецкого писателя Эмиля Людвига (Ludwig, 1881–1948) «Rembrandts Schicksal» (1923) [9] – утвердил его в этой идее и побудил вновь поставить вопрос об отношении Рембрандта к еврейству в генеалогическом и в духовном плане [III. Л. 101–101 об.]. В связи с этим он заострил данный вопрос в своем труде и начал выявление иудаизирующей тенденции в творчестве Рембрандта. Также вероятным концептуальным источником для «рембрандтологии» Волынского с ее идеей скрытого автобиографизма (прежде всего в портрете) был труд философа Георга Зиммеля (Simmel; 1858–1918), где немецкий автор говорит, что Рембрандт показывает в человеке «развитие без конечного завершения» [10. S. 6, 39], – принцип, несомненно, нашедший выражение в художественной антропологии Рембрандта, как ее трактует Волынский. К.С. Егорова справедливо считает, что именно книга Зиммеля побудила исследователей начиная с 1920-х гг. (когда Волынский как раз и работал над «Рембрандтом») заняться проблемой «портрета-биографии» [11. С. 227]. Волынский решал эту проблему не только на материале собственно рембрандтовских портретов, но извлекал данные о духовной биографии художника из его произведений разных жанров, что привело к созданию оригинального по общей концепции и по отдельным интерпретациям труда.

В предисловии Волынский поясняет, что иудаизм мыслится им «как один из основных типов духовной антропологии, совершенно независимо от того, является ли носитель такого типа евреем, французом, немцем или голландцем» [IV. Предисловие. Л. 1]. Его можно встретить и в глухом галицийском местечке, и «на верхах европейской образованности». «Почти нельзя себе представить настоящего академика, во всеоружии знаний, совсем непричастного к тенденциям иудаистической мысли. Вся наука монистична, и в этом отношении иудаизм в высочайшей степени современен и международен» (IV. Предисловие. Л. 2). С этой точки зрения Волынский и рассматрива-

ет Рембрандта, и тем более целенаправленно и настойчиво, что, по его мнению, современное еврейство «изменяет иудаизму».

Свою гипотезу о еврейском происхождении Рембрандта он пытается подтвердить – при отсутствии бесспорных биографических данных – его творчеством, в котором очень интимно, полагает он, «открываются разные стороны еврейского религиозного духа, <…> представленные, можно сказать, в жестах и терминах этого народа» [IV. Л. 2. Здесь и далее указываются листы основного текста архивного источника]. Значительную часть исследования составляет искусствоведческое и психологическое прочтение наследия Рембрандта в свете религиозных, культурных, бытовых традиций иудаизма. Чему сопутствует подробное рассмотрение тематических, жанровых, стилевых, технических аспектов его искусства – Волынский стремится дать его возможно полную, многостороннюю характеристику.

В начале предпринимаемого исследования Волынский выдвигает тезис о мировоззренческой и идейно-стилевой установке художника: «Все захвачено, все освещено откуда-то изнутри. Никакой аллегорики и никакой помпы. Ни котурнов, ни масок. Вот религия, изображенная гениальным живописцем в контраст всему миру, и другой религии для него не существует. Но это именно и есть чисто еврейская теология – и разменная для каждого данного мгновения, и в чистых полновесных слитках для кредитования веков. Все имманентно, всякая трансцендентность отброшена. И читая глазами произведения Рембрандта (его именно читаешь, а не смотришь), переживаешь минутами такой подъем монистических настроений[1], как если бы мы стояли на высоком пригорке и оттуда взирали на все разнообразие жизни сквозь единое апперцептивное представление. Смотришь и евреизируешься, хочешь или не хочешь этого» [IV. Л. 4].

Под аналитическими атаками Волынского нередко рушатся казалось бы незыблемые каноны тематических определений и интерпретаций. Со свойственной ему решительностью в поисках истинного смысла вещи Волынский проблематизирует содержание тех картин Рембрандта, в которых принято видеть разработку евангельских и позднейших христианских сюжетов. Установившаяся церковная трактовка таких сюжетов в европейской живописи представляется ему лишенной всякого подлинно религиозного духа. С 1900-х гг. скепсис Волынского в отношении к историческому христианству неуклонно усиливался и к 1920-м гг. перешел в активную фазу резкой его критики. Если в книге о Леонардо да Винчи [12] он давал анализ ренессансного гуманизма именно в новозаветном освещении, в котором Леонардо оказывался предтечей европейского декаданса, то теперь в творениях Рембрандта отблески этого света он почти не различает. Целенаправленная

[1] Речь идет о монистическом мировоззрении, которое Волынский считает единственно истинным и находит его исключительно в строгом иудаизме – в его происхождении, религии и философии. Монизм (от μονάδος – единица, неделимое вещество, монада, *греч.*) – понимание и объяснение мира как абсолютного целого, материальное и духовное содержание которого возникает из единой субстанции (в иудаизме это Элогим) и возвращается к ней же: эта субстанция – начало и конец сущего. Монистический взгляд не допускает разделенности мира в себе, всякий дуализм, представление о двойственной структуре мира отвергается монизмом, и как следствие им отрицается всякое дуалистическое начало в религии, познании и морали. Волынский последовательно и энтузиастически исповедует иудаистический монизм и борется со всяческим дуализмом (который приписывает христианству), что является сквозным мотивом в «Рембрандте», «Гиперборейском гимне» и некоторых других его работах.

реконструкция иудаистической традиции в биографическом материале и в творчестве Рембрандта объясняется глубоким разочарованием Волынского в современном ему христианстве. Оно казалось ему даже не оазисом в просторах «каменного Израиля» [IV. Л. 462], а только миражом. Была вспышка, осветившая ночь истории, но теперь, утверждает Волынский, в недрах человечества она окончательно угасла [IV. Л. 463).

В картине «Симеон в храме» («The Presentation of Jesus in the Temple (Hannah and Simeon)», 1627–1628) Волынский видит прежде всего еврейскую бытовую сцену: Симеон задает обычный при таком событии вопрос: подлинно ли младенец от сего мужа? Жест Анны, разведшей поднятые руки, выражает удивление и некоторое негодование, ибо она не допускает никаких сомнений в этом деле. Волынский полагает, что от сюжета христианского остается только «символическая светотень», которая отражает «двойственную философию христианства» и которой Рембрандт здесь и в других вещах заменяет отсутствующий нимб (IV. Л. 17).

Симеон в храме (1627–1628)

The Presentation of Jesus in the Temple (Hannah and Simeon) (1627–1628)

Подверглась радикальной ревизии картина «Святой Павел в темнице» («Saint Paul in the prison», 1627). Волынский допускает некоторое влияние Микеланджело (изображение пророка Иеремии на сикстинском плафоне) и объясняет это итальянофильской атмосферой в школе Питера Ластмана, ам-

стердамского учителя Рембрандта. «Но все преобразилось у Рембрандта в высшей степени, почти до неузнаваемости, – пишет автор. – Голландский живописец прежде всего стер всякую торжественность, всякую помпу, всякий внешний риторизм. Иеремия Буонарроти – это римский ипокрит, изображающий пророка. Это театральная фанфара, гудящая на религиозно-политическую тему. Иудейский рог, который воет, плачет, пугает и даже страшит, здесь заменен медной трубой, которая голосит и зовет легионы. У Рембрандта же это просто еврей, еврей диаспоры, еврей западноевропейского гетто, без малейшего оттенка гордыни и волевого дерзновения. …Изображенный Рембрандтом старец это какой-то еврейский шнорер[1], засевший на перепутье в синагогальную комнатушку и обложивший себя любимыми книгами. Он пришел из соседнего местечка и сделал здесь краткий привал. Открытая голова без шапочки, без ермолки, эти надписанные строчки на раскрытом листе, особенно этот тяжкий меч, прислоненный к ложу, – все это только аллегорика для толпы, внешние черты официального сюжета, может быть, для большей легкости продать картину, которой никто не купил бы, если бы она просто и ясно изображала еврейского шнорера. Толпе нужно ипокритно представленный Павел, со всеми онерами легенды, и художник пускает в ход легкую фальсификацию» [IV. Л. 11–13].

Святой Павел в темнице (1627)
Saint Paul in the prison (1627)

Отвергая новозаветную приуроченность картины, устраняя из нее Павла с его героическим апостольским подвигом, Волынский, однако, не намеревался вернуться к до-апостольскому Савлу, гонителю Христа. Ему не нужен еврей Савл, после духовного перерождения сыгравший важнейшую роль в

[1] Шнорер (שנאָרער) – понятие, употребляемое обычно в идише и имеющее значения «бродяга», «нищенствующий»; в данном случае Волынский имел в виду скитающегося еврейского книжника.

становлении христианства и заложивший фундамент церковного богомыслия, он идет дальше, в недра еврейского мира, и сосредоточивается на очищенной им от всякой «аллегорики» фигуре, в которой Рембрандт, по его мнению, воплотил тысячелетний дух иудейства.

За пределы христианской истории выведен и рембрандтовский Иоанн Креститель («Preaching of Saint John the Baptist», около 1633–1634), в лице которого «ощущается интеллигентность, почти не нужная для оратора такого типа» [IV. Л. 533]. Волынский не преминул отметить в лице персонажа черту, постоянно выделяемую им в антропологии еврейства, которая здесь вовсе не вяжется с ролью Иоанна как предтечи Христа. На какой-то момент критику важнее оказывается сопоставление проповедующего Иоанна и окружающей толпы, поначалу прочитываемое Волынским в свете излюбленного у него контраста между материальным и духовным, между личностью и массой, и он темпераментно разражается экспрессивным пассажем. «Когда смотришь на картину, не вглядываясь в отдельные фигуры, то в общем впечатлении получается зрелище каких-то копошащихся червей, une humanité grouillante, как сказал бы француз. Точно художник срезал все физиономии, убрал с пути все утонченные психологии, чтобы показать нам общество в низменнейшей его манифестации, именно каким-то червем на теле природы. Люди как будто бы только едят и едят, и все бедствия свои они измеряют степенью своей сытости» [IV. Л. 532–533]. Но он вдруг снимает контрарную постановку Иоанна, провозвестника христианской идеи, и толпы, однако не за счет того, что в толпу проникает эта идея и овладевает ею, нет – вновь берет верх скептицизм Волынского, и он опускает пророка до толпы, делает его выразителем ее потребностей, Иоанн сам оказывается «плоть от плоти этого народа»: «Вот и пророк восстал среди них, призывающий к покаянию, в сущности во имя того же физического хлеба, который следовало бы распространить между людьми в богатстве» [IV. Л. 533].

Проповедь Иоанна Крестителя (около 1633–1634)
Preaching of Saint John the Baptist (near 1633–1634)

Насколько прав Волынский, утверждая, что темы художественного воплощения образа Христа были Рембрандту «мало родственны, если не совершенно чужды» [IV. Л. 533], и что кисть его в этих темах теряла «в выразительности и силе» [IV. Л. 534]? Посмотрим.

Его анализ движется по двум линиям, и линия критическая безусловно преобладает над линией апологетической. Во-первых, личность Рембрандта весьма убедительно показана жизненно связанной с кругом амстердамских евреев, их укладом и мировоззрением (об этом аспекте биографии Рембрандта см.: [13. P. 1–41; 14. S. 75–108]). Данное обстоятельство, разумеется, отдаляло протестанта Рембрандта от единоверцев, существенно ослабляло (а подчас и угашало) его религиозные чувства и интимно-духовные мотивы в разработке христианских тем, что оправдывает критицизм Волынского. Во-вторых, идейными ориентирами Рембрандта были, как верно указывает Волынский, учения рабби Моше бен Маймона, Менассе бен Исраэля, Спинозы (см.: [15]), что также уводило художника далеко от переживания и творческого отражения христианских сюжетов. В-третьих, наконец, свою роль играла необходимость исполнять многие вещи такого рода на заказ, вопреки взглядам и настроениям Рембрандта.

Исходную причину неудач живописцев в попытках «строить миф Христа» Волынский усматривает в том, что собственно такого мифа в Новом Завете нет, поэтому «изображение его есть предприятие злополучное и невозможное. Образ этот слишком теоретичен, слишком складной, слишком абстрактен, чтобы уложиться в какую-нибудь изобразимую форму» [IV. Л. 535]. С суждением Волынского о несоответствии любой «изобразимой формы» (с той или иной мерой антропоморфного реализма) такому образу Христа следует согласиться, но вместе с тем следует напомнить о существовании многовековой традиции представления Христа в изобразительно-символической форме, запечатленной в иконописи. Волынский хорошо знал эту традицию и обращался к ней в работах о Достоевском и Лескове, однако в данном труде истолковал ее в отрицательном свете.

Почему Волынский обратил пристальное внимание (которое кажется не вполне соразмерным предмету) на офорт 1636 г. «Ecce Homo», найденный им в издании Д.А. Ровинского? Тем более что в полной принадлежности его Рембрандту были сомнения. Он решил присоединиться к положительным атрибуциям А. Делаборда и Э. Дютюи, во всяком случае относительно рисунка и композиции. Описав офорт, отметив в нем удачные и неудачные моменты, он заключает в пользу художника, что от его иглы все-таки «веет каким-то мгновенным освобождением от декламационно-трагической истерики, разыгрывающейся внизу» [IV. Л. 537]. Вот именно ради этой «истерики» и обратился Волынский к проходной работе Рембрандта – именно она дала ему повод обнаружить свою реакцию на изображенную сцену. Он выступил в защиту еврейства и иудаизма, представленных врагами Христа в известном евангельском эпизоде, и высказал одно из коренных своих убеждений, которым были захвачены его мысли и настроения последнего десятилетия жизни. «Рембрандт не мог почувствовать себя здесь в своей стихии. Сама тема „Ecce Homo“ еще никому в мире не могла внушить никаких подлинных вдохновений. В самом Евангелии это одно из мест, наиболее шокирующих своей тенденциозностью и почти провокационностью. Из Христа

делается выставка исключительно для того, чтобы проявить всю низость иудаизма на фоне святости, освещенной бенгальским огнем. В кричащую картину вонзается отравленная игла, клевета на целый народ. Голос пристрастного свидетельства нигде не слышится так явственно, как на этих страницах Евангелия. Что в конце концов представляет собою именно это место повествования, как не только пристрастный, но просто страстный, истерически страстный рассказ одной стороны при молчании другой. В моральном отношении, не говоря уже об юридическом, какое значение может иметь такое одностороннее повествование, сделанное фанатическим пером. Но именно потому и все живописные изображения этой ультра-тенденциозной сцены страдают неприятно деланным пафосом, который в трактовке Рембрандта особенно противоестествен. Как мог этот человек, с глубочайшим знанием не только истории еврейского народа, но и иудаизма, возвести поклеп на все его моральное существо? Как могли увидеть всю эту торжественную чепуху в таком свете ясные глаза человека, со светящимися белками, так реально и возвышенно смотревшие на мир? Вот почему так не удалась эта графическая картина Рембрандта, задуманная широко, с применением всех художественных сил и средств. Всякая неискренность в искусстве приводит к аборту. Если бы Рембрандт заглянул в глубину своих творческих бездн, он не мог бы выставить, в ошеломляющем контрасте, фигуру банального святого в окружении бессмысленно-жестокой толпы. Тут схватилась великая старая традиция народа с молодым побегом мысли и чувства, еще до сих пор не доказавшим своей жизненности. Вот что следовало представить такому художнику, как Рембрандт, без трагико-комических масок и скучной риторики, и вот чего мы могли бы от него ожидать» [IV. Л. 538–539].

Ожидания не оправдались, Рембрандт, по Волынскому, здесь отработал чуждую ему тему.

Но в позднейшей ее разработке, в офорте, выполненном почти двадцать лет спустя, «Христос перед народом» («Christ presented to the people» [‘Ecce homo’] 1655; 3-е состояние доски), Волынский нашел, с его точки зрения, подлинно рембрандтовских персонажей, которые, к утешению критика, меняют смысл изображения той же евангельской сцены. Образы Христа, Пилата по-прежнему невыразительны, но в толпе теперь различимы глубоко содержательные фигуры. Прежде всего «фигура старого иудея, выступающая справа, производит тревожное впечатление. Иудей двинулся вперед, подняв руку в предостерегающем жесте. Что хочет сказать этот человек? Это какой-то еврейский Сократ, достойный сидеть в Синедрионе. В глазах его Христос слишком мал, чтобы поколебать собой незыблемую идею о невоплотимости Элогима в преходящую величину. Эту именно идею и осквернил Христос, и патетический иудей, неся в себе всю мудрость священной наследственной Торы, осуждает всякий спектакль, всякое зрелище шутовское на эту сугубо серьезною тему. Тут нет искания каких-либо репрессий и бичеваний, – только бы было убрано с глаз кощунственное зрелище» [IV. Л. 539–540].

Прямо соответствует этой фигуре по своему идейному значению и другая, «одна из самых замечательных в офорте», – «фигура эта кричит в своем психологическом исступлении, которым дрожит полностью каждое его слово. Он здесь весь целиком, простой и ясный, почти элементарный в своей решительной манифестации. Он обе руки, в сокращенном жесте иудея, кинул

вверх в пространство, в чем-то как бы убеждая не только Христа, но и всех окружающих. Фигура эта прямо гениальна и взята из той самой толпы, которая, не будучи еще габимною[1], хранит в своем чистом фанатизме дух непреклонной воли и логики, без малейшего оттенка экзальтированной истерики. Чуткость Рембрандта подсказала ему редакционную поправку к чудовищному месту евангельского рассказа» [IV. Л. 540–541]. Рембрандт не дал в этом офорте ни одной черты, указывающей на жестокость собравшейся толпы. «Самый крайний иудей, стоящий в левом углу картины, смотрит на происходящее перед ним, как на достойное жалости заблуждение. Я не хотел бы жить в те века, когда таких иудеев уже не будет на белом свете. За них можно отдать маркизов и графов всего мира. Как красиво стоит этот иудей, опираясь на палку. В одной какой-то точке, в одном пункте пространства, вдруг проявилась динамика бесконечного исторического и идейного прошлого. В сущности, ничего не дано, – и все дано полностью. Душевно этот человек стоит на твердом фундаменте, [*впис. на поле* который еще никогда и ничем не потрясался, фундамент] крепок, как камень, и притом камень, слетевший на землю с Синая. Человек этот знает, что ничто на свете не угрожает ни ему самому, ни его вере, и потому он так прямодушно спокоен, ровен и тих» [IV. Л. 541–542].

Христос перед народом (1655). 3-е состояние доски

Christ presented to the people: the oblong plate [‘Ecce homo’] (1655). 3rd state of the board

[1] Габима (הבימה) в буквальном переводе с иврита означает «место некоего действа, подмостки, сцена». Однако Волынский чаще всего отдаляет свою трактовку слова от исходного значения и применяет его к истории еврейства и к частным судьбам евреев в несколько ином смысле. В его контекстах оно обычно означает среду (иногда расширяемую им до нееврейского мира вообще), окружающую еврейское население, отдельного еврея, которая и в ранние периоды истории израильского народа, и в условиях позднейшего рассеяния оказывалась чуждой или даже враждебной религиозной и этнокультурной сущности еврейства. При этом взаимодействие последнего с такой средой происходило, как показывает Волынский, сложно. В одних случаях оно было конфликтным, в других – дистантным с возможной изоляцией, в третьих возникал компромисс со средой. Во всяком случае, когда он говорит о сближении еврея с такой средой, о «габимизации» его, он имеет в виду или внешнее уподобление ей, или все-таки внутреннее соединение, сопровождающееся подчас умалением собственной религиозной и этнокультурной сущности. Иногда под габимой подразумеваются сами отношения еврея с данной средой, как правило, драматичные для него.

Иную живописную трактовку образа Христа находит Волынский в рембрандтовских полотнах, посвященных «эммаусской легенде», которая «прекрасна и даже свята в своей возвышенной простоте» [IV. Л. 546], – редкий случай положительной оценки критиком евангельского эпизода. От нее падает свет на первичное восприятие Волынским изображения Иисуса в картине «Ужин в Эммаусе» («The Sapper at Emmaus», около 1628): «Христос в чудесной позе слегка откинулся назад, и благородное лицо его, с узенькой бородкой, чрезвычайно рельефно выделяется своим профилем на светлом фоне исходящего от него сияния» [IV. Л. 546]. Общий взгляд Волынского на эту вещь с ее светотеневыми эффектами подтверждается современным рембрандтоведом D.M. Field, который конгениально с нашим критиком замечает, что «наиболее поразительное использование chiaroscuro в ранний период Рембрандта следует видеть в его вдохновенном творении „Ужин в Эммаусе“, причем нужно сказать, что эффекты света и тени здесь, очевидно, происходят не от Караваджо, а преимущественно от воображения Рембрандта и смелости его эксперимента» [16. P. 88].

Ужин в Эммаусе (около 1628)
The Sapper at Emmaus (near 1628)

Но вместе с тем изменить своему взгляду на образ Христа Волынский не мог и далее заговорил о его горделивом виде, который не свойствен ни евангельскому, ни иудейскому герою, и об элементе ипокритства в этой фигуре. «Элемент этот, впрочем, не только несомненен, но и неизбежен. Художнику нечего сказать о чуждом ему Христе, в его распоряжении имеются только рецепты ипокритной эстетики и риторически-формальных красот. Это обстоятельство особенно характерно для Рембрандта, с его иудаистическими тенденциями» [IV. Л. 546].

Не без сожаления отмечает Волынский отступление Рембрандта от своего стиля в подобных сюжетах, когда говорит о третьей его «эммаусской» кар-

тине «Ужин в Эммаусе» («The Risen Christ at Emmaus», 1648), где находит «иконописного» Христа, а всю картину написанной «под очевидным гипнозом „Тайной вечери“ Леонардо да Винчи» [IV. Л. 548]; последнее подтверждает и упомянутый выше D.M. Field [16. P. 338].

Ужин в Эммаусе (1648)
The Risen Christ at Emmaus (1648)

Обойтись без широкого философско-эстетического суждения по данной теме Волынскому было невозможно, и перед продолжением анализа он замечает: «Мы отнюдь не умаляем всемирного объема и значения образа Христа в исторических судьбах европейского человечества. Нас занимает в данную минуту только его пластический образ или, вернее сказать, тот образ, который мог бы быть создан пластическим Хроносом в своих последовательных метаморфозах. Пластическим Хроносом этот образ даже не затронут. Весь целиком он сотворен изографами византийских лабораторий и визионерами александрийских крыш под звездным небом. И чем дальше мы подвигаемся вперед по линии столетий, тем образ этот, иконный и теоретический, становится все бледнее и бледнее. Он решительно фатален для всех живописцев, скульпторов и иллюстраторов. Скажем прямо и просто: он достояние не изобразительного искусства, а иератической иконописи» [IV. Л. 547–548].

В ряду живописных и графических трактовок Рембрандтом образа Христа Волынский усматривает недостаточность религиозного, идейного и человеческого содержания этой фигуры, что он постоянно и настойчиво выявляет даже в художественно безупречных исполнениях. Она с роковой неизбежностью возникает у Рембрандта, скованного канонизированной христологией. К ней же Волынский беспощаден и простить ее Рембрандту не хочет. «Дитя

габимы, он не поднялся и не мог подняться над условностями церковного символизма. Его Христос даже не часть Элогима. Как мы видели, это просто шаман и кудесник» [IV. Л. 581]. Виною же всему, как полагает критик, его отрыв от изначального монизма, который есть главный и незыблемый принцип иудаистического бого- и миропонимания. Волынский очень точно излагает его на языке своей религиозной философии. «По смыслу библейского текста Элогим творит из себя весь ныне сущий мир в духовной эманации, совпадающей со словом. Ничего другого мы не видим. Элогим говорит – и все возникает, выражение и созидание сливаются в единый акт. В поразительном, единственном в мире на пространстве всех веков, напряжении мысли автор библейского рассказа отчетливо и ясно указывает на то, что мироздание, даже в самом своем генезисе, лишено какой бы то ни было двойственности. Из единого вышло единое. Таково слово Элогима» [IV. Л. 579]. Но это монистическое основание, считает Волынский, было идейно подорвано христианством, и уже в четырнадцатом стихе первой главы Евангелия от Иоанна наметилась губительная двойственность миропонимания: когда «мы вдруг читаем, что слово стало плотью, καὶ ὸ λόγος σὰρξ ἐγένετο, мы уже окончательно стоим перед настоящим дуализмом. Существуют два мира – один духовный, а другой плотский, раздельные, самобытные, в неизъяснимом параллелизме» [IV. Л. 580]. Здесь исток, уверен критик, ложного обожествления Христа, и отсюда началась духовная деградация последовавшего за ним человечества.

В картинах и офортах Рембрандта на темы казни, снятия с креста, положения во гроб Волынский почти не замечает Христа, зато подробно рассматривает окружающие его фигуры и высоко оценивает их с двух точек зрения: он видит внутренне богатые человеческие типы и превосходную передачу их художником в образах; особенно привлекают его внимание Никодим, ночной собеседник Христа, и Иосиф Аримафейский. В офорте «Три креста» («The Three Crosses», 1653) образ рыдающей при распятии женщины критик называет мировым графическим шедевром и говорит, что вся нижняя толпа в целом «изобилует лицами и фигурами, исполненными с гениальной силой и почти несравненной проникновенностью» [IV. Л. 585]. Попутно он делает обширный экскурс в историю и семантику креста как орудия казни и символа страдания и утверждает, что высший смысл распятия Христа Рембрандту был недоступен: «Художник не может изобразить того, чего нет в душе, в особенности душе, насыщенной рационализмом и интеллектуальностью» [IV. Л. 586].

И тем не менее в этой душе, кроме рационализма иудаистического происхождения, Волынский обнаруживает то, что всегда интимно переживает он сам: теплое чувство к ближнему миру человека, к его единокровной и единочувственной среде, к быту. Из всех работ Рембрандта на евангельские сюжеты самое сильное впечатление на него производят офорт и картина «Возвращение блудного сына» («The Return of the Prodigal Son», офорт 1636, картина 1666–1668). Даже в языке описания и истолкования этих вещей, при всей строгой его аналитичности пробегает лирическая струя, которая вообще внутренне свойственна Волынскому и давала о себе знать в статьях о Достоевском и особенно о балете.

Возвращение блудного сына. Офорт (1636)
The Return of the Prodigal Son. Etching (1636)

Возвращение блудного сына (1666–1668)
The Return of the Prodigal Son (1666–1668)

В офорте критика потрясает фигура отца, перегнувшегося над сыном полной дугой. «Эта дуга старика поразительна. Откуда в душе художника такие рисунки, такие телоположения, которые так общезнакомы и, однако, будучи изображены, вызывают в нас неописуемое волнение. Мы все это видели, сами переживали почти подобное, а между тем все это бесконечно ново для нас в восприятии художественного произведения. Если бы к нам явились наши почившие отцы, такие привычные нам и такие знакомые, мы тоже припали бы к их коленям, как изображенный юноша. Они были брошены, забыты нами, богатства их физические и духовные растрачены в мотовстве вместе с завещанным здоровьем. Мы все блудные сыны, гуляющие по культурным путям без наследственных фондов, в безумном предположении, что минутная мысль, один исторический день, могут смести дело веков. Вот что слышится и видится в этом гениальном офорте, насквозь иудейском по своему духу. Иудейство и культ отцов, в широчайшем смысле слова, в смысле постепенного эволюци<они>рования и пирамидальности – настоящие синонимы. …Опять и опять отметим еще, что пяткам юноши подарено сугубое внимание художника. Они живут и говорят последним трепетом рыдающего аккорда. Да и ноги старика раздвинуты в волнующем рисунке – в их простых домашних туфлях. Правая согнутая нога выпятилась из туфли наполовину. Как все это тонко задумано и представлено коротко и сжато в бесконечно умилительных намеках» [IV. Л. 633–634].

Картина, по мнению Волынского, уступает офорту в искренности из-за ее несколько инородной церемониальности и помпезности в композиции. Но в ней «до слез» прекрасен отец. «Изумительно склонением его головы, совсем иудейское, выражающее глубочайшее чувство покорности судьбе, небу и обстоятельствам. По такому склонению головы, как мы указывали на это неоднократно, можно отличить еврея от всякого иного человека. Голова склонена вниз и вбок – и тут все, что есть в душе, целое мировоззрение, полнота слияния с космосом в чувстве легкого, отнюдь не богоборческого, смущения. Эта черта замечательна и в высшей степени благодарна для такого художника, как Рембрандт. Отец в зеленой ермолке склонился над сыном, прикрыв его спину руками защиты, любви и прощения. Такого жеста нельзя выдумать, он мог возникнуть только в душе гениального мастера, вылиться, как песня, как молитва, как старческий вздох сердца» [IV. Л. 632].

Подобными чувствами окрашен и «величайший графический шедевр» – офорт «Поклонение пастухов» («The Adoration of the Shepherds», 1652). «Это нечто невообразимо прекрасное. В сарае, на соломе, мать слегка приоткрывает лицо, на которое упал свет фонаря. Младенец лежит рядом, а чудесный Иосиф, с тонким одухотворенным лицом, читает книгу. Все просто, правдиво и бедно в своей безыскусственной идиллии, от которой душа зрителя начинает неудержимо трепетать и вздыхать в каком-то самозабвении. Ни одной черточки тут нет от церковной условности или формальной ипокритности. Рембрандт здесь в своем чистом элементе, не замутненном и не испорченном ничем. Игра светотени достигает своих последних триумфов. Взят свет фонаря в глухой темноте, и свет этот говорит, указывает, проповедует, как никакой человеческий язык» [IV. Л. 635]. Волынскому не нужно здесь ничего евангельского, ничего священного – оно совершенно лишнее в этой сценке из еврейского семейного быта.

Поклонение пастухов (1652)
The Adoration of the Shepherds (1652)

Лейденские опыты Рембрандта над ветхозаветными сюжетами кажутся Волынскому малоудачными. Но уже в картине «Саул и Давид» («Saul and David», около 1630) он почувствовал музыку, воплощенную в изображении рук псалмопевца, играющего на арфе. Волынский так виртуозно описывает положение и движение его пальцев, что можно поверить ему: Рембрандт в красках дает гипнотическое ощущение музыки. Критик вводит творение художника в русло своих излюбленных идей, начиная с тождества музыкальности и молитвенности как неотъемлемого свойства иудейского отношения к Богу и к миру. «Душа иудейская музыкальна. В ней всегда поется бессловесный нигн[1], дуют ветры с сионских высот, идет трепетание нежнейших предчувствий в созвучиях дымного оркестра. Никогда в душе еврейского народа не смолкает арфа Давида, и даже в вавилонском изгнании его плач сливается с песней. Свое государство народ этот потерял. Он вошел микроскопическим ингредиентом в состав других чуждых ему государств – на длинном пути изгнания, навязанного раболепия и гладиаторства со зверями. Но диаспора его в целом одно сплошное синагогальное пение. Вот какие темы поставил перед нашими глазами Рембрандт» [IV. Л. 470].

[1] «Нигн» – неточная передача Волынским слова «нигун» (ניגון.) – мотив (*ивр*.). Богослужебное чтение Св. Писания у евреев уже в древности имело форму кантилляции, т.е. музыкально-речитативной декламации, которая следовала произнесению слов в тексте, грамматическим и логическим акцентам, синтаксической организации, а не только музыкальному тональному строю. Такой вокализации была свойственна протяженная жалобно-напевная манера. Спустя некоторое время после разрушения Храма подобное чтение возобновилось в общем богослужении, прежде всего в молитвенных гимнах, а в условиях рассеяния сохранялось, кроме синагоги, в частном, домашнем чтении, продолжая традицию хаззанут – способа вокальной передачи прозаического текста из Св. Писания или молитвы.

Саул и Давид (около 1630)
Saul and David (near 1630)

Однако в передаче Рембрандтом ветхозаветных сюжетов Волынский замечает раздвоение исторического сознания художника и, соответственно, двойственность изображения, в котором один персонаж принадлежит библейской древности, а другой – временам позднейшим. По поводу восхищавшей его картины, на которой изображена последняя встреча Давида с его другом Ионафаном («David and Ionathan», 1642; критик ошибочно называет Ионафана Авессаломом), Волынский ставит «один вопрос, чрезвычайно важный при оценке библейских созданий Рембрандта. Эта волнующая нас картина, безупречна ли она с точки зрения выставляемого нами канона пластического хроноса? Что касается Давида, то необходимо признать, что в эту часть картины попало кое-что от монументальности, свойственной всем библейским типам в нашем представлении. …При неслыханной гениальности изображения, фигура Авессалома все же принадлежит мигу, а не векам, и это именно обстоятельство делает ее скорее современною, в пункте костюма даже жанровою, а никак не исторически стилизованною, какою и должна быть картина, взятая из прошлого. Таково это произведение Рембрандта. Сам Давид монументален и в известной мере даже каменно-пластичен. Есть в нем что-то от Хроноса. Но Авессалом реален и слишком близок к нам и по жесту, и по общему своему психологическому облику. В 1642 году, в эпоху „Ночного дозора“ и глубоких волнений, связанных со смертью Саскии, Рембрандт был уже габимен в полном смысле этого слова, и все грандиозное по мысли преломлялось в его душе в формах интимнейшего, сокровеннейшего и даже комнатного чувствования. Интимные рыдания собственного сердца он передал с такой потрясающей силой в плане Авессалома. Картина выиграла в своем реализме и захватывающем пафосе, но потеряла в библейском своем ха-

рактере. В Библии же мы имеем только горние высоты, идеи и типы почти в платоновском смысле» [IV. Л. 474–475].

Давид и Ионафан (1642)
David and Ionathan (1642)

Не удержался Рембрандт на «чисто иудейских высотах» в изображении Иеремии – Волынский увидел в нем просто задумавшегося старого еврея, но не увидел ветхозаветного пророка, «объятого мировой скорбью», от которого «должен исходить крик» [IV. Л. 478]. Также не получилась у него и библейская Вирсавия, во всех ее вариантах, в том числе и написанная с обнаженной Стоффельс: получилась собственно жанровая картина, что с библейским персонажем совершенно несовместимо. Что и как должно бы быть сделано в названных вещах, Волынский объясняет, как всегда, с помощью обстоятельных экскурсов в Ветхий Завет. В который раз здесь (как и в статьях о балете) проявляется неистребимая склонность критика растолковывать и наставлять в свете своих излюбленных идей.

Хотя и мягкие, но существенные упреки вызывает и изображение Рембрандтом иудейского первосвященника, который в своем драгоценном облачении более похож на фигуру из вагнеровской оперы, чем на библейского персонажа. И трактовка крупной темы Эсфири «не выходит из сферы жанрово-исторической или театральной» [IV. Л. 482]. Одними из немногих вещей, признанных Волынским удачными, являются живописные и графические работы Рембрандта, связанные с библейской Книгой Товита [IV. Л. 511–517].

Остается еще большой круг рассмотренных Волынским творений Рембрандта, с такими вершинами, как «Ночной дозор», «Урок анатомии», «Синдики», портреты и др. Но об этом в следующей статье.

Источники

I. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 95. Оп. 1. № 107.
II. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 95. Оп. 1. № 81.
III. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 95. Оп. 1. № 42.
IV. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 95. Оп. 1. № 91.

Литература

1. *Котельников В.А.* Литературные версии критического идеализма. СПб. : Пушкинский Дом, 2010. С. 397–504.
2. *Толстая Е.* Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. Иерусалим ; Москва : Гешарим : Мосты культуры, 2013.
3. *Котельников В.А.* Спиноза и становление русского религиозно-философского модернизма (Аким Волынский как наследник и критик Спинозы) // Вопросы философии. 2015. № 8. С. 87–97.
4. *Котельников В.А*. Наследие Канта и воинствующий идеалист Аким Волынский // Вопросы философии. 2020. № 3. С. 149–160.
5. *Котельников В.А.* Сквозь культуру // Волынский А. Ф.М. Достоевский. СПб. : Академический проект, 2006. С. 65–75.
6. *Котельников В.А*. Антропология Леонардо да Винчи в трактовке А. Волынского. L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpretazione di Akim Volynskij (на русском и итальянском яз.) // Leonardo in Russia: Temi e figure tra XIX e XX secolo. Bruno Mondadori. Pearson Italia. Milano, 2012. P. 3–47.
7. *Котельников В.А*. Метаморфозы телесности в критическом дискурсе Акима Волынского // Русская литература. 2019. № 3. С. 111–121.
8. *Ровинский Д.А*. Полное собрание гравюр Рембрандта со всеми разницами в отпечатках : в 3 т. СПб., 1890.
9. *Ludwig E*. Rembrandts Schicksal. Berlin, 1923.
10. *Simmel G.* Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. 2-te Aufl. Leipzig, 1917.
11. *Егорова К.С*. Портрет в творчестве Рембрандта. М. : Искусство, 1975.
12. *Волынский А.Л.* Леонардо да Винчи. Киев : Тип. С.В. Кульженко, 1907.
13. *Nadler S.* Rembrandt's Jews. London : The University of Chicago Press, Ltd., 2003.
14. *Panofsky E*. Rembrandt und das Judentum // Jahrbuch der Hamburger Kunstammlungen. 18 (1973).
15. *Valentiner W.R*. Rembrandt and Zpinoza. A study of spiritual conflicts in seventeenth century Holland. London, 1937.
16. *Field D.M*. Rembrandt. Grange Books. Kent : Rochester, 2007.

Vladimir A. Kotelnikov, Institute of the Russian Literature (Pushkinskij Dom) of The Russian Academy of Sciences (Saint-Petersburg, Russian Federation).
E-mail: vladiko@VK9485.spb.edu

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 164–182.
DOI: 10.17223/2220836/44/13

REMBRANDT IN LIGHT OF THE IDEAS OF A. VOLYNSKY

Keywords: Rembrandt; painting; graphics; Judaism; Volynsky

The well-known literary critic, philosopher of religion and culture, art critic and ballet theorist Akim Volynsky (Chaim Leibovich Flexer, 1861 or 1863–1926) in his unreleased book "Rembrandt" (1925) develops a new perspective on the artist's work. At the same time, he follows his idea of the special cultural and historical significance of Judaism. He raises the question of Rembrandt's attitude to Jewry in genealogical and spiritual terms, reveals his connections with the religious, cultural, everyday traditions of Judaism, and examines in detail the Judaizing trend in his work. This aspect of the study is combined with the consideration of thematic, genre, style, technical features of painting and graphics of Rembrandt. Volynsky problematicizes the content of those paintings of Rembrandt, in which it is customary to see the development of evangelical and later Christian subjects. The purposeful reconstruction of the Judaic tradition in the biographical material and in Rembrandt's work is explained by Volynsky's deep disappointment in modern Christianity. In "The Presentation of Jesus in the Temple (Hannah and Simeon)" (1627–1628). Volynsky sees first of all the Jewish domestic scene. The painting "Saint Paul in the prison" (1627) was radically audited. The Rembrandt's John the

Baptist (“Preaching of Saint John the Baptist” circa 1633–1634) has also been bred beyond Christian history. For criticism is important to compare the preaching John and the surrounding crowd – in light of the contrast between the material and the spiritual. Rembrandt’s personality is very convincingly shown by the life-related circle of Amsterdam Jews, their way of life and worldview. Volynsky also points out that the ideological landmarks of Rembrandt were the teachings of Rabbi Moshe bin Maimon, Menasse ben Israel, Spinoza. All this led the artist away from the experience and creative reflection of Christian subjects. In the later development of the theme “Ecce homo”, in the etching “Christ presented to the people” (1655), Volynsky found, from his point of view, genuine Rembrandt characters who change the meaning of the depiction of the famous evangelical scene. A successful pictorial interpretation of the image of Christ finds Volynsky in Rembrandt paintings dedicated to the “Emmaus legend”. Of all Rembrandt’s works on evangelical subjects, he is most impressed by the etching and painting “The Return of the Prodigal Son” (etching 1636, painting 1666–1668).

The artist's intimate feelings also colored the “greatest graphic masterpiece” – the etching “The Adoration of the Shepherds” (1652). Rembrandt's early experiments on Old Testament plots seem to Volynsky to be unsuccessful. But already in the picture “Saul and David” (circa 1630) he felt the music embodied in the image of the hands of a psalm singer playing the harp. Volynsky masterfully describes the position and movement of his fingers. However, in Rembrandt's transmission of Old Testament subjects Volynsky notices the split of the historical consciousness of the artist and, accordingly, the duality of the image. One of the few things that Volynsky recognized as successful are Rembrandt's paintings and graphic works related to the biblical Book of Tovit.

References

1. Kotelnikov, V.A. (2010) *Literaturnye versii kriticheskogo idealizma* [Literary Versions of Critical Idealism]. St. Petersburg: the Pushkin House. pp. 397–504.

2. Tolstaya, E. (2013) *Bednyy rytsar'. Intellektual'noe stranstvie Akima Volynskogo* [A Poor Knight. Akim Volynsky's intellectual journey]. Jerusalem; Moscow: Gesharim; Mosty kul'tury.

3. Kotelnikov, V.A. (2015) Spinoza i stanovlenie russkogo religiozno-filosofskogo modernizma (Akim Volynskiy kak naslednik i kritik Spinozy) [Spinoza and the formation of Russian religious and philosophical modernism (Akim Volynsky as the heir and critic of Spinoza)]. *Voprosy filosofii.* 8. pp. 87–97.

4. Kotelnikov, V.A. (2020) Nasledie Kanta i voinstvuyushchiy idealist Akim Volynskiy [The legacy of Kant and the militant idealist Akim Volynsky]. *Voprosy filosofii*. 3. pp. 149–160.

5. Kotelnikov, V.A. (2006) Skvoz' kul'turu [Through culture]. In: Volynskiy, A. *F.M. Dostoevsky*. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt. pp. 65–75.

6. Kotelnikov, V.A. (2012) Antropologiya Leonardo da Vinchi v traktovke A. Volynskogo. L’antropologia di Leonardo da Vinci nell’interpretazione di Akim Volynskij (na russkom i ital'yanskom yaz.) [Anthropology of Leonardo da Vinci as interpreted by A. Volynsky. L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpretazione di Akim Volynskij (in Russian and Italian)]. In: Nanni, R. et al. (eds) *Leonardo in Russia: Temi e figure tra XIX e XX secolo*. Milano: Pearson. pp. 3–47.

7. Kotelnikov, V.A. (2019) Metamorfozy telesnosti v kriticheskom diskurse Akima Volynskogo [Metamorphoses of corporeality in Akim Volynsky’s critical discourse]. *Russkaya literatura*. 3. pp. 111–121.

8. Rovinsky, D.A. (1890) *Polnoe sobranie gravyur Rembrandta so vsemi raznitsami v otpechatkakh: v 3 t.* [The Complete Collection of Rembrandt’s engravings with all the differences in prints: in 3 vols]. St. Petersburg: [s.n.].

9. Ludwig, E. (1923) *Rembrandts Schicksal*. Berlin: [s.n.].

10. Simmel, G. (1917) *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*. 2nd ed. Leipzig: [s.n.].

11. Egorova, K.S. (1975) *Portret v tvorchestve Rembrandta* [Portrait in Rembrandt’s creativity]. Moscow: Iskusstvo.

12. Volynsky, A.L. (1907) *Leonardo da Vinchi* [Leonardo da Vinci]. Kyiv: Tip. S.V. Kul'zhenko.

13. Nadler, S. (2003) *Rembrandt’s Jews*. London: The University of Chicago Press.

14. Panofsky, E. (1973) Rembrandt und das Judentum. *Jahrbuch der Hamburger Kunstammlungen*. 18.

15. Valentiner, W.R. (1937) *Rembrandt and Spinoza. A study of spiritual conflicts in seventeenth century Holland*. London: [s.n.].

16. Field, D.M. (2007) *Rembrandt. Grange Books*. Kent: Rochester.

УДК 303.01:75:730
DOI: 10.17223/22220836/44/14

Н.Г. Меркулова

РЕКОНСТРУКЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ *ГОЛОВЫ* И *ЛИЦА* ЧЕЛОВЕКА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОЙ ДОВОЕННОЙ РОССИИ

Статья посвящена выявлению и описанию культурных кодов соматических концептов «голова» и «лицо» человека в структуре ментальности общества советской довоенной России. Культурные коды как ментальные структуры, позволяющие перейти от значения (общепризнанного обозначения какого-либо предмета или явления) к смыслу (элементу языка конкретной культуры), анализируются на материале произведений изобразительного искусства, которые, в силу своей визуальной представленности, являются информативным и достоверным источником исследования человеческой телесности как материализованной категории.
Ключевые слова: *культурный код, изобразительное искусство, голова, лицо, телесность*

На сегодняшний день в научном и публицистическом гуманитарном дискурсе исследователи все чаще прибегают к понятию *культурного кода* для выявления ядра, базиса конкретной культурной системы. Сущностной, раскрывающей природу феномена представляется дефиниция *культурного кода* как комплекса основных понятий, установок, ценностей и норм, содержащих информацию о знаках и символах данной культуры и необходимых для прочтения ее текстов.

Для анализа культурных кодов человеческой телесности объективными и первостепенными представляются визуальные, наглядные источники, так как *телесность* является материализованной категорией, связанной с социокультурным функционированием человеческого тела. Подобным актуальным источником анализа можно считать *изобразительное искусство* в структуре *художественного творчества,* являющегося зеркалом жизни любого человеческого сообщества и аккумулирующего в себе знания об окружающей действительности, информацию о культурных ценностях и нормах, и, помимо этого, важно отметить, что эволюция искусства позволяет обнаружить и проследить реальные изменения в общественном сознании.

Революция 1917 г. в России и ее последствия, изменившие страну до неузнаваемости, коренным образом трансформировали политическую, социально-экономическую и культурную жизнь и не могли не повлиять как на художественный процесс в целом, так и на творческие поиски отдельных мастеров, став базовой культурогенной реалией общественного и индивидуально-личностного бытия вплоть до периода Великой Отечественной войны. Нативный социокультурный контекст выводит на художественную арену нового героя времени, новый идеал «культурного человека», детерминированный вызовами эпохи острых революционных перемен и катаклизмов.

С живописных полотен данного периода на зрителя смотрят *лица* героев революции, красноармейцев, свободных тружеников – рабочих и крестьян –

всех тех, кому предстояло построить новый мир, новую реальность, новую культуру: *Б.М. Кустодиев «Большевик» (1920); К.С. Петров-Водкин «Рабочие» (1926); К.С. Малевич «Портрет ударника» (1932); С.В. Герасимов «Клятва сибирских партизан» (1933); Б.В. Иогансон «Допрос коммунистов» (1933); М.Б. Греков «Знаменщик и трубач» (1934); А.А. Дейнека «Герои первой пятилетки» (1936); Г.Г. Ряжский «Перед сменой. Бригада Стаханова» (1937).* Это образы творцов-пролетариев, демиургов, представленные как социально-обобщенные типы, в *лицах* которых акцентированы сила воли и духа, физическая мощь, твердость характера и природная мудрость, простые, народные, порой – грубоватые черты, подчеркивающие глубинную, исконную связь с родной землей. Так, в работе *М.Б. Грекова «Знаменщик и трубач» (1934)* (рис. 1) на высоком холме изображены два всадника, в чьих *лицах* и фигурах читается героический, бесстрашный призыв – только вперед, к борьбе с врагом. Твердо и уверенно держит *голову* знаменщик, взгляд которого устремлен вдаль, с высоты – к движущимся следом войскам. Расположенный рядом трубач сосредоточен на звуках своего музыкального инструмента, призванного вселять мужество и поднимать боевой дух воинов-красноармейцев. У обоих персонажей – темная, загорелая от длинных дорог под палящим южным солнцем кожа; простые, грубоватые черты *лица*. Подобные портретные изображения иллюстрируют культурный код, связанный с ***восприятием нового героя эпохи как человека пролетарского, простого, рабоче-крестьянского происхождения; труженика, способного побеждать классовых врагов в борьбе за светлое будущее; строителя нового мира, новой социалистической реальности.***

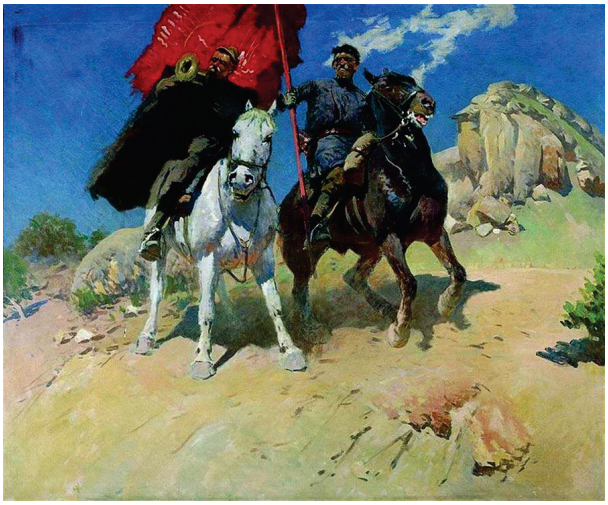


Рис. 1. М.Б. Греков. Знаменщик и трубач. 1934 г.
Fig. 1. M.B. Grekov. Standard-bearer and trumpeter. 1934

Следует отметить, что наблюдаемый во многих отмеченных живописных работах отход к упрощенным, изначальным, первобытным формам в конструировании образа гражданина молодого советского государства продиктован стремлением обозначить основу, экзистенциальную человеческую сущность – освобожденную от смыслообразующих, паттернальных, ролевых

характеристик, предписанных социокультурными реалиями, ценностями и нормами буржуазного мира – в попытке формирования новой модальности общественного бытия и ее нового субъекта с определенными личностными и социальными параметрами.

Рассматривая изобразительное искусство Советской России, необходимо указать, что художественное творчество на данном этапе подвергается активной политизации, становясь в руках властей средством идеологической пропаганды и мощным оружием в деле формирования нового общественного сознания. То есть «официальное искусство» данного периода не только и не столько выражало и иллюстрировало культурные коды ментальных структур народа, сколько выступало смыслодеятельным средством и механизмом генерирования и моделирования кодов новой советской реальности, что, безусловно, не умаляет достоверности и актуальности изобразительного материала в анализе и реконструкции исследуемых кодов культуры.

Кроме того, важно отметить, что продолжает существовать и искусство, нацеленное на свободное творческое решение художественных задач, не зависимое от пафоса идеологических установок: однако произведения подобного идейного и изобразительно-выразительного толка с трудом вписываются в противоречивую систему художественной жизни новой России, а позднее – выльются в «неофициальное искусство» СССР, подвергавшееся жесткой цензуре и притеснениям со стороны государственных властей.

На полотнах живописцев послереволюционного советского периода все чаще появляются теперь *головы* и *лица* женщин – героинь «новой эры человечества»*: К.С. Петров-Водкин «Девушка в красном платке (Работница)» (1925); К.Ф. Юон «Комсомолки. Подмосковный молодняк» (1926)*; *А.А. Дейнека «Текстильщицы» (1927); Б.В. Иогансон «Рабфак идет (Вузовцы)» (1928); Г.Г. Ряжский «Председательница» (1932); А.Н. Самохвалов «Девушка в футболке» (1932); В.В. Лебедев «Рабфаковка с портфелем» (1937); Л.А. Бруни «Активистка» (1930-е).* И хотя *лица* изображенных могут выражать совершенно различные чувства, эмоциональные состояния и душевные переживания, всех их объединяет общее ощущение молодости, свежести, жизненной силы, порой – решительной энергии. Как справедливо отмечает Х. Гюнтер, в ту эпоху «женщина имела статус „сестры по классу“, шагающей бок о бок с героическими братьями в социалистическое будущее. Поэтому она часто, особенно в искусстве первой пятилетки, наделена признаками андрогина – как работница или колхозница в спецодежде, как партийный товарищ или агитатор в красном платке» [1. С. 220]. В работе *А.А. Дейнеки «Текстильщицы» (1927)* (рис. 2) автор рисует перед зрителем три женских образа заводских работниц, управляющих огромными станками-механизмами. *Головы* всех трех героинь даны в разных ракурсах: анфас, левый и правый профили, что замыкает композицию картины и способствует формированию ее общей ритмической организации. Фигуры девушек и их *лица* очень похожи, и, благодаря ритму произведения, художник добивается возникновения у зрителя ощущения восприятия героинь как единого, коллективного целого. Волосы каждой из девушек собраны в тугую прическу, *лица* – сосредоточены и спокойны в своей отвлеченности и задумчивости, что сообщает образам в целом монументальную величественность и символическую обобщенность.

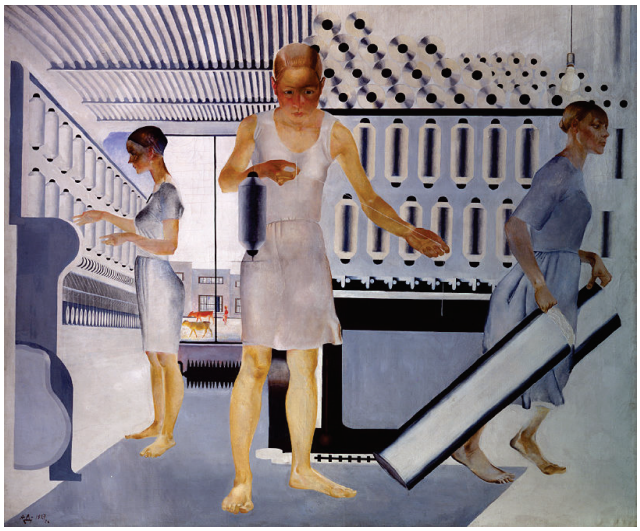


Рис. 2. А.А. Дейнека. Текстильщики. 1927 г.
Fig. 2. A.A. Deyneka. Textile workers. 1927

Образы героинь в картинах данного периода зачастую создаются крупными, размашистыми мазками, способствующими передаче общей атмосферы воодушевленной устремленности, напористости и неудержимой юности. Так, в работе *К.Ф. Юона «Комсомолки. Подмосковный молодняк» (1926)* создан коллективный портрет молодых героинь новой эпохи. У них разные черты *лица* – от простонародно-грубоватых до одухотворенно-тонких; разное эмоциональное состояние – от уверенно-воодушевленного, мечтательного до настороженного, сосредоточенного, погруженного в себя – переданное, в том числе, разным направлением взгляда – на зрителя, вверх, вниз, в сторону. Однако всех их объединяет общее ощущение молодости, свежести, жизненной силы и устремленности в будущее, переданное, помимо прочего, крупными, словно торопящимися мазками. Показанные на полотнах подобным образом женские персонажи свидетельствуют о таком культурном коде в ментальных структурах общественного сознания нарождающегося советского народа, как ***восприятие женщины полноправным членом социума – строительницей новой жизни, идеальный образ которой связывался с представлениями о свежести, природном здоровье, крепком теле, естественной, простой (порой, грубоватой) красоте, что метафорически характеризовало и сущность молодого советского государства.***

Обозначенные культурные коды читаются и в образном строе скульптурных произведений постреволюционной эпохи довоенной отечественной истории. Скульптуре как виду искусства в силу ее предметной материальной воплощенности, трехмерности формы, представленной в реальном пространстве, была уготована особая роль народными властями советского государства. Средства художественного языка скульптуры предполагают возможность создания визуально конкретных, монументальных произведений, способных в максимально доступной для восприятия неподготовленным широким зрителем форме репрезентовать и транслировать трудящимся массам идеи социалистической революции.

В.И. Лениным был выдвинут план «монументальной пропаганды», провозглашавший обращение к скульптурным монументальным произведениям как наиболее яркому, наглядному и выразительному агитационному средству, воплощающему идеи революционной борьбы и коммунистической идеологии. По воспоминаниям А.В. Луначарского, данный проект имел своей основой утопическую работу Т. Кампанеллы «Город Солнца», где В.И. Ленина заинтересовала мысль об украшении городских стен фресками, «которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство – словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений» [2. С. 198]. А.В. Луначарским так переданы слова вождя пролетариата: «Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой… Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла… В разных видных местах на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные коренные принципы и лозунги марксизма, также, может быть, крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию… Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы» [Там же]. Обозначенные идеи нашли конкретное воплощение в подписанном 12 апреля 1918 г. В.И. Лениным, А.В. Луначарским и И.В. Сталиным декрете Совета Народных Комиссаров «О памятниках Республики», который предписывал особой комиссии из народных комиссаров по просвещению и имуществ Республики и заведующего Отделом изобразительных искусств при Комиссариате просвещения «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции» [Там же]. Таким образом, с государственной подачи развитие отечественной скульптуры на данном этапе получило новый импульс, ленинский план «монументальной пропаганды» обеспечил заказами широкий круг поддерживающих платформу советской власти мастеров.

Кроме того, Советом Народных Комиссаров был разработан и утвержден «Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах Рос. Соц. Фед. Сов. Республики», в который вошли имена крупнейших мировых революционных и общественных деятелей, а также философов, ученых, поэтов и писателей, художников, композиторов и артистов [3], исповедующих и отстаивающих взгляды и убеждения, близкие по духу ключевому вектору идеологической пропаганды советской власти.

Однако следует отметить, что большинство произведений мастеров-скульпторов в тот период выполнялось из недорогих и как следствие недолговечных материалов (гипс, бетон, дерево), что было продиктовано срочностью и общим внушительным объемом необходимых и осуществляемых работ, важных для формирования мировоззренческого базиса граждан молодого советского государства.

Важно подчеркнуть, что скульптурные произведения постреволюционной советской эпохи, равно как и живопись, представляют зрителю образы новых героев – мужские и женские изображения, тяготеющие к монументальности в раскрытии художественного образа, обобщенным формам сим-

волического характера: *С.Т. Коненков «Текстильщица» (1923); А.Т. Матвеев «Октябрьская революция» (1927); В.И. Мухина «Крестьянка» (1927), «Рабочий и колхозница» (1937)*; *И.М. Чайков «Кузнец» (1927); И.Д. Шадр «Рабочий с молотом» (1936); С.Д. Лебедева «Шахтер» (1937); В.А. Синайский «Молодой рабочий» (1937); Л.В. Шервуд «Тяжелая индустрия» (1937).* В своем произведении *«Крестьянка» (1927) В.И. Мухина* воплотила образ женщины-труженицы из простого народа, наделяя скульптурное изображение почти богатырской мощью и основательностью, силой коренной связи с землей-матушкой, землей-кормилицей и уверенным достоинством крепкой натуры. Героиня прямо и твердо держит *голову*, черты *лица* деревенской русской женщины и его выражение подчеркивают монументальную незыблемость образа, величественное спокойствие и первозданную внутреннюю силу.

Кроме того, у *И.Д. Шадра* встречаются изображения типично русских *лиц* с простыми, грубоватыми народными чертами, которые, по словам А.А. Смирновой, также представляют собой «обобщенные образы-типажи людей новой советской эпохи»: *«Красноармеец» (1922), «Крестьянин» (1922), «Рабочий» (1922), «Сеятель» (1922), «Булыжник – оружие пролетариата» (1927), «Сезонник» (1929).*

Анализируя постреволюционную советскую живопись, можно констатировать в ней повышение интереса не только к собственно женским образам, но и к образам женщины-матери. Как справедливо отмечает Х. Гюнтер, «внедрение архетипа матери в советскую культуру связано с поворотом к «народу» и «Родине» [1. С. 210]. Полотна ряда авторов представляют зрителю героинь, чьи образы раскрывают тему советского материнства в аксиологическом контексте общечеловеческого архетипического образа матери: *К.С. Петров-Водкин «1918 год в Петрограде» (1920), «В детской» (1925), «Материнство» (1925), «Первые шаги» (1925), «Мать и дитя» (1927); А.А. Дейнека «Мать» (1932); К.Н. Редько «Материнство» (1937).* Представленные в данных произведениях изображения женской *головы* и *лица* через лапидарность рисунка, чистые цвета колорита древнерусской живописи, глубину и одухотворенность взгляда отсылают зрителя к иконописной традиции создания образа Богоматери с младенцем, воплощая в себе святость материнской любви, непреклонную нравственную силу и душевную чистоту; однако включенные в общую ткань художественного произведения, они позволяют в отмеченных живописных работах маркировать культурный код, связанный с ***восприятием образов материнства как символа рождения нового государства и нового человека***.

Говоря о советском искусстве постреволюционной России, нельзя не отметить устойчивого интереса художников к изображению одного конкретного человека – вождя пролетариата Владимира Ильича Ленина, выдающегося политического деятеля, создавшего первое социалистическое государство. Как отмечает Е.В. Волков, «произведения советских художников, посвященные Ленину, по своему количеству побили все рекорды. Культ Ленина в изобразительном искусстве превзошел по своему размаху даже культ И.В. Сталина, не говоря уже о других советских руководителях» [4. С. 275]. При рассмотрении образа В.И. Ленина необходимо также заметить, говоря словами С.С. Ершовой, что «как воплощение абсолютной и справедливой власти, источник благоденствия народа, залог мира и процветания страны он

автоматически подменил собой царскую особу. Однако у почитания царя в России была своя специфика. Исторически так сложилось, что этот образ на Руси всегда напрямую соотносился с образом Бога. Потому в сформировавшемся… культе вождя отчетливо проявилась его сакральная природа. Ленину были присвоены черты верховного божества, сотворившего новый мир на руинах им же разоренного старого и оставившего живущим свои бесценные советы» [5. С. 20].

Изображение *головы* и *лица* вождя на живописных полотнах отмечено внутренней энергией, уверенной силой и полной убежденностью в правоте своих идей, а также, порой, искренней улыбкой и мягким взглядом с легкой хитринкой: *К.Ф. Юон «Первое появление В.И. Ленина на заседании Петросовета в Смольном 25 октября 1917 года» (1927); И.И. Бродский «Владимир Ильич Ленин в Смольном» (1930); И.Э. Грабарь «В.И. Ленин у прямого провода» (1933); К.С. Петров-Водкин «Портрет В.И. Ленина» (1934); А.А. Рылов «Ленин в Разливе» (1934)*. Так, в работе *И.Э. Грабаря «В.И. Ленин у прямого провода» (1933)* (рис. 3) автор представляет зрителю вождя пролетариата диктующим ответы на бесконечный поток телеграмм при едва забрезжившем рассвете. Владимир Ильич работал на протяжении всей ночи – диктовал ответы на приходящие сообщения, давая отдых лишь сменяющим друг друга телеграфистам. Его *голова* слегка наклонена в сторону, что указывает на легкую задумчивость, бесспорную заинтересованность в происходящем и глубокое погружение в ситуацию. Выражение *лица* Ленина спокойное и решительное, говорит о твердой вере в безапелляционную истинность собственных идей, об убедительной силе и концентрированной энергии.

Рис. 3. И.Э. Грабарь. В.И. Ленин у прямого провода. 1933 г.

Fig. 3. I.E. Grabar. V.I. Lenin at a direct wire. 1933

В подобном ключе выполнены и скульптурные работы, воссоздающие образ вождя мирового пролетариата, *лицо* которого демонстрирует твердую уверенность, непреклонную решимость, безграничную энергию и страстный порыв: *С.А. Евсеев «Памятник Ленину» (Санкт-Петербург, площадь Ленина, 1926); М.Я. Харламов «Памятник Ленину» (Санкт-Петербург, перед зданием Невского завода, 1926); Н.А. Андреев «Ленин за кафедрой» (1920-е); В.Б. Пинчук «Памятник Ленину» (Санкт-Петербург, перед зданием Покровской больницы, 1934); М.Г. Манизер «Памятник Ленину» (Санкт-Петербург, территория фабрики «Скороход», 1936).*

Рассмотренные произведения изобразительного искусства свидетельствуют о культурном коде, связанном с ***представлениями о В.И. Ленине как «сверхчеловеке», «Богочеловеке», положившем свою жизнь на алтарь спасения и благоденствия простого человека-труженика; как о бесспорном вожде угнетенного пролетариата, обладающем несокрушимой волей, недюжинным интеллектом, колоссальной работоспособностью и страстной верой в дело мировой революции.***

Следует указать, что изобразительное искусство постреволюционной Советской России (преимущественно скульптура – в рамках ленинского плана «монументальной пропаганды») создало целую плеяду образов ближайших сподвижников и соратников В.И. Ленина – борцов за права и свободы рабочих и крестьян, а также идеологов и деятелей мировой революционной борьбы разных эпох, героев освободительного движения: *А.Т. Матвеев «Памятник К. Марксу» (Санкт-Петербург, 1918); Л.В. Шервуд «Памятник А.Н. Радищеву» (1918); С.Т. Коненков «Степан Разин» (1919); Н.А. Андреев «Александр Иванович Герцен» (1920); С.Д. Меркуров «Памятник К. Марксу» (Ульяновск, 1921); В.А. Синайский «Бюст Ф. Лассаля» (1921); М.Я. Харламов «Памятник Г.В. Плеханову» (Санкт-Петербург, 1925)*. Подобные изображения свидетельствуют о существовании такого культурного кода, как ***усвоение новых критериев в оценке человека как героя эпохи, связанных с принятием чувства личной ответственности за судьбу и будущее молодого советского государства и его народа; со способностью к самопожертвованию во имя идеалов и завоеваний социалистической революции; с представлениями о гражданской, патриотической преданности заветам и устремлениям коммунистической партии новой России.***

На живописных произведениях советской послереволюционной России перед зрителем все чаще возникают *головы* и *лица* детей, изображение которых зачастую символически связывалось с самим молодым советским государством и предвкушением счастливой «взрослой» жизни его гражданами – свободно трудящимися рабочими и крестьянами. Художники избирают героями своих полотен мальчишек и девчонок разных возрастов: от младенчества до ранней юности, изображая их многообразные эмоции, настроения, жизненные ситуации, повседневные детские занятия и помощь в делах взрослым. Но всех этих различных персонажей объединяет принадлежность к подрастающему поколению новой советской России, все они – дети молодого постреволюционного государства, воплощение его надежд и его будущего: *Н.П. Богданов-Бельский «Дети за пианино» (1918); А.М. Герасимов «Девочка с яблоком» (1928); Ф.В. Сычков «Подружки» (1930); Н.М. Чернышев «Песни революции (Школа Айседоры Дункан)» (1932); К.С. Петров-Водкин «Девочка*

за партой» (1934); А.В. Шевченко «Две девушки пионерки» (1937); А.А. Дейнека «Будущие летчики» (1938). А.М. Герасимовым в работе *«Девочка с яблоком» (1928)* создан неподдельно искренний, солнечный, очаровательный в своей свежести детский образ. На полотне мастер изображает сидящую на веранде девочку, за спиной которой – сочная, густая и манящая в полуденный зной буйством красок и прохладой зелень сада. *Голова* героини слегка наклонена набок, что подчеркивает, как и выражение ее *лица*, еще чуть робкий, но вполне серьезный интерес к происходящему вокруг, к огромному, яркому, только пока открывающемуся перед ней миру.

Счастливых советских детей – живое воплощение надежд и будущих свершений молодого государства рабочих и крестьян – представляют и скульптурные работы: *М.Я. Харламов «Октябрина» (1925); С.Д. Лебедева «Девочка с бабочкой» (1936). Матвею Яковлевичу Харламову* в своем произведении (рис. 4) удалось создать невероятно живой, очаровательный образ девочки-малютки, не так давно появившейся на свет и с любопытством рассматривающей все вокруг широко раскрытыми глазами. О совсем еще юном возрасте героини говорят и черты ее младенческого *лица*, и тонкие волосы-пушок на *голове*, покрытой чепчиком. У девочки говорящее имя – Октябрина (отлито непосредственно на самом бюсте), что подчеркивает восприятие образа как символа нового, совсем еще юного государства, нового мира, новой эпохи.

Рис. 4. М.Я. Харламов. Октябрина. 1925 г.
Fig. 4. M.Ya. Kharlamov. Oktyabrina. 1925

Подобные изображения позволяют говорить о существовании в ментальных структурах общественного сознания молодого советского народа куль-

турного кода, связанного с ***восприятием детей как будущих строителей коммунизма и верных защитников идей и завоеваний социалистической революции; как счастливого подрастающего поколения советских граждан, чье благополучие и достойное существование априори определялось рождением в Советской России, обеспечивалось заботой и вниманием государственных властей и коммунистической партии***.

На живописных полотнах послереволюционной России все чаще можно встретить *лица* представителей различных национальностей, образующих население полиэтнического советского государства: *А.Д. Гончаров «Алеша» (1925); Н.М. Чернышов «Девочка с козленком» (1929); С.Я. Адливанкин «На стройке Уралмаша» (1932); Г.Г. Ряжский «Чувашка-учительница» (1932); Н.Б. Терпсихоров «Старое и новое» (1932); Г.М. Шегаль «Казахи-фабзайчата» (1933); М.С. Сарьян «Туркменские дети» (1934); Ф.В. Сычков «Учительница-мордовка» (1937); «Трактористки-мордовки» (1938).* Герои данных живописных работ иллюстрируют культурный код, связанный с ***представлениями о советском народе как новой исторической многонациональной общности людей, имеющих, при несомненном этнокультурном своеобразии, общее мировоззрение, общую цель – строительство коммунизма, общую социалистическую Родину – СССР***.

Следует отметить, что послереволюционная советская живопись представляет зрителю и иных своих героев – представителей творческой, гуманитарной, научной интеллигенции, продолжающих, несмотря на сложные социально-политические условия, профессиональную деятельность на благо страны и народа, что во многом и обеспечило высокий уровень науки, культуры, образования в СССР. Несмотря на крайне притесненное и зависимое положение, эти люди продолжали выполнять свой гражданский и профессиональный долг – служение своему народу и Отечеству, истинной науке и искусству: *Б.В. Иогансон «Портрет композитора Л. Усачева» (1921); К.А. Сомов «Портрет С.В. Рахманинова» (1925); М.В. Нестеров «Портрет И.П. Павлова» (1930); П.Д. Корин «Портрет А.М. Горького» (1932); П.П. Кончаловский «Портрет В.Э. Мейерхольда» (1938); А.М. Герасимов «Портрет балерины О.В. Лепешинской» (1939); С.А. Сорин «Портрет Ф.И. Шаляпина» (1930-е).* Так, *М.В. Нестерову* в *«Портрете И.П. Павлова» (1930)* мастерски удалось передать деятельный и энергичный характер личности выдающегося ученого при, одновременно, состоянии спокойной сосредоточенности и глубокой работе мысли. Академик представлен в размышлениях за книгой, сидящим за столом на веранде на фоне окна, выходящего в сад, свежие цвета зелени которого оживляют и освежают общую атмосферу на полотне. Выражение *лица* Ивана Петровича свидетельствует о серьезном, напряженном научном поиске, концентрации интеллектуальных и душевных сил на поставленной исследовательской задаче, неутомимом и непреклонном темпераменте ученого.

Необходимо указать, что скульптурные изображения представителей духовной, интеллектуальной и творческой элиты создавались в большинстве своем под влиянием ленинского плана «монументальной пропаганды», что обусловило и обращение к образам определенных, признанных советской властью представителей отечественной интеллигенции*: С.Д. Меркуров «Памятник К.А. Тимирязеву» (1923); С.Т. Коненков «Сергей Рахманинов» (1924);*

Л.В. Шервуд «Д.И. Менделеев» (1925), В.Н. Домогацкий «А.С. Пушкин» (1926); А.С. Голубкина «Лев Николаевич Толстой» (1927); М.Г. Манизер «Памятник Д.И. Менделееву» (1928); «Памятник И.И. Мечникову» (1934); С.Д. Лебедева «Портрет скульптора В.И. Мухиной» (1939). Так, Вера Игнатьевна Мухина в произведении С.Д. Лебедевой (рис. 5) представлена серьезной, сосредоточенной, глубоко погруженной в интенсивный творческий процесс. Автор нарочито подчеркивает по-мужски волевые и жесткие черты лица героини, акцентируя тем самым ее упорство, стокойность и цельность личности, беззаветную преданность делу и безграничное трудолюбие.

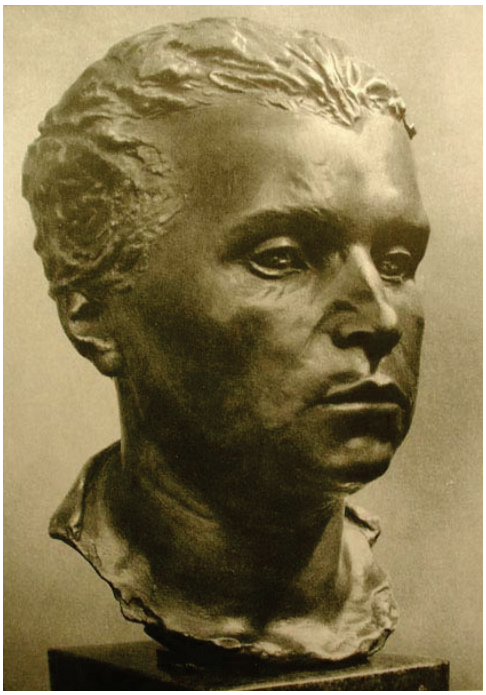


Рис. 5. С.Д. Лебедева. Портрет скульптора В.И. Мухиной. 1939 г.
Fig. 5. S.D. Lebedeva. Portrait of the sculptor V.I. Mukhina. 1939

Можно сказать, что представленные портретные изображения рисуют зрителю становление нового типа интеллигента советской эпохи: во многом – результата социального конструирования; символа союза науки, искусства и советской власти. Лица героев отражают сосредоточенный труд ума и духа, глубокий интеллектуальный поиск, напряженную работу души, но, помимо этого, важно отметить и постепенное нарастание в воспроизведении облика советской интеллигенции простых, народных черт. Все это является свидетельством культурного кода, связанного с ***представлением о советской интеллигенции как о формирующемся в социально однородном пространстве рабоче-крестьянского общества слое работников умственного труда, которые вносят свой творческий вклад как в материальное производство, так и в духовную и художественную сферы общественной жизни, являясь при этом глубоко образованными, развитыми личностями, способными к серьезной, напряженной работе ума и духа на благо своей страны и народа.***

Анализируя изображение *головы* и *лица* человека в советской постреволюционной живописи, необходимо отметить наличие произведений, где лица героев не видны зрителю – на их фигуры мы смотрим со спины. Интересно отметить, что при рассматриваемых ракурсах изображения часто возникает мотив окна, куда обращен взгляд героя и которое, по словам Т.Е. Хузиной, «в самом общем смысле символизировало выход в свободную широкую жизнь, возможность этого выхода («все пути открыты»), и в этом смысле оно, как правило, сопутствовало молодости, юности» [6. С. 460]: *Н.Б. Терпсихоров «Окно в мир» (1928); А.А. Дейнека «Девочка у окна. Зима» (1931).* На полотне Николая Борисовича Терпсихорова изображена сидящая на подоконнике молодая мать, поддерживающая еще неуверенно стоящего на ногах ребенка-малыша, с интересом разглядывающего удивительный во всем своем многообразии и красочности мир. Зритель видит главного героя картины только со спины – однако именно этот авторский прием позволяет усилить впечатление от работы в целом, передать восхищение и любование светлыми горизонтами счастливой советской жизни.

В живописных работах, где встречается подобный ракурс изображения *головы*, художники словно дают возможность взглянуть на окружающую реальность глазами своих персонажей, очарованных открывающимся перед ними новым миром: *Н.Б. Терпсихоров «Первый лозунг» (1924); Ю.И. Пименов «Ткачиха» (1930), «Новая Москва» (1937); Е.С. Зернова «Колхозники приветствуют танкистов» (1937); А.А. Дейнека «Будущие летчики» (1938).* Рисуя героиню своего произведения *«Ткачиха» (1930), Ю.И. Пименов* представляет зрителю стройный и крепкий силуэт женской фигуры с несколько непропорционально увеличенным плечевым поясом и сильными руками, аккуратно собранными на затылке в пучок волосами. Художник не показывает *лица* героини, создавая собирательный образ: перед нами – неутомимая советская женщина-труженица, свободно управляющая ткацким станком, смело и уверенно смотрящая вперед, способная с легкостью контролировать и производственный процесс, и участвовать в строительстве коммунизма наравне с мужчинами. В произведении *«Новая Москва» (1937) Юрий Иванович Пименов* словно предлагает зрителю посмотреть на утренний, умытый теплым дождем и согретый солнечным светом город глазами героини, сидящей за рулем автомобиля. Выбранный художником сюжет – молодая девушка, направляющаяся на машине по своим делам сквозь шумную, бурлящую, спешащую столицу – сам по себе может рассматриваться как бунтарство, вызов старому миру, как символ не только новой Москвы, но и новой жизни. В произведении не так важно изображение *лица* героини, как важен ее взгляд на открывающееся перед ней широкое и светлое пространство обновленных, перестроенных московских улиц. В работе *Александра Александровича Дейнеки «Будущие летчики» (1938)* внимание зрителя привлекают три юные фигуры, изображенные сидящими спиной к зрителю на залитом южным солнцем горячем парапете и рассматривающими пролетающий над ними гидроплан. Художник не показывает их *лиц,* что подчеркивает значимость направления взгляда – вперед и вверх – у всех трех персонажей *головы* написаны в одинаковом ракурсе. Такого рода изображения *головы* человека являются иллюстрацией культурного кода в ментальных структурах общественного сознания, связанного с ***представлениями о советской***

действительности как о новом удивительном мире, вдохновляющем на смелые надежды и поступки, открывающем широкие возможности для каждого на общем пути строительства социалистического государства.

Таким образом, следует отметить, что рассмотренный художественный материал – произведения живописи и скульптуры – позволяет с высокой степенью достоверности осуществить реконструкцию культурных кодов соматических концептов «голова» и «лицо» человека, так как основу изобразительного искусства составляет целостный образ предметного мира, в том числе и самого человека. Художественное произведение здесь воспроизводит визуально воспринимаемые характеристики реального мира: пространство, цвет, объем, форму. Язык изобразительного искусства не нацелен на раскрытие художественного образа во времени, однако это предопределяет важнейшую особенность – детальную проработку фиксированного образа благодаря возможности «остановить мгновение». Специфика техники живописи – работа с цветом – во многом позволяет визуально, всесторонне, полно и ярко отразить действительность, идеалы и характеристики человека в его духовной и телесной ипостасях. Техника скульптуры предполагает создание трехмерных форм, размещенных в реальном пространстве. Основным объектом изображения в скульптуре традиционно является человеческое тело, поэтому все общественные нормы и ценности, установки и устремления раскрываются именно посредством отображения человека.

Литература

1. *Гюнтер Х.* Литература в контексте архетипов советской культуры // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. Серия «История русской литературы XX века». М. : Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2010. С. 191–229.

2. *Луначарский А.В.* Воспоминания и впечатления. М. : Советская Россия, 1968. 377 с.

3. *Список* лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР, представленный в Совет Народных Комиссаров Отделом изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению // Известия ВЦИК. 2 августа 1918 г. № 163(427).

4. *Волков Е.В.* Культ большевистских вождей в Челябинской области советского периода (на примере изобразительного искусства) // Гороховские чтения : материалы Восьмой региональной музейной конференции. Челябинск : Гос. ист. музей Южного Урала, 2017. С. 274–281.

5. *Ершова С.С.* Образ мира в советской живописи конца 1920-х – 1930-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 26 с.

6. *Хузина Т.Е.* Предметный мир в советской живописи 1930-х гг. : к постановке вопроса // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. № 18. С. 451–474.

Natalia G. Merkulova, Ryazan State University named for S.Yesenin (Ryazan, Russian Federation).
E-mail: n.merkulova@365.rsu.edu.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 183–196.
DOI: 10.17223/2220836/44/14

RECONSTRUCTION OF CULTURAL CODES OF THE *HEAD* AND *FACE* OF A PERSON IN THE FINE ART OF SOVIET PRE-WAR RUSSIA

Keywords: cultural code; fine art; head; face; corporeality

The aim of the research presented in the article is to identify and describe the cultural codes of somatic concepts of the “head” and “face” of a person in the structure of mentality of Soviet society in pre-war Russia. The methodological basis of the study is the consideration of the cultural code as a dialectical unity of essence and phenomenon, where the cultural code as an essence is a set of basic concepts, attitudes, values and norms containing information about the signs and symbols of a given culture and necessary for reading its texts, and as a phenomenon it there is an objectification of this

essence in the activities of the people and its results. Cultural codes as mental structures that allow us to move from the meaning (universally recognized designation of an object or phenomenon) to meaning (an element of the language of a particular culture), are analyzed by the author on the basis of works of fine art, which, by virtue of their visual representation, are an informative and reliable source studies of human corporeality as a materialized category.

Paintings and sculptures of Soviet pre-war Russia reveal cultural codes such as

– perception of a new hero of the epoch as a person of proletarian, worker-peasant origin; a laborer capable of defeating class enemies in the struggle for a brighter future; the builder of the new world, the new socialist reality;

– the perception of a woman as a full member of society – the builder of a new life, whose ideal image was associated with ideas of freshness, natural health, a strong body, natural, simple (sometimes coarse) beauty, which metaphorically characterized the essence of the young Soviet state;

– idea of V.I. Lenin as a "superman", "the God-man", who laid his life on the altar of salvation and the welfare of a simple working man; as the undisputed leader of the oppressed proletariat, with an unshakable will, outstanding intelligence, tremendous efficiency and passionate faith in the cause of the world revolution;

– perception of new criteria in the assessment of a person as a hero of the era, associated with the adoption of a sense of personal responsibility for the fate and future of the young Soviet state; with the ability to self-sacrifice in the name of the ideals and achievements of the socialist revolution; with ideas of civil, patriotic devotion to the precepts and aspirations of the communist party of new Russia;

– perception of children as the future builders of communism and faithful defenders of the ideas and achievements of the revolution; as a happy rising generation of soviet citizens, whose well-being and dignified existence were a priori determined by their birth in Soviet Russia, ensured by the care and attention of state authorities and the communist party;

– the idea of the soviet people as a new historical multinational community of people who, with undoubtedly ethnocultural originality, have a common world view, a common goal – the building of communism, a common socialist homeland – the USSR;

– understanding of the soviet intelligentsia as a stratum of knowledge workers forming in a socially homogeneous space of workers and peasants who make their creative contribution both to material production and to the spiritual and artistic spheres of public life, being deeply educated, developed individuals capable of to serious, hard work of the mind and spirit for the good of their country and people;

– the idea of soviet reality as a new amazing world, inspiring bold hopes and deeds, opening up broad opportunities for everyone on the general path of building a socialist state.

References

1. Gunther, H. (2010) Literatura v kontekste arkhetipov sovetskoy kul'tury [Literature in the context of Soviet culture archetypes]. In: Kaznina, O.A. (ed.) *V poiskakh novoy ideologii: sotsiokul'turnye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov* [In search of a new ideology: socio-cultural aspects of the Russian literary process of the 1920s – 1930s]. Moscow: Institute of World Literature RAS. pp. 191–229.

2. Lunacharsky, A.V. (1968) *Vospominaniya i vpechatleniya* [Memories and Impressions]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.

3. *Izvestiya VTsIK*. (1918) Spisok lits, koim predlozheno postavit' monumenty v g. Moskve i drugikh gorodakh RSFSR, predstavlennyy v Sovet Narodnykh Komissarov Otdelom izobrazitel'nykh iskusstv Narodnogo komissariata po prosveshcheniyu [The list of persons to whom it was proposed to erect monuments in Moscow and other cities of the RSFSR, presented to the Council of People's Commissars by the Department of Fine Arts of the People's Commissariat for Education]. 2nd August.

4. Volkov, E.V. (2017) Kul't bol'shevistskikh vozhdey v Chelyabinskoy oblasti sovetskogo perioda (na primere izobrazitel'nogo iskusstva) [The cult of the Bolshevik leaders in Chelyabinsk Region of the Soviet period (on the example of Fine Arts)]. *Gorokhovskie chteniya* [The Gorokhov Readings]. Proc. of the Eighth Museum Conference. Chelyabinsk: The State Historical Museum of the South Urals. pp. 274–281.

5. Ershova, S.S. (2010) *Obraz mira v sovetskoy zhivopisi kontsa 1920-kh – 1930-kh godov* [The image of the world in Soviet painting in the late 1920s – 1930s]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. St. Petersburg.

6. Khuzina, T.E. (2007) World of subjects in Soviet painting in 19306s. *Problemy istorii, filologii, kul'tury – Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*. 18. pp. 451–474. (In Russian).

УДК 781.1
DOI: 10.17223/22220836/44/15

А.С. Молчанов

ЗИГОНИЧЕСКИЙ И НЕЗИГОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ. ДВА ВЗГЛЯДА НА СОНАТУ МОЦАРТА

В статье рассматриваются аспекты зигонического анализа, предложенного британским исследователем Адамом Окельфордом, на примере первой части сонаты В. Моцарта К.333. В сопоставлении принципов структурализма и когнитивной лингвистики, а также подходов, отработанных в отечественном академическом музыкознании, автором статьи предлагается свой аналитический метод рассмотрения произведения с учетом аспектов его направленности на слушателя через систему тождественных структур, воплощающих действие принципа повтора в музыке.
Ключевые слова: зигоническая теория, структурализм, ментальное пространство, повторение в музыке, восприятие музыки

В одной из наших работ [1] мы уже знакомили читателя с основными положениями зигонической теории британского исследователя Адама Окельфорда. Кратко напомним, что речь идет о *теории когнитивного моделирования музыкальной структуры*, основанной на широкой трактовке принципа имитации и более обобщенно отношений повтора между элементами музыкальной структуры, которые неизбежно присутствуют в произведениях искусства и так или иначе влияют на характер их восприятия и осмысления. Оценивая повторение как непосредственный источник возникновения музыкального порядка, Окельфорд заключает, «что (намеренное или непреднамеренное) обращение к повторению играет фундаментальную роль в процессах композиции и импровизации и что интуитивный поиск повторения… занимает центральное положение в процессе слушания музыки» [2. P. 20] (здесь и далее перевод мой. – *А.М.*). В то же время это является «недостаточным условием для понимания музыкальной структуры; тут требуется также, чтобы на более высоком когнитивном уровне (пусть даже бессознательно) возникло обусловленное повторением *чувство производности* (feeling of derivation) [Ibid.].

В построении своей теории Окельфорд исходит из принципов структурализма, активно применяя положения американской «теории множеств» («set theory» или «теории рядов») с опорой на работы М. Бэббита и А. Форта. Однако в большей степени автору оказывается близок труд Дэвида Левина «Обобщенные музыкальные интервалы и трансформации» [3], из которого он заимствует ключевое понятие *музыкального пространства*, а также интервальных отношений в нем, которые могут быть применены к разным параметрам, успешно формализованы с точки зрения теории множеств и иных математических алгоритмов. Другой методологической опорой британского автора становится когнитивная лингвистика, работы Ж. Фоконье и Дж. Лакоффа, изучавших аспекты связи языка с когницией. Окельфорд адап-

тирует ключевое понятие теории Фоконье – *ментальное пространство*[1], говоря о «перцептуальных музыкальных пространствах», внутри которых существуют схемы-связи (т.е. ментальные связи) между дискретными чертами музыкальной ткани, на базе которых в отграниченной области музыкального пространства можно производить оценку и сравнение множества отношений, возникающих в нем (высота, длительность, ритм и т.п.).

Для обозначения свойств звуковой материи, которые можно оценивать через восприятие, Окельфорд вводит термин «перспект» (как сокращение от выражения «перцептуальный аспект»), посредством которого определяется перцепция конкретного параметра. Автор теории подчеркивает: «*Перспекты* отличаются большим разнообразием. Одни *перспекты*, например длительность, располагают одной-единственной осью изменчивости, в то время как другие, например тембр, многомерны по своей природе. Одни *перспекты* калибруют качества, например громкость, в то время как другие отображают расположение звука в воспринимаемом времени или пространстве... Однако, несмотря на все свое разнообразие, *перспекты* обнаруживают значительной сходство в том отношении, что располагают множеством потенциальных способов существования, или „значений“… Значения каждого *перспекта* ограничены и существуют внутри конечной „*перспектной области*“» [2. P. 11].

Схемы-связи, обозначенные выше, составляют между разными значениями перспектов «межперспектные отношения», а конкретные их типы, согласно гипотезе Окельфорда, организуют процесс познания музыкальной структуры, который происходит, как правило, непреднамеренно, на основе повторения значений перспектов, предполагая что одно значение имитирует другое (и, следовательно, происходит от него). Такие отношения названы автором теории «*зигоническими*» (от лат. «zygon» – хомут, ярмо), подразумевая объединение (или повтор) двух идентичных вещей. «Считается, что взаимодействие зигонических отношений с *перспектными* и *межперспектными* значениями (так называемое музыкальное „содержание“)[2], в рамках которых они функционируют, играет основную роль в нашем эстетическом восприятии музыки» [Ibid. C. 33].

Таким образом, обозначив основной концепт своей теории, Окельфорд пытается демонстрировать отдельные ее положения в аналитическом плане, тесно соприкасаясь с методами рационально логической сегментации и конкретизации музыкального текста. В поле зрения автора теории попадают произведения разных музыкальных направлений. Естественно, что основные

[1] **Ментальное пространство** (англ. *mental space*) представляет собой постоянно модифицируемый когнитивный конструкт, который строится в режиме реального времени в ходе дискурсивной деятельности и хранится в оперативной памяти говорящих. В ходе дискурса могут возникать разные ментальные пространства, между ними обычно устанавливаются определенные связи: временны́е, пространственные, гипотетические, причинно-следственные и др. Данные связи, объединяющие ментальные пространства в гибкие конфигурации, обеспечивают свободный доступ к ним, предоставляя возможность в любой момент произвести необходимые изменения в любом из них. Эти пространства во многом сходны с традиционными когнитивными моделями (фреймами, сценариями): и те и другие соотносятся с различными областями реального или вымышленного мира. Подробнее см.: [4].

[2] Категория «содержание» понимается Окельфордом как конкретное воспринимаемое значение (высоты, длительности, тембра или другого подобного компонента), относящееся к тому или иному музыкальному событию. В восприятии происходит слияние содержания и структуры, и порождаемая ими эстетическая реакция обретает определенную направленность внутри «когнитивной среды».

аналитические наблюдения и статистические данные исследователь разворачивает при анализе серийной музыки, изначальная рациональная организация которой способствует применению к структуре произведений различных математических алгоритмов. Однако исследователь все время пытается расширить предлагаемый метод структурирования, задействуя произведения классико-романтической традиции. В книге «Повторение в музыке. Теоретические и метатеоретические перспективы» [2][1] Окельфорд посвящает целую главу анализу первой части Сонаты B-dur K.333 В. Моцарта. Однако этот анализ далек от типичного музыковедческого подхода, знакомого большинству представителей отечественной академической ветви музыкознания. Постараемся разобраться в его логике, методике проведения и значении, чтобы предложить свой взгляд на представленный материал и аналитические алгоритмы.

Основная задача зигонического анализа – «поиск основанных на имитации структурных особенностей любого типа, а также обеспечение концептуальной и схематической основы для детального исследования… полученных данных» [Ibid. P. 35] – решается Окельфордом через показ определенной статистической базы по разным параметрам музыкального языка (тембра, динамики, ритма, звуковысотности). В их сопоставлении автор теории пытается найти схожие повторяющиеся значения элементов как в стилистически близких опусах, так и внутри конкретно взятой сонаты соответственно. При этом уровень рассмотрения этих элементов не поднимается до тематических отношений, а ограничивается более мелкими структурными единицами: диапазоном использованных высот, количеством разных длительностей, частотой употребления тех или иных мелодических интервалов, гармоническими средствами, применяемыми в венском классическом стиле, и т.п. Закономерно, что практически во всех случаях исследователь находит искомые им отношения повторности (называя их имитациями) и определяет их в виде зигонических констант как между разными произведениями, так и внутри сонаты K.333.

Следующий этап анализа – поиск той или иной значимости отношений между элементами структуры (их статуса для слушателя) с учетом процессов фоновой организации фактически сводится Окельфордом к аспекту эстетического восприятия музыкальных сочинений. Главным для автора является вопрос о различии художественной ценности произведений искусства, которые изначально по своим параметрам, приемам и методам письма имеют много общего. Для наглядности демонстрации этого Окельфорд прибегает к сравнению сонаты Моцарта с одной из сонат Иоганна Христиана Баха соч. 5 № 3 G-dur. Основное внимание при этом концентрируется на начальных тактах произведений, обнаруживающих явное сходство и по направлению интонационного движения, и по фактуре, а также ладово-гармоническим особенностям. Найдя, таким образом, немало общего в сочинениях Моцарта и Баха, Окельфорд тем не менее констатирует, что эти произведения имеют различную художественную ценность и одно из них (а именно соната Моцарта) представляет более полноценный эстетический опыт слушания, исполнения и переживания, чем соната Баха.

[1] В настоящее время автором данной статьи подготовлен к изданию научный перевод с комментариями этой монографии Окельфорда.

Рассмотрение первых 4 тактов К.333 наводит исследователя на мысль более системного и логичного применения Моцартом определенных приемов изложения материала, обеспечивающих его цельность, производность, цепляемость (через наличие зигонических отношений). Это касается последовательного использования апподжиатур (форшлагов и задержаний) в структуре темы, логически производных одна от другой, значительной роли гармонической фигурации, проявляющейся как в метроритмическом плане (с применением восьмой паузы на сильную долю), так и в гармоническом отношении, обеспечивающем необходимое разнообразие между мажорными и минорными аккордами главных и побочных ступеней, меняющих ладовую окраску темы, и т.п. Такое взаимодействие материала на базе структурной организации произведения насыщает музыку «особенно сильным чувством согласованности и цели», обеспечивая тесное слияние структуры и содержания, в то время как логика организации сонаты И.Х. Баха, по мнению Окельфорда, не поднимается до этого уровня. В результате «выразительное содержание музыки скрепляется через *зигонические* отношения, функционирующие в дополнение к тем, что отработаны в структуре Классической сонаты, наполняя музыку чувством эстетического единства, которое одни только формальные связи не могут гарантировать» [2. P. 64].

Далее автор зигонической теории приходит к моментам оценочного типа, позволяющим в той или иной степени предполагать эстетическую значимость произведения искусства. «Зигонический анализ показывает, что эстетическая ценность сонаты К.333, в конечном счете, может быть отнесена к совершенному слиянию структуры и содержания» – заключает Окельфорд, и далее констатирует – «мое убеждение в том, что придает музыке особую эффектность и даже величие – это способ, посредством которого ее врожденные (или изученные) выразительные качества, ее „содержание“ интегрированы со структурой через *зигонические* отношения» [Ibid. P. 66].

Конечно, по уровню оценки эстетической значимости, структурной выверенности и тематической связности материала анализируемой сонаты Моцарта вполне стоит согласиться с автором зигонической теории, да и многие исследователи солидарны с этой позицией. Однако отметим, что дело здесь не только в общности отдельных единиц текста, которые могут быть рассмотрены на структурном уровне, а в детальной работе над ними и композиционной расстановке по всей форме, сочетающей участки точного тематического тождества с подобием и вариантной производностью локальных и сквозных тематических групп. Как подчеркивают П. Луцкер и И. Сусидко, «в сравнении с баховскими сонатное Allegro KV 333 – избыточно, перегружено тонкой и даже тончайшей мотивной работой, множеством подробностей и деталей, которые и составляют неповторимый „нерв“ моцартовской формы… Родство со старшим коллегой проявляется лишь в отдельных деталях, в целом же возникает совершенно иная картина» [5. С. 400]. Таким образом, обнаруживает себя один из ответов на вопрос, почему же произведения Моцарта и, в частности, его клавирные сонаты представляют бóльшую художественную ценность, чем многие подобные схожие произведения его старших современников. Активность ума, сила природного таланта Моцарта позволяли композитору, изначально мысля себя в контексте существующих

традиций, использовать и переплавлять чужой опыт, достигая более сильного художественного эффекта.

В силу данных обстоятельств применение Окельфордом структурного подхода к произведению Моцарта кажется нам методологически суженным. Недостаточное внимание к аспектам акустического развертывания музыкального текста и его восприятия, когда тождественные связи прорастают и разворачиваются на большое расстояние (Окельфорд только кратко упоминает об этом), не позволяют в полной мере почувствовать те звуковые импульсы, которые были обозначены в ядре первой темы. А между тем в структуре восприятия они становятся весьма существенными. Нам кажется, что развитие анализа в когнитивной плоскости могло бы значительно обогатить картину структурных рамок той стилистики, к которой обращается автор теории. Ведь гений Моцарта состоял не только в умении обрабатывать оригинальный и подлинно ценный материал в жестко ограниченных стилистических условиях, как отмечает Окельфорд, но и в способности преодолевать эти рамки, раскрывая новые возможности его преобразования в привычных границах звукового пространства своего времени. Попробуем, отталкиваясь от аспектов зигонического подхода, представить свой анализ данного материала, имея в виду полный акустический текст всей первой части сонаты К.333 и уровень тематического тождества материала.

Прежде всего, приведем слова М.Р. Черной, отмечавшей, что «сонатная форма в… циклах для клавира соло… отличается у В.А. Моцарта плотностью структуры, выстроенностью и выверенностью прилегающих друг к другу разделов, обладающих, к тому же, характерной музыкальной семантикой» [6. С. 135]. Один из важнейших компонентов, помогающих добиться данных качеств, – системное применение искусства музыкальной комбинаторики (Ars Combinatoria), с приемами которого композитор хорошо был знаком и которыми эффектно пользовался в своем творчестве, в том числе и в построении структуры сонатного allegro. Некоторые аспекты комбинаторного искусства Моцарта приоткрывает Л.Л. Гервер в своих анализах сонат № 10 и № 13. В частности, она отмечает: «В Allegri 10-й и 13-й сонат мы не найдем сопоставлений бравурной музыки и кантиленных фрагментов, чередование четной ритмики и триолей, регулярных вторжений „барабанящих басов“… Здесь как бы отсутствует та множественность тематизма, которая традиционно считается одной из неизменных черт моцартовского письма. Музыкальный материал на редкость однороден… В обоих Allegri… преобладает поступенное движение: их звуковой состав „ясен как простая гамма“. Общий строй двух Allegri определяет удивительная ровность тона. Спокойное сияние, излучаемое их музыкой (подобно реальному источнику света), как бы не позволяет уловить смысл происходящего. [7. С. 89–90]. Однородность материала есть следствие кропотливой мотивной работы, которая исходит из одного источника – основного мелодического мотива темы главной партии, представляющей собой поступенный нисходящий ход в объеме сексты от VI ступени к I (пример 1,а). «Это – образец всего музыкального движения, поставленный во главу угла при строительстве формы, ведь в allegro не только мелодические опоры, но и реальные очертания мелодических линий основаны на секундовых шагах» [Там же. С. 100]. В то же время музыкальная ткань сонаты сочетает в себе и необходимый уровень изменчивости, а комбинаторика касается

не только тематических элементов, но и множества других фигурационных мотивов, «общеупотребительных формул» движения, свойственных практике того времени.

Пример 1. Тождество первого мотива главной партии в I части сонаты К.333

Example 1. Identity of the initial motive of the first thematic group in the 1st movement of the Sonata K.333

Пример 2. Второй уровень производности первого мотива главной партии в I части сонаты К.333

Example 2. The second level of derivation of the first motive in the 1st movement of the sonata K.333

Однако отметим, что здесь важен не только момент комбинирования как такового, а рождение на основе этих на первый взгляд простых комбинаций нового качества. Это оказывается возможным, когда уровень производности достраивается до композиционного уровня всей формы и крупных ее разделов, когда реально в структуре восприятия слушатель ощущает те процессы «согласованности» и «цели», о которых пишет Окельфорд. В связи с данными соображениями постараемся отойти от строгой структурной доминанты зигонического анализа, делая акцент на уровне тематической организации сонатной формы, соединив с когнитивной стороной организации.

Оттолкнемся от тезиса Окельфорда: «Как и все сочинения, Сонату B-dur К.333 можно по праву рассматривать и как уникальное художественное явление, и как сочинение из собрания произведений, диапазон и масштаб которых варьируются согласно степени стилистической близости… Следовательно, К.333 является, например, одной из 18 фортепианных сонат Моцарта, а также она представлена в объеме классических сонат, составляющих репертуар западноевропейской тональной музыки» [2. P. 35]. Значит, потенциально соната должна содержать и общие для классического стиля элементы, и то индивидуальное, что ее отличает от других стилистически близких произведений. И то и другое, несомненно, присутствует. Общность подчеркивается наличием схожих приемов, типов движения, интонационных формул и гармонических оборотов с музыкой старших современников Моцарта (в частности, упоминавшимися выше И.Х. Бахом)[1]. Стилистическое единство также проступает и относительно творчества самого Моцарта, где мы можем обнаружить ряд характерных формул и оборотов, кочующих от произведения к произведению. Так, например, формула мажорного трезвучия с квинтовым тоном вверху и по-

1 Исследователи также указывают на близость темы сонаты Моцарта теме сонаты И.Х. Баха ор. 17 № 4, где тождественность интонационного ядра еще более очевидна.

следующим поступенным спуском от VI ступени лада к первой, которая является основной для сонаты К.333 (и, в частности, для первой побочной темы) была применена Моцартом ранее в начале сонаты № 2 К.280. Характерное восходящее движение ломанными шестнадцатыми – сердцевина заключительной партии К.333, является основным в связующей партии сонаты № 5 К.283. А многочисленные формулы с задержаниями, опеваниями и различными вариантами гармонической фигурации терцовых аккордов также многократно обыгрывались композитором в предшествующих сочинениях и т.п.

Пример 3. Третий уровень производности первого мотива главной партии в I части сонаты К.333

Example 3. The third level of derivation of the first motive in the 1st movement of the sonata K.333

Пример 4. Тождество других мотивов Allegro K.333

Example 4. Identity of other motives in Allegro K.333

Пример 5. Производность других мотивов Allegro K.333

Example 5. Derivation of other motives in Allegro K.333

О некоторых индивидуальных особенностях уже шла речь: преобладание темы главной партии и производность других элементов из ее ядра; модификация привычной для Моцарта многотемности сонатных форм, когда она нарастает постепенно, имея внутри главной и связующей партий только одну тему, но соответственно по 2 темы в побочной и одну в заключительной партии; довольно большая по моцартовским меркам разработка (но не черезмерно) с включением опять же новой темы, занимающей всю ее центральную часть; стремление к преодолению квадратности внутри некоторых тем в основном с помощью наращивания 8-го такта до 10–12 тактов или же цепляемости мотивов, расширяющих построения (главная партия 10 тактов, связующая, вторая побочная партии по 12 тактов, соответственно, с разной структурной разбивкой внутри).

Но действительно определяет все тема главной партии, точнее – ее ядро. По сути, это расширенный вариант вопросо-ответной структуры, соединен-

ный попарно через нечетные нисходящие и четные восходящие мотивы, которые, в свою очередь, заканчиваются задержаниями. Цельность ядра в сбалансированном единстве между мелодическим верхним голосом и гармонической фигурацией нижнего, они органично дополняют друг друга (в этом мы солидарны с Окельфордом). Мелодический профиль темы ярок и выразителен. В первой части сонаты начальный нисходящий мотив имеет очень высокую степень производности как внутри темы, так и за ее пределами, обеспечивая действие принципа тождества, определяющего те качества музыки, о которых шла речь выше.

В связи с этим выделим три уровня производности, применяющихся в сонатном Allegro. Первый (в наибольшей степени соответствующий тождеству) связан либо с точным, либо с транспонированным повтором начального мотива. Основной его признак – сохранение ладово-интонационной, ритмической и фактурной стороны темы. Таковыми можно считать проведения мотивов при повторе темы главной партии в экспозиции и репризе, его появление в начале связующей партии, но здесь он перемещен на октаву вниз, а также проведение тематического ядра в начале разработки в доминантовой тональности. Обратим внимание, что во всех случаях сохраняется фактурное единство и тождественное применение начального фигурационного хода в нижнем пласте фактуры (пример 1, a–c). Точная повторность также возникает при изложении начальных мотивов второй побочной и заключительной партий, проявляясь внутри изложения тем, где тождественные фигуры концентрируются на близком расстоянии (пример 4, a, b).

Второй уровень производности (варьированный повтор) связан с наращиванием начального мотива, его обогащением вспомогательными ходами или хроматической секвенцией, но с неизменным наличием нисходящей мелодической группы из 4 шестнадцатых (сердцевина мотива). Такое варьированное прочтение применяется в рамках экспозиционного изложения главной и связующей партий, но также дает о себе знать в контексте других тем и разделов сонаты (пример 2, a–d).

Третий наиболее скрытый уровень производности (опосредованная повторность) относится к применению тождественного интонационного хода, но с изменением ритма и других фактурно-гармонических параметров. Данный тип проявляет себя чаще в недрах других тем, где может наблюдаться сходство только по какому-то одному параметру (например, ритму или интонационному профилю), а общий контекст окружения будет изменен (пример 3, a–b). Изложение других мотивов между темами разных партий также соответствуют данному уровню производности.

Развернув обозначенные три вида производности в сквозную временну́ю шкалу сонатного allegro, мы получим следующую картину. Первая часть содержит 165 тактов, из которых чуть больше трети занимает экспозиция, а остальные 2/3 с почти двойным преобладанием приходятся на разработку и репризу. Каждый из крупных разделов повторяется дважды, наращивая структуру до фактических 330 тактов звучания. Примечательно, что экспозиция, разработка и реприза начинаются с одного и того же мотива, который служит устойчивым маркером, определяющим фазу импульса для дальнейшего развертывания музыки, и одновременно является ключевой точкой опоры в структуре восприятия произведения. Именно в начале этих зон происхо-

дит максимальная концентрация тождества (первый уровень производности). При повторениях крупных разделов этот уровень получает дополнительное усиление, хотя возвращение материала в их начале все равно выглядит освеженным в восприятии. Это происходит из-за особенностей тональных отношений сонатной формы. Так, повтор экспозиции начинается с возвратного гармонического сопоставления D-T, а повтор разработки вместе с репризой также освежен возвратным ходом от T к D в структуре сопоставления. Общее направление развития строится по пути усиления контраста, достигающего максимального своего уровня в середине разработки при изложении единственной минорной темы первой части (не считая использования гармонической субдоминанты в каденционных зонах экспозиции и репризы).

Наиболее тесно сопряжены между собой главная и связующая партии. Плотную спаянность материала придает варьированная повторность разных мотивов: основного нисходящего в т. 2–4, 14–16, синкопированного в т. 5, его варианта ровными восьмыми в т. 7 и с паузами в т. 17. В данных разделах также используются связующие фигуры из шестнадцатых нот (т. 6, 8, 12–13), которые содержат в себе отдельные зерна для будущего развертывания интонационного процесса. Не случайно, что начальные 22 такта, включающие 2 эти партии, примерно в трети объема дают узнаваемые и цепляемые друг за друга точные и неточные повторы первого мотива темы (и локально последующих мотивов), развивая принципы тождества и подобия.

Зона побочной партии (F-dur) дает контрастный материал. Однако производность ощущается и здесь, но она более опосредована или локальна и не только связана с начальным мотивом сонаты. Темы сближает нисходящее движение первого мотива в объеме сексты, но в побочной он выполнен в другом ритме (пример 3, b). Опосредована производность третьего синкопированного мотива (т. 25), источником которого является т. 5 главной партии (пример 5, a). Но большую близость получает восходящий мотив с задержанием на сильную долю т. 27, где есть связь по ритму, интонациям и фактуре с четвертым мотивом главной партии (т. 3–4, пример 5, b). Фигурационное окончание первого предложения темы обыгрывает схожие интонационные ходы от 6-го такта главной партии только в тональности доминанты. Второе предложение этой темы в целом повторяет данную логику, несколько расширяя присутствие мотивов шестнадцатых, в которых мы замечаем близость с первым мотивом начальной темы, а также комбинациями фигур шестнадцатых, заявленных в т. 6 (второй уровень производности). Таким образом, кажущееся различие оборачивается в процессе развертывания материала сходством с разными мотивами главной партии, а уровень контраста близок оттеняющему, дополняющему.

Вторая побочная партия (с 39-го такта) и следующая за ней заключительная (с 50-го такта) постепенно уводят движение от предыдущих тем. Появляются некоторая узорчатость, контрастные перепады по ритму. Отсутствие общей производности заменяют здесь участки локального тождества. Они проявляются в точном повторе начального двутакта второй побочной темы или же троекратного точного повтора полутактового первого мотива заключительной партии (первый уровень производности, пример 4, a, b). Опосредованную производность второго и третьего уровней здесь также можно заметить. Например, во втором восходящем мотиве второй побочной

темы узнается укрупненный интонационный ход с полутоновым вспомогательным мотивом из фигурационной связки шестнадцатых главной партии (от т. 6, пример 5, с). В зоне кадансирования (последние 4 такта экспозиции) можно констатировать некоторое обобщающее движение с отдельными похожими элементами, напоминающими о первой теме (т. 60).

Предполагающийся повтор экспозиции (сохранившийся и во многих современных интерпретациях сонаты) не является только данью традиции, так как в целом направлен на укрепление тождества и проявления в нем дополнительных психологических моментов: усиления тематического взаимодействия между партиями, укрепления в памяти деталей текста, или же их новое открытие (далеко не все они могли быть замечены при первом прослушивание довольно-таки большого раздела), а также композиционного утверждения тождества, закрепляющегося в пространственно-временной расстановке материала.

В разработке три основных раздела. Первый, вводный, как раз связан с темой главной партии. Точное тематическое тождество начала здесь дает импульс к прорастанию нового продолжения. Первый уровень производности начального мотива постепенно переходит ко второму (секвенционное повторение т. 65–66) и далее через дробление второго мотива ведет к модуляции в f-moll. Возникающая затем новая тема привносит драматизацию в развитие. Ее стремительные безостановочные шестнадцатые вначале, а затем синкопированное нисходящее движение восполняют тот необходимый уровень контраста, которого была лишена экспозиция. Звучание меняется довольно быстро и переключается в тонально-гармоническую плоскость, затрагивая тональности c-moll-es-moll-B-dur-g-moll, постепенно истрачивая энергию и приводя к предыкту, где отдельные детали напоминают о главной партии.

В репризном разделе происходит восстановление тематического материала, а вместе с ним и того уровня производности, который был в экспозиции. При этом, с одной стороны, уровень тождественности возрастает, так как повтор тематического материала дополняется композиционным уровнем повторности (например, тема главной партии повторяется точно), с другой – точность повторов отдельных локальных мотивов оказывается размытой, так как они повторяются вариационно, с изменениями регистра, деталей фактуры, тональности (это касается побочной и заключительной партий). Наблюдается постепенный отход от точного текстового тождества главной партии к варьированному повтору в связующей, который организован таким способом, что повторяющиеся мотивы (второго уровня производности) несколько отодвинуты дальше, а сама зона связующей расширена до 15 тактов за счет контрастной вставки, основанной на регистровых перепадах мотивов, схожих со второй побочной темой и разработочным материалом главной партии.

В первой побочной также ощущается тематическая производность второго и третьего уровней, часто с изменением регистра, т.е. постепенным поднятием материала в более высокую, светлую тесситуру. Во второй побочной теме точный повтор начального мотива заменен варьированным, и сама она расширена новым обобщением, вытекающим из коротких мотивов восьмых, устремленных к кадансу. В заключительной – повтор мотивов точный, но ниже на квинту, есть игра регистров при воспроизведении коротких отрезков звучания. Кадансовая зона в целом повторяет тождественное окончание экс-

позиции, но в главной тональности. Композиционный повтор разработки вместе с репризой (сохранившийся в некоторых современных исполнениях, и именно на него мы ориентируемся) усиливает те же композиционные функции, что и повтор экспозиции, получая дополнительные импульсы для воплощения принципа тождества. (Заметим, что здесь при повторе деталей значительно больше, да и сам масштаб повторяемых разделов заметно выше). С учетом данных фактов мы можем составить следующую схему сонатного аллегро Моцарта:

Из схемы видно, что композиционная повторность крупных разделов усилена тематическим тождеством их начал, которая посредством варьирования материала и его перекомбинаций приводит к обновлению звучания, развитию образов и их контрасту, максимальная степень которого концентрируется в разработке. Но как же представлен этот процесс на уровне восприятия? В таком ли качестве он реализован, как описывает его Окельфорд, т.е. в системе зигонических отношений (образующих совершенные и несовершенные константы связей мелких единиц текста), или же этот уровень преодолевается в сплетении когнитивных процессов?

Личный опыт осмысления действия повтора в контексте когнитивных психологических процессов, а также труды отечественных и зарубежных ученых в данном направлении (Дж. Брунера, Р. Солсо, М. Арановского, Е. Березовчук, М. Старчеус и др.) позволяют отдать предпочтение комплексной оценке процесса восприятия музыки. Известно, что на практике музыкальное сообщение содержит довольно большой объем как структурной, так и эстетической информации, превышающий возможности пропускной способности субъекта и показывающей ограниченность его физиологических возможностей. В то же время это противоречие преодолевается. Один из приемов его осуществления есть повтор, реализующийся в виде «опорных пунктов» восприятия (инвариантах), способствующих константности объектов при их возвращении, что значительно повышает помехоустойчивость сигнала.

Другим способом изживания противоречия служит сама организация процесса восприятия, особенности действия механизмов антиципации и возвратного охвата, определяющих прогностическую активность сознания, стремящегося приспособить информацию к удобному для себя способу обработки, а также разделение всей поступающей информации по качественным признакам. Здесь вступает в действие принцип укрупнения, благодаря которому восприятие нотного текста идет не по простым односоставным «ато-

мам», а осуществляется в форме отдельных блоков: аккордовых оборотов, мотивов, фраз, тембровых комплексов и т.п., что позволяет существенно увеличить объем запоминаемого музыкального материала. М. Арановский подчеркивает: «…Единицы речи обнаруживают способность к суммации, укрупнению, росту. Чем более длителен процесс развертывания музыки, тем большее число структур разных уровней в нем участвует и тем сильнее проявляет себя интеграция, развиваясь от минимальных единиц типа мотива до разделов части или частей цикла». [8. С. 269–270].

Нечто сходное мы наблюдаем в развертывании акустического текста сонаты К.333. В условиях быстрого темпа выступающие на первый план звукоинтонационные, ритмические, функциональные отношения очевидно действуют комплексно и группируются в более масштабные структуры. Два нисходящих и два (условно) восходящих мотива ядра главной партии в структуру 2 такта + 2 такта (первое предложение), а варьированный их повтор и соединение с новыми мотивами – в следующий четырехтакт (второе предложение), который достраивается 2-тактовым дополнением до 10 тактов. За пределами экспозиционного изложения темы происходит укрупнение в более масштабные образования, достраивающиеся до уровня тематического тождества. При этом границы построений четко отделяются каденциями, а начало крупных разделов (об этом упоминалось выше) маркировано повтором главного мотива.

Таким образом, множественная сеть зигонических отношений, важных на малом масштабном уровне, интегрируется в более укрупненную структуру тематических элементов, укладывающихся в целом в объем оперативной памяти слушателя 7 ± 2 элемента. Восприятие же отношений более мелкого структурного уровня (на которых делает акцент Окельфорд) скорее всего будет происходить в комплексном зачастую еще не до конца осознанном процессе временно́го экспонирования темы[1]. В традиции классицистского исполнения произведений тема главной партии повторится не менее трех раз, создавая устойчивые тождественные отношения на расстоянии, которые слушатель эпохи Моцарта уже схватывал. Они будут подкрепляться и другими интонационными, ритмическими, регистровыми, гармоническими микроповторами, создавая впечатление единства и стройности в изложении материала. Обновление же при повторах будет достигаться исполнительскими средствами, вку́пе с расставленными композитором новыми нюансами темброво-регистрового характера, проявляющихся в сопряжении отдельных мотивов.

Нетрудно подсчитать, основываясь на масштабных пропорциях текста, что производность основного интонационного мотива сонаты составляет соответственно по трем уровням 3–8–4%, что в сумме равно 15% от общего объема текста. Производность других мотивов по трем уровням соответственно 9–13–5%, что составляет 27% от общего объема. Следовательно, варьированный повтор преобладает. Композиционное тождество, относящееся к точному повтору темы главной партии, составляет 12% от общего объема, а

[1] Просто слушатель не успеет и двух раз вздохнуть, как тема уже промчится мимо него, оставляя свой сенсорный образ и некоторые наиболее заметные детали наподобие шлейфа кометы. Но позднее она вернется и предстанет в знакомом тождественном облике, концентрируя образную сущность в потоке разных по степени тематической и функциональной значимости звуков.

композиционный повтор крупных разделов сонатной формы – соответственно 50%. Это довольно большие цифры, указывающие на тождественные связи, но в то же время достаточные, чтобы обеспечить и необходимый уровень для развития, которое, очевидно, будет ощущаться при звучании[1].

Таким образом, преодолев границы зигонического анализа, не прибегая к сложным расчетам и алгоритмам, учитывая распределение точных и измененных повторов в первой части сонаты К.333, мы можем не только констатировать наличие внутренней согласованности мелких единиц текста во многих фрагментах, но и увидеть, как эти единицы интегрированы в крупную масштабную форму, на основе которых организуется процесс развития в распределении между тождеством и различием. А это значит, что меняется и возможность осмысления материала. Ведь восприятие тематического тождества требует от слушателя не только ощущения производности, которое может возникнуть и на бессознательном уровне (что считается вполне достаточным для зигонической теории), но именно осмысленного слышания музыкальных связей на расстоянии, которые обеспечивает повтор разного уровня.

В итоге обращение к зигоническому анализу при рассмотрении сонаты Моцарта № 13 B-dur оказалось для нас недостаточным, поскольку его направленность на структурные компоненты системы превалировала над остальным, а понимание художественной ценности произведения исходило именно из согласованности его структурных компонентов. В большей степени это является следствием ориентированности самой зигонической теории на принципы *интенсиональной логики*[2], направленной на презентацию смысловых отношений через формализованный синтаксис, внешние референты при этом отсекаются. В то же время представленный Окельфордом в контексте данной теории зигонический подход в своей основе предлагает возможность показать четкую системную организацию музыкального целого и дать ему рациональное обоснование с хорошо установленной субординацией между элементами системы. Подобный анализ может стать основой для выстраивания парадигмы музыкальных связей в контексте той или иной системы и тем самым способствовать обогащению аналитических аспектов современного музыкознания.

Литература

1. *Молчанов А.С.* Между структурой восприятием и смыслом. О зигонической теории Адама Окельфорда // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3. С. 27–38.

2. *Ockelford A.* Repetiton in music: theoretical and metatheoretical percpectives. Royal Musical Association monographs; no 13. London : Ashgate Publishin Limited, 2005. 168 p.

3. *Lewin D.* Generalized Musical Intervals and Transformations. Oxford University press, 2007. 258 p.

4. *Fauconnier G.* Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language (Cambridge, MA, 1985; repr. Cambridge, UK, 1994).

[1] Примером может служить исполнение этой сонаты Владимиром Горовицем, играющим оба композиционных повтора с минимальными отклонениями, с подчеркиванием внутренней контрастности мотивов с особой внутренней их разделенностью, но вместе с тем спаянностью крупных построений.

[2] Интенсиональная логика (от лат. intension– усиление) представляет собой область неклассических логик, специально разработанных для формализации понятия смысла языкового выражения. Подробнее см.: [9]. В теории Окельфорда она применяется в узком значении, как необходимость специально разработанной системы представления смысла формальных семантических объектов, решающих задачу уточнения понятия смысла языкового выражения через построение формализованного языка и его семантики.

5. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. М. : Изд. дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.

6. *Черная М.Р.* Комбинаторная парадигма в композиции клавирных сонат В.А. Моцарта // Вестник КемГУКИ. 2013. № 25. С. 129–136.

7. *Гервер Л.Л.* Клавирные сонаты Моцарта № 10 (KV 330) № 13 (KV 333). Опыт интерпретации // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства: сб. тр. М. : МГК, 1993. Вып. 22. С. 89–105.

8. *Арановский М.Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. М. : Музыка, 1974. С. 252–271.

9. *Мулуд Н.* Анализ и смысл : Очерк семантических предпосылок логики и эпистемологии / пер. с фр. Н.С. Автономовой, Ю.А. Муравьева ; общ. ред. и вступ. статья В.И. Метлова. М. : Прогресс, 1979. 348 с.

Andrey S. Molchanov, M.I. Glinka Novosibirsk state Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation)

E-mail: mas-composer@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 197–211.

DOI: 10.17223/2220836/44/15

ZYGONIC AND NOT ZYGONIC ANALYSIS. TWO VIEWS AT MOZART'S SONATE

Keywords: zygonic theory; structuralism; mental space; repetition in music; perception of music

The article discusses aspects of the zygonic theory of the British researcher Adam Ockelford, used to analyze the first movement of Mozart's sonata K.333. The theory is based on the principles of structuralism and cognitive linguistics, as well as the principles of American set theory. Okelford thinks that between the discrete features of the musical texture "perceptual musical spaces" of mental nature can form. When perceiving the properties of sound matter, a listener can (albeit inadvertently) establish connections between repeating discrete features of musical space. Repeating the values of different parameters shows that one value imitates another and, therefore, comes from it. Such relationships are called Ockelford "zygonic" (from the Latin. "Zygon" – clamp, yoke). Therefore, the principle of repetition is the basis of zygonic relationships.

Zygonic analysis arises on the basis of the theoretical concept of this theory. It includes points of search for structural features of any type based on imitation, as well as determining the status of the identified relationships for the listener. The application of this analysis to Mozart's sonata is of some research interest. However, in the course of the analysis, it becomes clear that its main component comes down to structure relations. Ockelford examines the connection between appoggiaturas of different types, pitch similarity between motives, determining the zygonic relationships he seeks. He concludes that the aesthetic value of K.333 can ultimately be attributed to the perfect fusion of structure and content, integrated through zygonic relationships.

The author of this article offers his non-zygonic analysis of the same sonata, since he considers the British researcher's approach methodologically narrowed. The author of the article takes into account the level of thematic identity and the entire acoustic text of the first movement of the sonata. The author suggests three levels of material derivation (identity, variable repetition, latent repetition), examined the relationship of identity and contrast throughout the form, the derivation of the main motives and the exact repetition of both smaller units of the text and its large sections, taking into account the aspects of perception.

Thus, the author shows how individual units of text are integrated into a large form, and how the development process is organized on their basis in the distribution between identity and difference. And this means that the possibility of understanding the material is changing. Indeed, the perception of thematic identity requires from the listener not only a feeling of derivation, which can arise at an unconscious level (which is already enough for a zygonic theory), but it is a meaningful perception of musical connections at a distance that provides repetition of different levels.

References

1. Molchanov, A.S. (2018) Mezhdu strukturoy vospriyatiem i smyslom. O zigonicheskoy teorii Adama Okel'forda [Between structure, perception and meaning. On the zygonic theory of Adam Ockelford]. *Vestnik muzykal'noy nauki*. 3. pp. 27–38.

2. Ockelford, A. (2005) *Repetiton in music: theoretical and metatheoretical perspectives*. London: Ashgate Publishin Limited.

3. Lewin, D. (2007) *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Oxford University Press.

4. Fauconnier, G. (1985) *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge, MA.

5. Lucker, P. & Susidko, I. (2008) *Motsart i ego vremya* [Mozart and his time]. Moscow: Klassika-XXI.

6. Chernaya, M.R. (2013) Combinatorial Paradigm in Composition of W. A. Mozart's Clavier Sonatas. *Vestnik KemGUKI – Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 25. pp. 129–136. (In Russian).

7. Gerver, L.L. (1993) Klavirnye sonaty Motsarta № 10 (KV 330), № 13 (KV 333). Opyt interpretatsii [Mozart's Clavier Sonatas No. 10 (KV 330) and No. 13 (KV 333). An interpretation]. In: Berezin, V.V. (ed.) *Instrumental'naya muzyka klassitsizma. Voprosy teorii i ispolnitel'stva* [Instrumental Music of Classicism. Questions of Theory and Performance]. Vol. 22. Moscow: MGK. pp. 89–105.

8. Aranovsky, M.G. (1974) O psikhologicheskikh predposylkakh predmetno-prostranstvennykh slukhovykh predstavleniy [On the psychological preconditions of object-spatial auditory representations]. In: Aranovsky, M.G. (ed.) *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of Musical Thinking]. Moscow: Muzyka. pp. 252–271.

9. Mulud, N. (1979) *Analiz i smysl: Ocherk semanticheskikh predposylok logiki i epistemologii* [Analysis and Meaning. Essay on the Semantic Premises of Logic and Epistemology]. Translated from French by N.S. Avtonomova, Yu.A. Muravieva. Moscow: Progess.

УДК 781. 63/781.66
DOI: 10.17223/22220836/44/16

Т.О. Молчанова

ШТРИХИ КАК БАЗОВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПРИНЦИП РАБОТЫ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ОПЕРНЫМ И БАЛЕТНЫМ КЛАВИРОМ

Целью статьи является определение параметров формирования концертмейстерских умений и навыков с позиции интерпретации оркестрового звучания клавира. Задачи исследования заключаются в подробном анализе тембров различных оркестровых инструментов/ групп и на основании этого – возможности выработки технологии их воспроизведения на фортепиано. Детально анализируются физиологические техники работы рук и пальцев, формирующие умение воссоздавать звучание того или иного инструмента (группы инструментов) средствами фортепиано.
Ключевые слова: *концертмейстер, клавир, штрихи, имитация*

Обращение к проблеме формирования навыков интерпретации оркестрового произведения (клавира) средствами фортепиано обусловлено необходимостью формирования у пианиста-концертмейстера (далее – концертмейстера) не только технических умений, но и их прикладного использования в процессе художественной интерпретации. Создание понятийной базы этих умений как «перехода абстрактной возможности в конкретное бытие» [1. С. 51] находится на стыке понимания звучания каждого инструмента и уяснения техники его воспроизведения. Безусловно, это предполагает владение концертмейстером навыками инструментовки, что, по меткому выражению М. Глинки, поможет «придать музыкальной мысли определенное значение и колорит, одним словом, придать ей характер, жизнь» (цит по: [2]).

Концертмейстер театра оперы и балета – фигура достаточно значимая хотя бы по той причине, что большую часть работы с исполнителями партий проводит именно этот музыкант. Это и разучивание партий с солистами, и совместная работа с дирижером и исполнителями (так называемые «спевки»), и работа с режиссером. Б. Покровский отмечал, что «дирижер режиссирует в рамках и в интересах своих задач, в интересах своей профессии. А режиссеру необходим застольный период или работа за столом с участием концертмейстера как средство или как метод работы над сценическим образом» (цит. по: [3. С. 64].

Кроме знания музыкального материала, который готовится к постановке, концертмейстер оперной труппы обязан ориентироваться в элементах вокальной и дирижерской техники, специфике работы с вокальным ансамблем, хором, в вопросах певческой дикции, орфоэпии.

Концертмейстер балетной труппы также на протяжении определенного периода работает на уроках в репетиционных классах (когда танцовщиками прорабатываются партии), исполняет балетный клавир на сценических репетициях с дирижером и режиссером, участвует в подготовке концертных балетных номеров. Он задействован и в занятиях по хореографии, введенных на

вокальных факультетах высших учебных музыкальных заведений, где певцов обучают соответствующим танцевальным движениям наиболее известных танцев, что обусловлено спецификой их будущей работы в театре оперы и балета.

Балетный концертмейстер является важной фигурой и в функционировании хореографических школ, балетных студий, разнообразных танцевальных кружков, где его задача заключается в помощи руководителю-балетмейстеру по управлению движениями танцовщиков в соответствии с темпоритмом, динамикой и содержанием исполняемого произведения. Именно концертмейстер значительно облегчает его работу, освобождая от регулирования темпоритма танца с помощью счета, выступая тем объединяющим началом, которое способствует органическому соединению замысла композитора и постановщика. Помимо этого, балетный концертмейстер должен быть осведомлен в вопросах структурных моделей позиций рук, ног, арабесок, экзерсисов у станка как первой части урока и экзерсисов как его второй части.

Таким образом, во многих моментах именно работа оперного и балетного концертмейстера определяет качество подготовки той или иной партии солиста / солистов, а также уровень и, безусловно, успех балетных и оперных спектаклей.

В этом контексте одной из важных задач работы концертмейстера является грамотное исполнение клавира на фортепиано, предполагающее воссоздание звучания оркестра, когда и приемы звукоизвлечения, и педализация направлены на воспроизведение на фортепиано соответствующих звучаний каждой оркестровой группы и динамического равновесия в общем звучании оркестра. Абсолютно справедливо сказал А. Рубинштейн: «Рояль – это… сто инструментов» (цит. по: [4. С. 118]). Еще Н. Крючков писал о том, что концертмейстер «должен обращать внимание певца на те стороны звучания оркестра, которые в будущем на сцене, на репетициях и спектаклях тот услышит в оркестре и которые смогут стать для певца ясным ориентиром при исполнении роли» [5. С. 46]. «Фортепиано, раскрывающее оркестровую красочность произведения… Фортепиано, дисциплинирующее музыкальное исполнение… Фортепиано, дарующее жизнь шедевру… Все это возможно только в руках одаренного концертмейстера», – утверждает А. Майкапар [6]. Нина Скоробогатько поделилась личным опытом работы в Киевском театре оперы и балета: «Солист с самого начала должен привыкать к музыке своей партии в полном ее звучании... Должен усвоить все то, с чем потом встретится на репетиции. Поэтому я вписывала все сольные реплики оркестровых инструментов, отсутствующие в фортепианном издании, и всегда проигрывала их на уроках, знакомя с ними артиста…» [7. С. 321, 323]. И завершим этот ряд мнением Л. Ладыгина: «Учащиеся и артисты балета очень восприимчивы к характеру звучания. Они интуитивно ощущают самые незначительные изменения в интонационной палитре звуковедения, тотчас же откликаясь… своими действиями, движенческой нюансировкой на эмоциональные посылы в подаче музыкального материала» [8. С. 17]. Не случайно многие композиторы (В.А. Моцарт, П. Чайковский, С. Прокофьев, А. Хачатурян и др.) в фактуре клавира (как опер, так и балетов) подписывали инструменты оркестра.

Данное утверждение тем более справедливо, поскольку учитывает саму специфику работы концертмейстера над музыкальным текстом оперы или

балета, подразумевающую, прежде всего, детальное изучение партитуры, фактурных особенностей каждой оркестровой группы. В этом контексте важным исполнительским принципом определяем владение образно-слуховым восприятием их тембральной и динамической специфики, заключающееся в подробном анализе тембров различных оркестровых групп и инструментов, уяснении значения каждого в общем звучании, а также поиске физиологических техник работы рук и пальцев, которые помогут понять принципы их воспроизведения средствами фортепиано.

Фортепиано обладает неисчерпаемым богатством технических возможностей и выразительных средств для исполнения музыки разных стилей, жанров, направлений, что позволяет определить параметры исполнения оперного и балетного клавиров, выступающие системой переосмысления способов воплощения музыкального образа через:

– смену темброво-инструментальных условий, приспособление фактурных возможностей фортепиано к фактуре и характеру звукоизвлечения оркестрового произведения;

– индивидуальные технические умения концертмейстера с использованием пространственных фактурных, артикуляционных и штриховых средств для нахождения соотношения с тембровым звучанием оркестровых инструментов;

– сопоставление разной силы звука фортепиано в соответствии со звуковыми возможностями каждого инструмента оркестра;

– полифоничность музыкальной ткани.

Именно на таком фундаменте строится эмоционально-содержательная составляющая музыкального языка и, соответственно, технические приемы исполнения клавира: к примеру, достижение фактурными средствами нужной динамической плотности, нахождение адекватных форм воспроизведения звука путем имитации инструментальных штрихов, акцентирование ведущих линий голосов, трансформация элементов фактуры (редукция и амплификация) и т.д.

Использование конкретного приема возможно только в результате скрупулезного изучения партитуры и сопоставления с клавиром, понимания индивидуальных выразительных особенностей инструментов симфонического оркестра, накопления опыта исполнительских ассоциаций.

В этом контексте постижение интерпретации как способности на профессиональном уровне осмыслить и воссоздать художественно-содержательную сущность оперного / балетного клавира обусловливает необходимость очертить принципы имитации различных оркестровых групп и инструментов средствами фортепиано. Все это обеспечит эффективность приближения его звучания к звучанию оркестра и, как следующий этап, использования этих навыков в выучке партий с солистами театра оперы и балета, а также в концертном исполнении оперных сцен, арий, балетных номеров.

К сожалению, до сих пор концертмейстеры театра оперы и балета не располагают методическим обоснованием упомянутого выше поля своей практической деятельности. Вопросов работы с фортепианной фактурой клавиров в своих исследованиях лишь частично касались Е. Шендерович [9. С. 46–47] и А. Готлиб [10. С. 78–82], пытаясь очертить некоторые моменты приближения звучания фортепиано к тембрам оркестровых инструментов.

Безусловно, объективно непросто обобщить систему воспроизведения средствами игры на фортепиано групп и инструментов оркестра, однако на практике подобная работа должна вестись в обязательном порядке. Попытаемся изложить технологические принципы имитации звучания оркестровых инструментов и групп на фортепиано, базирующиеся на некоторых рекомендациях названных выше музыкантов, а также личном научно-теоретическом и практическом опыте автора статьи [11. С. 352–356, 383–403; 12].

Одной из основных оркестровых групп в опере и балете является группа струнно-смычковых инструментов, к которой относятся: скрипка, альт, виолончель, контрабас. Из всех инструментов они обладают наибольшим разнообразием приемов игры, динамических оттенков и штрихов. К этой группе относят и арфу. Попутно отметим, что штрихи в инструментальной музыке, как и соответствующие приемы звукоизвлечения, раньше всего появились именно в практике игры на струнно-смычковых инструментах. В процессе звукоизвлечения на них имеют значение три фактора взаимодействия смычка и струны: скорость ведения, сила нажатия и точка соприкосновения. Именно различие в способах ведения смычка по струнам стало основанием для определения разнообразия струнно-смычковых штрихов, а впоследствии стало применяться и в игре на других инструментах.

Смычковый штрих выполняет несколько функций: обеспечивает динамику и тембровую определенность звучания, метроритмическую структуру музыкальной интонации и определенным образом является признаком жанрово-стилевого направления произведения. Сейчас существуют четыре группы смычковых штрихов, которые различаются по степени протяженности или короткости, кантиленности или же остроты звучания:

– короткие – martelé и плотное staccato (отрывистые штрихи, исполняемые крепко прижатым к струне смычком), pizzicato (щипком);

– бросковые – staccato, летучее staccato, stehende (обратное staccato), арпеджио;

– прыгающие – spiccato, sautille, барабанный штрих (тремоло), ricochet (saltando);

– протяжные – son file (выдержанный филированный звук), связный штрих legato, раздельный штрих détaché (с отчетливой атакой звука).

Для струнно-смычковой группы характерны достаточно большой объем силы звука, однородность в тембровом слиянии группы (что объясняется единством методов их конструирования и схожими принципами технологии игры).

По своему звучанию короткие штрихи (martelé, staccato, pizzicato) – малопротяжные, и их общей чертой являются большие или меньшие паузы между ними и обязательное подчеркивание каждого звука.

Martelé – энергичный, прерывистый штрих, придающий исполнению четкости (в игре на *p* и *pp* достигается особая изысканность), используется в умеренных темпах. Штрих martelé имитируется на фортепиано подчеркнутым, ярким staccato. При этом правая педаль не используется.

Штрих staccato у струнно-смычковых инструментов имеет две разновидности: плотное, тяжелое, которым исполняются эпизоды в относительно медленном темпе, и легкое – в быстром. Staccato в быстрых темпах воспринимается как ряд отрывистых, быстрых и коротких звуков, которые равномерно

следуют друг за другом и прерываются микропаузами: складывается впечатление стремительного «каскада» чеканных звуков. Концертмейстер воспроизводит этот штрих активными, упругими пальцами, без участия кисти и использования педали. В эпизодах на *p* можно играть вытянутыми кончиками пальцев, которые помогут сделать звук матовым, приглушенным; на *f* – подогнутыми, что, соответственно, добавит звуковой яркости. В сочетании с виолончелью и контрабасом фортепианное staccato будет более тяжелым.

Акцентированное staccato, обозначающееся знаком ▼, предусматривает соответствующее сопровождение на фортепиано штрихом martellato.

Pizzicato извлекается с помощью щипка струны и воспроизводится на фортепиано легким, в то же время четким пальцевым staccato с использованием левой педали. Для отмены игры pizzicato в нотах фиксируется обозначение arco.

Spiccato (ит. «отрывистый»), летучее staccato и ricochet (фр. «прыгающий») – одновременно относятся к бросковым и прыжковым штрихам и применяются обычно в быстрых темпах. Spiccato в быстром темпе представляет собой последовательность отрывистых звуков, которые достигаются четкой артикуляцией и легкостью исполнения в грациозных эпизодах. Соответственно, и летучее staccato используется для исполнения грациозных последовательностей.

Staccato и pizzicato скрипки и альта имитируются на рояле гибкими кистевыми движениями и пальцами, которые «пружинисто» отрываются от клавиш. Исполнение на фортепиано pizzicato подразумевает непродолжительный звук, который как бы «накалывается» на клавиатуру. А вот в имитации звучания виолончели и контрабаса эти штрихи «произносятся» не столь остро и подчеркнуто. В этом случае кисть концертмейстера имеет сходство с кошачьей лапкой – бархатной и мягкой, но при этом упругой и цепкой.

Spiccato и ricochet скрипки и альта имитируются на фортепиано активной артикуляцией упругих кончиков пальцев. Pizzicato и staccato виолончели и контрабаса исполняются аналогичным приемом, только чуть более приглушенно. В зависимости от инструмента и акустики зала возможно использование левой педали.

Штрих portamento (ит. portamento – перенос), используемый большинством оркестровых инструментов, воспроизводится на фортепиано предельным придерживанием предыдущей клавиши до нажатия следующей.

Штрих détaché (фр. – отдельный, оторванный, отрешенный, изолированный), также широко используемый музыкантами-струнниками, схож с исполнением на фортепиано non legato. Его относят к протяжным штрихам – каждая нота звучит ровно, а переходы от одной ко второй путем смены направления смычка происходят почти незаметно на слух, без пауз. Несмотря на относительную непродолжительность звучания каждой ноты, этот штрих в целом придает музыке кантиленность звучания и именно в быстрых темпах приближается к разновидности протяжных штрихов. Détaché не имеет специального обозначения и обычно используется в моментах отсутствия лиг. На фортепиано имитируется снятием пальца с клавиши непосредственно перед взятием следующей, без специальных пауз и использования педали. Вместе с тем détaché можно отнести и к короткозвучным штрихам, когда его применяют в быстрых темпах.

Ricochet (saltando) – штрих, при котором звук извлекается за счет броска смычка на струну, с подпрыгиванием необходимое количество раз. Этот «прыгающий» штрих придает музыке стремительность, легкость и применяется в быстрых пассажах и повторяющихся арпеджио. Эти штрихи имитируются на фортепиано отрывистым, немного жестким staccato (в эпизодах на *f*) и четким, будто летучим, staccato (в эпизодах на *p*), без педали.

Legato – плавное сочетание нескольких звуков одним движением смычка, благодаря чему образуется широкая кантилена, своеобразное «пение на инструменте». В быстром темпе пассажи legato придают исполнению характер непрерывного потока звуков, которые словно перетекают друг в друга. На фортепиано воспроизводится за счет придерживания предыдущей ноты до нажатия следующей и мягкого звукоизвлечения. Для тембровой окраски и улучшения певучести мелодии целесообразным станет контролируемое использование правой педали, которое будет способствовать достижению четкого, выразительного звучания струнно-смычковых инструментов на legato.

Для изменения тембра в направлении ослабления, приглушения звучания струнно-смычковых инструментов применяется сурдина, которая надевается на подставку (обозначается «con sordino»). Независимо от приемов звукоизвлечения использование сурдины заметно влияет на тембр струнно-смычковых инструментов, делая звук более «темным», немного приглушенным. На *f* создается напряженная звучность, с оттенком страстности и выразительности; на *p* – матовая, будто туманная, легкая и воздушная. Концертмейстер имитирует исполнение с использованием левой педали – в эпизодах как на *p*, так и на *f*. Завершение игры с сурдиной обозначается «senza sordino».

Арфа, как оркестровый инструмент, не владеет значительной силой звука. Ее главное предназначение в оркестре – исполнение аккордов и их фигураций, имитация которых предполагает использование густой правой педали, и деликатное звукоизвлечение.

Еще одна группа оркестровых инструментов, яркая по объему и наполненности звучания, – группа деревянных духовых и медных духовых инструментов. К слову, ни одна исполнительская сфера не прошла такого длительного совершенствования инструментария, как духовое музыкальное искусство, что обусловлено спецификой игры, связанной с большими физическими нагрузками на организм исполнителя, желанием облегчить исполнительский процесс и одновременно с попыткой найти новые тембральные краски инструментов, расширить границы их звучания.

Длительное время бытовало мнение, что по своей природе духовые инструменты динамически менее гибкие и выразительные, чем струнные. Отчасти такая точка зрения, появившаяся еще в начале XIX в., была связана с их несовершенством. В наше время духовые инструменты и исполнительское мастерство музыкантов, играющих на них, свидетельствуют о том, что их динамическая палитра не только не уступает струнным, но и в некоторой степени превосходит амплитудой нюансировки.

Одновременно изменилось и эстетическое восприятие тембра этих инструментов. Большинство флейтистов играют на металлических флейтах, отказавшись от ранее распространенных деревянных. Кларнетисты и гобоисты используют инструменты, которые обладают большими техническими возможностями, достигая значительного звукового разнообразия. Фаготисты

тоже отказались от деревянной подставки, проводятся эксперименты по поиску лучших вариантов изготовления трости. В своей исполнительской практике валторнисты в основном играют на полутоновых и двойных валторнах различных модификаций, которые мгновенно могут менять общий строй, облегчают звукоизвлечение в верхнем регистре и позволяют исполнять сложные пассажи. Трубачи используют трубу с помповым механизмом в строе B, где она звучит наиболее полно и ярко. Для исполнения крайних высоких звуков в оркестре прибегают к игре на трубе-пикколо. Для облегчения звукоизвлечения в высоком регистре отдельные оркестровые партии или произведения исполняются на трубах в строях C, D, Es, каждая разновидность которого предполагает использование другого мундштука с полями одного размера, откручивающихся или со сменными чашечками. Среди тромбонов распространение получили теноровый и басовый. Тубы, на которых раньше играли в высоком строе Es, на сегодня существуют в строе B.

Приведем две классификации духовых инструментов: традиционную и акустическую. Традиционные духовые инструменты делятся:

– на деревянные духовые – флейта, кларнет, гобой, фагот, саксофон;

– медные духовые – корнет, валторна, труба, тромбон, туба.

Современная акустика предлагает следующую классификацию:

– лабиальные (лат. labium – губы), свистящие духовые – флейта, свирель, органные трубы;

– язычковые, лингвальные (лат. lingua – язык) – гобой, кларнет, фагот, саксофон;

– с воронкообразным мундштуком (медные – все разновидности корнетов, валторна, труба, тромбон, туба, горны, фанфары).

Диапазон духового инструмента разделяют на регистры, каждый из которых имеет общие тембровые, динамические и технические характеристики. Средний – светлый, полнозвучный, динамически гибкий (именно в этом регистре для исполнения доступны любые нюансы), интонационно чистый, в техническом плане – удобный. Н. Римский-Корсаков (который сам играл на духовых инструментах) называл этот регистр «участком внятной игры» [13. С. 14]. Крайние регистры теряют гибкость и утонченность нюансировки. Нижний регистр характеризуется постепенным затемнением тембра, снижением полноты и плотности звучания – изменение звуковых качеств наиболее заметно у корнетов (у других инструментов разница в тембре сохраняется до самой низкой части диапазона). В верхнем регистре тембр высоких инструментов (особенно корнетов) становится светлее, ярче, иногда напряженнее. Медные духовые в этом регистре обладают полным и мягким звуком, большим динамическим объемом (от крепкого, насыщенного *f* до легкого *p*).

В отличие от струнно-смычковой группы, группа деревянных духовых инструментов не имеет подобной однородности, так как и их строение, и принципы звукоизвлечения на них не идентичны, да и динамические градации духовых инструментов значительно отличаются. Например, *piano* гобоя и *piano* флейты – это два совершенно разных динамических оттенка. К тому же, в силу своей природы, медные духовые имеют больше возможностей для акцентирования отдельных звуков и аккордов.

Détaché – один из важнейших штрихов для всех исполнителей на духовых (четкое, выразительное «произнесение» звука), исполнение которого

требует энергичной, четкой атаки и полного выдерживания длительности каждого звука. Этот штрих не имеет графического обозначения, иногда может стоять знак над нотой «–». Для его имитации концертмейстер сохраняет соответствующую продолжительность каждого звука и четкость атаки.

Marcato исполняется на духовом инструменте за счет четкого, концентрированного начала каждого звука, а на фортепиано имитируется активными, крепкими пальцами, с использованием веса всей руки.

Штрих martelé требует предельно четкого звукоизвлечения, обозначается знаком ▼. Воспроизводится концертмейстером упругими пальцами с фиксацией руки.

Духовое staccato, как легкий и быстрый толчок языка музыканта при атаке, заменяет ряд специфических смычковых штрихов (martelé, spiccato, saltando). Staccato у деревянных духовых инструментов приближается к фортепианному non legato. На фортепиано этот штрих имитируется штрихом non legato, а у медных духовых – штрихом marcato (активными пальцами, с нагрузкой всей руки). Особое «серебристое» звучание флейт на staccato–leggiero воссоздается собранным кистевым приемом.

В практике исполнения на духовых инструментах существует и прием двойного staccato, который является аналогом скрипичного spiccato, используемого в быстрых темпах для создания грациозной последовательности отрывистых звуков. На фортепиано исполняется ритмически четко, штрихом staccato, собранными пальцами, без педали.

Наиболее выразительным исполнительским приемом игры на духовых инструментах является legato – легкое, прозрачное, исполняется на большом запасе дыхания. На фортепиано поддерживается активными, собранными пальцами, с плавным движением руки, без педали. Legatissimo требует от исполнителя на духовом инструменте еще большей связности звуков (соответственно, и в партии фортепиано он предполагает более глубокое и вязкое погружение пальцев в клавиатуру). В исполнении акцентированного legato на духовых инструментах акцент делается за счет резкой активности выдоха. Обозначается знаками акцента и лигой. На фортепиано воспроизводится активными пальцами, которые «атакуют» каждую ноту, подчеркнутую акцентом.

На всех духовых инструментах (кроме тромбона) non legato исполняется достаточно легко и на фортепиано имитируется за счет извлечения каждого звука отдельно, одновременно удерживая его до конца.

Portamento на духовых инструментах – штрих, по своим исполнительским характеристикам напоминает glissando – легкое, изящное скольжение от одного звука к другому. Концертмейстер максимально придерживает предыдущий звук до взятия последующего, без педали. Glissando, как способ последовательного заполнения интервала путем легкого скольжения промежуточными звуками, также довольно часто применяется в игре на духовых инструментах.

В целом для имитации тембров и штрихов на рояле игры деревянных духовых инструментов нужны пальцевая собранность и сосредоточенность кистей рук, что создает эффект звучания инструментов этой группы.

Специфическим моментом в имитации тембра флейты является игра напряженными кончиками легких пальцев со «скользящим» движением всей

кисти, которая создает четкую и одновременно легкую, как бы «жемчужную игру» («jeu perle»). Для кларнета характерно «теплое», «мягкое» звучание, которое имитируется на фортепиано схожим приемом, только более активными пальцами. Имитация верхнего регистра кларнета требует от пианиста острой пальцевой активности. Звучание гобоя с его специфическим «носовым» призвуком воспроизводится на рояле гибкой кистью, но при этом достаточно упругими пальцами. Для подражания звучанию гобоя важно звукоизвлечение с помощью точной пальцевой атаки с глубоким погружением в клавиатуру. Природа фагота не позволяет извлекать на нем звук большого динамического объема, соответственно, имитация его звучания на рояле должна быть мягкой и немного приглушенной.

Специфическими приемами имитируется игра медных духовых инструментов на фортепиано. Тромбон обладает ярким, сильным звуком, что требует от концертмейстера исполнения полным, насыщенным звуком. Труба обладает не менее ярким и даже более пронзительным тембром, способным акустически заполнить даже большие залы. Соответственно, воссоздавать ее звучание на фортепиано нужно крепкой рукой, иногда сдваивая пальцы при исполнении отдельных акцентированных нот. Звучание валторны имитируется гибкой кистью и глубоким legato. Приемом с использованием обеих педалей нужно исполнять партию засурдиненной валторны – левая и правая педали нажимаются до конца. Звучание тубы имитируется на фортепиано собранной кистью, приемом non legato.

Имитация на фортепиано ударных инструментов требует от концертмейстера четкой пальцевой артикуляции, использования токкатной техники. Особое внимание следует обратить на тремоло литавр. Иногда оно выписано в партитуре на достаточно долгом временном промежутке, а в клавир перенесено для исполнения левой рукой в октаву, что может вызвать мышечный зажим. Поэтому стоит заменить октаву на гармонически подходящую терцию, что облегчит имитацию и не вызовет серьезного мышечного зажима в обеих руках.

Многоаспектность задач концертмейстера в исполнении оркестрового произведения предполагает умение определять уровень звучания каждой оркестровой группы, поскольку он существенно отличается даже в одном динамическом нюансе, воссоздавать дифференцированную динамику различных оркестровых групп внутри единой фортепианной фактуры, а также обладать способностью имитировать на рояле штрихи отдельных инструментов симфонического оркестра.

Вместе с тем логично возникает вопрос – как следует относиться к построениям (чаще всего аккордовым и интервальным), которые состоят из инструментов разных групп? Здесь не нужно пытаться каждый звук играть особым приемом, предназначенным для отдельного инструмента – такой подход может достаточно негативно сказаться на технологии воссоздания звучания. В подобных случаях целесообразно использовать приемы, имитирующие исполнение полифонических произведений на фортепиано (в частности, фуг), когда из общей фактуры отбирается ведущая, смыслообразующая тема. Но подчеркивается она не столько динамически, сколько тембрально.

Еще один важный исполнительский момент. Нередким явлением в клавирах является запись аккордов и их последовательность шириной больше

октавы, которые трудно или вовсе невозможно взять без arpeggiato (не выписанного в партитуре). Профессиональным решением станет изменение расположения звуков аккорда – речь идет о смене местами средних голосов или же распределении его между двумя руками, оставляя неизменными бас и верхний голос.

Legato группы деревянных духовых инструментов имитируется на фортепиано игрой собранной кистью и активными кончиками пальцев. Воссоздавать на фортепиано legato медных духовых инструментов следует с помощью собранной и несколько тяжелой кисти руки, крепкими пальцами.

Legato группы скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов более насыщенное – на фортепиано достигается путем глубокого и мягкого погружения пальцев в клавиатуру, выразительного интонирования, без использования правой педали.

Отметим, что оркестровое staccato (особенно в варианте игры группой инструментов) характеризуется большей продолжительностью реального звучания штриха.

Также немаловажной задачей профессионального концертмейстера является понимание силы динамического звучания оркестра в конкретном музыкальном эпизоде, когда происходит расслоение пластов силы звучания не только в сопоставлении групп инструментов, но и внутри каждой группы, образуя динамическо-полифоническую фактуру.

К примеру, соединение тембров деревянно-духовой группы и струнно-смычковой группы усиливает и сгущает звучание последней, что требует от концертмейстера более ясного звучания музыкального материала. Слияние медных и струнно-смычковых не дает эффекта сопряжения звучания, что необходимо учитывать при воспроизведении музыкального материала путем более ясного проведения партии медных инструментов.

В этом контексте обратим внимание на такой момент – в оркестре не существует правой педали как технического устройства. Ее своеобразный аналог создает звучание длинных звуков оркестровых инструментов. По этой причине концертмейстер должен осторожно пользоваться педалью, согласуя ее взятие и снятие с реальным звучанием оркестра.

Обобщая проведенный анализ системы формирования концертмейстерских умений и навыков с позиции интерпретации оркестрового звучания клавира, обеспечивающей эффективность умения приблизить звучание фортепиано к звучанию оркестра, определяем его как основной технический прием в работе концертмейстера театра оперы и балета.

Отметим основные положения, которые являются важными для данного исследования:

– предметом осмысления является текст партитуры, трансформированный в клавир;

– исполнение оперного / балетного клавира как разновидность творческой интерпретации оркестровой музыки направлено на сохранение его реального звучания и раскрытия содержания средствами фортепиано;

– формирование понятийной базы этих умений находится на стыке понимания звучания и тембральной характеристики каждого инструмента, и на основании этого – уяснение средств его воспроизведения;

– достижение фактурными средствами необходимых динамических эффектов звучания оркестра, нахождение адекватных форм произношения звука на фортепиано являются важной составляющей имитации инструментальных штрихов;

– воспроизведение на фортепиано звучания различных оркестровых инструментов / групп способствует формированию у концертмейстера не только технологических умений, но и появлению возможности прикладного применения в процессе художественной интерпретации;

– использование подобных имитаций целесообразно, поскольку осмысливает (???) и реализует замысел композитора.

Указанные положения являются базовыми для овладения концертмейстером интерпретационных умений, формирующихся в следующем комплексе:

– изучение и анализ тембров различных оркестровых групп, оркестровых инструментов и возможности разработки системы их воспроизведения на фортепиано;

– выявление роли физиологических техник работы рук и пальцев для имитации;

– использование того или иного приема как результата тщательного изучения индивидуальных особенностей оркестровых инструментов, его диапазона и тембровой характеристики, опыта накопления ассоциативных аналогов;

– опытное формирование приемов имитации звучания оркестровых инструментов, достигаемого путем длительной практической работы.

Реализация очерченных задач способствует логическому обоснованию намерений концертмейстера, интенциально направленных на профессиональную художественную интерпретацию оркестровой музыки. Соответственно, предложенные варианты имитации оркестровых инструментов / групп будут способствовать воплощению реального звучания оркестра, помогут создать представление о содержании изучаемого клавира оперной или балетной музыки, позволят реализовать замысел композитора.

Литература

1. *Люблинский А.А.* Теория и практика аккомпанемента : методологические основы. Л. : Музыка, 1972. 82 с.

2. *Инструментовка.* URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Инструментовка (дата обращения: 1.02.2021).

3. *Могилевская Л.А.* За кулисами оперы: записки концертмейстера / предисл. Р. Щедрин. М. : Музыка, 2010. 288 с. : илл. + 1 эл. опт. диск (DVD-ROM).

4. *Баренбойм Л.А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, 1974. 336 с.

5. *Крючков Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л. : Музыка, 1961. 72 с.

6. *Майкапар А.Е.* «Вокалист нуждается в руководителе». URL: http://www.muzcentrum.ru › programsarchive › concertmast (дата обращения: 10.01.2021).

7. *Скоробогатько Н.* Нотатки оперного концертмейстера. Киев : Муз. Украина, 1973. 332 с.

8. *Ладыгин Л.А.* Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1990. 20 с.

9. *Шендерович Е.М.* О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Л. : Музыка, 1972. 48 с.

10. *Готлиб А.Д.* Основы ансамблевой техники. М. : Музыка, 1974. 96 с.

11. *Молчанова Т.О.* Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів : Ліга-прес, 2015. 558 с.

12. *Молчанова Т.О.* Рациональность восприятия фортепианной фактуры клавира как инициальный фактор в работе концертмейстера // Искусство и культура: научно-практический журнал. 2014. № 3 (15). С. 39–47.

13. *Римский-Корсаков Н.А.* Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений / ред. М. Штейнберга. М. ; Л. : Музгиз, 1946. Т. 1. 128 с.

Tatiana O. Molchanova, Mykola Lysenko Lvov National Music Academy (Lvov. Ukraine).
ORCID-0000-0002-2152-7341.
E-mail: prof@moichanova.pro

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 212–224.
DOI: 10.17223/2220836/44/16

STROKES AS A BASIC EXECUTIVE PRINCIPLE OF THE PIANIST-CONCERTMASTER'S WORK WITH THE CLAVIER OF THE OPERA AND BALLET

Keywords: concertmaster; clavier; strokes; imitation

The purpose (aim) of the article is to determine the parameters of the formation of accompanist skills and abilities from the standpoint of interpreting the orchestral sound of the clavier. The objectives of the research are to analyze in detail the timbres of various orchestral instruments / groups and, on this basis, to develop the technology for their reproduction on the piano.

The principles of imitation of various orchestral groups and instruments are outlined. The system of their reproduction on the piano is generalized, which ensures the effectiveness of the ability to bring their sound closer to the sound of the orchestra and, as the next stage, the use of these skills in learning parts with soloists of the theater of opera and ballet, as well as in concert performance of opera scenes, arias, ballet numbers.

The physiological techniques of hand and finger work are analyzed in detail, which form the ability to recreate the sound of a particular instrument (group of instruments) by means of a piano.

Summarizing the analysis of the system of formation of accompanist skills and abilities from the standpoint of interpreting the orchestral sound of the clavier, which ensures the effectiveness of the ability to bring the sound of the piano closer to the sound of the orchestra, we define it as the main technological method in the work of a concertmaster of an opera and ballet theater.

Let us outline the main provisions that are important for this study:

– the subject of comprehension is the text of the score, transformed into the clavier;

– performance of an opera / ballet clavier as a kind of creative interpretation of orchestral music is aimed at preserving its real sound and revealing its content by means of the piano;

– the formation of the conceptual base of these skills is at the junction of understanding the sound and timbre characteristics of each instrument, and on this basis – understanding the means of its reproduction;

– the achievement of the necessary dynamic effects of the orchestra sounding by textured means, the finding of adequate forms of sound pronunciation on the piano is an important component of the imitation of instrumental strokes;

– reproduction of the sound of various orchestral instruments / groups on the piano, contributes to the formation of the accompanist not only technological skills, but also the emergence of the possibility of applied use in the process of artistic interpretation;

– the use of such imitations is advisable, since it comprehends and realizes the composer's intention.

These provisions are basic for mastering interpretive skills by the accompanist, which are formed in the following complex:

– study and analysis of timbres of various orchestral groups, orchestral instruments and the possibility of developing a system for their reproduction on the piano;

– revealing the role of physiological techniques of hand and finger work for imitation;

– the use of a particular technique as a result of a thorough study of the individual characteristics of orchestral instruments, its range and timbre characteristics, the experience of accumulating associative analogs;

– experimental formation of techniques for imitating the sound of orchestral instruments, achieved through long-term practical work.

The implementation of the outlined tasks contributes to the logical substantiation of the concertmaster's intentions, which are intentionally aimed at the professional artistic interpretation of orchestral music. Accordingly, the proposed variants of imitation of orchestral instruments / groups

will contribute to the embodiment of the real sound of the orchestra, help to create an idea of the content of the studied clavier of opera or ballet music, and will allow the composer's intentions to be realized.

References

1. Lyublinskiy, A.A. (1972) *Teoriya i praktika akkompanementa: metodologicheskie osnovy* [Theory and Practice of Accompaniment: Methodological Foundations]. Leningrad: Myzuka.

2. Wikipedia. (n.d.) *Instrumentovka* [Instrumentation]. [Online] Available from: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Instrumentovka (Accessed: 1st January 2021).

3. Mogilevskaya, L.A. (2010) *Za kulisami opery: zapiski kontsertmeystera* [Behind the Scenes of the Opera: Notes of the Accompanist]. Moscow: Muzyka.

4. Barenboym, L.A. (1974) *Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo* [Musical pedagogy and performance]. Leningrad: Muzyka.

5. Kryuchkov, N. (1961) *Iskusstvo akkompanementa kak predmet obucheniya* [The art of accompaniment as a subject of instruction]. Leningrad: Muzyka.

6. Maykapar, A.E. (2013) *Vokalist nuzhdaetsya v rukovoditele* [The vocalist needs a leader]. [Online] Available from: http://www.muzcentrum.ru › programsarchive › concertmast (Accessed: 10th January 2021).

7. Skorobogatko, N. (1973) *Notatki opernogo kontsertmeystera*. Kyiv: Muz.Ukraina.

8. Ladygin, L.A. (1990) *Teoreticheskie osnovy ispolnitel'skoy praktiki kontsertmeystera baleta* [Theoretical foundations of the performing practice of the ballet accompanist]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. Moscow.

9. Shenderovich, E.M. (1972) *O preodolenii pianisticheskikh trudnostey v klavirakh: sovety akkompaniatora* [On overcoming pianistic difficulties in claviers: an accompanist's advice]. Leningrad: Muzyka.

10. Gotlib, A.D. (1974) *Osnovy ansamblevoy tekhniki* [The basics of ensemble technique]. Moscow: Muzyka.

11. Molchanova, T.O. (2015) *Mistetstvo pianista-kontsertmeystera u kul'turno-istorichnomu konteksti: istoriya, teoriya, praktika*. Lviv: Liga-pres.

12. Molchanova, T.O. (2014) Ratsional'nost' vospriyatiya fortepiannoy faktury klavira kak initsial'nyy faktor v rabote kontsertmeystera [The rationality of the perception of the piano texture of the clavier as an initial factor in the work of an accompanist]. *Iskusstvo i kul'tura: nauchno-prakticheskiy zhurnal*. 3(15). pp. 39–47.

13. Rimskiy-Korsakov, N.A. (1946) *Osnovy orkestrovki s partiturnymi obraztsami iz sobstvennykh sochineniy* [The basics of orchestration with score samples from own compositions]. Vol. 1. Mosocw; Leningrad: Muzgiz.

УДК 7.76.03/.09; 761.1
DOI: 10.17223/22220836/44/17

А.В. Морозова, П.М. Веласкес Сабогаль

ТВОРЧЕСТВО ФРАНСА МАЗЕРЕЛЯ И ЕГО РОЛЬ В СЛОЖЕНИИ ГРАФИКИ АРГЕНТИНСКОГО МОДЕРНИЗМА[1]

Целью статьи является исследование особенностей графического творчества бельгийского художника Ф. Мазереля как представителя анархистской идеологии и изучение специфики его воздействия на аргентинское искусство первой половины XX в. Актуальность статьи обусловлена тем, что в ней рассмотрена проблематика такого важнейшего явления мировой культуры рубежа XIX–XX вв., как феномен взаимосвязи между художественным авангардом и анархизмом. Были задействованы методы формально-художественного, иконографического анализа, иконологический метод, культурно-исторический и социологический, а также компаративистский.
Ключевые слова: *Ф. Мазерель, анархистская газетная культура, аргентинская графика первой половины XX в., роман без слов, В. Ребуффо, А. Баллестер*

Путь к анархизму

Бельгийский художник Франс Мазерель (1889–1972) является основоположником современной графики. В его честь назван один из самых известных центров графического искусства в мире: *Frans Masereel Centrum*. Интерес к его творчеству породил ряд исследовательских проектов, предпринятых с целью понять его место в графике XX в. и характер его воздействия на развитие графики Европы, Китая, американского континента [1, 2] вплоть до XXI в. Примерами подобных проектов являются не только кандидатская диссертация С. Дегардена (2018) [3] и монография М. Диаса (2000) [4], но и две выставки в Бельгии – «*Франс Мазерель в движении 1914–1930 гг.*»[2] (2015) и «*Франс Мазерель и современное искусство: образы сопротивления*»[3] (2017), в материалах которых мастер назван «важнейшим художником-графиком и ксилографом XX в.», а его искусство рассмотрено в аспекте его влияния на современных художников[4].

Несмотря на низкую степень разработанности проблемы, публикации «вокруг Мазереля» не ограничиваются сугубо европейским пространством. Скорее наоборот, в последние десятилетия XXI в. можно обнаружить исследования, проводимые в России [5], Турции [6] и США [7]. Однако удивляет отсутствие авторов, занимающихся творчеством Мазереля в контексте анархизма, в частности, материалом анархистской газетной культуры начала XX в., самое яркое проявление которой имело место в Аргентине. И это страна, в которой нет ни монографий, ни статей, посвященных Мазерелю, за ис-

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-112-50029 / Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 20-112-50029.

[2] «Frans Masereel en transition 1914-1930». Выставка доступна в: https://re2g.hypotheses.org/1578#?

[3] «Frans Masereel and contemporary art: images of resistance». Выставка доступна по адресу: https://www.muzee.be/en/muzee/t207550/frans-masereel-and-contemporary-art-images-of-resistance

[4] Произведение Tableau Vivant М. Эванса, выставлено на выставке, доступно по ссылке: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/14746/

ключением буквально нескольких упоминаний о нем в связи с местными художниками! В данной статье анализируются особенности графического творчества Мазереля как представителя анархистской идеологии и специфика его воздействия на аргентинское искусство первой половины XX в.

Одной из особенностей мировой культуры рубежа XIX–XX вв. является взаимосвязь анархизма и авангарда. Новейшие научные труды в области искусствоведения проливают свет на многообразный диалог политики и эстетики и рассматривают анархизм как один из главных факторов формирования изобразительного искусства начала XX в. Среди исследованных мастеров в мировом искусствоведении Мазерель не занимает первостепенное место. Однако в его творчестве сходятся два фактора развития анархизма в художественном пространстве рубежа XIX–XX вв.: с одной стороны, акцент анархистов на социальное назначение искусства, что было связано с обращением П. Кропоткина к художникам [8]; а с другой – возвышение художественной индивидуальности в ее поисках эстетических инноваций, происходящее вслед за бунтом М. Штирнера, поднятым под лозунгом уникальности личности [9]. Значимость личности Мазереля для искусствоведения состоит в возможности его изучения не только как носителя идеологических революционных принципов, но и как двигателя эстетических инноваций.

В графическом искусстве Мазереля сочетаются архаический и футуристический импульсы модернизма. Цитируя исследователя Р. Поджиоли, следует рассматривать Мазереля в контексте «романтического антитрадиционализма», который подразумевает сочетание «революционного и разрушительного момента» и «момента реконструкции и восстановления» [10. P. 54]. Важно отметить факт конвергенции *медиевизации* и экспрессионизма, что у Мазереля выражается в одновременности борьбы за сохранение примитивного языка ксилографии и в поиске *новаторских подходов,* сформированных на основе эстетики экспрессионизма и создания нового жанра в графике XX в. Свойственный ему *дух современности* можно расшифровать как сочетание примитивного и модернистского. Эта дихотомия отражается в декларации художника: «Я уверен, …что искусство должно служить идее, как у примитивных [мастеров], но с элементами сегодняшнего дня. Это немного сложно. Увидим» [11. P. 73].

Как сам художник написал в контексте своей выставки в Москве в 1935 г.: «В наши дни оно [искусство] должно быть средством, служащим лучшей части человечества в его борьбе за создание строя, исключающего эксплуатацию человека человеком и войну» [12. С. 5]. Верный своим словам, Мазерель твердо стоит «в первых рядах борцов за этот строй» [Там же], нарисовав начиная с 1917 г. в течение трех последующих лет «около тысячи рисунков» [13. С. 57] для газеты *La Feuille*, основанной в Женеве группой интеллектуалов и художников, выступающих за пацифизм. В 1914 г. он бежал из Бельгии, отказавшись от призыва на военную службу, став «дезертиром» и начав жизнь «странника по Европе» [14]. Как утверждает искусствовед К. Зеленина, два фактора повлияли на политический тон творчества бельгийского художника: с одной стороны, его пребывание во французской колонии в Тунисе в 1910 г., где молодой Мазерель рисовал местных жителей, обитавших в большинстве случаев в условиях крайней бедности; а с другой стороны, Первая мировая война, которая (а вовсе не его неоконченное худо-

жественное образование в Генте под руководством Жюля де Брейкера в области гравюры на дереве) и «делает его художником-профессионалом» [14]. Из-за политической и демократической составляющих творчества Мазереля его близкий друг Ромен Роллан помещает его в одном ряду с О. Домье и Ф. Гойей [13].

Помимо *La Feuille*, Мазерель рисует для таких периодических изданий, как *Les Hommes du Jour*, *Les Tablettes*, *Clarté*, *Monde (Hebdomaire international),* и иллюстрирует сочинения таких оппозиционно настроенных писателей, как Эмиль Верхарн, Пьер Жан Жув, Шарль-Луи Филипп, Герман Гессе, Томас Манн, Ромен Роллан и др. В его ксилографиях и рисунках *активизм* и *антагонизм*[1] авангардного мировоззрения [10] имеют четкий настрой против религии, капитализма, колониализма, фашизма и военных конфликтов. Тенденция Мазереля к противодействию любому типу иерархии или господства также обращает на себя внимание своей близостью к анархизму. В 1900 г. под воздействием своей «тети Фанни», которая «переводила книги русских анархистов на фламандский» [15. P. 25], художник познакомился с Петром Кропоткиным, читая «*Wederkeerig dienstbetoon: Een factor der evolutie»* (1904) и «*Idealen en werkelijkheid in de Russische literatuur»* (1907)[2]. В те же годы он мог прочитать и нидерландский перевод книги Кропоткина «*Воспоминание революционера»* (1902) [Ibid.]. Как фактор влияния на дальнейшую деятельность художника нельзя отрицать и чтение трудов К. Маркса.

Такая направленность духовной эволюции Мазереля приводит художника в СССР, где его творчество, воспринимаемое как образец социального реализма, встречает доброе отношение. В свете анализа исследователя Р. Поджиоли, «привлечение» бельгийского художника и его современников к «Московской Церкви», как Поджиоли называет большевизм, отвечает «амбивалентности невольно анархистского менталитета», который главенствует над «ясным марксистским мышлением» [10. P. 99–100] художников, участвующих в коммунистическом проекте[3] [16]. Биограф Мазереля Йорис ван Парис объясняет возникновение *анархистского духа* у Мазереля спецификой сформировавшей его социальной среды. Понятия свободы и солидарности анархизму нашли идеальную почву во Фландрии в тех кругах «просвещенных либералов» [15. P. 26], к которым принадлежали несколько членов семьи художника. Анархизм проникал в создание Мазереля двумя путями. Во-первых, посредством чтения переводов произведений П. Кропоткина. Во-вторых, через спонтанную ассимиляцию революционных ценностей в его среде, где «привилегированный класс ортодоксальных либералов и католиков» становился общим врагом всех прогрессивных кругов. Влияние анархизма на художника не прекратится в течение всей жизни Мазереля, остава-

[1] Оба термина рождаются в контексте концепции Р. Поджиоли, который в книге «Теория авангарда» формулирует четыре категории: активизм, антагонизм, нигилизм и агонизм, с помощью которых мы, в свою очередь, исследуем «мост» между авангардным и анархистским мировоззрениями. По словам итальянского теоретика, «активизм» подразумевает некий «дух приключений», который вместе с «антагонизмом» служит психологическим импульсом для художников, принимающих участие в революционном движении. «Активизм» понимается как реакция против социума и его традиций [10].

[2] «Идеалы и действительность в русской литературе» и «Взаимная помощь как фактор эволюции».

[3] В этом смысле можно вспомнить решающее воздействие анархизма на ранний русский авангард дореволюционного периода на примере таких художников, как К. Малевич, О. Розанова, Н. Гурьянова, А. Родченко [16].

ясь в силе даже в тот период, когда ему уже исполнилось 80 лет – он сказал тогда, что идеальное общество является «анархистским коммунизмом, коммунизмом без принуждения» [15. P. 27].

Итак, мы сталкиваемся с художником, материализующим контакт между авангардом и анархизмом рубежа веков, тенденция к трансграничному движению которых расширяет иммиграцию творчества Мазереля в разные страны, в том числе в Аргентину, где синтетический характер его языка, одновременно популярного и авангардного, фантастического и документального, был принят в качестве визуального выражения революционных принципов в контексте анархистской газетной культуры Буэнос-Айреса начала XX в. В этом отношении необходимо упомянуть слова искусствоведа К. Зеленина о Мазереле: «Сила его средств – в простоте, ясности и их универсальности… Каждое произведение Мазереля всем доступно и понятно» [14. С. 17], – и аргентинского искусствоведа Л. Эстарико: «Мазерель… более универсален, его герои – люди всех современных городов, его Христос – это Христос всех, символ смелости угнетенных, знак-предшественник нового ордена, начало нового искупления» [17. P. 8]. Как в случае других европейских графиков, таких как Ж.-Ф. Гранжуан, Ф. Сагистра, Ф. Валлотон, А.Л. Дейнс, Ф. Гойя, О. Домье, Т.-А. Стейнлен и др., творчество Мазереля было присвоено, переработано, опубликовано и ассимилировано в рамках анархистской газетной культуры на американском континенте. Но, в отличие от большинства вышеупомянутых художников, бельгийский мастер существенно повлиял на развитие модернизма в графике Аргентины и США. В данной статье мы сосредоточимся на первом случае.

Новый жанр в анархистской среде

Если К. Циммер справедливо рассматривает «печатное слово» как двигатель «транснационального сообщества анархистов» рубежа веков, то следует добавить *печатное изображение* как решающий импульс в формировании «коллективных идентичностей» [18. P. 4], развивающихся в рамках международной анархистской периодики. Интернационализм как черта «*мазерельского искусства*»[1], выражается в публикации нескольких его ксилографий в анархистской газете *Acción Libertaria* («*Либертарианское действие*»), основанной Анархо-Коммунистической Федерацией Аргентины в сентябре 1933 г. [19]. В ней с 1934 по 1940 г. публикуется значительное количество (четырнадцать) черных-белых иллюстраций, созданных Мазерелем. В частности, напечатанные произведения соответствуют номерам журнала декабря 1934 г. (Vol. 1, № 9), января 1935 г. (Vol. 2, № 10), марта 1935 г. (Vol. 2, № 11), мая 1935 г. (Vol. 2, № 12), октября 1935 г. (Vol. 2, № 15), мая 1940 г. (Vol. 5, № 36), июня 1940 г. (Vol. 5, № 37), октября 1940 г. (Vol. 5, № 38), ноября 1940 г. [20]. Важно обратить внимание на то, что репродукции произведений Мазереля публиковались вместе с воспроизведением работ других художников, среди которых выделяется немецкий мастер Климент Моро [20], чьи линогравюры легко спутать со стилистикой ксилографий Мазереля, как видно по рис. 1, что само по себе является доказательством жанрово-стилистического влияния Мазереля на его собратьев по искусству, позволя-

[1] Термин использован С. Цвейгом в статье «Франс Мазерель. Человек и художник» [13].

ющего, в свою очередь, говорить о некоем коллективном графическом языке модернистских художников, состоящих на службе социальной идеологии.

Рис. 1. Климент Моро. Без названия (справа). Франс Мазерель. Без названия (слева). Фотокопирование, газета *Acción Libertaria*. Vol. 5, № 38. Октябрь 1940 г. Буэнос-Айрес. С. 1–2

Fig. 1. Clément Moreau. Untitled (Right). Frans Masereel. Untitled (Left). Photo reproduction, newspaper *Acción Libertaria*. Vol. 2, № 38. October 1940. Buenos Aires. P. 1–2

В случае с *Acción Libertaria* репродукции графики разных художников играют чисто изобразительную роль в том смысле, что служат графическим стимулом для воображения читателя. Они не вступают в прямой диалог с окружающими текстами, наоборот, достигают в контексте издания определенной независимости, при которой могут сохранить свою уникальность как визуальное послание. В этом случае изображение и текст не являются толкованиями друг друга, а становятся параллельными способами пропаганды, что подразумевает расширение семантического размаха отношения текста-изображения: нет объяснения, вместо него намек, подсказка. Такой привлекательный диалог с читателем – общий для других изданий испано-язычной анархистской периодики не только в Аргентине, но и в США, Испании, Мексике и на Кубе – подтверждает мысль ученого Лили Литвак: «[Анархистские периодические издания] ищут одновременно и как привлечь внимание к себе, и как способствовать большим эмоциональности и драматизму чтения…, акцентируя тот способ чтения, который основан не на пассивности, а на подстрекательстве и открытии»[1] [21].

Несмотря на то, что в *Acción Libertaria* нет упоминания о художнике, ознакомление с его подписью, состоящей из инициалов – FM, позволяет осуществить правильную атрибуцию в тех случаях, когда, как в номере июня 1940 г., под названием «Перед падением Парижа» были опубликованы две иллюстрации, стилистически не похожие на остальные (рис. 2). Обе иллюстрации отличаются брутальной пафосностью характера, их оригинальные названия – «*Boucher*» («*Мясник*») и «*Poteau*» («*Столб*»), впервые в качестве

[1] Цит. по: Cohn Jesse [21. P. 243].

иллюстрации наряду с другими работами Мазереля они были опубликованы в *La Feuille*, 48 из них были сгруппированы Казимиром Эдшмидом в виде памфлета *Политические рисунки*[1] [15]. Остальные репродукции в *Acción Libertaria* имеют стилистическую уникальность, основанную не только на резких, драматических контрастах черных и белых зон, но и на разнообразии тонких и широких линий, создающих сложную образность бытовых и городских сюжетных сцен. Ощущение единственности визуального рассказа не случайно, так как речь идет о графическом романе «*25 изображений страстей человеческих»* (1918) (далее – «*25 изображений*»).

Ante la caída de París

ESCRIBIMOS estas líneas bajo la impresión del avance arrollador de las fuerzas motorizadas nazis en Francia, arrasando ciudades y campos, dando muerte a millares de hombres, mujeres y niños y, lo que es más grave aún, afirmando sus bases de amenaza a todo el mundo.

No somos defensores ni partidarios del régimen democrático burgués, ni hemos creído en ningún instante que en esta guerra Francia e Inglaterra se batan por la libertad y la justicia, como lo han proclamado.

Pero afirmamos no obstante que la caída de París nos ha producido un indescriptible dolor, sin poder precisar aún las causas de esa entrega sin lucha al enemigo. Porque la sumisión de París no implica sólo la derrota del ejército y del gobierno francés; significa que no existen aparentemente fuerzas capaces de hacer frente a la barbarie nazi y que estamos condenados a soportar el régimen más abyecto y denigrante para el hombre.

No tenemos noticias fidedignas capaces de crear una opinión acertada con respecto a los acontecimientos que allá se producen. Los diarios nada dicen de lo que piensa el pueblo, de la situación de la misma población de París, de los millares de extranjeros antifascistas que residían en esa capital y tampoco de los refugiados españoles que formaban legión. Con todas esas fuerzas de choque, con todo el pueblo exaltado por la propaganda guerrerista y decidido a luchar a muerte contra el fascismo enemigo, ¿cómo puede explicarse la actitud reflexiva, flemática, de gobernantes y militares que parecen obrar como jugadores avezados cuando llegan a la conclusión de que han perdido la partida?

Se habla de traición. Es posible que haya habido muchos casos y que hayan influido bastante en los acontecimientos. Pero nosotros estamos más inclinados a comprobar en todo esto un nuevo signo de la decrepitud y descomposición del régimen capitalista. Los septuagenarios y octogenarios gobernantes y militares que condujeron la guerra en Francia, cubiertos de gloria hace veinte y cinco años, no son hoy otra cosa que un símbolo de senectud.

Y son esos hombres quienes dominan al pueblo francés, quienes han succionado sus energías y recursos durante veinte años, para fabricar armamentos que no supieron traspasar los Pirineos y para construir fortificaciones como la Maginot, que no han servido para nada.

Sabemos que en Francia hay hombres jóvenes y valientes. Y conscientes de que es preferible la muerte a la vida en régimen totalitario. Por eso no creemos que no exista alguna posibilidad de resurrección, incluso sobreponiéndose a sus gobernantes. Recordamos cómo en la guerra franco-prusiana del 70, derrotados los militares, el pueblo se rebeló y no admitió el sometimiento a las fuerzas de Bismark. Tarde o temprano, este hecho se repetirá, como puede repetirse que vencedores y vencidos se unan contra el pueblo, como ocurrió cuando fué arrasada la Comuna y como se reedito en el caso de la guerra civil española.

Eso es lo más terrible: tener que luchar contra dos enemigos, y tener que cuidarse sobre todo de la traición, de los reyes Leopoldos que existen en cada uno de los burgueses, de los capitalistas, de los militares, en quienes predomina el espíritu de clase, por encima incluso de su alardeado sentimiento nacional.

Рис. 2. Франс Мазерель. Ante la caída de París (Перед падением Парижа). Фотокопирование, газета *Acción Libertaria*. Vol. 5, № 37. Июнь 1940 г. Буэнос-Айрес. С. 1

Fig. 2. Frans Masereel. Before the fall of Paris. Photo reproduction, newspaper *Acción Libertaria*. Vol. 5, № 37. June 1940. Buenos Aires. P. 1

Впервые опубликованный в 1918 г. изданием Песочных Часов (Éditions du Sablier) в Женеве под названием «*25 images de la passion d'un homme»*, упомянутый графический роман был в 1921 г. в контексте немецкого экспрессионизма переиздан Куртом Вольффом под переводом «*Die Passion eines Menschen»* [23]. Немецкое издание произведения способствовало его международной популярности и дальнейшим переизданиям [24]. «*25 изображений»* представляют собой не только средство агитации и пропаганды, но и пово-

[1] Собрание из 48 Политических рисунков в 1923 г. было опубликовано и в Москве, однако с изъятием одной подписи под одним из рисунков по причине содержавшегося в ней сатирического выпада автора против большевиков [15]. См.: Мазерель Ф. Политические рисунки [22].

ротный момент в истории графического искусства, который помещает художника в первые ряды художественного авангарда. Этим произведением открывается новый жанр, а именно «роман на ксилографиях» или, по словам С. Цвейга, «изоповествование» [13. С. 25], вдохновленное моделью *Bildungsroman* [25. P. 180].

Этот жанр также известен как *роман без слов*, он является новым в графике XX в. и важен тем, что реабилитирует ксилографию. Среди художников авангарда, на рубеже веков вновь открывших гравюру на дереве, можно упомянуть П. Гогена, чья гравюра «*Noa, Noa»,* возникшая под влиянием японского искусства, становится своего рода пробуждением этой примитивной техники, которая займет важное место в творчестве таких экспрессионистов [25], как Э. Мунк, К. Кольвиц, Отто Дикс, К. Шмидт-Ротлуф, Э. Нольде, Эрнст Барлах. Эти мастера, включая Мазереля, «рассматривали графику не как второстепенное или вспомогательное искусство, но как ведущий способ выражения» [26. P. 6]. Вместе с тем именно Мазерель придал этой средневековой технике повествовательный характер. Таким образом, выживание гравюры на дереве в XX в. было обусловлено ее настоящим возрождением в виде абсолютно современного жанра – в одно и то же время «примитивного» и модернистского, умеющего представлять *дух современности*. К тому же подобные эксперименты были осуществлены такими крупными художниками, как Тулуз-Лотрек, Стейнлен, Отто Дикс и Феликс Мюллер [14], но только бельгийский мастер превратил изображение в уникальное произведение искусства, размещая каждую гравюру на отдельной странице без текста. Итоговое графическое единство построено на ясном кинематографическом ритме в духе немого кино. Исследователь М. Каррерас справедливо полагает, что «самое четкое понимание работы Мазереля осуществимо с позиций изучения немецкого кино двадцатых годов» [27. P. 195], и напоминает, что книга без слов «*Мой Часослов»* во временном отношении совпала с экспрессионистским кино «*Кабинет доктора Калигари»* (1920) Р. Вине.

Фрагменты «*25 изображений»,* опубликованные в *Acción Libertaria,* ставят перед нами вопрос о достаточно раннем присутствии произведений Мазереля в контексте аргентинского анархизма. Более ранняя встреча аргентинских читателей с творчеством Мазереля имела место в *еженедельном приложении* к газете *La Protesta* («*Протест*». Далее – *La Protesta*) (1922–1925 гг.), в котором в 1923 г. с номера 89 от 1 октября до номера 92 от 22 октября [28. Vol. 2, № 89, 90, 91, 92] были подряд напечатаны 16 репродукций, соответствующих «*25 изображениям»*. Выборка 16 из 25 *кадров* была издана под названием «*La pasión de un revolucionario*» («*Страсть революционера*») с пояснением в скобках «*Grabados en madera por Frans Masereel*» («*Гравюры на дереве Франса Мазереля*») [28. P. 8]. Как убедительно полагает исследователь Э. Столс, «иммигрантская лихорадка» между Аргентиной и Бельгией рубежа веков стимулировала их настоящую взаимосвязь (примером этому служит, в частности, популяризация танго как подлинного культурного феномена в Брюсселе с 1914 г.), проявляясь не только в творчестве Ф. Мазереля, но и в журнале *L'Art belge,* что видно на примере вкладов Джеймса Энсора, Рене Магритт и Поля Дельво [29. P. 21]. Таким образом, открывается вопрос об обратном влиянии аргентинской культуры на европейскую, на проблематике которого сейчас не время останавливаться.

Проблема художественного диалога между обеими странами остается до наших дней мало исследованной, став в настоящее время очень актуальной темой. Ее актуальность воплощается в выставке «*Trans-Atlantic modernisms. Belgium and Argentina ca. 1910–1958»* в музее Mu.ZEE в Бельгии, открывающейся 20 февраля 2022 года[1]. Именно Мазерель – один из художников, вокруг которого будет формироваться выставочное пространство этого вернисажа.

Публикация «*25 изображений»* отвечает художественному проекту, осуществленному анархистским арт-критиком Аталайя (Atalaya – псевдоним Альфредо Кьябры Акосты), который с 1922 до 1926 г. был основателем и главным редактором раздела *Crónicas de Arte* («*Хроники искусства*») газеты *La Protesta*. Как отмечает А. Виллануева, раздел *Хроники* стремился рассматривать искусство «с достаточно революционной точки зрения» на фоне растущего отказа политических сил Аргентины от него как средства передачи анархистского идеала [30]. Понимание искусства как педагогического и морализирующего средства материализовалось в мышлении арт-критика, который рассматривал художников как «рабочих искусства» – коллективные и анонимные фигуры, создающие «не шедевры, а труды» ради формирования новой эстетики для народа [Ibid. P. 150]. Творчество таких «рабочих», интерпретируемое как «теракт» против буржуазного искусства, способствовало радикализмам в виде изменения начальной повествовательной структуры *романа без слов* Мазереля и свидетельствовало о возвращении к *логоцентризму*, в соответствии с которым текст выполняет толковательную роль в духе *comic strip*[2]. Изображения превращаются в педагогическое средство, требующее более линейной и иллюстративной структуры, чем та, которая реализована в *романе без слов*.

В *La Protesta* оригинальная авторская концепция «*25 изображений»* (а также еще один *роман без слов* Мазереля «*Идея»,* опубликованный там же, в том же году в номерах с 15 января до 12 февраля) деконструируется не только через исключение 9 изображений, но и через добавление под каждым *кадром* его описания (рис. 3). По словам искусствоведа Е.В. Клюшиной, *comic strip* стал «самым серьезным жанровым завоеванием французской иллюстрированной прессы Fin de Siècle», которое «максимально адаптируется к композиционно-графической конструкции журнала и становится одним из основных способов художественного выражения содержательных компонентов издания» [31. С. 104–105]. Учитывая становление этой жанровой формы в контексте газетной культуры рубежа XIX–XX вв., естественно обнаружить адаптацию или стандартизацию других графических жанров к особенностям общего языка *comic strip*, распространение которого следует отметить и в аргентинском левом журнале «*Contra. La revista de los franco-tiradores»* («*Contra. Журнал Франко-стрелков*») [17]. В этом журнале, известном как «первая эстетико-политическая коллективная программа, включающая в себя

[1] Вебсайт выставки: https://www.muzee.be/en/muzee/t212251/trans-atlantic-modernisms-belgium-and-argentina-ca-1910-1958

[2] Comic strip – жанр, который «подразумевает логическую последовательность рисунков, связанных единым повествованием, но отделенных друг от друга с помощью рамки, пространственного люфта или любым другим способом». В нем реализуется «принцип ленточной развертки слева направо и сверху вниз вдоль поверхности листа, на что и намекает слово strip, которое можно перевести как „полоска“ или „лента“» [31. С. 136–137].

эстетический и политический авангарды в Аргентине» [32. P. 1], в июле 1933 г. публикуется та же выборка из 16 изображений, сопровождаемых теми же описаниями (рис. 4) и историко-эстетическим обзором Л. Эстарико. Этот вид «присвоения» работы Мазереля повторяется и в таком далеком контексте, как румынский журнал *Ideea Europeana* (декабрь 1921 г.) [33] с публикацией романа без слов «*Идея*» (рис. 5).

Рис. 3. Франс Мазерель. La pasión de un revolucionario (Страсть революционера). Фотокопирование, газета *La Protesta*. Vol. 2, № 89. 1 октября 1923. Буэнос-Айрес. С. 8

Fig. 3. Frans Masereel. The passion of a revolutionary. Photo reproduction, newspaper *La Protesta*. Vol. 2, № 89. 1st October, 1923. Buenos Aires. P. 8

Рис. 4. Франс Мазерель. La Pasión de un Hombre (Страсть человека). Фотокопирование, журнал *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Vol. 1, № 3. Июль 1933 г. Буэнос-Айрес. С. 8

Fig. 4. Frans Masereel. The Passion of a Man. Photo reproduction, journal *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Vol. 1, № 3. July 1933. Buenos Aires. P. 8

Anul III, No. 82 UN LEU Duminică 18—25 Decembrie 1921

IDEEA EUROPEANA

Socială, Critică, Artistică & Literară

EDITURA NOUA REVISTA ROMANA

BUCUREȘTI

Eterna dramă ideologică

sau: Cum se naște, cum trăește și cum moare O IDEE

Рис. 5. Франс Мазерель. Eterna drama ideologica (Бесконечная идеологическая драма). Фотокопирование, журнал *Ideea Europeana*. Vol. 3, № 82. Декабрь 1921 г. С. 5 [33]

Fig. 5. Frans Masereel. The eternal ideological drama. Photo reproduction, journal *Ideea Europeana*. Vol. 3, № 82. December 1921. P. 5 [33]

Итак, адаптация произведения бельгийского художника способствует его ассимиляции с анархистским движением Аргентины благодаря не столько его художественной уникальности в авангарде, сколько его идеологическому содержанию, которое легко вписывается в мейнстримовскую структуру *comic strip*. Более того, необходимо подчеркнуть два фактора в культурно-художественном пространстве Аргентины конца первого десятилетия. Во-первых, кинематографический облик *романов без слов* Мазереля совпадает с появлением анархизма как темы аргентинского немого кино, чему примером могут быть такие ранние фильмы 1909 г., как «*1° de Mayo trágico*» («*Трагическое первое мая*») и «*Las exequias del coronel Falcón y del señor Lartigau*» («*Похороны полковника Фалькона и господина Лартигау*») М. Глюксманна или фильмы 1919 г. «*Juan Sin Ropa*» («*Хуан без одежды*») Ж. Бенуа, «*Luchas en la vida*» («Борьба в жизни») Э. Салены и «*La ley del hombre*» («*Закон человека*») (1922 г.) А. Траверса [34]. Во-вторых, художественная группа «*Los Artistas del pueblo*» («*Художники народа*») (далее – *Los Artistas*), действовавшая с 1918 г. в Буэнос-Айресе, подготовила почву для первого расцвета социального реализма в Латинской Америке (еще до мексиканского муралистма)

[35]. Эта группа была сформирована на основе анархистских идеалов, что способствовало сосредоточению ее творчества на следующих моментах. С одной стороны, это социальная борьба против империализма с подчеркнутым вниманием к городскому пейзажу и беднейшим классам, в рамках модернизации Буэнос-Айреса рубежа веков в духе таких европейских моделей, как *османизация* Парижа[1]. С другой стороны, предпочтение печатной продукции – в отличие от таких буржуазных средств выражения и воспитания публики, как музей, академия и салоны – для распространения искусства в массы [35]. Представители группы *Los Artistas* – Г.Ф. Хебеккер, Х. Арато, А. Беллок и А. Виго – сильно повлияли на таких модернистских художников, как Л. Джильи, С. Серги, А. Берни, К. Джамбиаджи, В. Ребуффо и А. Баллестер [36], близких к анархистской среде. В 1920 г. А. Беллок выступает в качестве иллюстратора романа «*История Аррабаля*»[2] М. Гальвеса, чей сюжет, вращающийся вокруг жизни рабочего класса, проиллюстрирован 70 ксилографиями, которые, в свою очередь, выражают влияние европейских графиков, среди них – Мазереля. Одна из этих ксилографий (рис. 6) ярко доказывает четкое осознание ее автором не только диалога с другими мастерами, но и использования им кинематографического взгляда на социальную проблематику и трактовку городского пейзажа в связи с процессами модернизации в Буэнос-Айресе первых двух десятилетий XX в.

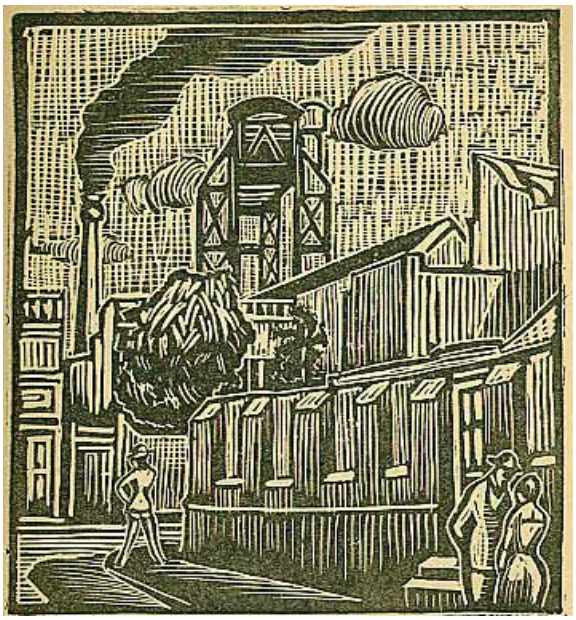


Рис. 6. Адольфо Беллок. Calle industrial (Промышленная улица). 1920. 10 × 11 см. URL: http://grabados.org/bellocq/index.htm

Fig. 6. Adolfo Bellocq. Industrial street. 1920. 10 × 11 cm. URL: http://grabados.org/bellocq/index.htm

[1] Османизация – это ряд изменений в городском пейзаже Парижа в период Второй Империи, осуществленных городскими властями с целью модернизации тогда еще средневекового по планировке города. Перепланировка была проведена под руководством архитектора Ж.Э. Османа, с чем связан и сам термин.

[2] Аррабаль – периферия городских центров с низким социальным и экономическим уровнем жизни.

Таким образом, представление социальной темы с анархистской точки зрения в немом кино и становление группы художников-графиков, происходящее в соответствии с анархистскими принципами, свидетельствует, что в Аргентине начала XX в. произведения Мазереля становятся импульсом к формированию тематического канона революционного творчества, базисом которого становится «социальное искусство и критическая денонсация» неравенства, порожденного модернизацией страны [30. P. 155]. Образы «пригорода, таверны, проститутки, матери, толпы, рабочих, нищих», а прежде всего тема города как пространства революции были мостами, способствовавшими естественному диалогу местных художников с бельгийцем. Как правомерно утверждает С. Долинко, творчество Мазереля попало в Аргентину через публикации «*Les Cahiers d'aujourd'hui*» [37], в которых оно служило иллюстрацией литературных текстов [38], циркулируя в интеллектуальных кругах среднего класса, выпускавших анархистские публикации. Творчество Мазереля могло быть «экспортировано» в Аргентину через бельгийско-французский круг анархистов, сконцентрировавшихся вокруг Международного книжного магазина (*Librería Internationale*), основанного в 1885 г. бельгийским книготорговцем Эмилем Пиеттом, где анархисты получили доступ к «зарубежной анархистской прессе, такой как *La Révolte* и *Pére Peinard*» [39. P. 44]. Перед нами встает вопрос о влиянии иностранного художника на местных мастеров. Этот вопрос можно рассмотреть через призму творчества двух крупных графиков. Во-первых, Хуана Антонио Баллестера Пеньи, который был близок к Мазерелю, используя произведения последнего в качестве иконографического источника и стилистического вдохновения. Во-вторых, Виктора Ребуффо, который включил в свое творчество не только социальные темы, но и сам жанр *романа без слов* как эстетическую инновацию в области графики.

Пространство, свет и тело

Об А. Баллестере написано мало. Известно, что он родился в 1895 г. и, подобно Мазерелю, имел незаконченное художественное образование, полученное под руководством некоего Теодори Форсиньяно, который инспирировал первую выставку своего ученика и его так и неосуществившуюся поездку в Рим [40]. М. Корреа аргументированно упоминает «кубизм, абстракционизм и дадаизм… Сезанна и Модильяни» как течения, повлиявшие на художника [40]. В контексте газеты *La Protesta* европейское воздействие оказывается очевидным при анализе иллюстрации в номере от 15 октября 1923 г. [28. Vol. 2, № 91. P. 5] (рис. 7), вызывающей ассоциации с образом женского тела у А. Матисса и П. Пикассо. Только в 1920-х гг. художник примыкает к движению анархизма, рисуя для таких изданий, как *Acción de arte* (1920–1922 гг.)*, La Protesta, La Campana de Palo* («*Деревянный колокол*». 1925–1927 гг.) [41] и *Contra* в Аргентине, в которых его графические работы были опубликованы вместе с произведениями Кете Кольвиц, Георга Гросса и, конечно же, Мазереля. Имея в виду такую компанию, не случайно восприятие его творчества в 1920-х гг., как «экспрессионистского и геометрического языка, не превзойденного в аргентинской среде» [38. P. 194]. Как художник-анархист и преемник *Los Artistas*, А. Баллестер стимулирует признание гра-

фики (и особенно ксилографии, напоминающей труд ремесленника и воплощающей понимание художника как рабочего) революционным искусством.

Рис. 7. Антонио Баллестер. Без названия. Фотокопирование, газета *La Protesta*. Vol. 2, № 91. 15 октября 1923 г. Буэнос-Айрес. С. 5

Fig. 7. Antonio Ballester. Untitled. Photo reproduction, newspaper *La Protesta*. Vol. 2, № 91. 15th October 1923. Buenos Aires. P. 5

Остановимся снова на *La Protesta*, особенно на номере 119 от 1 мая 1924 г. [28], т.е. вышедшего семь месяцев спустя после издания в той же газете «*25 изображений*». Номер посвящен дню труда и включает изорассказ из десяти иллюстраций, сделанных ксилографией в духе *мазерельской* манеры. Хотя изображения не занимают всю страницу, читатель при перелистывании журнала может почувствовать повествовательность цикла. Включение описаний под каждым кадром напоминает *comic strip*. Последнее изображение – единственное, в котором имеется подпись автора: RS, соответствующая «варварскому» псевдониму *Ret Sellawaj* – игра слов с именем художника Баллестера [38. P. 194]. Эта подпись не только напоминает о подписи Мазереля (FM), но и предсказывает сам тип тесного стилистического и иконографического контакта между двумя мастерами, воплощаемого в коротком изорассказе под названием «La Odisea del Obrero» («*Одиссея рабочего*») [28. Vol. 3, № 119. P. 9–20].

Как Баллестер, так и Мазерель изображают «социалистическую мелодраму» [24], в которой герой сталкивается с рядом явлений, присущих капиталистическому обществу. Главные персонажи обоих художников отвергаются несправедливой системой, которая приводит их к попрошайничеству, голоду, унижению и, наконец, восстанию. Мазерель рисует жизнь настоящего мученика: с детства, чтобы выжить, он вынужден заниматься непосильным трудом, попадает в тюрьму, становится рабочим, живет в городе, влюбляется и читает революционную литературу, позволяющую ему возглавить социальный бунт, который, в конце концов, становится причиной его расстрела. Со своей стороны, Баллестер тоже изображает жизнь рабочего: рассказ начинается с истории последнего, уходящего от жены и сына в поисках работы, на вокзале его преследуют полицейские, но ему помогают его собра-

тья по классу. Он объединяется с ними, чтобы читать революционную литературу, из-за чего оказывается заключенным в тюрьму. Несмотря на то, что герои обоих художников представляет собой модель просвещенного рабочего-революционера и оба попадают в тюрьму, их судьбы отличаются. У Мазереля герой расстрелян, у Баллестера он возвращается к семье, в родной город. Вместе с тем обе судьбы являются способом искупления страданий представителей низшего класса и способом распространения революционных идеалов. Возвышение индивида как носителя бунта в массы совершается через жизненные проекции, пессимистическую и оптимистическую, вращающиеся вокруг трагедии несправедливости жизни и судьбы.

Именно тюремное пространство становится тем местом, в образе которого визуальное мышление обоих художников обнаруживает себя с наибольшей ясностью. В номере 90 от 8 октября 1923 г. газеты *La Protesta* над подписью «Осужден за воровство, чтобы поесть» появляется эмоционально трактованная сцена попадания ребенка в тюрьму[1] [37. P. 8], принадлежащая 9-й ксилографии из «*25 изображений*» (рис. 8). Речь идет о темном, клаустрофобном пространстве, где несколько неровных, зигзагообразных и прерывистых линий образуют ощущение прямой линейной перспективы. Зрение читателя неизбежно совпадает с точкой зрения охранника, смотрящего на заключенного из-за дверной решетки. Герой представлен находящимся между взглядами – репрессивным охранника и пассивным читателя с нарисованным художником своего рода ореолом, окутывающим своими формами руки, плечи и голову изображенного. Как отсутствие света, так и пространство, замыкающееся над ребенком, отсылают нас к паноптической черте тюрьмы, описываемой в воспоминаниях анархистов А. Беркмана [42] и П. Кропоткина [43], а позже философом М. Фуко[2] [44]. Эта мифологизация тюремного пространства в контексте анархистского мировоззрения принимает формы экспрессионизма.

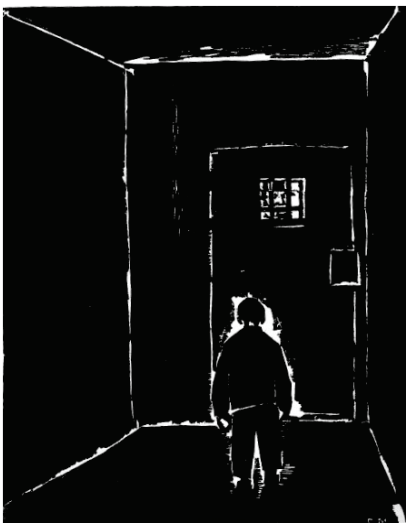


Рис. 8. Франс Мазерель. Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte (25 изображений страстей человеческих). Ксилография. Под ред. К. Вольффа. Munchen: Bei Kurt Wolff Muenchen. 1927

Fig. 8. Frans Masereel. 25 Images of a Man's Passion. Xylography. Edited by Kurt Wolff. Munich: Bei Kurt Wolff Muenchen. 1927

Вспомним главу под названием «Тюрьма» книги «*Тюремные мемуары анархиста*» [42] А. Беркмана, чье описание физических (пространственных) и психологических условий тюремной камеры представляет собой не только ранний пример экспрессионистской литературы и повествовательное эхо де-

[1] Из-за низкого качества цифровой версии газеты, используется немецкое издание 1927 г. [23].

[2] Паноптикум, по мысли М. Фуко, – такая тюремная конструкция, в центре которой находится тюремщик, имеющий возможность пристально наблюдать за всеми заключенными в камерах, радиально его окружающих [44. P. 197].

вятой ксилографии «*25 изображений*», но и воплощение заключения Фуко о паноптикуме: «Видимость – ловушка» [44. P. 293]. Рассказ А. Беркмана приводит нас к девятой сцене «*Одиссеи рабочего*» (рис. 9), которая не только представляет ту же визуальную формулу созидания пространства, которая указывает на факт очевидной передачи ее от Мазереля Баллестеру, но еще больше драматизирует паноптическое ощущение зрителя посредством введения светового эффекта. Рабочий приближается к зрителю и бесстрастно, даже скорее вызывающе, смотрит на профиль охранника, стоящего за дверью. Свет играет здесь более значимую роль из-за введения двух источников. Первый источник – это свет, проникающий сквозь окно и открывающий, среди абсолютной темноты, пустой фрагмент пола и предмет, подобный шляпе. Свет воплощает момент напряжения – это визуальный ресурс, безусловно, широко развиваемый Мазерелем. Второй источник – это внешний свет, моделирующий тело рабочего в духе светотени барокко. Вокруг рабочего Баллестер также нарисовал ореол, моделирующий мускулатуру в манере Микеланджело – особенно в трактовке плеч. Размер рук подтверждает статус рабочего.

Рис. 9. Антонио Баллестер. La Odisea del obrero (Одиссея рабочего). Ксилография, газета *La Protesta*. Vol. 3, № 119. 1 мая 1924. Буэнос-Айрес. С. 19

Fig. 9. Antonio Ballester. The Odyssey of the worker. Xylography, newspaper *La Protesta*. Vol. 3, № 119. 1st May 1924. Buenos Aires. P. 19

В «*Одиссее рабочего*» свет как момент напряжения расширяет дистанцию между рабочим и охранником, что также обращает наше внимание на моральный смысл изображения, т.е. на духовную дистанцию между героизированной и маскулинной фигурой «мятежника» и бесформенной и умень-

шенной в размерах фигурой «агента порядка» [28. P. 19]. Таким образом, если свет у Баллестера характеризует угнетенного как существо, превосходящее своего угнетателя, то у Мазереля свет вокруг фигуры ребенка рождает у зрителя некое мистическое чувство, как бы предвосхищающее исход жизни персонажа, который в итоге предстанет перед расстрельным взводом и станет мучеником.

В характере интерпретации образа тюрьмы у упомянутых художников читатель сталкивается, прежде всего, с ментальным состоянием, которое предваряет особую черту экспрессионистского мироощущения, описываемую К. Зигроссером как «эмоциональное напряжение, которое иногда доводится до крайности гипертонии», т.е. «эмоциональный избыток», черта, которая, в свою очередь, показывает тесную психологическую связь экспрессионизма и мистицизма [26. P. 7]. Свет становится средством мощного идеологического дискурса, намекая на диалог, в котором стиль и послание, форма и содержание не противоречат друг другу, а напротив, друг друга дополняют, переплетаются друг с другом в визуальной формуле, связанной одновременно с экспрессионизмом и с социальным реализмом. Хотя анархистский арткритик Аталайя и остальные представители «антиавангарда» [35. P. 202] *Los Artistas* отказывают модернизму как буржуазной эстетике в праве на существование, Баллестер умеет примирить социальное назначение искусства и эстетические инновации своего времени.

Мотив тюрьмы еще раз появится в творчестве Баллестера. Речь идет о ранней иллюстрации, опубликованной в номере 75 от 23 июня 1923 г. газеты La Protesta (рис. 10). На ней изображаются три человека, два из них – охранники, представленные за дверью; а третий – на кровати, с настоящим ореолом над головой, воплощает образ мученика. Пространство, составленное вертикальными и горизонтальными линиями, тела и костыли также намечены тонкими световыми лучами-«утечками». Единственные два фокуса света – это рубашка одного из охранников и сосуд, концентрирующий все напряжение композиции на сегменте двери. Святой-мученик отдыхает в темноте, и ладонь его, открытая на уровне головы, усиливает религиозный подтекст изображения под названием «La muerte del Héroe» («Смерть Героя») [28. Vol. 2. № 75. P. 2]. Это религиозное чувство вполне совпадает не только с уже упомянутой мистической составляющей экспрессионизма, но и с основополагающим произведением Мазереля, название которого («*25 изображений страстей человеческих*») проливает свет на сравнение образа рабочего-революционера с образом Христа. На самом деле, в немецкой версии обложка включает в себя изображение Крестного пути Иисуса Христа.

Религиозная подоплека обнаруживается не только в образе мученика, но и в самой технике гравюры на дереве. Как уже отмечалось, мастера начала XX в. экспериментировали с возрождением средневекового искусства, в частности, представленного немецкими гравюрами на дереве XV в. Для авангардных художников выразительные возможности ксилографий библейских текстов, понимаемых как *Библия бедных,* были решающими в использовании «полезного и подходящего технического языка, резкой и стилизованной обработки фигуры и пейзажа» [26. P. 7]. Аргентина не является исключением. Поскольку ксилография как воспроизводимое и революционное средство намекала на труд ремесленника, стоящий ближе к труду рабочего, чем к про-

изведению буржуазного художника, для анархистской периодики она приобрела первостепенное значение. Важно помнить слова арт-критика Аталайи: «По бесконечным дорогам вы идете в Мекку искусства, которая является украшением книги, журнала или газеты, и это главная из дорог… среди разных художественных средств выразительности»[1] [30. P. 154].

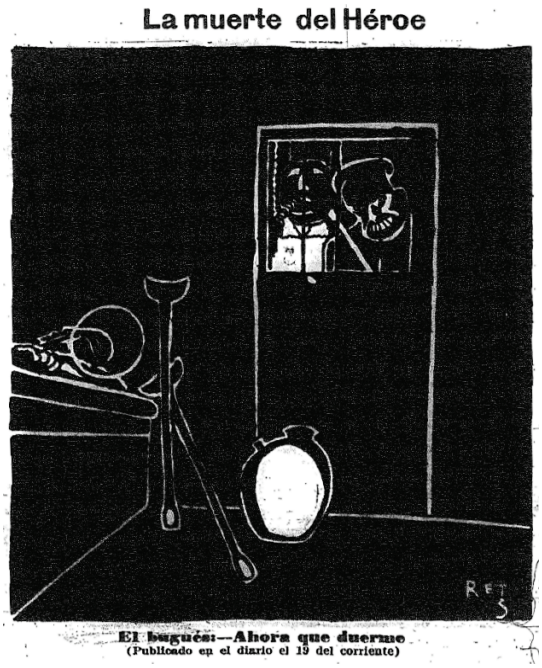


Рис. 10. Антонио Баллестер. La muerte del Héroe (Смерть героя). Ксилография, газета *La Protesta*. Vol. 2, № 75. 25 июня 1923. Буэнос-Айрес. С. 2

Fig. 10. Antonio Ballester. The death of the Hero. Xylography, newspaper *La Protesta*. Vol. 2, № 75. 25th June 1923. Buenos Aires. P. 2

Остановимся на образе мученика. В номере 115 от 31 марта 1924 г. газеты *La Protesta* публикуется иллюстрация, сделанная как ксилография (рис. 11) [28. Vol. 3, № 115. P. 3]. В ней Баллестер изображает человека в старой и ветхой одежде, смотрящего на своего палача. Безусловно, эта сцена связана не только с последним кадром «*25 изображений*», где герой расстрелян, но и с уже упомянутой иллюстрацией «*Poteau*» («*Столб*») Мазереля, принадлежащей к серии работ для *La Feuille* (см. рис. 2). Изображения как в *La Protesta*, так и в *La Feuille* и в *Acción Libertaria*, имеют одно и то же иконографическое направление, напоминающее религиозный мотив *Христа у колонны*. В жестах обеих фигур выражается некое *агонистическое* чувство. Круг их спин представляет, по меткому замечанию Р. Поджиоли в связи с *агонизмом,* «гиперболическую страсть, поклон, склоненный к невозможному, парадоксальную и позитивную форму духовного пораженчества» [10. P. 66]. Связанные руки подчеркивают момент агонии, имманентность смерти революционера, Христа или авангардного художника. В обоих случаях фигура

[1] Цит. по: Villanueva, A. P. 154.

накладывается либо на абстрактный фон, либо на два блока черного и белого, либо на ритмическую последовательность вертикальных линий.

Рис. 11. Антонио Баллестер. Reformatiorio de menores en Argentina o fábrica de esclavos (Тюрьма для молодежи в Аргентине или завод рабов). Ксилография, газета *La Protesta*. Vol. 3, № 115. 31 мая 1924. Буэнос-Айрес. С. 3

Fig. 11. Antonio Ballester. Reformatory for youth in Argentina or slave factory. Xylography, newspaper *La Protesta*. Vol. 3, № 115. 31st March 1924. Buenos Aires. P. 3

Сильное религиозное чувство в большой мере предсказывает обращение Баллестера в католицизм в конце 1920-х гг., когда он начинает принимать участие в католическом журнале *Критерий* («*Criterio*», выходит с 1928 г. до наших дней) и открывает для себя религиозную живопись, которая будет единственной темой его дальнейших произведений. На самом деле, на выставке «*Первой группы модернистских аргентинских живописцев»* в мае 1931 г. Баллестер принимает участие с пятью картинами религиозной тематики [45]. Несмотря на его католицизм и разрыв отношений с его другом Аталайя, Баллестер до конца второго десятилетия XX в. принял участие в нескольких радикальных публикациях [38]. Принимая во внимание то, что обсуждалось выше, переход Баллестера от анархизма к католицизму кажется вполне естественным.

Второй момент присутствия Мазереля в Аргентине связан с художником Виктором Ребуффо. Аргентинский мастер родился в 1906 г. в Турине (Италии), еще в первом десятилетии XX в. он с семьей приехал в Латинскую Америку и окончил курс в Академии искусств в Аргентине. С молодости он следует по пути *Los Artistas*, на котором приобретает вкус к ксилографии и критический взгляд на социальную несправедливость. Как его жизнь, так и его отношения с Мазерелем задокументированы лучше, чем у Баллестера. Ученые С. Долинко и Х. Пайро упомянули В. Ребуффо как художника, находящегося между традицией и модернизмом [46, 47]. Подмеченное «напряжение» напоминает о самой сути творчества бельгийского художника, умеющего представить *дух современности* посредством средневекового языка, возрожденного в XX в. Аргентинский художник играл важнейшую роль в формировании и развитии графики страны в направлении модернизма с 1920-х до 1950-х гг. благодаря не только эволюции своего творчества под влиянием иностранных эстетик и местного мировоззрения, но и благодаря своему жанру, как предшествующему *роману без слов* в латиноамериканском модернизме.

Диалог между обоими художниками можно обнаружить в архивах В. Ребуффо, в которых хранится копия публикации *Les Cahiers d'aujourd'hui*, содержащей ксилографии Мазереля. Эту копию художник получил в виде подарка с посвящением: «Мазерель был горизонтом юношеского энтузиазма» [46. P. 11]. К тому же, оба художника публиковались в одних и тех же журналах. Примером этого является журнал *Contra*, в котором напечатана ксилография Ребуффо, созданная, безусловно, в манере городских пейзажей Мазереля. На той же странице помещена иллюстрация с изображением аккордеониста, подпись под которой (FM) уточняет ее автора. Подпись Ребуффо – VR. Более того, на странице 8 читатель находит похвалу, адресованную искусствоведом Л. Эстарико бельгийскому художнику и сопровождаемую репродукцией *романа без слов* «*25 изображений*» (см. рис. 4) [17].

Однако решающее воздействие Мазереля на Ребуффо связано с передачей формы *изоповествования*. Речь идет о первом *романе без слов*, появившемся на свет в Аргентине под названием *Contraluz,* созданным между 1952 и 1953 гг. и состоящим из 130 ксилографий, с помощью которых художник хотел разрушить «навязывания, ограничивающие свободное самовыражение мысли» [48. P. 6]. История делится на 5 разделов: Химера, Товарищи, Любовь, Восстание, Молчание, которые связаны с событиями *Трагической недели* 1919 г., во время которой руководители и участники забастовки рабочих во главе с анархистской группой FORA V были репрессированы [49]. Кроме ксенофобии и антисемитской реакции результатом этой репрессии стали арест 54 рабочих и многочисленные жертвы: 700 убитых и 2 000 раненых [Ibid.]. Поэтическое и политическое содержание *Contraluz* вполне выполняет намерение Ребуффо «расширять историко-социальные знания народа» ради «утверждения самых насущных прав масс» [48. P. 6]. В этом контексте Ребуффо осуществляет «графический рассказ», который он сам рассматривает как «киноэкран» [Ibid.], осуществляющий сочетание литературы, графики и кино, общее для духа начала XX в.

Наконец, хотя мы вынуждены опустить другие примеры, влияние Мазереля чувствуется в одной ксилографии под названием «*Funerales del poniente en el desenlace final*» («*Западные похороны в финальной развязке*»), соответствующей концу *романа без слов Contraluz* (рис. 12). На ней изображен мертвый человек с вытянутыми руками и обнаженной грудью. Такие мотивы, как солнце и буколический пейзаж, ставят данную ксилографию в один ряд с иконографией анархистского мученика, корни которой уходят в мифологизацию Равашоля во французской культуре конца XIX в. Как поза мученика, так и окружающий его ландшафт придают изображению ощущение воздушности изображенного пространства и окутывающей его тишины, как будто тело может внезапно подняться среди кукурузных плантаций и начать движение в направлении к сияющему солнцу. Этот мистицизм, верный религиозной традиции ксилографии, выражается снова в предпоследней сцене (рис. 13) «*Моего часослова*» (1919 г.) Мазереля [50]. Здесь художник представляет скелет, лежаший посреди пышной природы под далеким солнцем, лучи которого переплетаются с растительностью. Эта сцена является преддверием окончательного космического возвышения мученика. В последней ксилографии мученик танцует среди звезд, как если бы он был небесным телом. У Ребуффо вознесение не совершается, тело мученика остается в ожидании искупления.

Ожиданию мученика созвучно само издание *Contraluz*, появившееся в 1979 г., т.е. через два десятилетия после ее основания.

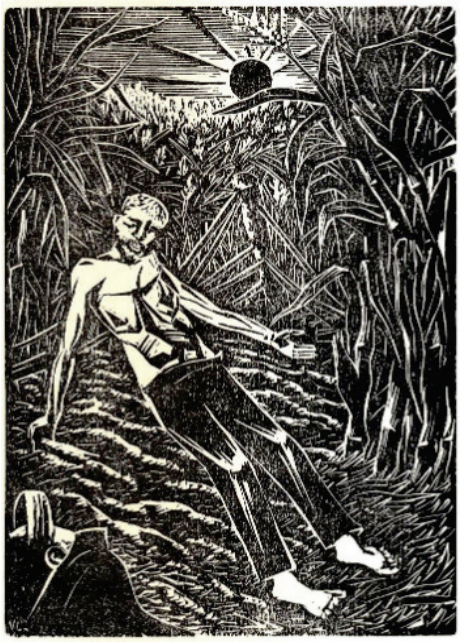


Рис. 12. Виктор Ребуффо. Funerales del poniente en el desenlace final (Западные похороны в финальной развязке). Ксилография, роман без слов *Contraluz*. 1979. Буэнос-Айрес

Fig. 12. Victor Rebuffo. Funerals of the west in the final outcome. Xylography, wordless novel *Contraluz*. 1979. Buenos Aires

Рис. 13. Франс Мазерель. Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte (Мой часослов). Ксилография. Под ред. К. Вольффа. Munchen: Bei Kurt Wolff Muenchen. 1927

Fig. 13. Frans Masereel. My Book of Hours: 165 woodcuts. Xylography. Edited by Kurt Wolff. Munich: Bei Kurt Wolff Muenchen. 1927

Таким образом, художник Франс Мазерель – авангардист и анархист. Его произведения попали в Аргентину благодаря контрабанде графических работ в рамках радикальных публикаций в Европе и на Американском континенте. Творчество Мазереля включает темы, общие как для анархистов, так и для авангардистов, которые представлены с помощью инновационного языка и нового жанра в графике XX в. Его особая чувствительность к проблематике социальной борьбы гармонично сочетается с авангардным духом, что позволяет проводить ассимиляцию его *романов без слов* с анархистскими кругами Буэнос-Айреса. Контекст, в котором его творчество воспринимается не только с политической, но и с эстетической точек зрения, стал одной из движущих сил для модернистских художников в области графики. Мазерелю свойственно двойное восприятие действительности, позволяющее ему вести диалог с А. Баллестером и В. Ребуффо, с которыми он разделяет не только настойчивость в использовании такого одновременно средневекового и модернистского вида искусства, как ксилография, но и вдохновленную анархизмом убежденность в социальном назначении искусства. Результат этого трансатлантического диалога воплощается не только в публикации первого *романа без слов* в Аргентине, но и в общем для Европы и Латинской Америки мироощущении, выраженном в определенных мотивах и визуальных формулах, которые отвечают трактовке тем и образов, популярных у работавших под знаменем анархизма мастеров. Это такие темы и образы, как, например, образ тюремного пространства, трактованный с использованием художественных приемов экспрессионизма, или тема агонии рабочего-мученика, представленная как аллюзия на страсти Христа, смерть которого является состоянием, предшествующим спасению и космическому возвышению человека-мятежника.

Литература

1. *Pylyser Ch.* The Heirs of Frans Masereel. Trans. Laura Watkinson // Flemish Literature Fund/Strip Turnhout. Bangarang. 2013. P. 28–31.

2. *Xiao T.* Masereel, Lu, and the Development of the Woodcut Picture Book (連環畫) in China // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2013. Vol. 15, № 2. URL: https://doi.org/10.7771/1481-4374.2230> (accessed: 15.03.2020).

3. *Dégardin S.* Les Romans en images sans paroles de Frans Masereel: thèse de doctorat. Lille, 2018. 298 p. URL: http://www.theses.fr/2018LIL3H028#? (accessed: 15.05.2020).

4. *Díaz González M. del M.* Frans Masereel. Oviedo : Obra Social y Cultural de Cajastur y Frans Masereel Centrum, 2000. 356 p.

5. *Дедюхина П.В.* «25 изображений страстей человеческих» Франса Мазереля: сложение художественного языка романа без слов // Исторические исследования. 2019. № 13. С. 118–127. URL: http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/244/583 (дата обращения: 10.03.2020).

6. *Balamber B.* Frans Masereel ve ağaç baski romani Tutkulu Yolculuk // Art-e Sanat Dergisi. 2016. Vol. 9, № 18. P. 423–436. URL: https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/26734/281778 (accessed: 20.04.2020).

7. *Beronä D.* Wordless Novels in Woodcuts // Print Quarterly. 2003. Vol. 20, № 1. P. 61–73. URL: https://www.academia.edu/3630973/Wordless_Novels_in_Woodcuts (accessed: 03.02.2020).

8. *Kropotkine P.* Aux Jeunes Gens // Paroles d'un révolté. E. Reclus (ed.). Paris : C. Marpon et E. Flammarion, éditeurs, 1885. P. 43–75. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496690s.texteImage (accessed: 06.04.2020).

9. *Штирнер М.* Единственный и его собственность / пер. В. Ульриха. Лейпциг : Санкт-Петербург : Мысль : А. Миллер, 1906. 244 с.

10. *Poggioli R.* The theory of the avant-garde. Trans. Gerald Fitzgerald. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. 256 p.

11. *Melot M.* Introduction à Frans Masereel // Nouvelles de l'estampe. 2013. № 244. P. 72–73. URL: http://journals.openedition.org/ estampe/861 (accessed: 09.05.2020).

12. *Мазерель Ф.* Выставка художника. М. : Всесоюз. о-во культ. связи с границей и музей нового западного искусства, 7-я тип. «Искра Революции», 1935. 11, [12] л. ил.

13. *Цвейг С., Роллан Р., Циллер Г.* Мазерель: Сборник статей о творчестве / пер. Н. Бунина. М. : Изд-во иностр. лит., 1959. 101 с.

14. *Зеленина К.* Франс Мазерель. М. : Худ. изд. акц. о-во арх., 1930. 77 с.

15. *Van Parys J.* Masereel, Een biographie. Houtekiet. Antwerpen : Baarn : De Prom, 1995. 447 p. URL: https://www.dbnl.org/tekst/pary001mase01_01/colofon.php (accessed: 13.04.2020).

16. *Gurianova N.* The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. L.A. : University of California Press, 2012. 360 p.

17. *Estarico L.* Frans Masereel // Contra. La revista de los franco-tiradores. Vol. 1, № 3. P. 8. URL: http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/contra/ (accessed: 12.03.2020).

18. *Zimmer K.* Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America. USA : University of Illinois Press, 2015. 320 p.

19. *Cappelletti A.* Anarchism in Latin America. USA : AK Press, 2017. 440 p.

20. Acción Libertaria // Archivo Digital de Publicaciones. Buenos Aires: Federación Libertaria Argentina. 1933–1944. URL: http://www.federacionlibertariaargentina.org/archivo-digitalizaciones-Accion%20Libertaria.html (accessed: 20.02.2020).

21. *Cohn J.* Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848–2011. Oakland : AK Press, 2014. 375 p.

22. *Мазерель Ф.* Политические рисунки. М. : Пг. : Гос. изд-во, 1923. 103 с.

23. *Masereel F.* Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte. Munchen : Bei Kurt Wolff Muenchen, 1927. 27 л.

24. *Willett P.* The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences // A Companion to the Literature of German Expressionism. USA : Camden House, 2005. P. 111–134. URL: https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt169wfmh (accessed: 20.01.2020).

25. *Cohen M.* The Novel in Woodcuts: A Handbook // Journal of Modern Literature. 1977. Vol. 6, № 2. P. 171–195. URL: https://www.jstor.org/stable/3831165?seq=1 (accessed: 23.02.2020).

26. *Zigrosser C.* The expressionists; a survey of their graphic art. New York: George Braziller Inc. 1957. 122 p. URL: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015006737541&view=1up&seq=32 (accessed: 21.04.2020).

27. *Carreras M.* La ciudad de Frans Masereel // Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural. 2012. Vol. 4. № 2. P. 193–195. URL: http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/resenas02.htm (accessed: 26.04.2020).

28. *La Protesta*, suplemento semanal // Hemeroteca Virtual Antorcha. Buenos Aires. 1922–1925. URL: http://www.antorcha.net/index/hemeroteca/periodico_protesta/1923/1923.html (accessed: 03.03.2020).

29. *En los* deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX. / De Groof B., Geli P., Stols E. y Van Beeck G. (ed.). Leuven : Leuven University Press, 1998. 221 p.

30. *Villanueva A.* Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922–1927) // In Mediaciones de la comunicación. 2017. Vol. 12, № 2. P. 149–171. URL: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6698299 (accessed: 20.02.2020).

31. *Клюшина Е.В.* Французская журнальная графика конца XIX – начала XX в. (этапы развития, типология, жанры и стилевые направления): дис. ... канд. искусств. СПб., 2018. URL: https://mghpu.ru/dissertatsionnyj-sovet/klyushina-elena-vitalenva (дата обращения: 15.03.2020).

32. *Saítta S.* Polémicas ideológicas, debates literarios en Contra. La revista de los franco-tiradores. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005. 19 p. URL: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/Saítta%20-%20Contra.pdf (accessed: 11.04.2020).

33. *Frans Masereel* en hedendaagse kunst: verzet in beelden / Gonnissen A., Roosens I. (ed.). Oostende : MuZEE, 2017. 350 p.

34. *Mafud L.* La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909–1922) // Izquierdas. 2017. № 33. P. 135–153.

35. *Féliz M.* Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico // Questión, revista especializada en periodismo y comunicación. 2017. Vol. 1, № 55. P. 191–209. URL: https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4277 (accessed: 12.03.2020).

36. *Patrick F.* Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism // Third Text. 2000. Vol. 14, № 53. P. 55–68. URL: http://www.thirdtext.org/issues?item_id0=690&issue_number=Volume%2014,%202000&offset=0 (accessed: 07.03.2020).

37. *Les Cahiers* d'aujourd'hui / Besson G. (dir.). Bruges. 1921. Vol. 4, № 7. 329 p. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690768r/f12.item.zoom (accessed: 21.04.2020).

38. *Dolinko S.* De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña // MODOS. Revista de História da Arte. 2018. Vol. 2, № 3. P. 191–206. URL: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/ (accessed: 10.02.2020).

39. *Oved I.* El Anarquismo y el Movimiento Obrero en Argentina. México : Siglo veintiuno editores, 1978. 459 p.

40. *Correa M.* Juan Antonio Ballester Peña // Repositorio Institucional del Ministerio de Educación de la Nación, serie: Monitor de la Educación Común. Argentina, 1969. URL: http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/99710 (accessed: 26.02.2020).

41. *La Campana* de palo. Buenos Aires, 1925–1927 / Chiabra A. (dir.). URL: http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/campana-de-palo/ (accessed: 22.04.2020).

42. *Berkman A.* Prison memoirs of an anarchist. USA : AK Press, 2017.

43. *Kropotkin P.* Memoirs of a revolutionist. London : Sonnenschein, 1908. 524 p.

44. *Фуко М.* Надзирать и наказывать, рождение тюрьмы / пер. В. Наумова. М. : Ad Marginem, 1999. 478 p.

45. Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario. Montevideo. Buenos Aires : Impresora Antonio Busnelli, 1931. 40 p. URL: https://icaa.mfah.org/s/en/item/1228165#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-837%2C0%2C2947%2C1649

46. *Dolinko S.* Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social // XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2009. URL: http://cdsa.aacademica.org/000-008/482.pdf (accessed: 12.02.2020).

47. *Dolinko S.* Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina // Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds. 2016. URL: http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472 (accessed: 22.03.2020).

48. *Rebuffo V.* Contraluz. Buenos Aires: Albinos y asociados editores, 1979. URL: https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz (accessed: 13.03.2020).

49. *Ente* la revolución y la tragedia. Fotografías, documentos y miradas sobre la Semana Trágica / Glasman L., Rot G. (ed.). Buenos Aires : El Topo Blindado, 2020.

50. *Masereel F.* Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte. Munchen: Bei Kurt Wolff Muenchen, 1927. 204 p.

Anna V. Morozova, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru

Sabogal Paúl Marcelo Velásquez, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: marcelo19vsab@gmail.com, st073511@student.spbu.ru

THE WORK OF FRANS MASEREEL AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF THE GRAPHIC ART IN ARGENTINE MODERNISM

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 225–250.

DOI: 10.17223/2220836/44/17

Keywords: F. Masereel; anarchist newspaper culture; Argentine graphics of the first half of the twentieth century; wordless novel; A. Ballester; V. Rebuffo

The purpose of the article is to analyze the work of the Belgian artist Frans Masereel in the light of anarchist ideology, as well as its relevance for the creativity of Argentine modernist artists Antonio Ballester and Victor Rebuffo in the context of anarchist magazine culture in Buenos Aires in the early twentieth century. The scientific novelty of the research consists in the proposing of a new perspective to study the work of F. Masereel, which has been considered exclusively in the context of communist ideology. Besides, this article enhances the discussion on the origins and development of Argentine graphic art in the first half of the twentieth century. The relevance of the research topic is the consideration of a paramount though little-discussed phenomenon in the context of Russian and

international historiography, namely the multi-faceted relation between the artistic avant-garde and anarchism at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The significance of the article lies in the historical restoration of the persistent dialogue between the work and the biography of F. Masereel and the social and aesthetic tendencies of anarchism. Moreover, this article sheds light, for the first time in Russian historiography, on the study of such a vivid and distinctive phenomenon as the Argentine graphics of the first half of the twentieth century.

The sources for this analysis are journals and magazines, among which stand out: *La Feuille, Les Tablettes, Clarté, Les Cahiers d'aujourd'hui* (In Europe), *La Protesta, Contra: la revista de los franco-tiradores, Acción de arte, La Campana de palo,* and *Acción libertaria* (In Argentina), which contains previously unexplored graphic works. The conclusions of the research elucidate not only the contribution of F. Masereel to the formation of the xylography as a paramount language in Argentine graphic art, but also to the consolidation, in the revolutionary Argentine art, of such themes and motifs, as the *urban landscape*, the *jail*, the *worker*, the *martyr*, and the *Christ*, which appear in the work of local modernist graphic artist A. Ballester and V. Rebuffo. Besides, F. Masereel's influence was discussed as an impulse for the formation of new genre tendencies in Argentine graphics. This is the case of the *wordless novel*, which was assimilated by the local anarchist magazine culture throughout the first decades of the twentieth century, and further by V. Rebuffo in his wordless novel "*Contraluz*". Thus, Masereel was considered not only as a carrier of the revolutionary anarchist worldview, but also as a stimulus for artistic innovations in European and Argentine graphic art.

In the study, we relied on the methods of formal-artistic, iconographic analysis, iconological method, cultural-historical and sociological, as well as comparative methods.

References

1. Pylyser, Ch. (2013) *The Heirs of Frans Masereel*. Bangarang: Flemish Literature Fund/Strip Turnhout. pp. 28–31.

2. Xiao, T. (2013) Masereel, Lu, and the Development of the Woodcut Picture Book (連環畫) in China. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 15(2). DOI: 10.7771/1481-4374.2230

3. Dégardin, S. (2018) *Les Romans en images sans paroles de Frans Masereel: thèse de doctorat* Lille. [Online] Available from: http://www.theses.fr/2018LIL3H028#? (Accessed: 15th May 2020).

4. Díaz González, M. del M. (2000) *Frans Masereel*. Oviedo: Obra Social y Cultural de Cajastur y Frans Masereel Centrum.

5. Dedyukhina, P.V. (2019) Frans Masereel's 25 Images of Man's Passion: Formation of the Visual Language of Wordless Novels. *Istoricheskie issledovaniya – History Studies*. 13. pp. 118–127. (In Russian). [Online] Available from: http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/244/583 (Accessed: 10th March 2020).

6. Balamber, B. (2016) Frans Masereel ve ağaç baski romani Tutkulu Yolculuk. *Art-e Sanat Dergisi*. 9(18). pp. 423–436. [Online] Available from: https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/26734/281778 (Accessed: 20th April 2020).

7. Beronä, D. (2003) Wordless Novels in Woodcuts. *Print Quarterly*. 20(1). pp. 61–73. [Online] Available from: https://www.academia.edu/3630973/Wordless_Novels_in_Woodcuts (Accessed: 3rd February 2020).

8. Kropotkine, P. (1885) Aux Jeunes Gens. In: Reclus, E. (ed.) *Paroles d'un révolté*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion. pp. 43–75. [Online] Available from: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496690s.texteImage (Accessed: 6th April 2020).

9. Stirner, M. (1906) *Edinstvennyy i ego sobstvennost'* [The unique and its property]. Translated from German by B. Ulrich. Leipzig; St. Petersburg: Mysl'.

10. Poggioli, R. (1968) *The Theory of the Avant-Garde*. Translated from Italian by G. Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

11. Melot, M. (2013) Introduction à Frans Masereel. *Nouvelles de l'estampe*. 244. pp. 72–73. [Online] Available from: http://journals.openedition.org/ estampe/861 (Accessed: 9th May 2020).

12. Masereel, F. (1935) *Vystavka khudozhnika* [Artist's Exhibition]. Moscow: All-Union Society for Cultural Relations with the Border and the Museum of New Western Art, 7th Typography "Iskra Revolyutsii".

13. Zweig, S., Rolland, R. & Ziller, G. (1959) *Mazereel': Sbornik statey o tvorchestve* [F. Masereel: A collection of essays on his work]. Translated from German by N. Bunin. Moscow: Izdatel'stvo inostrannoy literatury.

14. Zelenina, K. (1930) *Frans Mazerel'* [Frans Masereel]. Moscow: Khudozhestvennoe izdatel'skoe akts. o-vo arkh.

15. Van Parys, J. (1995) *Masereel, Een biographie*. *Houtekiet*. [Online] Available from: https://www.dbnl.org/tekst/pary001mase01_01/colofon.php (Accessed: 13th April 2020).

16. Gurianova, N. (2012) *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Los Angeles: University of California Press.

17. Estarico, L. (1933) Frans Masereel. *Contra. La revista de los franco-tiradores*. 1(3). p. 8. [Online] Available from: http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/contra/ (Accessed: 12th April 2020).

18. Zimmer, K. (2015) *Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America*. University of Illinois Press.

19. Cappelletti, A. (2017) *Anarchism in Latin America*. AK Press.

20. Archivo Digital de Publicaciones. (1933–1944.) *Acción Libertaria*. Buenos Aires: Federación Libertaria Argentina. [Online] Available from: http://www.federacionlibertariaargentina.org/archivo-digitalizaciones-Accion%20Libertaria.html (Accessed: 20th February 2020).

21. Cohn, J. (2014) *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848–2011*. Oakland: AK Press.

22. Masereel, F. (1923) *Politicheskie risunki* [Political Drawings]. Translated from French. Moscow/Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.

23. Masereel, F. (1927) *Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte.* Muenchen: Bei Kurt Wolff Muenchen.

24. Willett, P. (2005) The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences. In: Donahue, N.H. (ed.) *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Boydell & Brewer. pp. 111–134. [Online] Available from: https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt169wfmh (Accessed: 20th January 2020).

25. Cohen, M. (1977) The Novel in Woodcuts: A Handbook. *Journal of Modern Literature*. 6(2). pp. 171–195. [Online] Available from: https://www.jstor.org/stable/3831165?seq=1 (Accessed: 23rd February 2020).

26. Zigrosser, C. (1957) *The expressionists; a survey of their graphic art*. New York: George Braziller Inc. [Online] Available from: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015006737541&view=1up&seq=32 (Accessed: 21st April 2020).

27. Carreras, M. (2012) La ciudad de Frans Masereel. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. 4(2). pp. 193–195. [Online] Available from: http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/resenas02.htm (Accessed: 26th April 2020).

28. *La Protesta*. (1922–1925) Hemeroteca Virtual Antorcha. Buenos Aires. [Online] Available from: http://www.antorcha.net/index/hemeroteca/periodico_protesta/1923/1923.html (Accessed: 3rd March 2020).

29. De Groof, B., Geli, P., Stols, E. & y Van Beeck, G. (eds) (1998) *En los deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX.* Leuven: Leuven University Press.

30. Villanueva, A. (2017) Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922–1927). *Mediaciones de la comunicación*. 12(2). pp. 149–171. [Online] Available from: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6698299 (Accessed: 20th February 2020).

31. Klyushina, E. (2018) *Frantsuzskaya zhurnal'naya grafika kontsa XIX — nachala XX v. (etapy razvitiya, tipologiya, zhanry i stilevye napravleniya)* [French journal graphic art at the turn of the 19th and 20th centuries (stages of development, typology, genres and styles). Art History Cand. Diss. St. Petersburg. [Online] Available from: https://mghpu.ru/dissertatsionnyj-sovet/klyushina-elena-vitalenva (Accessed: 15th April 2020).

32. Saítta, S. (2005) *Polémicas ideológicas, debates literarios en Contra. La revista de los franco-tiradores.* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. [Online] Available from: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/Saítta%20%20Contra.pdf (Accessed: 11th April 2020).

33. Gonnissen, A. & Roosens, I. (eds) (2017) *Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden*. Oostende: MuZEE.

34. Mafud, L. (2017) La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909–1922). *Izquierdas*. 33. pp. 135–153.

35. Féliz, M. (2017) Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico. *Questión, revista especializada en periodismo y comunicación*. 1(55). pp. 191–209. [Online] Available from: https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4277 (Accessed: 12th April 2020).

36. Patrick, F. (2000) Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism. *Third Text*. 14(53). pp. 55–68. [Online] Available from: http://www.thirdtext.org/issues?item_id0=690&issue_number=Volume%2014,%202000&offset=0 (Accessed: 7th April 2020).

37. Besson, G. (1921) Les Cahiers d'aujourd'hui. *Bruges*. 4(7). [Online] Available from: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690768r/f12.item.zoom (Accessed: 21st April 2020).

38. Dolinko, S. (2018) De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña. *MODOS. Revista de História da Arte*. 2(3). pp. 191–206. [Online] Available from: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/ (Accessed: 10th February 2020).

39. Oved, I. (1978) *El Anarquismo y el Movimiento Obrero en Argentina*. México: Siglo veintiuno editores.

40. Correa, M. (1969) *Juan Antonio Ballester Peña*. Repositorio Institucional del Ministerio de Educación de la Nación, serie: Monitor de la Educación Común. Argentina. [Online] Available from: http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/99710 (Accessed: 26th February 2020).

41. Chiabra, A. (ed.) (1925–1927) *La Campana de palo* [The wood bell]. Buenos Aires: [s.n.]. [Online] Available from: http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/campana-de-palo/ (Accessed: 22nd April 2020).

42. Berkman, A. (2017) *Prison memoirs of an anarchist*. AK Press.

43. Kropotkin, P. (1908) *Memoirs of a revolutionist*. London: Sonnenschein.

44. Foucault, M. (1999) *Nadzirat' i nakazyvat', rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish. The Birth of the Prison]. Translated from French by V. Naumov. Moscow: Ad Marginem.

45. Icaa.mfah.org. (1931) *Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario. Montevideo*. Buenos Aires: Impresora Antonio Busnelli. [Online] Available from: https://icaa.mfah.org/s/en/item/1228165#?c=&m=&s=&cv=&xywh=837%2C0%2C2947%2C1649 (Accessed: 25th April 2020).

46. Dolinko, S. (2009) Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. [Online] Available from: http://cdsa.aacademica.org/000-008/482.pdf (Accessed: 12th February 2020).

47. Dolinko, S. (2016) Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds*. [Online] Available from: http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472 (Accessed: 22nd March 2020).

48. Rebuffo, V. (1979) *Contraluz*. Buenos Aires: Albinos y asociados editores. [Online] Available from: https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz (Accessed: 13th March 2020).

49. Glasman, L. & Rot, G. (eds) (2020) *Ente la revolución y la tragedia. Fotografías, documentos y miradas sobre la Semana Trágica*. Buenos Aires: El Topo Blindado.

50. Masereel, F. (1927) *Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte*. Muenchen: Bei Kurt Wolff Muenchen.

УДК 781.6
DOI: 10.17223/22220836/44/18

Н.А. Петрусева

НОВЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТЕХНИКИ Д. ЛИГЕТИ: ПЕРВАЯ ТЕТРАДЬ ЭТЮДОВ

В статье рассмотрены новые композиционные техники в посттональный период Дьёрдя Лигети. На примере Этюдов № 1, № 2 и № 6 из первой тетради Этюдов для фортепиано (1985) Лигети освещены традиции П. Булеза, А. Веберна, Дж. Кейджа, композиторов-романтиков, содержательные и композиционно-технические особенности этюдов. В сравнительном аспекте рассмотрено наложение структур у Лигети и тетрахордов в народной музыке; показаны влияние африканских ритмов, феномен «иллюзорного ритма». В аспекте методологии использован комплексный подход.
Ключевые слова: *посттональный период Д. Лигети, секционные формы, «мелодическая пролиферация», метод ритмических пластов, «иллюзорный ритм»*

На протяжении всей своей карьеры Дьёрдь Лигети был известен созданием новых техник и включением традиционных венгерских народных песен в посттональные композиции; комбинировал нетрадиционные ритмические практики и композиционные техники других композиторов со своим собственным использованием математических и акустических явлений для создания «стиля Лигети».

Одним из лучших фортепианных сочинений Лигети является цикл концертных этюдов, состоящий из трех тетрадей (1985, 1988–1994, 1995–2001). Все этюды имеют объявленную программу, выраженную в названии. Названия этюдов могут образовываться как от основного технического приема в этюде, например «Блокированные клавиши», так и от внемузыкальных романтических образов, например «Радуга». Все этюды имеют посвящения композиторам, пианистам, друзьям и др. Названия этюдов часто несут объемный, многогранный смысл.

Цикл Этюдов создавался под впечатлением ряда источников – народной венгерской музыки[1], фортепианного творчества романтиков, импрессионистов, Булеза и африканской музыки. Так, «сложный полиметрический и очень мелодичный стиль» [1] сочетается с виртуозностью[2], что было очень важно для композитора в поздний период его творчества. На этом пути Лигети оставляет ранее использованную в оркестровой и хоровой музыке технику микрополифонии[3].

[1] В 1949–1950 гг. Дьёрдь Лигети собирал народные песни в Трансильвании и по рекомендации Кодаи работал в этнографическом музее над расшифровками коллекции ранних записей народной музыки, из которой была сформирована «Сокровищница венгерской народной музыки», впоследствии переведенная в Институт музыковедения (из интервью с Д. Лигети) [2]).

[2] О «системе координат» новой инструментальной музыки (новый звуковой объект, концертность и виртуозность, принципы импровизации, инструментального театра и пролиферации) см.: [3].

[3] Говоря об истоках микрополифонии Д. Лигети, одни исследователи «выводят» ее из постепенного хроматического сгущения фактуры в музыке романтиков и Дебюсси (см. об этом: [4. С. 169]). Однако композитор поясняет: технику «движущихся красок» он перенес в оркестр в «результате опытов с электронной музыкой» (цит. по: [5. С. 157]); перекраска одного звука в музыке Веберна («Klagfarbenmelodie») становится у Лигети суммарной звучностью.

В первую тетрадь *Этюдов для фортепиано* (1985) Дьёрдь Лигети включает шесть этюдов (общей продолжительностью 20 минут): «Хаос» (*Désorde*, № 1), «Струны» (*Cordes à vide*, № 2), «Блокированные клавиши» *(Touches bloquées*, № 3), «Фанфары» (*Fanfares,* № 4), «Радуга» (*Ars-en-ciel*, № 5), «Осень в Варшаве» (*Automne à Varsovie,* № 6).

Цель статьи – рассмотрение трех этюдов из первой тетради (№ 1, 2, 6) в аспекте взаимоотношения музыкального текста и контекста, традиций и новаторства – решается на пересечении музыкальной феноменологии (направленность сознания на локальные структуры[1]) и герменевтики: звуковая аура этюдов создает определенный «герменевтический круг»[2], конструируемый, с одной стороны, балансом традиций и новаторства; с другой – соотношением материала и формы, содержательных аспектов и композиционных техник.

Хаос как эстетическая категория. Два первых этюда из первой тетради посвящены Пьеру Булезу: № 1 «Беспорядок» *(Désorde*) и № 2 «Струны» (*Cordes à vide*). Появление термина «хаос» (*Désorde*) в первом этюде отнюдь не случайно: как эстетическая категория хаос охватывает ряд быстрых этюдов всех трех тетрадей.

На протяжении всей истории эволюции представлений о хаосе[3] хаос всегда так или иначе рассматривался как субстрат для зарождения *структуры*. Модернистская и постмодернистская эстетика все чаще заявляет, что современное искусство далеко ушло от гармонии, стремясь провозгласить хаос и дисгармонию новой категорией современной эстетики и искусства. Однако в современном обществе человек стоит перед дилеммой: либо признать себя бессильным перед противоречивостью и сложностью человеческого существования и объявить хаос главный принципом эстетики, либо гармонизовать хаос в усложнившемся мире человеческих ценностей и познания.

Новую эстетику часто называют деструктивной эстетикой. Она не просто дополнила, но именно перевернула представление об эстетическом как царстве преимущественной красоты, по-разному проявленного совершенства. Согласно философии Сартра, человек проявляет свою свободу в выборе, жизненно важном и судьбоносном [9], который он именует экзистенциальным выбором. Сделав его, человек определяет свою судьбу; вся его жизнь – цепочка разного бытия или со-бытия (с Другим, другими), связанная «узлами» экзистенциальных решений. Здесь сама собой напрашивается параллель между экзистенциальными решениями и точками бифуркации[4] из теории хаоса.

---

[1] Ср. с высказыванием Т. Адорно: «Чувства, возбуждаемые произведениями искусства, реальны и в этом смысле внеэстетичны. По отношению к ним более правильной является, в противовес наблюдающему, созерцающему субъекту, познающая позиция. Она более адекватна эстетическому феномену, не смешивая его с эмпирической экзистенцией наблюдателя» [6. С. 387].

[2] О герменевтических канонах – смысл извлекается, а не привносится, принципы «герменевтического круга», «двойного прочтения»; каноны актуальности понимания и смысловой адекватности см.: [7. С. 166–167].

[3] О представлениях традиционных обществ о Хаосе и Космосе см.: [8].

[4] Точка бифуркации (термин из теории самоорганизации) – критическое состояние системы, при котором система становится неустойчивой относительно флуктуаций и возникает неопределенность: станет ли состояние хаотическим или оно перейдет на новый, более высокий уровень упорядоченности. Принцип «неопределенности» в Кантате ор. 31 Антона Веберна рассмотрен Пьером Булезом (см. об этом: [10. С. 313–314]; первоисточник: [11. P. 364–369]).

Этюд № 1 Désorde. Одна из особенностей этого этюда состоит в разделении «территорий»: левая рука играет по черным клавишам, правая – по белым; этот принцип сохраняется до конца этюда (исключение – последняя нота *c* в левой руке, которая играется по причине отсутствия на фортепиано ноты *cis* пятой октавы). Аналогичный принцип – противопоставление черных и белых клавиш (что отчасти напоминает политональность Мийо) – композитор использовал в этюде № 11 «Возможный» (*En Suspens* с пояснением «команде фестиваля „Музыка“, Страсбург»), посвященном Дьёрдю Куртагу; правда, здесь на протяжении этюда черные клавиши в правой руке и белые в левой не раз меняются местами. Напротив, открывающий третью тетрадь этюд № 15 «Белое на белом» (1995) использует исключительно белые клавиши.

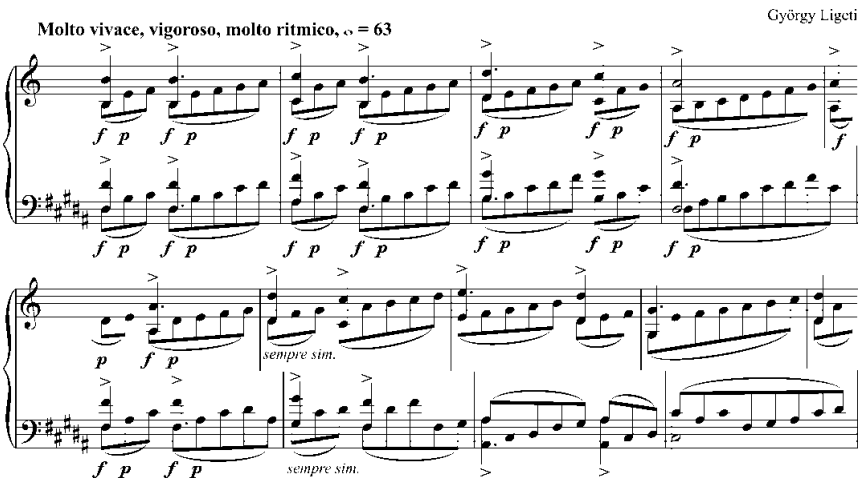
Трактовка материала и формы. В аспекте формы Этюд № 1 *Désorde* (продолжительностью 2’20’’) состоит из семи разделов (секций) (табл. 1).

Таблица 1. **Д. Лигети. Этюд № 1 *Désorde*. Секционная форма**

Table 1. **D. Ligeti. Study No. 1 *Disorder*. Sectional form**

Секция	I	II	III	IV	V	VI	VII
Такты	1–32	33–53	54–77	78–113	114–130	131–154	155–168

Исходная ритмическая модель контрапункта восьмых (пример 1) группируется по тактам следующим образом: 3+5, 3+5, 5+3, 7 (но 8 восьмых в левой руке). Ритмический унисон переходит в *канон длительностей* с прогрессирующим интервалом вступления, что подчеркнуто несовпадением тактовых черт (в первой секции с 5-го по 32-й такты). Необходимо, чтобы этот условный четырехтактовый паттерн повторился семь раз для достижения *ритмического унисона*, который означает начало следующего раздела (исключение – пятый раздел, полностью выдержанный в ритмическом унисоне).



Пример 1. Д. Лигети. Этюд № 1 *Désorde*, такты 1–8

Example 1. D. Ligeti. Etude No. 1 *Disorder*, bars 1–8

Так, возникают *апериодичность* и *детерминизм*. С одной стороны, апериодическая траектория интервала имитации с его прогрессирующим эффектом «опоздания» в контрапункте расходящихся тактов (своего рода «точка

бифуркации»): от одной восьмой (с такта 5), двух восьмых (с т. 9), трех восьмых (с т. 15), четырех восьмых (с т. 18) до пяти восьмых с опозданием на такт (с т. 22); основа этой траектории – работа с «фрагментами звукорядов», настраивающих на некую систему модальности (традиция Дж. Кейджа). С другой – ориентированный традицией синтаксис из трех предложений в первой исходной секции (такты 1–32): 8 (4+4), 10 (4+6), 12 (4+4+6 тактов).

О *типе «пролиферирующей» мелодии* (*«proliferant melody»*). Контрапункт мелодических структур везде и всюду дан в свободной дублировке (в любой интервал), в то время как диапазон (амбитус) этих структур значительно расширяется. Исключение – исходная диатоническая мелодия в объеме тетрахорда (ее звуки *a–h–c–d*, как в примере 1); в гетерофонном варианте эта мелодия становится трихордом в кварте (его звуки *dis / fis–gis*).

Тирадообразные полутактовые фигуры в этюде Лигети – триходы в тритоне, в сексте и в квинте, пентахорды в септиме и квинте, наконец, тактовый гептахорд в септиме (его звуки *a / h–c–d–e–f–g*) имеют свои гетерофонные варианты в партии левой руки в бóльших объемах – тетрахорд в октаве (*dis / gis–ais–cis–dis*^{1}, см. такты 1–2 в примере 1), или агемитонный пентахорд в дециме (*dis / fis–gis–ais–cis*^{1}*–dis*^{1}*–fis*^{1}; см. т. 4). В условиях «безграничности» инструментального пространства «фрагменты звукорядов» (термин Дж. Кейджа) прогрессируют в пассажах на 7, 8, 9, 13, 11 и 21 восьмую (последний из них в левой руке охватывает звукоряд в диапазоне более трех октав, как в примере 2).

Пример 2. Д. Лигети. Этюд № 1 *Désorde*, 7-я секция

Example 2. D. Ligeti. Study No. 1 *Disorder*, section 7

Подобного рода расширения мелодических структур (пролиферация) имеют аналогии в технике игры неравновеликих мотивов И. Стравинского русского периода творчества, в ритмической технике «распущения» и «стяжения» О. Мессиана.

Вспомним и о наложении, как одном из путей расширения ладовых структур в народной музыке. К примеру, в песне «Как с подзорьки…» из сборника Н.А. Римского-Корсакова наложены тетрахорды от звуков *d* (*d / e–f–g* с эолийской терцией) и *e* (*e / f–g–a* с фригийской секундой, как в примере 3). Или. В песне Пермского края «Коршун» наложены тетрахорды от звука *es* (*es / f–ges–as* с эолийской терцией) и от звука *des* (*des / es–f–ges* с ионийской терцией, как в примере 4). Трехзвучные «мосты» – общие звуки тетрахордов характеризуют технику наложения структур.

Пример 3. «Как с подзорьки…», № 20 из сборника «100 русских народных песен» Н.А. Римского-Корсакова

Example 3. "As from a tee...", No. 20 from the collection "100 Russian folk songs" by N. A. Rimsky-Korsakov

Пример 4. Игровой хоровод «Коршун», Пермский край, Осинский район, деревня Мостовая

Example 4. Game round dance "Korshun", Perm Territory, Osinsky district, the village of Mostovaya

Прогрессия плотности в музыке Лигети – влияние А. Веберна. Здесь вместо октавных дублировок с их одновременным взятием 4 звуков (по 2 звука в каждой руке) уже с пятой секции идет нарастающая лавина пяти- и семизвучий. Так, горизонталь, не одетая мелизмами суровая простота диатоники Этюда *Désorde* постепенно сменяется возрастающей сонорикой диссонирующей вертикали в ритмических слоях.

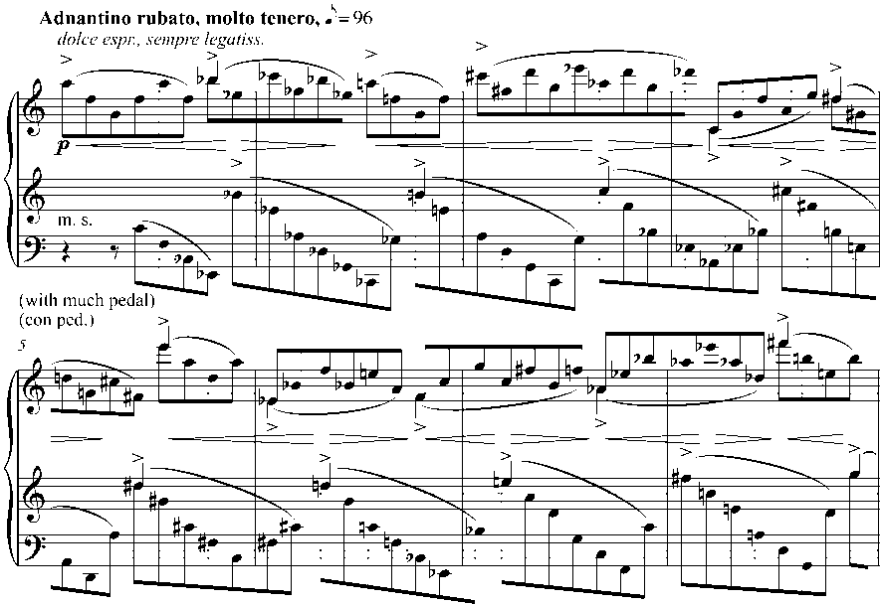
Контрапункт двух мелодий с дублировками, четыре ритмических колеи в quasi двойной имитации (имитация мелодии крупными длительностями и имитация тирад восьмых) характеризуют *метод ритмических слоев* Лигети, образуя в аспекте фактуры «*полифонию гетерофоний*» (термин Булеза, превышающий понятия вертикали и горизонтали (см. об этом: [12. С. 240])).

Поток прорезающих мелодические фигуры акцентов *Désordre* «сражает» нас своим беспощадным, не допускающим никакой «тени» замедления темпом (*Molto vivace, vigoroso, molto ritmico,* целая = 63); однако непрерывное движение *perpetuum mobile* – это движение по кругу: время здесь словно останавливается на месте, запечатлевая модель «упорядоченного беспорядка».

Этюд № 2 «Струны» (*Cordes à vide*, продолжительность 2’45’’) мягким покачиванием непрерывного квинтового движения по иллюзорным струнам напоминает баркаролу (*Andantino rubato, molto tenero*).

Трактовка мелодии. «*Полифония гетерофоний*». Для уточнения типа письма в Этюде № 2 сравним партии правой и левой руки в первой секции – она отделена от последующего материала тремя «застывшими» квинтами (т. 1 – начало 12).

Так, идущая четвертями 10-звуковая мелодия в правой руке (с пропуском двух звуков, *h* и *d*) соткана из гемитонных (веберновских) «троек», однако с повторами отдельных звуков (*a* / *b–a–cis; c* / *dis–e–es; f* / *as–fis*) и с добавлением диатонического звена, трихорда в кварте (*a* / *g–e–a*; в контрапункте – мягкое нисходяще-восходящее квинтовое движение восьмыми (пример 5).



Пример 5. Д. Лигети. Этюд № 2 *Cordes à vide,* такты 1–8

Example 5. D. Ligeti. Etude No. 2 *Cordes in sight*, bars 1–8

В партии левой руки 11-звуковая мелодия (с пропуском звука *as*) идет четвертями от звука си бемоль. Порядок ее звуков включает комбинацию хроматического пентахорда в объеме кварты (*b–h–c–cis–es*) с диатоническим гексахордом в объеме квинты с мобильной терцией (*d–e–fis–g–f–a*); в контрапункте – нисходящие квинты восьмыми, от трех, четырех, пяти и до восьми квинт (как в т. 11).

Два идущих четвертями мелодических голоса образуют гетерофонный пласт; два контрапункта восьмых по квинтам – другой гетерофонный пласт. Два интонационно и ритмически разных гетерофонных пласта становятся (как и в Этюде № 1) «полифонией гетерофоний».

Трактовка формы. В аспекте формы Этюд № 2 Лигети содержит три секции и заключение (табл. 2). Во второй секции (т. 12–26) исходными тонами становятся ля бемоль и вновь си бемоль (исходный звук первой секции в партии левой руки).

Таблица 2. **Д. Лигети. Этюд № 2 *Cordes à vide*. Секционная форма**

Table 2. **D. Ligeti. Etude № 2 *Cordes in sight*. Sectional form**

Секция	I	II	III	Заключение
Такты	1 – начало 12	12–26	затакт к 27–32	32–39

Полиритмия. Функция полиритмии здесь – поддержка двух гетерофонных потоков движения: в первой секции – четвертей и восьмых, затем – восьмых и триолей восьмых (т.е. гемиолы 2 к 3), далее гирлянд восьмых и пунктира в триоли (с такта 21); во второй секции – шестнадцатых и триолей шестнадцатых (с т. 25). В третьей секции (затакт к тактам 27–32) движение убыстряется и уплотняется: сначала два пласта идут шестнадцатыми и триолями шестнадцатых; затем уже четыре пласта (3 к 6 в правой руке, т.е. триоли восьмых и триоли шестнадцатых; и в левой руке контрапункт восьмых и шестнадцатых с т. 28) (пример 6).

Пример 6. Д. Лигети. Этюд № 2 *Cordes à vide*. Начало третьей секции (такты 27–28)

Example 6. D. Ligeti. Etude No. 2 *Cordes in sight*. The beginning of the third section (bars 27–28)

И, наконец, вновь возвращаются два пласта с мобильными модулями (в одном – тридцать вторые, в другом – восьмые с такта 29, но уже с конца т. 30 – восьмые в триоли; с конца т. 31 – шестнадцатые и шестнадцатые в триоли). В заключение пролонгированные ноты останавливают непрерывное движение триолей тридцать вторых и шестнадцатых (т. 32–39). (Вспомним пролонгированные созвучия «*Messagesquisse*» Булеза после стремительного *moto perpetuo*: (см. об этом: [3])).

Как пояснил Лигети (композитор воспринимает музыку, как ряд картин, цветов, пластических образов), в сложной полиметрии, которую он использовал и в других пьесах для фортепиано («Monument», «Selbst-Portrait mit Reich und Riley und Bewegung»), «…мы слышим не различные уровни, но что-то

еще, что-то вроде трехмерных невозможных перспектив в картинах Маурица Эшера[1]» [2].

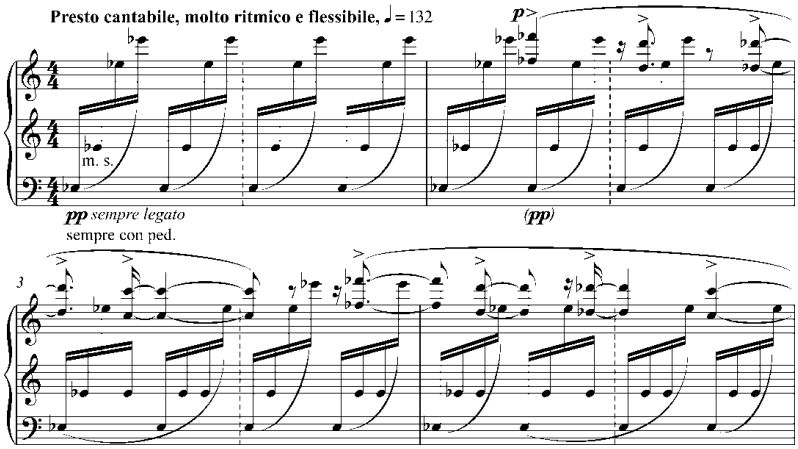
Рис. 1. М. Эшер. Рыбы в волнах
Fig. 1. M. Escher. Fish in the waves

Рис. 2. М. Эшер. Восемь голов
Fig. 2. M. Escher. Eight heads

Этюд № 6. Последний этюд первой тетради – шестой, «Осень в Варшаве» (*Automne à Varsovie*), написан в «темпе фуги» и посвящен, как пояснил композитор, «моим польским друзьям». В атмосфере этого этюда чувствуется хаос и боль как отклик на политические беспорядки Польши 1980-х гг.

К проблеме «иллюзорного ритма». Согласно Лигети, существуют ритмы и ритмические формулы, которые пианист не играет, но которые возникают из комбинации двух фортепиано; суммарным результатом здесь является «сложный акустический иллюзорный ритм», который в дальнейшем композитор расширил до типа разрастающейся мелодии («*proliferant melody*») [2]).

Под влиянием африканских ритмов в этюде № 6 Лигети дано сочетание слоя быстрых пульсаций, которые должны быть едва ощутимыми, и ритмического рисунка разной длины у верхнего пласта, который редко совпадает с нижним пластом (пример 7).



Пример 7. Д. Лигети. Этюд № 6 «Осень в Варшаве», такты 1–4
Example 7. D. Ligeti. Study number 6 *Autumn in Warsaw*, bars 1–4

[1] Мауриц (Корнелис) Эшер (1898–1972) – нидерландский художник-график. В своих концептуальных литографиях, гравюрах на дереве и металле он исследовал пластические аспекты понятий бесконечности и симметрии, особенности психологического.

Африканские ритмы, которые существуют по своим законам, цикличны и повторяются; их отличают скорость, сложность, отсутствие акцентирования начала такта. Не полагаясь на метр, эти ритмы напоминают *гемиолы*, с разными уровнями акцентов (чаще всего они имеют двенадцать ударов, разделенных на три против четырех), которые появляются одновременно. Прообраз гемиолы этюда № 6 Лигети – 4 баллада Шопена (т. 175–176), в которой использована гемиола с классическим соотношением в партии правой и левой руки: 2 к 3, 3 к 8. В быстром темпе у Лигети гемиола звучит не совсем как гемиола; она создает «иллюзорный» эффект рубато: Лигети изменяет европейскую гемиолу, используя иные соотношения: 3 к 5, 5 к 7 или даже 3 к 4, 5 к 7.

Трактовка формы. Общая структура этюда № 6 включает 7 секций:

экспозиция: такты 1–25,
эпизод 1: т. 25–36,
эпизод 2: т. 37–54,
интерлюдия: т. 55–85,
эпизод 3: т. 85–97,
эпизод 4: т. 98–12,
кода: т. 112–122.

Каждая секция членится на энное количество фаз благодаря повторам, фактурным разделяющим паузам, резкой смене динамики и т.д. Вместе с тем их объединяет единый нисходящий мотив *lamento*, который Лигети использовал в позднем творчестве (в Трио для валторны, фортепиано и скрипки, 1982).

В *экспозиции* (т. 1–25) 3-фразовая тема проходит в сокращении и увеличении. Так, в *первой* фазе (т. 1–9, ср. с примером 7) нисходящая тема *lamento* с ноты *f* трижды проходит с дублировками (в октаву, в септиму), с постепенным расширением амбитуса (от терции через кварту до сексты). Во *второй* фазе экспозиции (она начинается с более высокой ноты *fis*) тема уплотняется, расширяется, становится некой навязчивой идеей, захватывая все пространство: сначала тема дублируется созвучиями, состоящими из кварт и квинт; затем в басу появляется контрапункт (от ноты *g* до *c*), длительности которого постепенно становятся все более мелкими.

В *третьей* фазе экспозиции (с более высокого звука *ais*) усиливаются процессы, начавшиеся в первой и второй секциях. Тема здесь сопровождается параллельными тритонами; в среднем пласте фактуры новый голос идет триолями (от ноты *gis*), образуя благодаря имитации *мензуральный канон* (пример 8) в соотношении 5 к 3 (влияние О. Мессиана). Наконец, в т. 21–25 дана первая кульминационная зона, после которой наступает неожиданное кратковременное затишье (*piano cantabile*).

Непрерывный процесс полифонического расслоения, с одной стороны, приводит к разрушению 3-фазовой структуры темы в последующих разделах: к примеру, в первом и во втором эпизодах тема представлена лишь отдельными мотивами (т. 25–35, 35–55); однако тема *lamento*, укрупняясь, постепенно превращается в мощный лавинообразный поток. При этом выразительные эмфатические жесты, идущие от традиций романтиков и африканской музыки, – остинато шестнадцатых при поступенном нисходя-

щем хроматическом движении тематических фраз, темповая свобода гемиол – обеспечивают основную движущую силу и энергию этого этюда.

Пример 8. Д. Лигети. Этюд № 6 «Осень в Варшаве», такты 18–20

Example 8. D. Ligeti. Study number 6 *Autumn in Warsaw*, bars 18–20

Выводы

Этюды Дьёрдя Лигети значительно повлияли на композиторов конца XX в. благодаря пересечению противоположных тенденций, постсериального модернизма и экспериментального постмодернизма (см. об этом: [13]). Влияние постсериализма и Булеза проявляется в работе с параметрами высоты, ритма и плотности. Булезовский принцип пролиферации – внезапное разрастание фактуры – дает стремительность и динамизм всех этюдов независимо от их темпа. В своем интервью для Будапештского радио 1983 г. (опубликовано в 2003 г.) Лигети пояснил трактовку метода пролиферации: элементы композиции как «статические единицы», как «камни калейдоскопа» на уровне промежуточной формы своими метаморфозами и трансформациями ассоциируются с «Калейдоскопом». Однако на более высоком уровне существует «вид органического разрастания, подобно тому, как лианы постепенно вырастают в первобытный лес, другими словами, очень сложная полифоническая лианообразная (*lianoid*) структура» [2].

Одновременно в Этюдах Лигети наблюдается расширяющееся влияние минимализма (который в исторической перспективе становится все более сложным), еще более твердое, чем раньше, сопротивление инновациям: вслед за Джоном Кейджем Лигети заново открывает простые мелодии (с их опорой на пентатонику и диатонику, как в Этюде № 1), используя, однако, динамические секционные формы. При этом диатонический язык Лигети весьма отличается от нормативной западной тональности благодаря «искусственным» условиям мелодий, имеющим сходство в малых масштабах тонального «хаоса» (т.е. благодаря небольшим мотивам и значимым интервалам, которые повторяются на разных высотных уровнях без определенной ладовой шкалы, регулярно повторяющейся в каждой октаве, и, конечно, без какого-либо еди-

ного тяготения к тонике или модальному финалису). Как писал композитор, в этюде № 6 он отвергает авангард, не обращается к ретро, но объявляет свой «новый современный модернизм» [1].

В Этюдах Лигети модальные и ритмические аспекты, касаясь музыки и Европы, и Африки, представляют обрывки смысла в начинающемся коллапсе. Является ли реакция музыки на это состояние отчаянно-безнадежной или задумчиво-созерцательной становится, как показывают резкие изменения темпа (в первой тетради этюдов – между этюдами, во второй – внутри этюдов, как в этюдах № 8 «Металл», № 11 «Возможный», № 12 «Узор», № 13 «Лестница дьявола», № 14А «Колонки без конца»), в значительной степени вопросом темпа.

Метод ритмических слоев Лигети объясняет некоторые аспекты его композиционного подхода: так, Лигети использует импульсные потоки для создания «слуховых иллюзий» и передачи основной темы работы.

Сложная полиритмия фигур и акцентов в этюде «Désordre», орнаментов в «Cordes à vide», «иллюзорного ритма» в «Automne à Varsovie», поддерживая два (и более) потока движения, делает очевидным тот факт, что не существует некой идентичности, которой можно завладеть.

Литература

1. *Ligeti G.* Ma Position comme compositeur aujourd'hui. Contrechamps 1990. URL: http://books.openedition.org/contrechamps/1529 (accessed: 05.04.2018).

2. *A Budapest* Interview with Gyorgy Ligeti presented in Monk Mink Pink Punk #9 Interview by Istvan Szigeti, Broadcast on Budapest Radio on July 29th, 1983.First published in New Hungarian Quarterly Prepared for MMPP by Juliette Redl and Josh Ronsen, February, 2003. URL: https://ru.scribd.com/document/51260787/Interview-with-Gyorgy-Ligeti-Budapest-Radio (accessed: 12.03.2018).

3. *Петрусева Н.А.* «Система координат» в музыке П. Булеза и С. Шаррино: к проблеме эстетического осмысления музыкальной композиции (к 90-летию Пьера Булеза) // Обсерватория культуры. М. : Рос. гос. библиотека. Информкультура, 2015. № 2. С. 84–91.

4. *Чередниченко Т.В.* Музыка в истории культуры : в 2 т. М. : Аллегро-Пресс, 1994. 429 с.

5. *Крейнина Ю.* Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Дьёрдь Лигети. Сб. статей / сост. Ю. Крейнина. М. : Рос. ин-т искусствознания, 1993. С. 147–166.

6. *Адорно Т.* Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М. : Республика, 2001. 527 с.

7. *Филиппов С.М.* Феноменология и герменевтика искусства (музыка – сознание – время). Пермь, 2005. 296 с.

8. *Элиаде М.* Священное и мирское / пер. с фр. Н.К. Гарбовского. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1994. 144 с.

9. *Сартр Ж.-П.* Стена. Избранные произведения. М. : Изд-во полит. лит., 2004. 354 с.

10. *Булез П.* Веберн. Вторая кантата (фрагмент) / пер. с англ. Н.А. Петрусевой // Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва ; Пермь, 2002. С. 313–314.

11. *Boulez P.* The Stravinsky – Webern Conjunction // Orientations. Collected Writing's by Pierre Boulez edited by Jean-Jacques Nattiez / trans. by Martin Cooper. Harvard : Univ. Press. Cambridge, 1986. P. 364–369.

12. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва ; Пермь, 2002. 350 с.

13. *Петрусева Н.А.* О двух тенденциях Новой музыки // NB: Филологические исследования. 2013. № 3. С. 177–233. URL: http://enotabene.ru/fil/article_10184.html

Nadezhda A. Petruseva, Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation).

E-mail: petrusyova@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 251–263.

DOI: 10.17223/2220836/44/18

NEW COMPOSITIONAL TECHNIQUES BY D. LIGETI: THE FIRST BOOK OF ETUDES

Keywords: D. Ligeti's post-tonal period; sectional forms; "melodic proliferation"; the method of rhythmic layers, "illusory rhythm"

The article deals with new compositional techniques in the post-tonal period of György Ligeti. On the example of Etudes No. 1, No. 2 and No. 6 from the first book of Etudes for piano (1985) by Ligeti, the following problems are highlighted: harmony and disharmony of personality in the modern world, "chaos" as an aesthetic category, traditions of P. Boulez, A. Webern, J. Cage, romantic composers; interpretation of sectional forms, the method of rhythmic layers, complex polyrhythmy and its function, melodic proliferation (growth, which has analogies in the technique of playing unequal motives of Stravinsky, in the rhythmic technique of "dissolution" and "contraction" of Messiaen), type of writing ("polyphony of heterophony"), the model of "ordered disorder", comparison of the superposition of structures in Ligeti and tetrachords in folk music (No. 20 from the collection of Rimsky-Korsakov; play dance "Korshun").

The analysis of Etude No. 6, the last of the first book, adds new aspects – the influence of African rhythms in the interpretation of hemiols, the phenomena of "illusory rhythm" and complex polymetry, which is comparable to the three-dimensional "impossible" perspective in the paintings of Maurits Escher.

Consideration of three etudes from the first book in the aspect of the relationship between the musical text and the context is decided at the intersection of phenomenology (orientation of consciousness to local structures), hermeneutics (the art of interpretation in the ratio of content aspects and compositional techniques) and elements of "methodological structuralism" (in the use of paired categories of interpretive discourse: material and form, chaos / "ordered chaos", innovation and resistance to innovation, etc.).

Etudes by György Ligeti influenced the composers of the late 20th century significantly. The influence of post-serial modernism is manifested in the work with the parameters of pitch, rhythm and density. Boulez's principle of proliferation (sudden growth of texture) gives impetuosity and dynamism to all sketches, regardless of their tempo. At the same time, in Etudes Ligeti, there is an expanding influence of minimalism, even more firm than before, resistance to innovation: following Cage, Ligeti re-opens simple melodies, using, however, tonal "chaos" on a small scale and dynamic sectional forms. Ligeti's method of rhythmic layers explains an essential aspect of his compositional approach: the use of impulse flows to create "auditory illusions" and convey the main theme of the work.

References

1. Ligeti, G. (1990) *Ma Position comme compositeur aujourd'hui. Contrechamps 1990*. [Online] Available from: http://books.openedition.org/contrechamps/1529 (Accessed: 5th April 2018).

2. Ligeti, G. (1983) *A Budapest Interview with Gyorgy Ligeti presented in Monk Mink Pink Punk #9*. Interview by Istvan Szigeti, Broadcast on Budapest Radio on July 29th, 1983. First published in New Hungarian Quarterly Prepared for MMPP by Juliette Redl and Josh Ronsen, February, 2003. [Online] Available from: https://ru.scribd.com/document/51260787/Interview-with-Gyorgy-Ligeti-Budapest-Radio (Accessed: 12th March 2018).

3. Petruseva, N.A. (2015) A System of Coordinates in Pierre Boulez's and Salvatore Sciarrino's Music: A Problem of Aesthetic Conceptualisation of Musical Composition. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. 2. pp. 84–91. (In Russian). DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-2-84-90

4. Cherednichenko, T.V. (1994) *Muzyka v istorii kul'tury: v 2 t.* [Music in the history of culture: in 2 vols]. Moscow: Allegro-Press.

5. Kreynina, Yu. (1993) Ligeti v zerkale svoikh suzhdeniy o muzyke [Ligeti in the mirror of his judgments about music]. In: Ligeti, G. *Sb. statey* [A Collection of Articles]. Moscow: Russian Institute of Art Studies. pp. 147–166.

6. Adorno, T. (2001) *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory]. Translated from German by A.V. Dranov. Moscow: Respublika.

7. Filippov, S.M. (2005) *Fenomenologiya i germenevtika iskusstva (muzyka – soznanie – vremya)* [Phenomenology and hermeneutics of art (music – consciousness – time)]. Perm: [s.n.].

8. Eliade, M. (1994) *Svyashchennoe i mirskoe* [Sacred and Secular]. Translated from French by N.K. Garbovsky. Moscow: Moscow State University.

9. Sartre, J.-P. (2004) *Stena. Izbrannye proizvedeniya* [The Wall. Selected Works]. Translated from French. Moscow: Izd-vo polit. lit.

10. Boulez, P. (2002) Vebern. Vtoraya kantata (fragment) [Webern. The Second Cantata (fragment)]. Translated from English by N.A. Petruseva. In: Petruseva, N. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii* [Pierre Boulez. Aesthetics and Technique of Musical Composition]. Moscow; Perm: [s.n.]. pp. 313–314.

11. Boulez, P. (1986) *Orientations. Collected Writings*. Translated from French by M. Cooper. Cambridge: Harvard University Press. pp. 364–369.

12. Petruseva, N. (2002) *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii* [Pierre Boulez. Aesthetics and Technique of Musical Composition]. Moscow; Perm: [s.n.].

13. Petruseva, N.A. (2013) O dvukh tendentsiyakh Novoy muzyki [About two tendencies of New music]. *NB: Filologicheskie issledovaniya*. 3. pp. 177–233. [Online] Available from: http://enotabene.ru/fil/article_10184.html

УДК 78.06
DOI: 10.17223/22220836/44/19

С.А. Печорина, П.А. Мичков

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ДЕТЕЙ В ВОЗРАСТЕ 1–3 ЛЕТ

В статье рассматриваются особенности развития музыкального восприятия детей в возрасте от одного года до трех лет. На основе доминирующих факторов физиологического и психофизического развития ребенка предложены формы музыкальной деятельности, стимулирующие развитие внимания, музыкальной памяти и музыкального слуха. Авторы статьи на основе собственного опыта работы с детьми данного возрастного периода приводят описание фрагментов музыкальных занятий, в которых формы взаимодействия и музыкальной работы способны активизировать творческое начало у ребенка.
Ключевые слова: *раннее музыкальное развитие, музыкальное восприятие, методика музыкального образования, музыкальные игры, стихоритмический массаж*

Проблемы методики раннего музыкального развития детей составляют особую сферу исследования музыкальной педагогики. Изучение этого направления, обладающего по своей природе ярко выраженными междисциплинарными связями, невозможно без погружения в исследование вопросов возрастной психологии, музыкальной теории и практической экспериментальной реализации.

Вслед за этим отметим актуальность темы, обусловленную потенциальным ростом интереса родителей к ранним развивающим занятиям с самых малых лет как эффективному средству стимуляции психологической готовности к детскому саду и к школе. Чем раньше начинается нравственно-эстетическое воспитание ребенка, тем более отзывчивым и тонко реагирующим на окружающий мир он становится.

Возрастной период от одного года до трех лет – время интенсивного физиологического и психологического развития. Исследователи разделяют этот период на ряд этапов, имеющих разные временные границы. Такое деление связано с контекстом предметной области, чем и вызвано разнообразие представленных этапов. В целом для возрастных границ от одного года до трех лет, по мнению Г.П. Овсянкинкой, выделяется несколько специфических черт развития: 1) в памяти запечатлеваются основные константные признаки музыкального сочинения; 2) появляется большая точность восприятия – выделяется фигура из фона, возникает ощущение завершенности на тонике, сильной доле; 3) отмечается эмоциональная реакция на основные «контуры» музыки, которые все более сопровождаются определенными движениями [1. С. 116]. На этой стадии постоянное обращение взрослых к ребенку во время звучания музыки стимулирует развитие апперцепции. Однако реакцию на основные музыкальные компоненты не следует принимать за восприятие музыки, так как осмысленности, постижения содержания даже на элементарном уровне еще нет. Это зачатки слуховой дифференциации и эмоциональный

отклик на мелодию, ее ладовые, ритмические, тембровые, динамические особенности.

Как отмечал Б.Д. Эльконин, «условия жизни ребенка постоянно изменяются в зависимости от хода развития его самого и изменения его отношения к тем или иным сторонам среды» [2. С. 13]. В связи с этим в плане развития музыкального восприятия вполне закономерно рассматривать возрастной период от года до трех лет в контексте особенностей физиологического и психологического роста. В возрасте одного года активное физиологическое развитие ребенка предполагает совершенствование двигательных функций. В плане особенностей развития музыкального восприятия для данного периода характерно интенсивное освоение темповых изменений музыки. Эти знания целесообразно приобретать в виде игровой формы.

В возрасте полутора лет ребенок становится крайне активен. Как правило, он умеет самостоятельно ходить, прыгать, приседать, играть в мячик, управлять своим телом. Музыкальные сюжетные игры с использованием предметов, таких как куклы, мягкие игрушки, дают ребенку материал для развития воображения, который совершенствуется в процессе взаимодействия.

В возрасте около двух лет ребенок становится более коммуникабельным. Приобретается навык общения, возникает стремление к взаимодействию со своими сверстниками и другими людьми. В этот период дети эмоционально реагируют на контрастную по темпу и характеру музыку. Так, звучание активной танцевальной музыки сопровождается соответствующим эмоциональным откликом: дети оживляются, пританцовывают, стараются двигаться в такт. В этот период происходит слуховая дифференциация звуков по высотным, динамическим и тембровым характеристикам. Это соотнесение становится возможным на основе приобретения чувственного опыта.

Для детей характерна подражательность: они активно подражают действиям взрослого, что способствует первоначальному развитию способов исполнительской деятельности. В этот период дети еще не воспринимают по отдельности все виды музыкальной деятельности, но уже успешно ребенок начинает овладевать элементарными певческими навыками (воспроизведение музыкального фрагмента по слуху, повтор по памяти интонаций).

Начинают совершенствоваться движения под музыку, становится более координированной ходьба. Ребенок способен овладеть простейшими движениями, такими как, например, хлопки в ладоши, притопывание, пружинки, кружение, покачивание с ноги на ногу и др., может выполнять элементарные движения с атрибутами (платочки, погремушки и др.). Дети любят участвовать в сюжетных играх под музыку, с интересом слушают звучание инструментов, распознают тембры, например, барабан и бубен, дудочка и колокольчик.

Наиболее близкими, наиболее легко дифференцируемыми оказываются для детей те виды музыкального восприятия, которые связаны с синкретическими формами музицирования – с танцем, игрой и пением, в которых участвуют сами дети. На музыку, исполняемую в присутствии детей взрослыми, вначале дети обращают меньшее внимание, впоследствии же музицирование осваивается ими через подражание, через включение в детскую игру различных «концертов» с объявлениями, аплодисментами. К концу второго года

жизни у ребенка складывается свой багаж музыкальных впечатлений, он узнает произведения, которые он слышал ранее, а также эмоционально воспринимает и реагирует на них.

Это тот самый возраст, когда активизируются творческие способности ребенка, наступает время для их развития. Важна помощь в овладении певческими навыками, игре на музыкальных и шумовых инструментах, в знакомстве с различными музыкальными играми, в запоминании основных средств музыкальной выразительности, в формировании будущего навыка анализа музыки.

В возрасте *трех лет* музыкальное развитие ребенка переходит на новый этап. Дети легко и спокойно реагируют на музыку, выражают различные чувства, например, восторг, оживление, успокоение и др. Как правило, ребенок, услышав уже знакомое произведение (песня, мелодия, мотив), просит воспроизвести его еще раз, тем самым неосознанно формируя навыки слуховой памяти, закрепления музыкальных интонаций. В этом возрасте особенно сильно происходит развитие так называемых «непрофессиональных музыкальных способностей» [3. С. 22]: умение различать звуковысотность (низкие звуки или высокие), тембры (колокольчик, бубен, погремушка), динамические оттенки (громко–тихо). Развивается мышление (от наглядно-действенного к наглядно-образному). Возникает желание участвовать и продемонстрировать себя во всех музыкальных играх и других видах деятельности. Ребенок в этом возрасте с большим удовольствием слушает музыку, двигается под нее, активно поет со взрослыми, подпевая отельные фразы, также поет вместе песенки, фрагменты песен.

Движения под музыку совершенствуются, становятся естественными, уверенными, но не всегда слаженными с музыкой. В течение музыкального занятия дети учатся несложным танцевальным движениям, ориентируясь на характер музыки. Объект подражания – родитель или музыкальный руководитель – становится ориентиром в движениях, так как ребенок старается подражать, имитируя движения взрослого человека. Способность самостоятельно выполнять движения (хлопки в ладоши, притопывание, покачивание с ноги на ногу, полуприсядка) позволяет конфигурировать двигательные упражнения.

В рамках предметной деятельности этого периода ребенок активно вовлекается в «процессуальную игру» [4. С. 16]. Дети с удовольствием участвуют в любых музыкальных сюжетных играх, особенно в тех, где нужно имитировать движения, повадки, звуки различных животных, приучаются слышать изменения в музыке, динамические, темповые и т.д. Музыкальная память в этот период развита настолько, что обучающиеся начинают подпевать не только повторяющиеся слова, но и фразы. Происходит дальнейшее развитие речи в подпевании.

На начальном этапе музыкального развития ведущей формой деятельности на занятиях являются движения под музыку (в зависимости от характера самой музыки). На первых занятиях педагог совместно с родителями обсуждает примерные движения, такие как покачивания, приседания, повороты, прыжки и иные элементы, ориентируясь на возраст ребенка. Важно объяснить родителям, что их помощь на данном этапе работы является неотъемлемой частью занятия. Впоследствии ребенок запоминает движения и начинает

самостоятельно с большим удовольствием выполнять их. Процесс перехода движений на уровень рефлексии может явиться для педагога сигналом к началу следующей стадии. Учитель контролирует точность выполнения движения детьми в соответствии с характером звучащей музыки, что в итоге приводит к восприятию музыкального произведения, которое с помощью характерного движения (посредством музыкальной выразительности), эмоционального состояния (отзывчивость на характер музыки), складывается у ребенка. В дальнейшем ребенку проще будет ответить на вопросы «какая музыка по характеру?», «какое у нее настроение?». Соотнося движения с характером музыки, ребенок сможет в дальнейшем определить: какая динамика у прослушанной композиции, какой ритм и регистр и т.д. Процесс оценивания услышанного и воспринятого через движения будет способствовать формированию первого опыта в анализе музыки с точки зрения формы, выявления средств выразительности, характерных для данной композиции.

Наряду с двигательными упражнениями, одной из основных форм являются музыкальные игры, которые, в свою очередь, делятся на игры-сценки или игры-сказки и игры на шумовых и музыкальных инструментах под музыку. Данная классификация музыкальных игр основана на формах практического проведения занятий с детьми.

Игры-сказки развивают в ребенке артистичность, уверенность в себе. Также такие игры направлены на коммуникативные навыки, дети общаются между собой в таких играх, происходит общение не только с детьми но и со взрослыми, что впоследствии благоприятно скажется в дальнейшей жизни ребенка. Игра-сказка или игра-сценка представляет собой демонстрацию или показ животных под музыку, также при помощи движения. Животные – очень показательный пример для маленьких детей (показать медведя, зайчика, птичку и т.д.), но все зависит от фантазии педагога, можно показывать различные растения, явления природы и т.д. С помощью таких игр ребенок развивается, узнает что-то новое, познает мир во всех его проявлениях. И на этом этапе задействован анализ во всех его проявлениях. Подобрать персонажа (животное и т.д.) в соответствии с характером музыки и всеми средствами выразительности, которые есть в произведении.

Устоявшееся мнение о том, что «на начальном этапе формирования музыкальности ритм выступает как ее фундаментальная основа» [5. С. 217], предполагает обязательное включение игр с использованием музыкальных и шумовых инструментов. С помощью различного инструментария детей можно научить коммуникативным навыкам, прислушиваться друг к другу (конечно, с самого начала дети будут просто шуметь в хаотичном порядке, но задача учителя показать, в какой момент кто играет и под какую музыку), также ребенок развивает мелкую моторику, слух играет важную роль в таком виде занятий.

Также на занятиях помимо активных видов деятельности, движений, игр есть расслабляющие, например стихоритмический массаж, в этом помогают родители, а педагог показывает и читает ритмизованное стихотворение. Под определенный ритм родители массажируют ребенка, и ребенок тактильно ощущает темповые изменения. Эти упражнения помогают укреплять и расслаблять мышцы, а в музыкальном плане происходят первичные процедуры восприятия ритма.

Отдельного рассмотрения заслуживает тема подбора музыкальных произведений для проведения занятий. Очевидно, что музыкальные примеры должны вызывать эмоциональный отклик у детей. Например, произведения отечественного композитора, члена Союза композиторов СССР Е.Н. Тиличеевой, чья профессиональная деятельность на протяжении почти 80 лет направлена на сочинение музыки для детей. На занятиях с детьми возраста 1–3 года в качестве аудиопримеров в качестве музыкального репертуара взяты пьесы из сборников песен «Песни маленьких зверят. Каталог нот детских песен» [6]. Помимо указанного сборника, можно включать музыкальные примеры из других сборников автора: «Радуга», «Наш день», «Маленькие песенки», «Пойте, малыши», «Песенки-загадки», «Пришла весна», а также отдельные произведения: «Мишин день на даче», цикл песен «Круглый год» на стихи С.Я. Маршака, музыкальные игры «Скворцы и воробей», «Пастух, козы и волк». Сегодня ноты Е.Н. Тиличеевой доступны в сети Интернет.

Музыка Д.Б. Кабалевского, основоположника теории музыкального воспитания детей, как нельзя лучше подходит в качестве музыкальных примеров: восемь забавных псенок на слова В. Катаева, «В сказочном лесу», музыкальные картинки на слова В. Викторова, сборник детских пьес. В методическом наследии Кабалевского не было направления, посвященного изучению проблем музыкального развития детей с 1 года до 3 лет, но его произведения легко воспринимаются детьми благодаря доступности, легкости и яркости материала.

Незаменимыми примерами остаются произведения из классического наследия. Известно, что музыка Моцарта благотворно влияет на развитие детей, начиная с утробного состояния. Это исследование Альфреда Томатиса [7], доктора медицины, в котором говорится о целебном воздействии музыки Моцарта, его созвучий и гармонических линий. За счет прозрачной фактуры, классической гармонии, чистых тембров музыка как нельзя лучше влияет на мозговую деятельность, умиротворенность, положительно сказывается на эмоциональном фоне. Поэтому рекомендуется включать различные произведения Моцарта на занятиях с детьми. Например, 'Rondo' from Eine Kleine Nachtmusik, K. 525, Variations on Twinkle, Twinkle Little Star, K. 265, Allegro Aperto, Violin Concerto No. 5, K. 219, Allegro Moderato, Violin Concerto No. 2, K. 211, Andante, Symphony No. 15, K. 124, Adagio, Gran Partita, Serenade No. 10, K. 361, German Dance No. 2, K. 605, March No. 1, K. 335, Menuetto, Divertimento in B Flat, K. 287, Rondo Alla Turca. Из отечественной классики легко воспринимаются детьми произведения П.И. Чайковского (Детский альбом, фрагменты из балета «Щелкунчик», «Спящая красавица»).

Отечественный музыкальный фольклор представлен песнями «Дудочка» русская народная песня; «Осень», русская народная песня; «У зори-то, у зореньки»; «Солдатушки, бравы ребятушки»; «Милый мой хоровод»; «А мы просо сеяли», русские народные песни, обраб. М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова; «Не шум шумит», русская народная песня, «Баю-бай»; «Жнеи, мои жнеи», «Вейся, капустенька», «Авсень», русские народные песни. «Ноченька», «Из-за лесу, лесу темного», «Во поле береза стояла», русские народные песни.

В качестве современной музыкальной литературы следует обратить внимание на произведения Е.С. Железновой, которая разработала свою автор-

скую методику раннего развития детей. Изначально программа была создана для детей 4–6 лет, чтобы впоследствии подготовить ребенка к школе, но методика со временем модернизировалась, и особое внимание начали уделять детям до 3 лет, в связи с этим Железнова сочинила ряд произведений как для слушания, так и для исполнения. В эту методику вошли сборники с большим объемом песен для детей младшего возраста, сборники с музыкальными играми для развития моторики, слуха, памяти ребенка и многое другое. Примеры этих сборников (Железнова Е. Песни и игры. Раннее развитие, нам 1 годик; «Мишка с куклой», раннее развитие, 2 годика). Музыкальный репертуар следует формировать на основе определенных критериев: эмоциональная насыщенность, яркая образность, мелодичность, отчетливое контрастное сопоставление.

Таким образом, особенности развития музыкального восприятия детей в возрасте от одного года до трех лет неразрывно связаны с доминирующими в этот период формами деятельности. Тогда определяющей целью музыкальных занятий становится поиск опорных точек, необходимых для ребенка-слушателя, а позже – детальный анализ, характеризующий дифференцированность восприятия. В вопросах формирования музыкального восприятия на ранней стадии развития необходимо сделать упор на развитии способности услышать в сочетании звуков, длительностей, силы звучания и тембра выразительность и красоту созвучий, получить эмоциональный отклик и сопереживание.

Литература

1. *Овсянкина Г.П.* Музыкальная психология. СПб. : Союз художников, 2007. 239 с.

2. *Эльконин Б.Д.* Детская психология. М. : Академия, 2007. 384 с.

3. *Федорович Е.Н., Тихонова Е.В.* Основы музыкальной психологии. М. : Директ-Медиа, 2014. 279 с.

4. *Смирнова Е.О., Галигузова Л.Н., Мещерякова С.Ю.* Первые шаги. Программа воспитания и развития детей раннего возраста. М. : Мозаика-Синтез, 2007. 160 с.

5. *Тютюнникова Т.Э.* Видеть музыку и танцевать стихи. М. : Едиториал УРСС, 2003. 261 с.

6. *Тиличеева Е.* Песни маленьких зверят. Каталог нот детских песен. URL: https://pesni-zverjat.livejournal.com/688.html (дата обращения: 20.10.2018).

7. *Tomatis A.* The ear and the voice. The Scarecrow Press, Inc., 2004. 162 p.

Sofia A. Pechorina, Novosibirsk State Conservatory named by M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: pechorina.sofia@yandex.ru

Pavel A. Michkov, Novosibirsk State Conservatory named by M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: michkovpa@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 264–270.

DOI: 10.17223/2220836/44/19

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL PERCEPTION OF CHILDREN AGED 1-3 YEARS

Keywords: early musical development; musical perception; methods of musical education; music games; rhythmic massage

The article discusses the features of the development of musical perception of children aged from one to three years. On the basis of the dominant factors of the physiological and psychophysical development of the child, the forms of musical activity that stimulate the development of attention, musical memory and musical hearing are proposed. The age period from one to three years is a time of

intensive physiological and psychological development. Researchers divide this period into a series of stages with different temporal boundaries. Such a division is associated with the context of the subject area, which is what caused the diversity of the presented stages. At the age of one year, the active physiological development of the child involves the improvement of motor functions. In terms of features of the development of musical perception for this period is characterized by an intensive mastering of tempo changes in music. It is advisable to acquire this knowledge in the form of a game.

At the age of one and a half years, the child becomes extremely active. As a rule, he can walk, jump, crouch, play ball, control his body. Musical plot games using objects such as dolls, soft toys, give the child the material for the development of the imagination, which is improved in the process of perception. The closest, most easily differentiated for children are those types of musical perception that are associated with syncretic forms of music making – with dance, playing and singing, in which children themselves participate. At first, children pay less attention to music played in the presence of children by adults, and later they play music through imitation, through the inclusion of various "concerts" with announcements and applause in the children's play. At this stage, it is possible to include in such music classes such forms of activity as a fairy-tale game or a play-scene, which is a demonstration or display of animals to music, playing musical and noise instruments, contributing to the development of fine motor skills. Also in the classroom, in addition to active activities, movements, games, there is a relaxing, for example, rhythmic massage, parents help in this, and the teacher shows and reads a rhythmicized poem.

A special place in the process of forming a lesson plan is played by the selection of a musical repertoire. Along with modern musical compositions, familiar to children in the process of real and virtual audio contact, it is important to include classical samples of musical works for the formation of aural experience, education of aural aesthetics. The authors of the article, based on their own example of working with children of this age period, describe the fragments of musical activities in which the forms of interaction and musical work can activate the child's creativity.

References

1. Ovsyankina, G.P. (2007) *Muzykal'naya psikhologiya* [Musical psychology]. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov.

2. Elkonin, B.D. (2007) *Detskaya psikhologiya* [Child psychology]. Moscow: Akademiya.

3. Fedorovich, E.N. & Tikhonova, E.V. (2014) *Osnovy muzykal'noy psikhologii* [Fundamentals of Music Psychology]. Moscow: Direkt-Media.

4. Smirnova, E.O., Galiguzova, L.N. & Meshcheryakova, S.Yu. (2007) *Pervye shagi. Programma vospitaniya i razvitiya detey rannego vozrasta* [First steps. Early childhood education and development program]. Moscow: Mozaika-Sintez.

5. Tyutyunnikova, T.E. (2003) *Videt' muzyku i tantsevat' stikhi* [To see music and to dance poetry]. Moscow: Editorial URSS.

6. Tilicheeva, E. (n.d.) *Pesni malen'kikh zveryat. Katalog not detskikh pesen* [Songs of little animals. Catalog of the notes of children's songs]. [Online] Available from: https://pesni-zverjat.livejournal.com/688.html (Accessed: 20th October 2018).

7. Tomatis, A. (2004) *The ear and the voice*. The Scarecrow Press, Inc.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 726.03
DOI: 10.17223/22220836/44/20

Е.Ю. Личман

УТРАЧЕННЫЕ КУЛЬТОВЫЕ СООРУЖЕНИЯ ГОРОДА ПАВЛОДАРА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

В статье рассматривается специфика возведения культовых сооружений на примере четырех утраченных храмов города Павлодара: деревянной церкви Флора и Лавра, трех кирпичных соборов – Владимирского собора, Воскресенской кладбищенской церкви и Свято-Троицкого кафедрального собора. Автор, анализируя традиции проектирования культовых строений, выявляет стилистические особенности архитектуры православных церквей павлодарского Прииртышья, причину сохранения архитектурно-планировочного решения с учетом ландшафтных особенностей местности и традиций православного зодчества России XIX – начала XX в.
Ключевые слова: *утраченные культовые сооружения, город Павлодар, традиции храмовой архитектуры России, православная символика, композиция и планировка храмов*

Памятники духовной архитектуры составляют уникальное культурное наследие страны и региона. Освоение традиций национального наследия – одно из перспективных направлений в научной деятельности, а также в образовательном пространстве Казахстана. Памятники архитектуры, являясь объектами историко-культурного наследия и произведениями искусства, воплощают историю народа и государства, поэтому должны быть изучены, сохранены и по возможности восстановлены.

В данной статье делается попытка описать разрушенные павлодарские храмы по тем фотографическим фактам, которые оставил в своих архивах известный павлодарский фотограф начала XX в. Дмитрий Поликарпович Багаев. Снимки сделаны в 20–40-е гг. прошлого столетия. Описание и реконструкция схемы строительства городских храмов по документальным фотоснимкам могут наглядно показать состояние застройки и степень сохранности архитектурного памятника во время фотографирования, но не являются достоверным источником для реконструкции схем строительства.

Павлодарское Прииртышье – регион с разнообразием культовых построек различных конфессий и вероисповеданий. Церкви, мечети, молитвенные дома находились практически в каждом населенном пункте Павлодарского уезда: в станицах Песчаной, Баян-Аульской, поселках Ямышевский, Железинский. Это были религиозно-духовные центры, объединяющие людей [1].

Строительство православных храмов осуществлялось по типовым и образцовым проектам. «Атлас планов и фасадов деревянных приходских церквей на 250, 300, 400, 500 и 750 человек» издан в 1857 г. Исходным материа-

лом для создания церквей послужили памятники Московской и Ярославской школы XVII в. и архитекторская деятельность К. Тона. В 1838 г. вышел в свет первый альбом образцовых церквей работы архитектора К. Тона, а в 1844 г. тот же архитектор издал новый альбом, но уже с проектами деревянных церквей [2].

Стилистические особенности архитектуры православных церквей павлодарского Прииртышья относятся к «русско-византийскому» и «русскому» стилям. Этот стиль распространился в 1830–1850 гг. и, в представлении современных исследований, наилучшим образом отвечал традициям Православной церкви [3–8]. При возведении культовых зданий немаловажную роль играл выбор места под строительство. Православные храмы возводились со знанием наработанных в русской архитектуре приемов их размещения с учетом ландшафтных особенностей местности [9. С. 62–67].

Коряковский форпост, из которого вырос город Павлодар, находился на высоком речном берегу. Согласно древнерусскому правилу, культовое здание размещалось на открытой, возвышенной части площади, на максимально доступном для людей месте. Православный храм являлся бесспорной архитектурной доминантой в силуэте города [10. С. 285–286].

Церкви в городе Павлодаре строились по заказу Русской Духовной митрополии силами местных строителей. Проекты церквей в середине XIX в. утверждались епископальными властями, расположенными в разное время в Тобольске, Томске, Омске. Архиепископы и митрополиты прибывали из центральной России или Украины, что непосредственно сказывалось на выборе архитектурно-планировочных решений и образе строившихся храмов. Местные строительные обычаи, материалы, умения и навыки сибирских мастеров привносили свои коррективы и особенности в эти постройки [11. Л. 12–13].

Проектной документации по строительству храмов не сохранилось. Не известно, создавались церковные сооружения с помощью или без привлечения профессиональных архитекторов, строились они на основе типовых или индивидуальных проектов. Описание церквей и приходов Павлодарского Прииртышья сделал священник села Новоселья Тюкалинского уезда Иван Голошубин в составленной им по поручению 7-го Епархиального съезда «Справочной книге Омской епархии» [12] в 1914 г. Кроме этих описаний, в архивах известного павлодарского фотографа начала XX в. Д.П. Багаева сохранились снимки храмов, благодаря которым появилась возможность восстановления картины архитектурно-строительной деятельности в Павлодаре.

Церковь Флора и Лавра была построена в 1838 г. благодаря помощи семипалатинского купца Петра Ивановича Токарева. Это была деревянная церковь, которая находилась недалеко от берега Иртыша. Место было выбрано не случайно. И в планировочном отношении, и в силуэте населенного пункта храм стал ядром композиции и доминантой. По отношению к нему вся остальная застройка являлась как бы фоном. Церковь Флора и Лавра была высотным и силуэтным ориентиром в городе [13. С. 83]. К сожалению, в первозданном виде из-за случившегося пожара она простояла недолго. В летописях осталась запись о произошедшем сильном пожаре 24 мая 1901 г. С огнем боролись двое суток. Выгорело дотла 427 домов, остались без крова 674 че-

ловека. Нетронутой огнем осталась лишь 1/3 Павлодара. Прошение жителей г. Павлодара: «Бывшим 24 мая пожаром истреблено почти половинное городское население, в том числе и базарная площадь, гостиница, мучные и мясные ряды. Огонь на последние перешел из казачьего населения и начался с крайних юго-западных 235 лавок… Пожар, который привел некоторых торговцев в окончательное разорение, произошел главным образом от тесноты площади базара… 29 мая 1901 г.» [12. С. 373–374].

Когда в 1901 г. Флоро-Лаврская церковь сгорела, ее архив и все иконы были спасены. После пожара богослужения совершались на переносном антиминсе в Воскресенской каменной церкви, еще не освященной, построенной павлодарским купцом Артемием Ивановичем Деровым на кладбище. Эта кладбищенская Воскресенская церковь постепенно стала называться в народе «Флоро-Лаврской». В городе ее часто называли «красной» (по цвету кирпича), а может, за красоту.

Здание Воскресенской кладбищенской церкви сфотографировано Д.П. Багаевым с южной стороны. Алтарной стеной оно примыкало к кладбищу с востока, колокольней ориентировано на запад, на Иртыш. Ясный план и композиционная целостность здания в сочетании с мелкими и обильными формами наружного декора характерны для архитектурных образцов эклектизма и стилизации конца XIX столетия.

Структурные части постройки хорошо прочитываются – храм, трапезная, колокольня, крыльцо. Храм на высоком цокольном этаже представляет собой двухсветный четверик без апсид, с арочными проемами больших окон сложной композиционной формы. Четырехскатная крыша храма перерастает в глухой шестигранник барабана с колончатым поясом, с основанием, декорированным кокошниками, и одноглавым венчанием с луковичной формой главы. Трехъярусная колокольня высотой примерно 18–20 м заканчивается шатровым восьмериком. Третий ярус – восьмерик с карнизом и высоким основанием, декорированным по центру профильным кирпичом, с высокими вытянутыми в высоту арочными проемами, чтобы звук колоколов уходил в шатровое пространство. Над арками и на стенах кирпичом выложены кресты. Венчает колокольню шатер. У его основания – ряд кокошников, а заканчивается шатер миниатюрной луковицей на высокой профилированной шее. Шатер был покрыт кровельным железом. Притворы, устроенные в первом ярусе (этаже) колокольни, находятся справа и слева. Пространство трапезной двухсветное, в два оконных проема. Крыльцо высоко поднято на цоколе в пять ступеней схода, с шатровым покрытием на четырех столбах. Всюду использован красный облицовочный кирпич, некоторые кирпичные формы сделаны по специальным лекалам. Здание с декоративными лекальными деталями в обработке фасадов и всего объема оформлено в типично русском стиле. В наружном оформлении применен сложный многорядный декоративный карниз из профильного кирпича, заканчивающийся рядом кокошников, углы оформлены филенчатыми пилястрами, тонко профилированы наличники окон. В оформлении церкви использовался красный облицовочный кирпич, некоторые кирпичные формы были сделаны по специальным лекалам (рис. 1). В конце 30-х гг. церковь разрушили, могилы на кладбище сровняли с землей и на их месте заложили городской парк.

Рис. 1. Воскресенская кладбищенская церковь, г. Павлодар. Фото Д.П. Багаева
Fig. 1. Resurrection cemetery church, Pavlodar. Photo by D.P. Bagaev

Кафедральный Свято-Троицкий собор (его называли «мещанской» или «белой», по цвету стен, церковью) находился в центре города. Вот что пишет священник Иван Голошубин в своем отчете: «Свято-Троицкий собор был построен в 1893 г. тщанием граждан города при участии павлодарских купца Артемия Ивановича Дерова и павлодарского мещанина Дмитрия Николаевича Асямова. Зданием каменный с таковою же в одной связи колокольнею, обнесен железною с каменными столбами оградою. Престол один, в честь святой Троицы. Утварью достаточен. Приписных, вновь строящихся церквей и часовень в приходе нет» [12. С. 373].

Д.П. Багаев сделал два фотоснимка собора с северной и южной стороны. Это было величественное каменное здание, увенчанное девятью главками. Длина церкви вместе с двухъярусной колокольней составляла 43,2 м. В сооружении церкви угадывалось обращение к мотивам национального русского стиля в формах, характерных для московской культовой архитектуры XVII в. эпохи «нарышкинского» барокко: чрезмерно насыщенные ряды кокошников, профилированных квадратных ниш и прочие пластические приемы. Свято-Троицкий собор относился к типу трапезных храмов. Его планировочное решение представляло более усложненный вариант композиции последовательно расположенных по продольной оси функциональных зон: крытая шатром паперть, колокольня, притвор, трапезная, молитвенный зал и полуциркульная апсида. В шатре колокольни Свято-Троицкого собора были устроены «слухи», специальные проемы для лучшего резонанса звука при ударах колокола. Церковь была видна на дальнее расстояние, как с Иртыша, так и с почтового тракта (рис. 2). Во второй половине 30-х гг. Свято-Троицкий собор был разрушен

Владимирский собор, построенный в 1910 г. на месте старой базарной площади, стоял ближе всех к берегу Иртыша и являлся самой масштабной постройкой Павлодара в начале XX в. Владимирский собор представлял собой 20-метровое здание из красного кирпича. Это храм с крещатым планом, в котором четверик основного помещения, расширенный на север и юг приделами, продолжен на запад трапезной и соединен ею с расширенным в плане притвором. Нижний уровень оснований всех объемно-планировочных эле-

ментов храма был облицован горизонтальными полосами светлого кирпича, чередующегося с темными, что зрительно облегчало лишенный пластики нижний объем [13. С. 83]. Пространственная структура, пятиглавие, луковичные формы куполов, килевидные арки третьего яруса колокольни – все это характеристики «русского стиля» [14. С. 68–71]. Приемы национального русского стиля сочетаются с использованием элементов «кирпичного», отличительной чертой которого являлась замена лепных украшений и штукатурки декором из необлицованного кирпича (рис. 3).

Рис. 2. Свято-Троицкий собор, г. Павлодар. Фото Д.П. Багаева
Fig. 2. Holy Trinity Cathedral, Pavlodar. Photo by D.P. Bagaev

Рис. 3. Владимирский собор, г. Павлодар. Фото Д.П. Багаева
Fig. 3. Vladimirsky Cathedral, Pavlodar. Photo by D.P. Bagaev

Строительство выросшего до куполов храма было прервано Первой мировой войной и революцией. Недостроенный собор был отдан под городскую электростанцию и тракторные мастерские. В годы Великой Отечественной войны он оказался на территории завода «Октябрь» – в стенах храма разместили электростанцию и литейный цех. Собор лишился колоколов и роскошной колокольни. Окончательно уничтожили храм весной 1975 г. [15. С. 292].

Участь построенных в городе Павлодаре первых мечетей так же печальна, как и разрушенных православных соборов. Еще на заре становления города Павлодара семейный клан татарских купцов Айтыкиных, проживающих в Павлодаре, построили мечеть из бревен, доставленных из города Тары, открыли при ней мектеб (школу), где мальчики и девочки татар (раздельно) постигали азы грамоты и ислама. Они же несли расходы по содержанию [13. С. 85].

Первая мусульманская деревянная мечеть сгорела во время пожара 1901 г. Но павлодарские мусульмане не остались без своего храма. На том же самом месте в 1905 г. возвысилась новая белоснежная мечеть из кирпича. Вторую, каменную, мечеть выстроили на средства мусульман города по инициативе татарского купца Абдулфаттаха Рамазанова. Мечеть стала действовать в 1907 г. [16. С. 38].

Массовое закрытие и разрушение церквей и мечетей происходило в 1928–1930 гг. К концу 30-х гг. XX в. в павлодарском Прииртышье не осталось ни одной церкви, ни одной действующей мечети. Эмоциональную оценку событий пережитого всеобщего разрушения дал в своей статье архитектор А. Иконников: «В густонаселенном, урбанизированном мире XX в. ценности культуры оказались неожиданно хрупки – и в особенности ценности архитектурного наследия городов. Они разрушаются не только в кризисах и катаклизмах, которыми обильно столетие, но и под агрессивным натиском нового. Новое, однако, становится обыденностью. И приходит горькое сознание утраты. И хочется, ах, как хочется вернуть, воскресить, сделать, чтобы опять все было таким, как было. Мы можем на месте разрушенного построить новое здание. Только оно заведомо не будет тем, что было» [17. С. 1–4].

Основываясь на систематизации опубликованных материалов и выявлении новых архивных данных, в исследовании удалось восстановить картину архитектурно-строительной деятельности православного церковного зодчества в городе Павлодаре в конце XIX – начале XX в. Традиционные каноны древнерусского градостроительного опыта нашли свое отражение в архитектуре православных храмов города Павлодара, в индивидуальных особенностях, обусловленных географическим положением, влиянием местных строительных традиций.

Искусствоведческий анализ утраченных православных храмов города Павлодара позволяет выделить следующее. Православные храмы размещались по старинной русской градостроительной традиции: в центре площади, в конце улицы, закрывая перспективу, т.е. с разных точек зрения они создавали сплошной живописный силуэт города, будучи его доминирующим элементом. Архитектура православных храмов в городе Павлодаре стала прямым продолжением развития русской храмовой архитектуры. Предпочтение в стилистическом решении православных русских церквей было отдано русскому стилю и его вариантам: неорусскому, византийскому. Утраченные пра-

вославные церкви города Павлодара представляют собой пласт культуры, важный для понимания не только общих процессов развития русской архитектуры, но и значительный для восполнения пробелов, имеющихся, в частности, в истории церковной архитектуры. Архитектура назначена и способна опередить время, сформулировать принципы человеческого существования, универсализировать его. Как форма искусства архитектура является выражением духовности людей, которые ее создали, основываясь на деятельности конкретных авторов. Духовная архитектура Павлодара имеет памятники значительной архитектурной ценности. Судьбы первых храмов и мечетей величественны и печальны, но без них история Павлодара не была бы полной, она потеряла бы значительную часть важных моментов, позволяющих лучше увидеть и понять прошлое, а без понимания прошлого не может быть стабильного настоящего и достойного будущего.

Литература

1. *Карпова М.Ю.* Памятники духовной архитектуры павлодарского Прииртышья. URL: http://econf.rae.ru/pdf/2013/02/2207.pdf (дата обращения: 01.05. 2019).

2. *Дубовая Е.* Утраченные храмы Павлодара // Литературный журнал НИВА. 2010. № 12. URL: http://niva.ucoz.kz/publ/2-1-0-265 (дата обращения: 01.09.2019).

3. *Попова З.В.* Православное зодчество городов северо-восточного Казахстана (XVIII – нач. XXI в.) : автореф. дис. ... канд. архитектуры. Новосибирск, 2007. URL: http://niva.ucoz.kz/publ/2-1-0-265: http://tekhnosfera.com/pravoslavnoe-zodchestvo-gorodov-severo-vostochnogo-kazahstana#ixzz5yqgAuzmJ (дата обращения: 13.07.2019).

4. *Масленникова Д.С.* Архитектура православных храмов на востоке Азии: начало XVIII – первая половина XX вв. : автореф. дис. … канд. архитектуры. URL: http://niva.ucoz.kz/publ/2-1-0-265: https://www.dissercat.com/content/arkhitektura-pravoslavnykh-khramov-na-vostoke-azii-nachalo-xviii-pervaya-polovina-xx-vv (дата обращения: 03.08.2019).

5. *Гречнева Н.В.* Культовое зодчество Алтая на рубеже XX–XXI вв. : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Барнаул, 2012. URL: https://www.asu.ru/files/documents/00006741.pdf (дата обращения: 11.06.2019).

6. *Лайтарь Н.В.* Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилевого развития и типология храмов : автореф. дис. … канд. искусствоведения. URL: http://cheloveknauka.com/sovremennaya-pravoslavnaya-tserkovnaya-arhitektura-rossii-tendentsii-stilevogo-razvitiya-i-tipologiya-hramov#ixzz5z1TN8nVnJI (дата обращения: 01.09.2019).

7. *Лебедева Н.И.* Памятники культового зодчества в динамике культурно-исторических реалий XX в. (на материалах Омского Прииртышья) : автореф. дис. … канд. ист. наук. Омск, 2000. URL: https://www.dissercat.com/content/pamyatniki-kultovogo-zodchestva-v-dinamike-kulturno-istoricheskikh-realii-xx-veka-na-materia (дата обращения: 01.09.2019).

8. *Локонова Е.Л.* Храм как культурно-символический текст (на примере православного храма) : автореф. дис. … канд. филос. наук. Ростов н/Д, 2008. URL: https://www.dissercat.com/content/khram-kak-kulturno-simvolicheskii-tekst-na-primere-pravoslavnogo-khrama (дата обращения: 01.09.2019).

9. *Михнова П.В.* Влияние ландшафта на развитие планировочной структуры городов (на примере исторических городов северо-востока Казахстана) // Вестник ВКГТУ. 2006. С. 62–67.

10. *Личман Е.Ю., Жанайхан Е.* Формирование среды города Павлодара в начале XVIII – начале XX века // Вестник ПГУ. Серия филологическая. 2017. № 1. С. 284–289.

11. *ЦГА РК*. Ф. 15. Оп. 1. Д. 1172. Л. 63–65.

12. *Справочная* книга Омской епархии / сост., по поручению 7-го Епарх. съезда, свящ. села Новоселья, Тюкалин. уезда, Иоанн Голошубин. Омск, 1914. [2], IV, 1250 с.

13. *Карпова М.Ю.* Духовная архитектура Павлодара: от сакральных прообразов до современности // Культурное наследие Сибири. 2013. № 14. С. 79–87. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=21112338&

14. *Попова З.В.* К вопросу о стилевых особенностях православных храмов Северо-Восточного Казахстана // Вестник ВКГТУ. 2006. № 4 (№ 34). С. 68–71.

15. *Личман Е.Ю., Жанайхан Е.* История развития архитектурно-художественной системы Павлодара в советский и постсоветский периоды // Вестник ПГУ. Серия филологическая. 2017. № 1. С. 290–297.

16. *Из истории* Русской Православной церкви в Павлодарском Прииртышье. 1919–1990. Сборник документов / сост. Игумен Иосиф (Ерёменко), кандидат богословия, Болтина В.Д., Шевелёва Л.В. Павлодар : Управление архивами Павлодарской области, 1999. 311 с.

17. *Иконников А.* О ценностях подлинных и мнимых // Наше наследие. 1990. № 11. С. 1–4.

Elena Yu. Lichman, Republican State Enterprise on the right of Economic Management "Pavlodar state pedagogical university" (Pavlodar, Republic of Kazakhstan).

E-mail: lichmane@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 271–279.

DOI: 10.17223/2220836/44/20

LOST CULT STRUCTURES OF THE CITY OF PAVLODAR END XIX – THE BEGINNING OF XX CENTURY

Keywords: lost religious buildings; the city of Pavlodar; the traditions of the temple architecture of Russia; Orthodox symbols; composition and layout of churches.

Numerous State programs for the revival of national culture "Mangilik Yel", "Rukhani Zhangyr", "7 facets of the Great Steppe", adopted in the 21st century in the Republic of Kazakhstan, show the importance of preserving the national cultural heritage, including monuments of religious architecture that represent historical and cultural, architectural and artistic value, which reveals the relevance of the problem raised in the study.

The purpose of this study is to identify the stylistic features and specifics of the architectural and planning decisions of the lost Orthodox churches of the city of Pavlodar based on an analysis of the design traditions of religious buildings in Russia.

To achieve the goal of the study, the following methods were used: historical, art analysis. Based on the study of materials of the Central State Archive of the Republic of Kazakhstan, the years of building Orthodox churches in Pavlodar are revealed. In the process of studying photographs taken by D.P. Bagaev, he conducted an art analysis of architectural features (space-planning solutions, styling, architectural plastics) of four Orthodox churches in Pavlodar, built in the late XIX – early XX centuries. This is the wooden church of Flora and Lavra and three brick ones – Vladimir Cathedral, Voskresenskaya Cemetery Church and Holy Trinity Cathedral.

Revealing the specifics of the compositions of the lost religious buildings of the city of Pavlodar, the author show the continuity of their traditions of architectural development of Russia of the XIX - early XX century. During the construction of the Orthodox churches of Pavlodar, the techniques of the national Russian style were combined with the use of "brick" elements, the hallmark of which was the replacement of stucco decorations and stucco with unlined brick decor. The author, analyzing photographic sources and archival materials, reveal such architectural signs of the "Russian style" as: spatial structure, five-domed, onion-shaped domes, keel-shaped arches of the third tier, bell towers, which were the basis for the construction and architectural planning of the Orthodox churches of Pavlodar at the end of XIX – early 20th century. The study confirms the idea that architecture, as a form of art, is an expression of the spirituality of the people.

References

1. Karpova, M.Yu. (2013) *Pamyatniki dukhovnoy arkhitektury pavlodarskogo Priirtysh'ya* [Monuments of the religious architecture of the Pavlodar Irtysh]. [Online] Available from: http://econf.rae.ru/pdf/2013/02/2207.pdf (Accessed: 1st May 2019).

2. Dubovaya, E. (2010) Utrachennye khramy Pavlodara [Lost temples of Pavlodar]. *Literaturnyy zhurnal NIVA*. 12. [Online] Available from: http://niva.ucoz.kz/publ/2-1-0-265 (Accessed: 1st September 2019)

3. Popova, Z.V. (2007) *Pravoslavnoe zodchestvo gorodov severo-vostochnogo Kazakhstana (XVIII c nach. XXI vv.)* [Orthodox architecture of the cities of north-eastern Kazakhstan (the 18th – early 21st centuries). Abstract of the Architecture Cand. Diss. Novosibirsk. [Online] Available from: http://niva.ucoz.kz/publ/2-1-0-265: http://tekhnosfera.com/pravoslavnoe-zodchestvo-gorodov-severo-vostochnogo-kazahstana#ixzz5yqgAuzmJ (Accessed: 13th July 2019).

4. Maslennikova, D.S. (n.d.) *Arkhitektura pravoslavnykh khramov na vostoke Azii: nachalo XVIII – pervaya polovina XX vv.* [The architecture of Orthodox churches in the east of Asia: early 18th – the first half of the 20th century]. Abstract of Architecture Cand. Diss. [Online] Available from: http://niva.ucoz.kz/publ/2-1-0-265: https://www.dissercat.com/content/arkhitektura-pravoslavnykh-khramov-na-vostoke-azii-nachalo-xviii- pervaya-polovina-xx-vv (Accessed: 8th March 2019).

5. Grechneva, N.V. (2012) *Kul'tovoe zodchestvo Altaya na rubezhe XX – XXI vv.* [The cult architecture of Altai at the turn of the 21st century]. Abstract of Art History Cand. Diss. Barnaul. [Online] Available from: https://www.asu.ru/files/documents/00006741.pdf (Accessed: 6th November 2019).

6. Laitar, N.V. (n.d.) *Sovremennaya pravoslavnaya tserkovnaya arkhitektura Rossii. Tendentsii stilevogo razvitiya i tipologiya khramov* [Modern Orthodox church architecture of Russia. Trends in stylistic development and the typology of temples]. Abstract of Art HistoryCand. Diss. [Online] Available from: http://cheloveknauka.com/sovremennaya-pravoslavnaya-tserkovnaya-arhitektura-rossii-tendentsii-stilevogo-razvitiya-i-tipologiya-hramov#ixzz5z1TN8nVnJI (Accessed: 1st September 2019).

7. Lebedeva, N.I. (2000) *Pamyatniki kul'tovogo zodchestva v dinamike kul'turno-istoricheskikh realiy XX v. (na materialakh Omskogo Priirtysh'ya)* [Monuments of religious architecture in the dynamics of cultural and historical realities of the 20th century (a case study of Omsk Irtysh Region). Abstract of History Cand. Diss. Omsk. [Online] Available from: https://www.dissercat.com/content/pamyatniki-kultovogo-zodchestva-v-dinamike-kulturno-istoricheskikh-realii-xx-veka-na-materia (Accessed: 1st September 2019).

8. Lokonova, E.L. (2008) *Khram kak kul'turno-simvolicheskiy tekst (na primere pravoslavnogo Khrama)* [The temple as a cultural-symbolic text (a case study of the Orthodox Church). Abstract of Philosophy Cand. Diss. Rostov on Don. [Online] Available from: https://www.dissercat.com/content/khram-kak-kulturno-simvolicheskii-tekst-na-primere-pravoslavnogo-khrama (Accessed: 1st September 2019).

9. Mikhnova, P.V. (2006) Vliyanie landshafta na razvitie planirovochnoy struktury gorodov (na primere istoricheskikh gorodov severo-vostoka Kazakhstana) [The influence of the landscape on the development of urban planning structure (a case study of historical cities in the north-east Kazakhstan). *Vestnik VKGTU.* pp. 62–67.

10. Lichman, E.Yu. & Zhanaykhan, E. (2017) Formirovanie sredy goroda Pavlodara v nachale XVIII – nachale XX vekov [Formation of the environment of the city of Pavlodar in the early 18th – early 20th centuries]. *Vestnik PGU. Seriya filologicheskaya*. 1. pp. 284–289.

11. The Central State Archive of the Republic of Kazakhstan. Fund 15. List 1. File 1172. pp. 63–65.

12. Goloshubin, I. (1914) *Spravochnaya kniga Omskoy eparkhii* [The reference book of the Omsk diocese]. Omsk: [s.n.].

13. Karpova, M.Yu. (2013) Dukhovnaya arkhitektura Pavlodara: ot sakral'neykh proobrazov do sovremennosti [Spiritual architecture of Pavlodar: from sacred prototypes to the present]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri*. 14. pp. 79–87. [Online] Available from: https://elibrary.ru/item.asp?id=21112338&

14. Popova, Z.V. (2006) K voprosu o stilevykh osobennostyakh pravoslavnykh khramov Severo-Vostochnogo Kazakhstana [On the stylistic features of the Orthodox churches of North-East Kazakhstan]. *Vestnik VKGTU*. 4(34). pp. 68–71.

15. Lichman, E.Yu. & Zhanaykhan, E. (2017) Istoriya razvitiya arkhitekturno-khudozhestvennoy sistemy Pavlodara v sovetskiy i postsovetskiy periody [The history of the development of the architectural and artistic system of Pavlodar in the Soviet and post-Soviet periods]. *Vestnik PGU. Seriya filologicheskaya*. 1. pp. 290–297.

16. Eremenko, I., Boltina, V.D. & Sheveleva, L.V. (eds) (1999) *Iz istorii Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi v Pavlodarskom Priirtysh'e. 1919–1990. Sbornik dokumentov* [From the history of the Russian Orthodox Church in Pavlodar Irtysh. 1919–1990. A collection of documents]. Pavlodar: Management of Archives of Pavlodar Region.

17. Ikonnikov, A. (1990) O tsennostyakh podlinnykh i mnimykh [On the true and imaginary values]. *Nashe nasledie*. 11. pp.1–4.

УДК 069:(093)(510)
DOI: 10.17223/22220836/44/21

Т. Лю, Э.И. Черняк

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ С ДЕТСКОЙ АУДИТОРИЕЙ В ЛЯОНИНСКОМ ПАЛЕОНТОЛОГИЧЕСКОМ МУЗЕЕ В КИТАЕ

Впервые в музееведческой литературе раскрывается опыт работы Ляонинского палеонтологического музея с посетителями дошкольного и школьного возраста. Освещается разработка и реализация плана трех цветов – плана RGB (Red. Green. Blue) как основы музейной коммуникации с детьми и подростками в возрасте от 3 до 17 лет. Охарактеризованы формы работы с детской аудиторией: выступления музейных специалистов в школах, использование языка игр, доступного маленьким детям, посещение подростками музейных выставок и научных лекций, участие школьников в полевых экскурсиях музея.
Ключевые слова: *Ляонинский палеонтологический музей, детская музейная аудитория, культурно-образовательная деятельность музея*

Вопросам взаимодействия музеев с посетителями, которое первоначально обозначалось как культурно-просветительная работа, или внешкольное образование, а ныне именуется как культурно-образовательная деятельность, посвящены исследования Т.А. Пархоменко, М.Ю. Юхневич, Т.Ю. Юреневой и др. В них даются основные понятия, характеризуются формы и содержание одного из ведущих направлений музейной деятельности, изучаются сами посетители музеев [1–4]. В ряде статей раскрывается опыт работы с музейной аудиторией в отдельных музеях России и других стран. Особое значение для нас имеют публикации, характеризующие работу музеев с детской аудиторией [5–13]. Начатое, по нашему мнению, требуется продолжить и детально осветить работу с китайскими школьниками в Ляонинском палеонтологическом музее.

Как уже отмечалось в наших исследованиях, в Ляонинском палеонтологическом музее, созданном в 2011 г. при Шеньянском педагогическом университете, работе с посетителями, особенно со школьниками, уделяется большое внимание. И дети, и их учителя в ответ проявляют большой интерес к музейным фондам и выставкам. Для укрепления связей музея со школами руководство Ляонинского музея подписало «Соглашение о сотрудничестве» с 96 начальными и средними школами и выдало им таблички с надписью: «Школа научного сотрудничества» [14]. Специалисты музея приносят в школы окаменелости, модели и копии ископаемых, хранящихся в музее, и такие показы очень привлекательны для школьников. Как сказала учительница Чжэн Чэнь, окаменелости можно сравнить с реквизитом фокусников-волшебников, и, когда их демонстрируют в классе, дети наделяются магическими способностями, и никто не может нарушить их внимание и интерес.

Следует отметить, что выступления музейных специалистов имеют особое значение для учителей и учащихся в школах, расположенных в отдаленных районах, где нет возможности регулярно посещать музеи. Как следствие, поездки в сельские школы составляют важную задачу культурно-

образовательной деятельности музея. Секретарь Ляонинского музея Ян Цзяньцзе предложила организовывать небольшие временные выставки в школах и выразила это решение так: «Пусть красота ворвется в детские глаза, пусть наука проникнет в детские уши и умы». Выполняя поставленную задачу, сотрудники Ляонинского музея стали ездить в отдаленные школы на большом автомобиле, в который были загружены окаменелости, модели, копии, рекламные щиты и другие материалы, а также оборудование для демонстрации фильмов. Названный как автомобиль для популяризации науки, он обслуживал одиннадцать сельских районов. Местные учителя и учащиеся были чрезвычайно взволнованы и тронуты, 7-летняя Лян Ихуэй сказала: «Я никогда не видела настоящих ископаемых динозавров. Это похоже на сон, прекрасный и счастливый сон. Я тоже хочу стать палеонтологом...» [15].

Стремясь удовлетворить запросы детской аудитории, учесть возрастные и психологические особенности детей, сотрудники музея обратились к опыту образовательной деятельности в США. Они использовали книгу профессора Ван Динхуа «Американское базовое образование: наблюдение и исследование», вышедшую в 2015 г. в китайском издательстве «People's Education Press» [16].

С опорой на это издание специалисты Ляонинского музея разработали план трех цветов – план RGB (Red. Green. Blue). Согласно плану, вся детская аудитория подразделяется на три возрастные группы, каждая из которых обозначается своим цветом. Группа Red – Красный сад, это дошкольники и школьники младших классов начальной школы, 3–7 лет. В группу Green – Зеленый сад – входят школьники средних и старших классов начальной школы, 8–11 лет. И наконец группу Blue – Синий сад – формируют учащиеся средней школы, 12–17 лет.

Работая в Красном саду, специалисты Ляонинского музея, вполне осознали, что в самом раннем возрасте, как это отмечали российские музееведы, «познание детьми окружающей действительности осуществляется путем накопления чувственных впечатлений, получаемых ребенком в результате его контактов с составляющими эту действительность предметами» [17. С. 361]. Ляонинские музейщики используют модели, фотографии, дубликаты и копии музейных предметов и внедряют в образовательную деятельность язык игры, доступный маленьким детям. С помощью игр дети могут лучше сосредоточиться, больше запоминать и развивать воображение и творческие способности. Вместе с тем сотрудники музея должны внимательно отслеживать психологическое состояние участников Красного сада, а тексты, которые используются в игре, должны быть четкими и понятными. Опыт Ляонинского музея показывает, что для любой сессии вопросов и ответов в игре не следует указывать единственный ответ, а лучше давать детям возможность выбора. Кроме того, нужно учитывать, что маленьким детям трудно поддерживать высокую степень концентрации в течение длительного времени, следовательно, один вид игровых занятий не может длиться дольше 5–10 минут.

Зеленый сад – самая информационно насыщенная и разнообразная часть плана RGB. Со времени открытия в 2011 г. специалисты Ляонинского музея разработали более 50 видов культурно-образовательной работы с детьми в возрасте 8–11 лет, чаще всего это посещение выставок, беседы и лекции, занятия ручным трудом. Авторы наиболее проработанных проектов Зеленого

сада были удостоены наград в области музейной деятельности КНР: Science and Technology Week (2015), China Association for Science and Technology (2016), Chinese Association of Natural Science Museums (2017) [18–20].

В общении со школьниками средних и старших классов требуется учитывать их познавательные потребности, возросшие способности к усвоению новых знаний, формирующуюся самостоятельность. Музей все больше перестает быть для подростков парком развлечений, они постепенно теряют интерес к обычным экскурсиям и играм и предпочитают исследовать музей самостоятельно. По собранным в китайских музеях сведениям, старшеклассники все чаще избегают сопровождения родителей и предпочитают ходить по музеям одни или со своими сверстниками. Учитывая все сказанное, Ляонинский музей предлагает участникам Синего сада научные исследования, посещение научных лабораторий, общение с профессиональными экспериментаторами и выполнение экспериментальных заданий с использованием электронного микроскопа. В Синем саду практикуются научные лекции, которые более других форм работы способствуют формированию мировоззрения музееведов и палеонтологов. Одним из самых распространенных в Синем саду выступает «Рассказывание историй о 100 ученых в стране и за рубежом». Опираясь на собранные материалы, специалисты Ляонинского музея планируют выпустить серию фильмов, рассказывающих о самых видных музееведах и палеонтологах Китая и всего мира.

Организация полевых научных экскурсий представляет другое очень популярное занятие для старшеклассников. Как правило, в музее проводятся одно-двухдневные поездки на короткие расстояния и достаточно длительные экспедиции сроком от 7 до 14 дней. Например, экскурсанты совершают 7-дневную поездку в города Чаоян и Бэньси в провинции Ляонин или двухнедельное путешествие на самолете в провинцию Шаньдун. Длительные поездки обычно проходят во время каникул в форме летних или зимних лагерей, в них участвуют не только дети, но и их родители или другие родственники. Сотрудники музея отмечают, что такие экскурсии позволяют их участникам – и детям, и взрослым – почувствовать сплоченность семьи. Под руководством музейных специалистов экскурсанты рассматривают и анализируют геологические профили, зарисовывают палеонтологические окаменелости. При этом специалисты музея избегают прямых указаний и поощряют подростков использовать их творческие способности и воображение, одобряют попытки самостоятельно извлекать научную информацию из окаменелостей и находить ответы на возникающие вопросы [21].

Как видно, работа с детской аудиторией в Ляонинском палеонтологическом музее, включающая разнообразные виды и формы, привлекает детей и подростков к посещению музея, обеспечивает интеграцию музейно-образовательных программ и учебно-воспитательного процесса общеобразовательных школ.

Литература

1. *Пархоменко Т.А.* Музеи дореволюционной России во внешкольном образовании (вторая половина XIX – начало XX в.) // Музей и власть. Ч. 2: Из жизни музеев. М., 1991. С. 27–43.

2. *Юхневич М.Ю.* Культурно-образовательная деятельность музеев // Российская музейная энциклопедия: в 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 311–312.

3. *Юхневич М.* Посетитель глазами музея // Музей и личность. М., 2007. С. 45–66.

4. *Юренева Т.Ю.* Культурно-образовательная деятельность музеев // Юренева Т.Ю. Музееведение: учебник для подготовки кадров высшей квалификации. М., 2020. С. 380–401.

5. *Зайцева Т.М.* Аспекты развития научно-просветительной работы музеев Москвы // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры / отв. ред. В.Л. Егоров. М., 2002. С. 311–317.

6. *Березовская С.В.* О роли музейной экспозиции в поиске новых форм взаимодействия музея и школы: экспонат – игра – театр // Музейные фонды и экспозиции в научно-образовательном процессе: материалы Всероссийской научной конференции / отв. ред. Э.И. Черняк. Томск, 2002. С. 39–44.

7. *Федосеева Н.А.* Работа с подростками в детском музейном центре Омского государственного историко-краеведческого музея // Музейные фонды и экспозиции в научно-образовательном процессе: материалы Всероссийской научной конференции / отв. ред. Э.И. Черняк. Томск, 2002. С. 150–156.

8. *Сидорова О.В.* В поисках гармонии: ребенок до рождения (из опыта работы с семейной аудиторией в Государственном художественном музее Алтайского края) // Музей и современные технологии: материалы всероссийских научных конференций / отв. ред. Э.И. Черняк. Томск, 2006. С. 287–290.

9. *Кацаника Э., Кацариду И.* Ролевые игры как форма культурно-образовательной деятельности музея (на примере Музея византийской культуры в Салониках) // Музеология – музееведение в XXI веке проблемы изучения и преподавания: материалы международной научной конференции. СПб., 2009. С. 404–411.

10. *Лю Т.* Научная база культурно-образовательной деятельности в Ляонинском палеонтологическом музее в Китае // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 236–241.

11. *Duan Y.* Modern American Museums. Beijing: Science Press, 2003. 167 p.

12. *Su K., Zhang Y.H.* Discussion on museum exhibition centered on young audience // Popular literature. Hebei, 2014. № 11. P. 83.

13. *Zhou J.J., Lu J.S.* A preliminary exploration of the museum's educational guidelines for children aged 6, 7–11, 12 // Chinese Museum. Beijing. 2015. № 1. P. 33–40.

14. *Science* popularization cooperation agreement // Соглашение о сотрудничестве. № PMOL-KP-KPHZX. Shenyang, 2021.

15. *Rural* Science // Популяризация науки идет в сельской местности. № PMOL-KP-KPJXC. Shenyang, 2021.

16. *Wang Ding Hua Zhu.* American basic education: observation and study. People's Education Press, 2015. URL: https://www.amazon.com/American-Basic-Education-Obsrvation-Chinese/dp/7107308564.

17. *Основы* музееведения: учеб. пособие для вузов по специальности «музейное дело и охрана памятников» / отв. ред. Э.А. Шулепова. М., 2005. 504 с.

18. *Science* and Technology Week // Outstanding Organization Award. № PMOL-KP-KJZ-HJ. Shenyang, 2015.

19. *China* Association for Science and Technology// Excellent base for popular science informatization work. № PMOL-KP-HJ. Shenyang, 2016.

20. *Chinese* Association of Natural Science Museums // CANSM-Advanced collective. № PMOL-KP-CANSM-HJ. Shenyang, 2017.

21. *Полевая* научная практика : практическое руководство. № PMOL-KP-YWKK. Shenyang, 2013.

Liu Tengfei, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: liutengfei@pmol.org.cn
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, 44, pp. 280–285.
DOI: 10.17223/2220836/44/21

ORGANIZATION OF WORK WITH CHILDREN'S AUDIENCE IN THE LIAONING PALEONTOLOGICAL MUSEUM IN CHINA

Keywords: Liaoning Paleontological Museum; children's museum audience; cultural and educational activities of the museum

This article is the first knowledge in the museum study to examine the work with the children's audience carried out by the staff of the Liaoning Paleontological Museum in China. An appeal to the history of the Museum, created in 2011, allows the authors to say that the Museum actively cooperates with schools throughout the decade of its activities. They point to a cooperation agreement the Museum has signed with 96 primary and secondary schools in China. According to this agreement, museum staff bring fossils to schools and show them to schoolchildren. The demonstration of fossils receives special attention in remote rural schools, as teachers and students cannot visit the museums regularly. Employees of the Liaoning Museum use a special large car, which loads fossils, models, billboards and equipment for film screenings and drives them to remote areas. The Liaoning Museum uses a book by Chinese professor Wang Dinghua "American Basic Education: Observation and Research", published in 2015. Based on this book, the museum specialists developed a plan of three colors – the RGB plan (Red. Green. Blue). The implementation of this plan allows employees to form three age groups of the children's audience. The Red Group includes preschoolers and elementary school students aged 3–7 years. The Green Group unites schoolchildren aged 8–11. In addition, the Blue Group includes high school students aged 12–17 years. Interesting and informative museum programs are designed for each of these groups. The Red Group do games, participation in which allows children to be acquainted with the museum. Children from the Green Group attend exhibitions, participate in conversations with museum' guides and enthusiastically engage in manual labor. The most complex and rich program is offered in the Blue Group. Members of this group conduct real scientific research, visit scientific laboratories and perform some experiments using an electron microscope. The Blue Group practices "Telling stories about 100 scientists at home and abroad". Thus, high school students adopt the experience of paleontological research in China and throughout the world. The most popular activity of high school students is field scientific excursions. Often these excursions are one- or two-day trips over short distances. At the same time, during the winter or summer holidays, members of the Blue Group can go on expeditions for a term of 7 to 14 days. It is important to emphasize that such long expeditions are designed for the participation of children and their parents. Moreover, this undoubtedly brings the family closer. Specialists of the Liaoning Museum lead the Blue Group during a long trip. They acquaint schoolchildren with geological profiles; give tasks to paint paleontological fossils. Expedition leaders encourage the scientific creativity of adolescents, approve of their independent attempts to extract scientific information from fossils. Therefore, the authors of this article can say that working with children and adolescents in the Liaoning Museum has great prospects.

References

1. Parkhomenko, T.A. (1991) Muzei dorevolyutsionnoy Rossii vo vneshkol'nom obrazovanii (vtoraya polovina XIX – nachalo XX v.) [Museums of pre-revolutionary Russia in out-of-school education (the second half of the 19th – early 20th centuries)]. In: Kasparinskaya, S.A. (ed.) *Muzey i vlast'* [Museum and Power]. Vol. 2. Moscow: NIIK. pp. 27–43.

2. Yukhnevich, M.Yu. (2001) Kul'turno-obrazovatel'naya deyatel'nost' muzeev [Museum cultural and educational activities]. In: Sundieva, A.A. et al. (eds) *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya: v 2 t.* [Russian Museum Encyclopedia: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Progress, Ripol-Klassik. pp. 311–312.

3. Yukhnevich, M. (2007) Posetitel' glazami muzeya [A visitor through the eyes of the museum]. In: Lebedev, A.V. (ed.) *Muzey i lichnost'* [Museum and Personality]. Moscow: [s.n.]. pp. 45–66.

4. Yureneva, T.Yu. (2020) *Muzeevedenie: uchebnik dlya podgotovki kadrov vysshey kvalifikatsii* [Museology: a textbook for training highly qualified personnel]. Moscow: Institut Naslediya. pp. 380–401.

5. Zaytseva, T.M. (2002) Aspekty razvitiya nauchno-prosvetitel'noy raboty muzeev Moskvy [The development of scientific and educational work of Moscow museums]. In: Egorov, V.L. (ed.) *Istoricheskiy muzey – entsiklopediya otechestvennoy istorii i kul'tury* [The Historical Museum – an encyclopedia of Russian history and culture]. Moscow: [s.n.]. pp. 311–317.

6. Berezovskaya, S.V. (2002) O roli muzeynoy ekspozitsii v poiske novykh form vzaimodeystviya muzeya i shkoly: eksponat – igra – teatr [On the role of the museum exposition in the search for new forms of interaction between the museum and the school: exhibit –game – theater]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Muzeynye fondy i ekspozitsii v nauchno-obrazovatel'nom protsesse* [Museum funds and expositions in the scientific and educational process]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 39–44.

7. Fedoseeva, N.A. (2002) Rabota s podrostkami v detskom muzeynom tsentre Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya [Working with adolescents in the children's museum center of the Omsk State Museum of History and Local Lore]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Muzeynye fondy*

i ekspozitsii v nauchno-obrazovatel'nom protsesse [Museum funds and expositions in the scientific and educational process]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 150–156.

8. Sidorova, O.V. (2006) V poiskakh garmonii: rebenok do rozhdeniya (iz opyta raboty s semeynoy auditoriey v Gosudarstvennom khudozhestvennom muzee Altayskogo kraya) [In search of harmony: a child before birth (from the experience of working with a family audience in the State Art Museum of the Altai Territory)]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Muzey i sovremennye tekhnologii* [Museum and Modern Technologies]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 287–290.

9. Katsanika, E. & Katsaridu, I. (2009) Rolevye igry kak forma kul'turno-obrazovatel'noy deyatel'nosti muzeya (na primere Muzeya vizantiyskoy kul'tury proc. v Salonikakh) [Role plays as a form of cultural and educational activities of the museum (a case study of the Museum of Byzantine Culture in Thessaloniki)]. *Muzeologiya – muzeevedenie v XXI veke problemy izucheniya i prepodavaniya* [Museology – Museum Studies in the 21st century: problems of study and teaching]. Proc. of the Conference. St. Petersburg. pp. 404–411.

10. Liu, T. (2020) Scientific base of cultural and educational activities in the Paleontological Museum of Liaoning in China. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 40. pp. 236–241. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/40/21

11. Duan, Y. (2003) *Modern American Museums*. Beijing: Science Press.

12. Su, K. & Zhang, Y.H. (2014) Discussion on museum exhibition centered on young audience. *Popular Literature*. 11. p. 83.

13. Zhou, J.J. & Lu, J.S. (2015) A preliminary exploration of the museum's educational guidelines for children aged 6, 7–11, 12. *Chinese Museum*. 1. pp. 33–40.

14. China. (2021) *Science popularization cooperation agreement*. № PMOL-KP-KPHZX. Shenyang.

15. China. (2021) Rural Science. In: *Populyarizatsiya nauki idet v sel'skoy mestnosti* [Popularization of science is in the countryside]. № PMOL-KP- KPJXC. Shenyang.

16. Wang Ding Hua Zhu. (2015) *American basic education: observation and study*. [Online] Available from: https://www.amazon.com/American-Basic-Education-Obsrvation-Chinese/dp/7107308564.

17. Shulepova, E.A. (ed.) (2005) *Osnovy muzeevedeniya* [Fundamentals of Museology]. Moscow: [s.n.].

18. China. (2015) *Science and Technology Week. Outstanding Organization Award*. № PMOL-KP-KJZ-HJ. Shenyang.

19. China. (2016) *China Association for Science and Technology. Excellent base for popular science informatization work*. № PMOL-KP-HJ. Shenyang.

20. China. (2017) *Chinese Association of Natural Science Museums. CANSM-Advanced collective*. № PMOL-KP-CANSM-HJ. Shenyang.

21. China. (2013) *Polevaya nauchnaya praktika* [Field scientific practice]. № PMOL-KP-YWKK. Shenyang.

УДК [069:001.5]:001.4
DOI: 10.17223/22220836/44/22

Е.А. Полякова

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ МУЗЕОЛОГИИ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА

Статья посвящена проблеме расширения и уточнения терминологического аппарата музейной науки, последняя актуализация которого в нашей стране осуществлялась в 2009 г. Развитие музейного мира, появление новых музеев и музейных форм, междисциплинарный характер музеологии и практики музейной деятельности, обусловленный необходимостью взаимодействия с дисциплинами социально-гуманитарного, естественнонаучного и научно-технического характера, значительно расширило музейный дискурс. Современный этап развития понятийного аппарата науки отмечен тенденцией заимствования, осмысления терминов иных научных дисциплин, и их закрепления в проблемном поле музеологии в рамках научных исследований и учебных курсов, что, в свою очередь, обусловливает необходимость их включения в музейный терминологический словарь.
Ключевые слова: *междисциплинарность музеологии, терминологический аппарат, актуализация, адаптация, репрезентация*

Музееведение или музеология является одной из динамично развивающихся научных дисциплин, отличающихся дискуссионностью проблемного поля. На современном этапе наиболее обсуждаемыми являются вопросы, связанные с актуализацией музейной терминологии. Процесс развития музейного мира, теоретические изыскания и новации в сфере музейной практики, междисциплинарный характер музеологии и музейной деятельности обусловливают необходимость расширения и уточнения понятийного аппарата науки.

Музей как социокультурный институт и музейная наука развиваются в контексте социально-политических процессов, характерных для определенного исторического этапа. XIX в. стал особым периодом в музейной истории. На волне всплеска национального самосознания после победы в Отечественной войне 1812 г. появляются первые музейные проекты, начинается процесс открытия публичных музеев. Экономические процессы и буржуазно-демократические реформы оказывают влияние на территориальное и тематическое расширение музейного мира, его видовое разнообразие. Как следствие, происходит развитие документирующей, тезаврирующей и презентирующей деятельности, осмысление образовательного потенциала музея и публикация работ музеографического характера. Так, к концу периода в музейной среде возникла потребность в создании специализированного понятийного аппарата, формирование которого, по мнению А.А. Сундиевой, было обусловлено синхронизацией «музейных процессов в России с музейными практиками в Европе» [1. С. 4].

Несмотря на ярко выраженную динамику развития отечественного музейного мира в XIX в., активное формирование терминологического аппарата науки пришлось лишь на вторую половину XX в., поскольку политические события первой половины XX в., такие как Первая мировая война, революю-

ция, Гражданская война, тяжелое экономическое положение страны в 1920–1930-е гг., Великая Отечественная война, поставили перед страной иные, более важные задачи.

В послевоенный период на волне нового всеобщего национального подъема музейная деятельность активизируется, особенно в части документирования событий Новейшей истории и трансляции событий Великой Отечественной войны, реставрации. Этот период отмечен возросшим интересом к истории страны, появлением новых групп музеев, например, музеев военной тематики, музеев-заповедников, а также музейным «бумом», охватившим не только Советский Союз, но и Европу.

Актуализация вопросов теоретического музееведения в целом и понятийно-терминологического аппарата науки в частности приходится на 1970-е гг. В значительной степени этому способствовала деятельность созданного Международного комитета по музеологии при Международном совете музеев, инициировавшего «попытку унификации сложившейся системы музейных терминов в форме международного музеологического словаря» [1. С. 4]. В этот период были опубликованы словари в Германской демократической республике (1975), Чехословацкой социалистической республике (1978), Федеративной республике Германия (1982), Голландии (1983), Канаде (1989) [2. С. 109].

Первым отечественным словарем стал «Краткий словарь музейных терминов», изданный в 1974 г. и переизданный в 1983 и 1986 гг. Динамичное развитие музейной сферы, утверждение музеологии в качестве научной дисциплины, открытие в образовательных учреждениях высшего образования специальностей по подготовке музееведов и музеологов и как следствие возросшая роль теории науки обусловили необходимость продолжения дальнейшей разработки ее понятийного аппарата. В 1986 г. было создано специализированное научно-исследовательское подразделение (сектор музейной энциклопедии), объединившее ученых музейной сферы страны. Результатом деятельности подразделения стало издание в 2001 г. двухтомной Российской музейной энциклопедии, аккумулировавшей информацию по истории и современному состоянию музейного мира России, включая информацию об отдельных музеях, музейных деятелях, теоретических аспектах музееведения.

В последующие годы обсуждение терминологических проблем осуществляется в ходе научных дискуссий и на страницах различных профильных сборников («Музей и посетитель», «Музей и общественность» и др.), учебных пособий («Музееведение», «Музеология», «Основы музееведения» и др.), коллективных монографий («Музейное дело России»), материалов конференций. Итогом многолетнего теоретического осмысления стало издание в 2009 г. «Словаря актуальных музейных терминов» [1].

Развитие музейного мира в новом, XXI в., сопровождающееся появлением новых музеев и музейных форм, развитием теории и практики музейной коммуникации, новым видением музейных концепций, внедрением информационных технологий в практику музейной работы и пр., вновь обусловили необходимость совершенствования музейной терминологии. Традиционно на расширение понятийного аппарата оказал влияние междисциплинарный характер музеологии и практики музейной деятельности. Е.Н. Мастеница отмечает, что еще «в конце XX века в музеологии наблюдались изменения, связанные с внедрением философской парадигмы, ориентированной на изучение

человека во всем многообразии его взаимосвязей с цивилизацией, обществом, семьей», а актуализация такого «направления музеологической мысли, как „новая музеология“… обращает современных исследователей в область междисциплинарных взаимодействий» [3. С. 156]. Музей как институт сохранения, изучения и трансляции наследия, которое по своему составу многогранно, «обречен» на взаимодействие с дисциплинами социально-гуманитарного, естественнонаучного и научно-технического характера. Однако междисциплинарный характер музеологического знания формирует его особое проблемное поле, требующее разработки «единого тезауруса, позволяющего понимать общее через определенный «перевод» специфических лексик» [Там же. С. 157]. Примером эффективного использования «специфических лексик» являются заимствованные и актуализированные музейной наукой термины иных научных дисциплин, такие как «консервация», «ревитализация», «реституция», «информатизация», «имитация» и пр. [4].

Одной из самых динамично развивающихся сфер музейной деятельности является музейная коммуникация, реализуемая через экспозиционно-выставочную, музейно-педагогическую, культурно-образовательную деятельность. Ввиду ориентации музейной коммуникации на потребности и интересы общества для нее характерен высокий уровень взаимодействия с дисциплинами психолого-педагогического, культурологического и философского знания. На современном этапе понятийный аппарат музейной коммуникации значительно расширен, однако значительная часть терминов, введенных и широко употребляемых как теоретиками, так и практиками музейной сферы, в музейных словарях не представлена.

Показателем востребованности и закрепления термина является его использование не только в рамках научных статей, но и диссертационных исследований, а впоследствии и в учебных изданиях. На современном этапе наблюдается всевозрастающая популярность таких понятий, как «актуализация», «адаптация» и «репрезентация», которые не представлены в официальных словарях и энциклопедических изданиях. Анализ «Каталога авторефератов и диссертаций» РГБ показал, что в названиях музееведческих исследований термин «актуализация» начинает использоваться с 2009 г., а термин «адаптация» – с 2014. До этого времени их употребление было характерно преимущественно для работ педагогической и психологической проблематики. Термин «репрезентация», традиционно применяемый в филологических и философских исследованиях, стал использоваться в исторических и культурологических изысканиях, посвященных идентичности, с 2017 г., а в проблемное поле музеологии был введен в начале второго десятилетия XXI в.

Рассмотрим изначальное смысловое содержание терминов и предложим их музеологическую трактовку в контексте междисциплинарного взаимодействия.

Наиболее распространенным (из вышеуказанных) в проблемном поле музеологии является термин «актуализация». В психолого-педагогических словарях он объясняется как «перевод знаний, навыков и чувств из скрытого, латентного, состояния в явное, действующее», подразумевающий «переход из состояния возможности в состояние действительности» [5. С. 9]. Прочие словари трактуют актуализацию как «придание степени важности явлению или действию», «осуществление, реализация, приведение в действие», «операция, состоящая в адаптации устаревшего к современным требованиям» [6].

В музейный дискурс понятие «актуализация» введено З. Странским, который отмечал, что «направления музейной актуализации обусловлены потребностью социума в том или ином социокультурном опыте, необходимом в конкретный период и конкретной культуре» [7. С. 10]. Современные исследователи также связывают понятие «актуализация» с культурным наследием. Эта тенденция осмысления актуализации как механизма сохранения и трансляции наследия музейными средствами была закреплена в музеологической науке в 2009 г. посредством его включения в «Актуальный словарь музейных терминов». Сохраняя сложившиеся зарубежные и отечественные традиции, термин «актуализация» сопряжен с понятием «наследие» и трактуется как «деятельность, направленная на сохранение и включение культурного и природного наследия в современную культуру путем активизации социокультурной роли его объектов и их интерпретации» [4]. Там же отмечается, что «приоритетным или единственно возможным» способом актуализации выступает музеефикация.

Однако на современном этапе термин «актуализация» используется не только по отношению к наследию. Расширение музейного мира, введение или возрождение музейных форм дает нам право применять термин «актуализация» и к музееформирующим процессам. В ранее опубликованной статье «Музей в контексте актуализационно-адаптационных процессов» была предложена авторская трактовка термина «актуализация», отражающая причины и механизм появления музея как конкретной институции. Так, под актуализацией музейных форм следует понимать «процесс формирования новой или воссоздание ранее бытовавшей музейной формы, способной посредством реализации социокультурных функций удовлетворить потребности и оправдать ожидания общества, возникающие в конкретный социально-исторический период» [8]. Следует также различать понятия «первичной актуализации» музейных форм, впервые введенных в структуру музейного мира и музейной классификации, и «вторичной актуализации» музейных форм, которые ранее в силу социально-политических или иных причин были элиминированы, но в результате изменения идеологической и социокультурной парадигм общества возродились и продолжили свое развитие [Там же]. Так, примером первичной актуализации могут служить экомузеи, появившиеся во второй половине XX в. К возрожденным музейным формам современности могут быть отнесены частные и церковные музеи.

В смысловом взаимодействии с «актуализацией» (как наследия, так и музейной формы) и включенным в актуальный словарь музейных терминов понятием «музейная потребность», которое объясняет «причины возникновения музеев» [4], находится термин «экспектация», использующийся в проблемном поле психологии и педагогики и трактуемый как «система ожиданий или требований относительно норм исполнения социальных ролей» [9. С. 5]. Ранее автором настоящей статьи было установлено, что «экспектации являются механизмом актуализации» музейной формы или музейного собрания [8]. Этот термин может быть введен в понятийный аппарат музейной науки, поскольку он объясняет причинно-следственные связи между музейными потребностями общества, обусловленными, среди прочего, социально-идеологической парадигмой, и реализацией музеем его функций. Так, во второй половине XIX в. потребность общества в реформировании системы образо-

вания посредством наглядного метода обучения актуализировала форму педагогического музея, которая полностью оправдала возложенные на нее надежды. Однако следует отметить, что если потребности (экспектации) общества были деактуализированы или не оправдались, музейная форма элиминируется, как, например, педагогические музеи в 30-х гг. XX в. В этот период советские школы начали обеспечиваться комплектами наглядных пособий, необходимыми для реализации образовательного процесса, и больше не нуждались в научно-методической базе музеев. Еще одним примером могут стать церковные музеи, ликвидированные в самом начале советского периода как не соответствующие идеологической парадигме, но возрожденные в XXI в. ввиду появления новых потребностей и ожиданий в связи с ренессансом Православия, а впоследствии и иных конфессий, например буддизма в Бурятии [10].

На современном этапе параллельно с термином «актуализация» используется термин «репрезентация», заимствованный из философского дискурса, трактуемый как «личностная модель понимания мира», «как специфический человеческий способ познания», «способ представления реальности соответствующим познавательным механизмом», «переоценка смысла, порождаемая конфликтом интерпретаций действительности», «смыслогенерирующий механизм» [8. С. 91].

Автор настоящей статьи трактует термин «музейная репрезентация» «как «переоценку смысла и ценностного потенциала музейного собрания, порождаемую конфликтом между изменившейся действительностью и ее устаревшей интерпретацией, и такое его представление зрителю, которое позволяет объяснить суть событий, явлений, фактов дистанцированного прошлого с учетом современного менталитета» [Там же].

Термин «репрезентация» является логически связанным с термином «актуализация», особенно в контексте сохранения и трансляции наследия. Рассмотрим связь актуализации с репрезентацией. Традиционно музейная коммуникация базируется на интерпретирующей («истолкование музейных предметов как источника знаний и эмоций, их критический анализ» [11. С. 180]) и презентирующей (первичное общественное представление) деятельности. Эффективность коммуникации определяется широтой зоны совпадения смыслов, сформированных в экспозиционном пространстве и прочтенных посетителями. Процесс исторического развития предусматривает утрату старого (технологии, знание, предметы и пр.) и введение в социальную практику нового. Музей как институт социальной памяти нацелен на документирование и сохранение исторического наследия, однако чем более дистанцированными от современности являются объекты наследия, тем сложнее их восприятие посетителями. Особенно это характерно для историко-бытовых, этнографических и технических коллекций. Именно в этих случаях дополнительно к интерпретации следует применять репрезентационные технологии, повышающие информационный и экспрессивный потенциал экспозиции. Еще в начале XXI в. в краеведческих музеях можно было наблюдать, как в экспозиционном пространстве располагались атрибутированные и интерпретированные в соответствии с существующими требованиями предметы утвари (горшки, чугунки, логушки, корыта и пр.), снабженные этикетажем, аннотациями. Более взрослым посетителям предназначение де-

монстрируемых предметов было понятно, но вот молодые люди и детская аудитория не могли вычленить заложенные в экспозицию смыслы, связанные с бытовым предназначением предметов, характером их использования, ввиду отсутствия знаний в этой области и социального опыта. В этих условиях процесс коммуникации для организованных групп, дополненный рассказом экскурсовода, является более эффективным, чем для категорий одиночных или семейных посетителей. Сложившаяся ситуация требовала от музейных сотрудников разработки нового вектора научно-исследовательской и коммуникативной деятельности, который можно обозначить термином «музейная этнография», и внедрения в музейную практику новых репрезентационных технологий. В качестве примера можно привести опыт реализации музейных этнографических программ, базирующихся на технологиях смыслогенерирующей репрезентации, в Архитектурно-этнографическом комплексе «Старина Сибирская», входящем в состав Омского государственного историко-культурного музея-заповедника «Старина Сибирская» (п. Большеречье Омской области), функционирующего по принципу «живого» этнографического музея. На территории комплекса имеются как аутентичные памятники архитектуры (крестьянские дома и усадьбы) (фото 1), так и новоделы, воспроизводящие типовые постройки. В процессе музейной коммуникации задействовано внутреннее пространство построек и прилегающая территория. Следует отметить, что репрезентационные технологии используются и при воссоздании «живого» интерьера жилых и хозяйственных помещений, при проведении музейных экскурсий (фото 2, 3) и мероприятий, реконструирующих праздники народного календаря (праздник Ивана-Купалы, Троицкие святки, Масленица) (фото 4), свадебные традиции и технологии народных промыслов и ремесел и пр. [12]. Так, усилиями музейных сотрудников осуществляется формирование и развитие музейной этнографии и апробация репрезентационных технологий, «подчиненных задачам создания новой реальности» и «отображающих модель дистанцированного прошлого» [8] в более ассоциативной, информативной и, соответственно, в более эффективной форме.

Фото 1. Дом пчеловода (крестьянская изба Прокопа Дроздова). Фото с сайта Омского государственного историко-культурного музея-заповедника «Старина Сибирская»

Pic. 1. Peasant estate. A house of bee-keeper. The second half of the 19th century. Omsk State Historical and Cultural Museum and Reserve “Siberian Old Time” (Bolshereche village, Omsk Oblast, Russia)

Фото 2. Крестьянская усадьба. Интерьер избы пчеловода (реконструкция). Омский государственный историко-культурный музей-заповедник «Старина Сибирская» (п. Большеречье Омской области)

Pic. 2. Peasant estate. Interior of a house of bee-keeper (remodelment). Omsk State Historical and Cultural Museum and Reserve “Siberian Old Time” (Bolshereche village, Omsk Oblast, Russia)

Фото 3. Экскурсия-театрализация «В гостях у Старины». Изба пчеловода. Омский государственный историко-культурный музей-заповедник «Старина Сибирская» (п. Большеречье Омской области)

Pic. 3. Theatrical tour “Visiting Old Times”. A house of bee-keeper. Omsk State Historical and Cultural Museum and Reserve “Siberian Old Time” (Bolshereche village, Omsk Oblast, Russia)

Фото 4. Фрагмент фольклорного праздника «Зеленые святки». Фото с сайта Омского государственного историко-культурного музея-заповедника «Старина Сибирская»

Pic. 4. Segment of event “Trinity Whitsunday”. Omsk State Historical and Cultural Museum and Reserve “Siberian Old Time” (Bolshereche village, Omsk Oblast, Russia)

Следует отметить, что музейная репрезентация может выступать и способом адаптации музейного собрания к условиям современной реальности. Однако прежде следует охарактеризовать сам термин «музейная адаптация», который также требует введения в обновленный терминологический словарь.

Музей как адаптивно-адаптирующая система осмысливался в работах зарубежных и отечественных исследователей (К. Хадсон, З. Странский, О.С. Сапанжа, Е.Н. Мастеница). Однако термин «адаптация» в «Актуальном словаре музейных терминов» не представлен. Его формулировка была предложена О.Н. Шелегиной в процессе разработки адаптационного подхода для изучения музейного мира: «адаптация – это процесс и результат приспособления к изменениям во внешней сфере и внутренней структуре музея, направленные на адекватное, в соответствии с миссией, функционирование и развитие, а также приспосабливания (адаптирования) – влияния на внешнюю среду для реализации своей миссии» [13. С. 69]. В этом контексте следует рассмотреть репрезентацию и как способ адаптации, которая помогает избежать конфликта между социально-политической ситуацией и экспонируемым музейным собранием. В качестве примера следует привести деятельность отечественных музеев в первые годы советской власти. Так, в условиях социального конфликта музейные сотрудники с целью сохранения коллекций «буржуазного» искусства и религиозного наследия, не вписывавшихся в официальную идеологию государства, осуществляли их экспонирование с позиций уничижения и в контексте антирелигиозной политики. Следует отметить, что использование репрезентационных технологий в этот период ставило целью сохранение историко-культурного наследия и его адаптацию к условиям советской политической системы.

Формирование терминологического аппарата науки происходит вследствие развития ее теории и практики, а достигаемый ею в определенный исторический период уровень обозначает потребность актуализации ее понятийного аппарата, сопровождающуюся выведением из ее состава устаревших терминов и введением новых. Сфера музейной деятельности отличается ярко выраженной междисциплинарностью, возникшей вследствие специфики самого музея как института социальной памяти и уровня развития общества. Разноплановость хранимого и транслируемого наследия, развитие документирующей и коммуникативной деятельности, расширение музейного мира, научно-технический прогресс обусловливают необходимость взаимодействия музейной сферы со сферами социально-гуманитарного, естественнонаучного и научно-технического знания, что, в свою очередь, приводит к расширению музейного дискурса вследствие включения «специфических лексик». Осмысление на современном этапе деятельности музея с позиций философской и психолого-педагогической парадигм способствовало закреплению в теории и практике музейной деятельности новых терминов («адаптация», «актуализация», «репрезентация»), что свидетельствует о необходимости их введения в новый терминологический словарь.

Литература

1. *Сундиева А.А.* О базовых понятиях музейной науки // Музей. 2009. № 5. С. 4–9.

2. *Менш Петер Ван*. Музеологическая терминология // Вопросы музеологии. 2014. № 1 (9). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzeologicheskaya-terminologiya (дата обращения: 11.11.2020).

3. *Мастеница Е.Н.* Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2013. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzeologiya-v-prostranstve-mezhdistsiplinarnogo-vzaimodeystviya (дата обращения: 11.11.2020).

4. *Словарь* музейных терминов // Российская музейная энциклопедия. URL: http://museum.ru/rme/dictionary.asp (дата обращения: 05.11.2020).

5. *Коджаспирова Г.М.* Педагогический словарь. М., 2005. С. 9.

6. *Актуализация* // ВСловаре.ру : он-лайн словарь. URL: http:// vslovare.ru/slovo/aktualizatzija (дата обращения: 12.06.2014).

7. *Странский З.* Понимание музееведения // Музеи мира : сб. науч. тр. М., 1991. С. 8–26.

8. *Полякова Е.А.* Музей в контексте актуализационно-адаптационных процессов // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 388. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-v-kontekste-aktualizatsionnoadaptatsionnyh-protsessov (дата обращения: 05.11.2020).

9. *Головин С.Ю.* Словарь практического психолога. М. : АСТ, 2001. 800 с.

10. *Музей* Иволгинского дацана // Иволгинский дацан. URL: https://ivolgdatsan.ru/about/museum/

11. *Шляхтина Л.М.* Основы музейного дела. Теория и практика. М. : Высшая школа, 2009. 184 с.

12. *Публичный* отчет о деятельности бюджетного учреждения культуры Омской области «Омский государственный историко-культурный музей-заповедник «Старина Сибирская» за 2019 г. // Омский государственный историко-культурный музей-заповедник «Старина Сибирская». URL: https://starinasib.ru/istoriya_muzeya/ (дата обращения: 10.10.2020).

13. *Шелегина О.Н.* История и современные тенденции развития музейного мира Сибири (адаптационный подход) : дис. ... д-ра ист. наук. Новосибирск, 2012. 384 с.

Elena A. Polyakova, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: elena2873@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 286–295.

DOI: 10.17223/2220836/44/22

INTERDISCIPLINARY AS A DRIVER OF MUSEUM STUDY'S RESEARCH VOCABULARY

Keywords: interdisciplinary of museology; thesaurus; actualization; adaptation; representation

A process of development of the museum world, theoretical research and innovations in museum work, IT penetration, interdisciplinary nature of museum study and museum practice determine a demand of widening and specifying of subject-matter research vocabulary.

Evolution of system of Russian museum terminological units started in the 19th century; it continues through today. One of the key stage of this process was establishment of the International Committee for Museology (ICOFOM) of the International Council of Museums under the aegis of which there were undertook attempts for unification of a sum of museum terms and creation of international museums vocabulary.

The first Russian vocabulary was "*Shorter Thesaurus of Museum Terms*" (1974), after this there was "*Russian Museum Encyclopedia*" (2001) that accumulated information concerning museum world of Russia, separate museums, outstanding figures of the museum sector, theoretical aspects of museology. In 2009, there was published "*Glossary of Current Museum Terms*" that summarized years-long process of field term system elaboration.

Museum thesaurus falls under interdisciplinary nature because it is in need of interaction with various problematic fields from social, natural, and technological branches of science. Further development of museum communication is held to imply a use of a set of theoretical concepts took from psychological, pedagogical, and philosophical scholar knowledge. Increasing popularity of terms like "*actualization*", "*adaptation*", and "*representation*" points out on it.

The use of a term "*actualization*" that came into problematic field of museum study from pedagogics and psychology is made for naming a mechanism of preservation and transfer of cultural heritage with museum means. But the area of application of the term is wider than it is now. Widening of museum world, appearance of new form of activities or resurrection of old, forgotten models of museum work gives us a right to use a term "actualization" arguing about also museum-forming processes, and marking the difference between concepts "*primary*" and "*secondary*" actualization. The current problematic area can include a term from psychological and pedagogical knowledge – "*expectation*" that explicates a mechanism of actualization of a museum form or museum collection.

A term "*representation*" appropriated from philosophy and considered by the author of the article as "revaluation of a sense and value potential of museum collection that shown up by a conflict between changed reality and its anachronistic interpretation, and such mode of its presentation for a spectator that helps to intelligible explicate events of longtime past with taking into account contemporary mentality" gets extensive use in the modern museum discourse. Representation in museum space is a technology of return of cultural heritage, as well as a technology of adaptation.

Widening of problematic area of museology and its interdisciplinary nature both determine adding on museum discourse brand new concepts; that is a natural process for life of science.

References

1. Sundieva, A.A. (2009) O bazovykh ponyatiyakh muzeynoy nauki [On the basic concepts of museum science]. *Muzey*. 5. pp. 4–9.

2. Mensh, P. van (2014) Muzeologicheskaya terminologiya [Museological terminology]. *Voprosy muzeologii – The Problems of Museology*. 1(9). [Online] Available from: https://cyberleninka.ru/article/n/muzeologicheskaya-terminologiya (Accessed: 11th November 2020).

3. Mastenitsa, E.N. (2013) Museology in the Interdisciplinary Interaction Space. *Vestnik LGU im. A.S. Pushkina*. 3. [Online] Available from: https://cyberleninka.ru/article/n/muzeologiya-v-prostranstve-mezhdistsiplinarnogo-vzaimodeystviya (Accessed: 11th November 2020).

4. Sundieva, A.A. (ed.) (n.d.) *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya* [Russian Museum Encyclopedia]. [Online] Available from: http://museum.ru/rme/dictionary.asp (Accessed: 5th November 2020).

5. Kodzhaspirova, G.M. (2005) *Pedagogicheskiy slovar'* [Pedagogical Dictionary]. Moscow: Gardariki. p. 9.

6. VSlovare.ru. (n.d.) *Aktualizatsiya* [Updating]. [Online] Available from: http:// vslovare.ru/slovo/aktualizatzija (Accessed: 12th June 2014).

7. Stransky, Z. (1991) Ponimanie muzeevedeniya [Understanding museology]. In: Lysikova, O.V. (ed.) *Muzei mira* [Museums of the World]. Moscow: [s.n.]. pp. 8–26.

8. Polyakova, E.A. (2014) Museum in the context of the processes of update and adaptation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 388. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/388/14

9. Golovin, S.Yu. (2001) *Slovar' prakticheskogo psikhologa* [Dictionary of the Practical Psychologist]. Moscow: AST.

10. The Ivolginsky Datsan. (n.d.) *Muzey Ivolginskogo datsana* [The Museum of the Ivolginsky Datsan]. [Online] Available from: https://ivolgdatsan.ru/about/museum/

11. Shlyakhtina, L.M. (2009) *Osnovy muzeynogo dela. Teoriya i praktika* [Fundamentals of Museum Business. Theory and Practice]. Moscow: Vysshaya shkola.

12. The Omsk State Historical and Cultural Museum-Reserve "Siberian Old Times". (n.d.) *Publichnyy otchet o deyatel'nosti byudzhetnogo uchrezhdeniya kul'tury Omskoy oblasti Omskiy gosudarstvennyy istoriko-kul'turnyy muzey-zapovednik "Starina Sibirskaya" za 2019 g.* [Public report on the activities of the budgetary cultural institution of Omsk region Omsk State Historical and Cultural Museum-Reserve "Siberian Old Times" 2019]. [Online] Available from: https://starinasib.ru/istoriya_muzeya/ (Accessed: 10th October 2020).

13. Shelegina, O.N. (2012) *Istoriya i sovremennye tendentsii razvitiya muzeynogo mira Sibiri (adaptatsionnyy podkhod)* [History and modern trends in the development of Siberian museums (an adaptive approach)]. History Dr. Diss. Novosibirsk.

УДК 069.41
DOI: 10.17223/22220836/44/23

К.Е. Рыбак

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПРИМЕНЕНИЯ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА О ПЕРЕМЕЩЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЯХ В ОТНОШЕНИЯХ С ИНОСТРАННЫМИ ГОСУДАРСТВАМИ

В статье обсуждаются вопросы об особенностях категориального аппарата Федерального закона от 15 апреля 1998 г. № 64-ФЗ «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации». Особое внимание уделено механизмам урегулирования с иностранными государствами вопросов, касающихся перемещенных культурных ценностей с учетом последовательного соблюдения принципа взаимности.
В рамках триады субъект – объект – содержание деятельности субъекта в отношении объекта применительно к упомянутому Федеральному закону выделяются:
субъекты – потерпевшее государство, иностранное государство (заинтересованное государство, бывшее неприятельское государство), международные организации, физические и юридическое лица;
объекты – культурные ценности, в том числе перемещенные культурные ценности и семейные реликвии;
содержание деятельности – оборот культурных ценностей, осуществляемый по механизмам, описанным в законе.
Ключевые слова: *компенсаторная реституция, перемещенные культурные ценности, семейные реликвии, оккупация, аннексия, аншлюс*

Предваряя рассмотрение вопроса, определимся с терминами, которые будут использованы в статье:

– перемещенные культурные ценности – культурные ценности, перемещенные в осуществление компенсаторной реституции с территорий Германии и ее бывших военных союзников – Болгарии, Венгрии, Италии, Румынии и Финляндии на территорию Союза ССР в соответствии с приказами военного командования Советской Армии, Советской военной администрации в Германии, распоряжениями других компетентных органов Союза ССР и находящиеся в настоящее время на территории Российской Федерации;

– бывшие неприятельские государства – Германия и союзные с ней в период Второй мировой войны государства – Болгария, Венгрия, Италия, Румыния и Финляндия;

– заинтересованные государства – государства (за исключением Российской Федерации и государств[1], указанных в ст. 7 Федерального закона от 15 апреля 1998 г. № 64-ФЗ «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации»[2]), территории которых полностью или частично были оккупированы войсками бывших неприятельских государств[3].

[1] Республика Белоруссия, Латвийская Республика, Литовская Республика, Республика Молдова, Украина и Эстонская Республика.

[2] Далее – Закон № 64-ФЗ. Заметим, что ст. 7 Закона № 4804-I, в которой перечисляются категории культурных ценностей и к которой отсылает Закон № 64-ФЗ, утратила силу (см.: Федеральный закон от 28 декабря 2017 г. № 435-ФЗ).

[3] Цит. по ст. 4 Закона № 64-ФЗ.

В Законе № 64-ФЗ используется отсылочное к Закону Российской Федерации от 15 апреля 1993 г. № 4804-I «О вывозе и ввозе культурных ценностей»[1] определение культурных ценностей. В связи с этим, чтобы культурные ценности можно было рассматривать в качестве таковых для целей Закона № 64-ФЗ, они должны:

1) относиться к движимому имуществу;

2) иметь религиозный или светский характер;

3) независимо от времени создания культурных ценностей иметь историческое, художественное, научное или иное культурное значение[2].

Категория «культурные ценности» является родовой по отношению к категории «перемещенные культурные ценности». Последние, обладая признаками культурных ценностей, к тому же (1) в настоящее время находятся на территории Российской Федерации причем (2) были перемещены с территорий бывших неприятельских государств (3) в осуществление компенсаторной реституции[3] и (4) в соответствии с распоряжениями компетентных органов Союза ССР.

Обратим внимание на конструкцию определений «собственность заинтересованных государств» и «собственность бывших неприятельских государств», используемых в Законе № 64-ФЗ, под которыми понимаются собственность государственная, частная, муниципальная, общественных и иных организаций и объединений в заинтересованных государствах (в бывших неприятельских государствах, соответственно). В связи с этим правом на подачу претензий в отношении перемещенных культурных ценностей наделены иностранные государства, претензии физических и юридических лиц, муниципальных органов, общественных и иных организаций и объединений к рассмотрению не принимаются[4].

Все перемещенные культурные ценности, ввезенные в СССР в осуществление его права на компенсаторную реституцию и находящиеся на территории Российской Федерации, за определенными исключениями, являются достоянием Российской Федерации и находятся в федеральной собственности. При этом право федеральной собственности не распространяется на конкретные культурные ценности из числа перемещенных, перешедшие на законных основаниях в собственность российских физических и юридических лиц, субъектов Российской Федерации, муниципальных образований, общественных и иных организаций и объединений (ст. 6 Закона № 64-ФЗ).

---

[1] Далее – Закон № 4801-I.

[2] Критерии отнесения движимых предметов к культурным ценностям, имеющим историческое, художественное, научное или культурное значение, утверждены Постановлением Правительства Российской Федерации от 14 сентября 2020 г. № 1425.

[3] Компенсаторная реституция – вид материальной международно-правовой ответственности государства-агрессора, применяемой в случаях, если осуществление ответственности данного государства в форме обычной реституции невозможно, и заключающейся в обязанности данного государства компенсировать причиненный другому государству материальный ущерб путем передачи потерпевшему государству (или путем изъятия потерпевшим государством в свою пользу) предметов того же рода, что и разграбленные и незаконно вывезенные государством-агрессором с территории потерпевшего государства.

[4] См. ст. 18 Закона № 64-ФЗ.

Под действие упомянутого в ст. 6 Закона № 64-ФЗ правила не подпадают:

1) культурные ценности заинтересованных государств, насильственно изъятые и незаконно вывезенные с их территорий бывшими неприятельскими государствами[1];

2) культурные ценности, которые являлись собственностью религиозных организаций или частных благотворительных учреждений, использовались исключительно в религиозных или благотворительных целях и не служили интересам милитаризма и (или) нацизма (фашизма);

3) культурные ценности, которые принадлежали лицам, лишенным этих ценностей в связи с их активной борьбой против нацизма (фашизма), в том числе в связи с их участием в национальном сопротивлении оккупационным режимам бывших неприятельских государств и коллаборационистским режимам, и (или) в связи с их расовой, религиозной или национальной принадлежностью[2].

Тем самым вводится возможность передачи культурных ценностей нескольким видам субъектов: иностранным государствам (заинтересованным государствам и бывшим неприятельским государствам), физическим и юридическим лицам.

1. Заинтересованному государству могут быть переданы культурные ценности, относящиеся к любой из трех «особых категорий», при соблюдении следующих условий:

– заинтересованным государством должна быть заявлена Правительству Российской Федерации претензия о возврате точно обозначенных культурных ценностей в любое время, как только ему станет известно, что эти ценности находятся на территории Российской Федерации, однако не позднее 18 месяцев со дня опубликования Минкультуры России на сайте www.lostart.ru. Претензия, не заявленная заинтересованным государством в указанный срок, к рассмотрению не принимается, что не лишает физических и юридических лиц заинтересованного государства права искать удовлетворения своих претензий в судебном порядке в сроки, определенные законодательством Российской Федерации;

– заинтересованное государство должно представить доказательства того, что эти ценности относятся к одной из «особых категорий»;

– заинтересованное государство должно официально подтвердить, что оно не получило за эти ценности паушального возмещения от бывшего неприятельского государства;

– заинтересованное государство должно предоставить Российской Федерации на основе принципа взаимности не менее благоприятные правовые условия для возврата той части разграбленных бывшими неприятельскими государствами культурных ценностей Российской Федерации, которые нахо-

[1] То есть вводятся критерии передачи культурных ценностей: по источнику вывоза – территория заинтересованного государства, по субъекту вывоза – неприятельское государство, по условию изъятия – отсутствие согласованной воли сторон сделки (сделка с применением насилия) и по условию противоправности их перемещения через границу – незаконность перемещения культурных ценностей бывшим неприятельским государством через границу заинтересованного государства.

[2] См. ст. 8 Закона № 64-ФЗ. Для удобства будем именовать указанные три категории культурных ценностей как «особые категории».

дятся или могут оказаться в будущем на территории заинтересованного государства.

Перемещенные культурные ценности, относящиеся к «особым категориям», которые не востребованы заинтересованным государством либо физическими или юридическими лицами указанного государства на основе вступившего в силу судебного решения, зачисляются в специальный фонд (реестр) культурных ценностей, предназначенных для обмена на культурные ценности Российской Федерации, разграбленные бывшими неприятельскими государствами в период Второй мировой войны и находящиеся на территории государства, не востребовавшего свои культурные ценности.

2. Бывшее неприятельское государство может заявлять претензии о возврате только в отношении второй и третьей «особой категории» культурных ценностей.

Требования, предъявляемые к претензии бывшего заинтересованного государства, сводятся к следующему:

– бывшее неприятельское государство должно представить доказательства того, что точно обозначенные культурные ценности относятся ко второй или третьей «особой категории», причем претензия может быть заявлена в любое время, как только бывшему неприятельскому государству станет известно, что эти ценности (эта ценность) находятся (находится) на территории Российской Федерации, однако не позднее 18 месяцев со дня опубликования Минкультуры России на сайте www.lostart.ru;

– вышеуказанное право может использовать то из бывших неприятельских государств, которое примет специальные законодательные меры по обеспечению выполнения своей обязанности по безвозмездному возврату Российской Федерации ее культурных ценностей, разграбленных и незаконно вывезенных бывшими неприятельскими государствами и находящихся или могущих оказаться в будущем на территории указанного бывшего неприятельского государства.

Перемещенные культурные ценности, относящиеся ко второй и третьей «особой категории», не востребованные бывшими неприятельскими государствами, а также физическими или юридическими лицами указанных государств на основе вступившего в силу судебного решения, становятся федеральной собственностью.

3. Перемещенные культурные ценности, представляющие собой семейные реликвии (семейные архивы, фотографии, письма, знаки отличия и награды, портреты членов семьи и их предков)[1], которые перешли в федеральную собственность в соответствии со ст. 6 Закона № 64-ФЗ (т.е. в рамках реализации СССР права на компенсаторную реституцию), исходя из гуманных соображений, могут быть переданы имеющим надлежащие правомочия представителям семей, которым ранее принадлежали эти ценности (реликвии), на основе соответствующего ходатайства.

Итак, в рамках триады: субъект – объект – содержание деятельности субъекта в отношении объекта нами применительно к Закону № 64-ФЗ выделяются:

[1] В Законе № 64-ФЗ список категорий предметов, относящихся к семейным реликвиям, является исчерпывающим.

– субъекты – потерпевшее государство, иностранное государство (заинтересованное государство, бывшее неприятельское государство), международные организации, физические и юридическое лица;

– объекты – культурные ценности, в том числе перемещенные культурные ценности и семейные реликвии;

– содержание деятельности – оборот культурных ценностей, осуществляемый по механизмам, описанным в Законе № 64-ФЗ.

Обратим внимание на то, что в Законе № 64-ФЗ субъект «международные организации» используется в следующей коннотации: не могут передаваться иностранным государствам, международным организациям и (или) вывозиться из Российской Федерации перемещенные культурные ценности (архивные и другие материалы, реликвии и иные ценности), которые по своему содержанию или характеру могут служить целям возрождения духа милитаризма и (или) нацизма (фашизма)[1].

Как отмечено выше, заинтересованным государством признается то, территория которого была оккупирована войсками бывших неприятельских государств. Вместе с тем известны ситуации, когда имела места аннексия, а не оккупация территории государства.

В этой связи информативен случай, когда культурные ценности принадлежали государству – Австрии, которая, как известно, 15 марта 1938 г. вошла в состав Германии. Этот исторический факт именуется аншлюсом. Обратим внимание, что аншлюс был совершен до начала Второй мировой войны, что тем не менее не исключает рассматриваемый прецедент из сферы нашего анализа, поскольку Закон № 64-ФЗ регламентирует отношения в связи с культурными ценностями, перемещенными в СССР *в результате* Второй мировой войны.

Согласно «Англо-Советско-Американскому коммюнике о конференции трех министров в Москве», проводившейся с 18 по 30 октября 1943 г. в «Декларации по Австрии», заявлялось: «Правительства Соединенного Королевства, Советского Союза и Соединенных Штатов Америки согласились, что Австрия, первая свободная страна, павшая жертвой гитлеровской агрессии, должна быть освобождена от германского господства. Они рассматривают присоединение, навязанное Австрии Германией 15 марта 1938 г., как несуществующее и недействительное[2]. Они не считают себя никоим образом связанными какими-либо переменами, произведенными в Австрии после этой даты. Они заявляют о том, что они желают видеть восстановленной свободную и независимую Австрию и тем самым дать возможность самому австрийскому народу, как и другим соседним государствам, перед которыми встанут подобные же проблемы, найти ту политическую и экономическую безопасность, которая является единственной основой прочного мира. Однако обращается внимание Австрии на то, что она несет ответственность, которой не может избежать, за участие в войне на стороне гитлеровской Герма-

[1] См. ст. 11 Закона № 64-ФЗ.

[2] Интересно, насколько правомерна оценка субъектами международного права неучастниками двустороннего международного договора условий этого договора. В этой связи уместно замечание С.В. Черниченко, что «объем признаваемых правовых последствий, вытекающих из аннексии, объявленной недействительной ретроспективно, должен быть определен заинтересованными сторонами в каждом конкретном случае» [3. С. 106].

нии и что при окончательном урегулировании неизбежно будет принят во внимание ее собственный вклад в дело ее освобождения».

Позиция о единстве территорий Австрии и Германии до начала и в ходе войны подтверждается и в преамбуле «Государственного договора о восстановлении независимой и демократической Австрии»[1], где отмечалось, что союзные и соединенные державы желают путем упомянутого Договора урегулировать в соответствии с принципами справедливости все вопросы, остающиеся еще нерешенными в связи с перечисленными выше событиями, включая аннексию Австрии гитлеровской Германией и участие Австрии в войне в качестве составной части Германии.

Ранее в Протоколе Берлинской конференции трех великих держав (Берлин, 1 августа 1945 г.) было отмечено, что репарации не должны взиматься с Австрии. Спустя десятилетие в ст. 1 Государственного договора было подтверждено, что с Австрии не будут требоваться репарации, вытекающие из существования состояния войны в Европе после 1 сентября 1939 г.

Отмеченное выше, а также то, что с Австрией был заключен Государственный, а не Мирный договор, позволило бы считать Австрию «заинтересованным государством» в смысле ст. 4 Закона № 64-ФЗ. Однако условием отнесения государства к заинтересованному является оккупация его территории бывшим неприятельским государством, которая не влечет изменения юридической принадлежности территории. Аннексия, являясь одним из видов агрессии, представляет собой насильственный акт присоединения государством всей или части территории другого государства в одностороннем порядке[2].

Учитывая социально-политические события, предшествующие присоединению, допускаем, что в отношении Австрии корректнее говорить об аншлюсе как специальном обозначении международного события, нежели об аннексии в чистом виде. Также следует иметь в виду, что принцип, запрещавший применение силы или угрозы ее применения против территориальной целостности и политической независимости государств, равно как и принцип самоопределения народов в 1938 г. еще не существовали [3. С. 76]. Как отмечает С.В. Черниченко, сформировалось лишь ядро первого принципа – запрещение агрессивной войны.

Поэтому в ситуации, когда с просьбой о передаче культурных ценностей обратилось государство, территория которого была аннексирована бывшим неприятельским государством, возможно, учитывая существо правовых механизмов послевоенного урегулирования отношений между этим государством и СССР, заключение двустороннего международного договора, в том числе о равноценном обмене культурных ценностей, перемещенных из государства, территория которого была аннексирована, и находящихся на территории Российской Федерации, на культурные ценности Российской Федера-

---

[1] Вена, 15 мая 1955 г., ратифицирован Указом Президиума ВС СССР от 11июня 1955 г. Далее по тексту – Государственный договор.

[2] О соотношении понятий оккупации и аннексии см.: Резолюция Генеральной Ассамблеи ООН «Определение агрессии» (принята 14 декабря 1974 г. на 29-й сессии Генеральной Ассамблеи ООН). Акт агрессии – вторжение или нападение вооруженных сил государства на территорию другого государства или любая военная оккупация, какой бы временный характер она ни носила, являющаяся результатом такого вторжения или нападения, или любая аннексия с применением силы территории другого государства или части ее.

ции, находящиеся за пределами Российской Федерации (ср. со ст. 22 Закона № 64-ФЗ).

При этом международные договоры Российской Федерации, касающиеся перемещенных культурных ценностей, равно как и любые другие международные договоры Российской Федерации, касающиеся ее культурного достояния, подлежат ратификации. Необходимость ратификации вытекает также из того, что такого рода международные договоры не самоисполнимы[1].

Литература

1. *Жиряков И.Г.* Правовой механизм деятельности союзных оккупационных властей в Австрии после Второй мировой войны // Некоторые дискуссионные проблемы зарубежной и отечественной государственной истории: межвузовский сборник научных работ. М. : МГГУ им. М.А. Шолохова, 2008. С.181–191.

2. *Жиряков И.Г.* К вопросу о восстановлении государственного суверенитета Австрии после Второй мировой войны: политико-правовое решение проблемы вывода оккупационных войск союзных держав с территории страны // Право и политика. 2008. № 1. С. 103–108.

3. *Черниченко С.В.* Теория международного права. Т. 2. М., 1999. 525 с.

4. *Советская* политика в Австрии 1945–1955. Сборник документов. М. ; СПб., 2006. 656 с.

5. *Ульякин А.А.* Политика США в отношении Австрии в период подготовки и принятия государственного договора: 1945–1955 г. :автореф. дис. … канд. ист. наук. М., 2008. 26 с.

Kirill E. Rybak, Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage under the name of D.Likhachev (Moscow Russian Federation).

E-mail: kvr1482@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 296–303.

DOI: 10.17223/2220836/44/23

ON THE PECULIARITIES OF THE APPLICATION OF THE LEGISLATION ON DISPLACED CULTURAL PROPERTY IN RELATIONS WITH FOREIGN STATES

Keywords: compensatory restitution; displaced cultural property; heirlooms; occupation; annexation; Anschluss

The article discusses issues about the features of the categorical apparatus of the Federal Law of April 15, 1998, No. 64-FZ “On cultural properties displaced to the USSR as a result of World War II and located on the territory of the Russian Federation”. Particular attention is paid to mechanisms for settling issues related to displaced cultural property with foreign states, taking into account the consistent observance of the principle of reciprocity.

Within the framework of the triad: subject – object – the content of the subject's activity in relation to the object, in relation to the aforementioned Federal Law, the following are distinguished:

subjects – an injured state, a foreign state (an interested state, a former enemy state), international organizations, individuals and legal entities;

objects – cultural property, including displaced cultural property and family relics;

the content of the activity – the circulation of cultural property, carried out according to the mechanisms described in the law.

References

1. Zhiryakov, I.G. (2008) Pravovoy mekhanizm deyatel'nosti soyuznykh okkupatsionnykh vlastey v Avstrii posle Vtoroy mirovoy voyny [The legal mechanism of the activity of the allied occupation authorities in Austria after WWII]. In: *Nekotorye diskussionnye problemy zarubezhnoy i*

[1] См., например, «Соглашение между Правительством Российской Федерации и Правительством Австрийской Республики о передаче книжной коллекции Эстерхази Австрийской Республике (Москва, 21 сентября 2012 г.) и Федеральный закон 05.04.2013 № 42-ФЗ «О ратификации Соглашения между Правительством Российской Федерации и Правительством Австрийской Республики о передаче книжной коллекции Эстерхази Австрийской Республике» [18].

otechestvennoy gosudarstvennoy istorii [Some controversial problems of foreign and Russian state history]. Moscow: Moscow State University for the Humanities. pp. 181–191.

2. Zhiryakov, I.G. (2008) K voprosu o vosstanovlenii gosudarstvennogo suvereniteta Avstrii posle Vtoroy mirovoy voyny: politiko-pravovoe reshenie problemy vyvoda okkupatsionnykh voysk soyuznykh derzhav s territorii strany [On restoring the state sovereignty of Austria after WWII: a political and legal solution to the problem of the withdrawal of the occupying forces of the allied powers from the territory of the country]. *Pravo i politika*. 1. pp. 103–108.

3. Chernichenko, S.V. (1999) *Teoriya mezhdunarodnogo prava* [The Theory of International Law]. Vol. 2. Moscow: NIMP.

4. Bordyugov, G., Müller, W., Neimark, N.M. & Sugshan, A. (eds) (2006) *Sovetskaya politika v Avstrii 1945–1955. Sbornik dokumentov* [Soviet policy in Austria in 1945–1955. A Collection of Documents]. Moscow; St. Petersburg: AIRO-XXI; Dmitriy Bulanin.

5. Ulyakin, A.A. (2008) *Politika SShA v otnoshenii Avstrii v period podgotovki i prinyatiya gosudarstvennogo dogovora: 1945–1955 g.* [US policy towards Austria during the preparation and adoption of the state treaty: 1945–1955]. Abstract of History Cand. Diss. Moscow.

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 021.63:025.355
DOI: 10.17223/22220836/44/24

С.Р. Баженов, А.А. Стукалова

ПУТИ ЭФФЕКТИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ БИБЛИОТЕК ПО СОЗДАНИЮ И ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ПОЛНОТЕКСТОВОГО РЕСУРСА

В статье приведены примеры успешных проектов, направленных на интеграцию полнотекстовых ресурсов российских библиотек. Но несмотря на их активное развитие, огромное количество информации остается недоступным удаленному пользователю в связи с отсутствием возможности в библиотеках перевода документов на бумажных носителях в электронный формат. Рассматриваются подходы к оцифровке и организации хранения основного фонда библиотек академической сети и пути их реализации на базе Единого центра автоматизации ГПНТБ СО РАН.
Ключевые слова: *электронный каталог, сводный каталог, оцифровка документов, полнотекстовый ресурс*

В настоящее время наблюдается значительный прогресс в области автоматизации библиотечных технологий, в том числе и развития электронной части СПА. Помимо создания электронных каталогов (ЭК) и баз данных (БД) на собственные фонды, библиотеки предоставляют библиографические сведения о фондах в сводных и распределенных каталогах, объединяясь в библиотечные корпорации различного уровня [1]. В некоторых корпоративных системах помимо библиографической информации предусмотрен доступ к полному тексту документа. Например, OCLC не только предоставляет информацию о том, где найти нужные материалы, но и поставляет эти материалы. Эту функцию осуществляет организованная в 1991 г. служба FirstSearch. Она осуществляет доступ к более чем 65 БД, включая WorldCat, New York Times и World Book Encyclopedia, предоставляет библиографическую информацию, рефераты и статьи, а также полные тексты. Эти материалы распределяются более чем в 10 000 библиотек в 53 странах, включая Китай, Японию и Австралию [2].

В нашей стране с целью совершенствования доступа к полнотекстовым электронным коллекциям, в 2007 г. АРБИКОН был запущен проект «Электронное полнотекстовое объединенное собрание (ЭПОС)». ЭПОС – это распределенная информационная система, объединяющая электронные коллекции участников проекта на основе согласованных правил и позволяющая эффективно использовать электронные ресурсы через глобальные сети передачи данных. Электронные коллекции, включая электронные ресурсы и их описания (метаданные), размещаются распределенно у участников Проекта.

Перемещение электронных ресурсов в централизованное хранилище (за исключением случаев создания резервных копий для повышения надежности функционирования ЭПОС) не производится [3].

В соответствии с Основными направлениями развития Общероссийской информационно-библиотечной компьютерной сети ЛИБНЕТ на 2011–2020 гг. и во исполнение Федеральной целевой программы «Культура России» (2012–2018 гг.) Центр ЛИБНЕТ совместно с Президентской библиотекой имени Б.Н. Ельцина в 2012 г. начал создание Сводного каталога электронных ресурсов (СКЭР). СКЭР представляет собой централизованный сводный каталог электронных ресурсов, предоставляемых библиотеками в режиме удаленного доступа, и направлен на устранение неоправданного дублирования затрат библиотек на оцифровку [4].

Успешным примером взаимодействия российских библиотек по созданию государственной информационной системы, объединяющей оцифрованные фонды российских библиотек, является деятельность Национальной электронной библиотеки (НЭБ), которая стремится к объединению полнотекстовых документов, как защищенных авторским правом, так и являющихся общественным достоянием [5]. На сегодняшний день в НЭБ представлены более 4 млн электронных копий книг, диссертаций, учебной и периодической литературы, авторефератов, монографий, патентов и нот, изобразительных и картографических изданий, оцифрованных в библиотеках и архивах России. Участниками НЭБ являются государственные и муниципальные библиотеки, библиотеки образовательных, научных и иных государственных и муниципальных организаций, а также учреждения, обеспечивающие хранение обязательного экземпляра документов в электронной форме и (или) книжных памятников [6].

Помимо развития федеральных интеграционных проектов, сохраняется и роль локальных (межвузовских, региональных) проектов по объединению электронных ресурсов: вузы одного профиля стремятся к объединению электронных коллекций, чтобы минимизировать свои затраты; в муниципальных библиотеках крупных городов и регионов нередко возникает потребность в агрегации электронных версий – копий раритетных или краеведческих изданий [7].

Например, Томский региональный библиотечный консорциум, помимо создания библиографического ЭК библиотек-участниц, создает электронную коллекцию полнотекстовых документов, где представлены десятки тысяч страниц полнотекстовых документов в электронной форме [8].

Но несмотря на активное развитие проектов, направленных на интеграцию полнотекстовых ресурсов библиотек, огромное количество информации остается недоступной удаленному пользователю в связи с отсутствием возможности в библиотеках перевода документов и материалов на бумажных носителях в электронный формат. К сожалению, в нашей стране внедрение автоматизированных технологий в библиотечную практику коснулось в большей степени, крупных библиотек федерального, национального, регионального уровня. Сложнее обстоит дело в муниципальных библиотеках, библиотеках-филиалах централизованных библиотечных систем (ЦБС), библиотеках научно-исследовательских учреждений (НИУ), учебных заведений. Уровень автоматизации этих библиотек зачастую находится на начальной

стадии, СПА включает только традиционную часть, отсутствие необходимой техники не дает возможность создавать полнотекстовые коллекции. Основной причиной отсутствия ЭК в этих библиотеках является нехватка финансовых средств на создание и ведение автоматизированных библиотечно-информационных систем (АБИС). По этой же причине библиотеки не имеют возможности планировать организацию и ведение электронной части СПА в ближайшем будущем [9].

Например, по результатам анкетирования библиотек НИУ СО РАН только 25% библиотек предоставляют в ЭК полную информацию обо всех имеющихся в фонде изданиях. 58% ЭК библиотек дают неполные сведения о своих фондах и включают информацию преимущественно за последние годы, 14% библиотек поддерживают только карточные каталоги [10]. Соответственно, информация о наличии книжных изданий в библиотеках, а тем более их полный текст не видны удаленному пользователю.

Однако среди традиционных книжных фондов библиотеки продолжают хранить ценные и редкие издания, которые необходимо не только сохранять, но и обеспечивать их видимость удаленному пользователю.

Решение поставленных задач возможно при работе библиотек в единой системе хранения и распространения информационных ресурсов, обеспечивающей оперативность и полноту удовлетворения информационных потребностей пользователей [11].

В 2016 г. в целях обеспечения доступности сведений об информационных ресурсах библиотек НИУ СО РАН в Едином центре автоматизации (ЕЦА) ГПНТБ СО РАН была создана Система ЭК и баз данных БД, объединяющая ЭК 11 библиотек Красноярского, Омского научных центров, библиотек Института ядерной физики и Института цитологии и генетики. В настоящее время в систему входит 4 группы БД, объединяющих ЭК библиотек-участниц по видам издания: ЭК книг, ЭК журналов, авторефераты диссертаций, труды сотрудников (http://84.237.118.15/webirbis-cgi-nc/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=LIBP&P21DBN=LIBP&S21CNR=20).

Размещение библиотечных информационных ресурсов в ЕЦА ГПНТБ СО РАН предоставляет библиотекам ряд преимуществ:

1) обеспечение пользователей информацией о наличии изданий в библиотеках НИУ СО РАН через единую точку доступа;

2) пополнение ЭК ГПНТБ СО РАН информацией об изданиях, вышедших в НИУ СО РАН;

3) пополнение ЭК ретроспективной информацией из ЭК библиотек институтов с возможностью полноценного поиска по элементам БЗ. (так как половина библиотек-участниц системы провели ретроконверсию);

4) возможность заимствования БЗ из ЭК других библиотек;

5) развитие межбиблиотечного абонемента (МБА);

6) увеличение количества пользователей за счет привлечения пользователей библиотек НИУ СО РАН [11].

В то же время небольшое количество библиотек-участниц системы, предоставление неполных сведений о фондах библиотек в ЭК ограничивает состав и содержание предлагаемых информационных ресурсов, возможности информационного обслуживания пользователей.

В рамках системы необходимы разработка новых корпоративных продуктов, привлечение новых участников, пропаганда и популяризация системы среди библиотек и их пользователей.

Решение поставленной задачи возможно при объединении всех информационных ресурсов библиотек НИУ СО РАН в едином ЭК, предоставляющем возможность доступа к полным текстам изданий с учетом соблюдения требований законодательства Российской Федерации об авторских и смежных правах.

Для создания данного ресурса необходимо провести масштабную работу в нескольких направлениях.

1. Оцифровка и организация хранения фондов библиотек НИУ СО РАН

Для обеспечения сохранности фондов библиотек НИУ СО РАН и повышения эффективности информационного обслуживания пользователей необходима организация централизованного хранения и оцифровки изданий на базе ЕЦА ГПНТБ СО РАН или центральных библиотек научных центров (ЦБ ЦНЦ). Поскольку большинство библиотек не обладает необходимым оборудованием для сканирования изданий, для проведения данной работы необходима передача фондов в ГПНТБ СО РАН или ЦБ ЦНЦ.

В связи с большим объемом фондов библиотекам следует определить наиболее ценные издания, которые необходимо оцифровать в первую очередь.

После проведения процедуры сканирования централизованное хранение фондов библиотек осуществляет ГПНТБ СО РАН и/или ЦБ ЦНЦ, полученные электронные копии документов размещаются в ЕЦА ГПНТБ СО РАН.

Создание единого фонда электронных копий документов библиотек НИУ СО РАН позволит исключить дублирование при оцифровке документов, осуществить одноразовое сканирование документов, представленных в фондах многих библиотек, наладить механизм обмена электронными копиями [12].

2. Объединение информации о фондах библиотек в Системе ЭК и БД библиотек НИУ СО РАН

Анализ СПА академических библиотек СО РАН показал, что часть локальных библиотечных подсистем СО РАН имеют опыт работы по созданию сводных каталогов. Например, 5 библиотек НИУ СО РАН участвуют в создании Сводного ЭК научно-технических библиотек Томского научного центра СО РАН. Это библиотеки Института химии нефти, Института оптики атмосферы, Института физики прочности и материаловедения, Института сильноточной электроники, Института мониторинга климатических и экологических систем [13].

Библиотеки Иркутского научного центра участвуют в создании сводного ЭК. Библиотеки подают сведения обо всех изменениях и обновлениях своего каталога в единый ЭК «UNIT», в который входят ЭК книжных фондов всех институтов Иркутского научного центра, что позволяет сотрудникам всех институтов быстро найти необходимую литературу со своих рабочих мест.

С 2011 г. активно развивается ИРБИС-корпорация красноярских библиотек (аналог ИРБИС-корпорации российских библиотек), которая предполагает использование электронных ресурсов участников корпорации. В ее состав входят 20 вузовских и краевых библиотек, ЦБС городов и районов Красноярского края. Среди них 6 библиотек НИУ СО РАН: это библиотеки Института вычислительного моделирования, Института леса им. В.Н. Сукачева, Института химии и химической технологии, Центральная библиотека Красноярского научного центра. Участники ИРБИС-корпорации красноярских библиотек имеют возможность максимально быстро получать БЗ из ЭК членов корпорации, и тем самым сокращают время на описание издания в собственный ЭК [14].

Центральная библиотека Якутского научного центра реализует технологии корпоративной каталогизации, МБА и ЭДД, участвуя в формировании Сводного каталога библиотек Республики Саха (Якутия). Этот каталог создан в 2007 г. Он включает БЗ на документы, опубликованные за пределами республики с 1991 г., и на книги краеведческого содержания с 1819 г. [15].

Однако среди библиотек, принимающих участие в создании сводных каталогов, возможности корпоративного взаимодействия реализуются в рамках одного региона. Для эффективного корпоративного взаимодействия библиотек необходима единая система, объединяющая все библиотеки НИУ СО РАН и обеспечивающая весь комплекс задач.

Для объединения информации о фондах библиотек в едином ЭК требуется определить необходимые действия для нескольких групп библиотек (распределенных в зависимости от технических, финансовых и других возможностей).

1. Библиотеки, не поддерживающие ЭК. Например, в связи с отсутствием финансовых средств на приобретение системы автоматизации библиотек (САБ), СПА 13 библиотек НИУ СО РАН включает в себя только традиционные каталоги. Предполагается 3 варианта объединения библиографических сведений этой группы библиотек в едином СПА (табл. 1).

Таблица 1. **Варианты объединения библиографических сведений в едином СПА для библиотек, не поддерживающих ЭК**

Table 1. **Variants of bibliographical notes integration in unified reference and search apparatus (RSA) for libraries not supporting electronic catalogue**

Приобретение автоматизированной системы (АС) ИРБИС	Ввод БЗ в сводный ЭК сотрудником ЕЦА или ЦБ ЦНЦ	Создание имидж-каталогов	
		сканирование карточек традиционного каталога в библиотеке-участнице	передача каталогов в головную библиотеку для сканирования
1. Размещение ЭК в ЕЦА ГПНТБ СО РАН. 2. Обучение сотрудников библиотек работе в АС ИРБИС. 3. Ввод БЗ в ЭК. 4. «Привязка» полных текстов к БЗ сводного ЭК	1. Заимствование записей из ЭК других библиотек. 2. Самостоятельное формирование БЗ. 3. «Привязка» полных текстов к БЗ сводного ЭК	1. Аренда оборудования и выезд сотрудника ГПНТБ СО РАН или ЦБ ЦНЦ в библиотеку. 2. Сканирование карточек каталогов. 3. Размещение сканированных образов каталогов в АС и организация имидж-каталогов в едином СПА. 4. «Привязка» полных текстов к БЗ	1. Организация доставки каталогов библиотеки в ГПНТБ СО РАН или ЦБ ЦНЦ. 2. Сканирование карточек каталогов. 3. Размещение имидж-каталогов в едином СПА. 4. «Привязка» полных текстов к БЗ ЭК. 5. Возврат карточных каталогов в библиотеку

2. Библиотеки, поддерживающие ЭК в других АБИС. Например, в библиотеках НИУ СО РАН ЭК ведутся в АБИС CDS/ISIS, своих разработках. Некоторые библиотеки ведут свои ЭК в старых версиях ИРБИС, которые также не поддерживают многие функциональные возможности, доступные в новых версиях [16]. Предлагается 2 пути объединения библиографических сведений этих библиотек (табл. 2).

Таблица 2. **Варианты объединения библиографических сведений в единое СПА для библиотек, поддерживающих ЭК в разных АБИС**

Table 2. **Variants of bibliographical notes integration in unified reference and search apparatus for libraries supporting electronic catalogue in various integrated library systems (ILS)**

Перевод ЭК в АС ИРБИС	Ввод сведений о фонде сотрудником ГПНТБ СО РАН или ЦБ ЦНЦ (в случае, если конвертирование невозможно)
1. Конвертирование записей в АС ИРБИС в отдельной рабочей базе данных. 2. Доработка сотрудником ГПНТБ СО РАН или ЦБ ЦНЦ элементов БЗ в соответствии с форматом машиночитаемой каталогизации. 3. Размещение записей в сводном ЭК в ЕЦА. 4. «Привязка» полных текстов к БЗ сводного ЭК	1. Передача в ГПНТБ СО РАН или ЦБ ЦНЦ сведений из ЭК библиотеки. 2. Ввод сведений сотрудником ГПНТБ СО РАН или ЦБ ЦНЦ в сводный ЭК. 3. «Привязка» полных текстов к БЗ сводного ЭК

3. Библиотеки, ЭК которых включают неполные сведения о фондах. Только 25% ЭК библиотек научных организаций Сибирского отделения РАН включают полную информацию о своих фондах. Для предоставления полных сведений о фонде библиотек в едином ЭК определены следующие действия:

1) размещение ЭК в едином СПА;

2) проведение ретроконверсии карточных каталогов с помощью самостоятельного ввода записей в ЭК и / или заимствования записей из ЭК других библиотек, ИРБИС-корпорации;

3) «привязка» полных текстов к БЗ ЭК.

4. Для библиотек, включающих в ЭК полную информацию о фондах, предполагаются следующие действия:

1) размещение ЭК в едином СПА;

2) «привязка» полных текстов к БЗ ЭК.

3. Организация обслуживания пользователей библиотек через единый СПА библиотек НИУ СО РАН

На базе полученного сводного каталога предполагается организация справочно-библиографического обслуживания удаленных пользователей через ЕЦА. Пользователям предоставляется возможность поиска информации о наличии изданий в библиотеках НИУ СО РАН по единому СПА. В соответствии с Законом «Об авторском праве и смежных правах» на часть изданий предполагается обеспечить удаленный доступ к документам единого фонда электронных копий документов библиотек НИУ СО РАН.

При поиске информации в сводном каталоге ЕЦА пользователи библиотек получат возможность перейти от БЗ непосредственно к просмотру электронной копии документа. В соответствии с Законом «Об авторском праве и смежных правах» предусмотрены уровни доступа к электронным копиям документов.

Первый уровень доступа – предоставление электронных копий документов только внутри библиотеки.

Второй уровень доступа – показ фрагментов документа, позволяющих оценить качество копии и при необходимости заказать ее по ЭДД.

Третий уровень доступа – свободный доступ в интернете [12].

Как показывает практика, большинству библиотек НИУ СО РАН необходима профессиональная помощь для повышения эффективности использования СПА и фондов библиотек. ГПНТБ СО РАН и ЦБ ЦНЦ могут оказать им содействие в следующих направлениях:

1) организация и ведение ЭК библиотеки;

2) оцифровка фондов библиотеки;

3) предоставление информации о фондах библиотек в сводном каталоге библиотек НИУ СО РАН;

4) предоставление возможности заимствования БЗ из сводного каталога;

5) организация хранения оцифрованных изданий;

6) обеспечение доступа удаленным пользователям к полнотекстовым ресурсам библиотек.

Создание единого фонда электронных копий документов способствует сохранению печатных экземпляров, поскольку сократится нагрузка на книжный экземпляр.

Объединение ЭК библиотек НИУ СО РАН в рамках ЕЦА ГПНТБ СО РАН позволит взаимоиспользовать фонды библиотек, применять технологию корпоративной каталогизации при создании БЗ на документ, повысить уровень удовлетворения информационных потребностей общества и качество библиотечной работы в целом.

Литература

1. *Справочно-поисковый* аппарат библиотеки : учеб.-метод. пособие / сост. А.А. Стукалова ; ред. Г.А. Скарук ; Гос. публ. Науч.-техн. б-ка СО РАН. Новосибирск, 2019. 301 с.

2. *Mason M.G.* Reference revolutions // J. Libr. Admin. 1998. Vol. 25, № 2–3. P. 55–63.

3. *Племнек А.И.* Проекты АРБИКОН – новый этап развития партнерства региональных консорциумов. URL: http://www.gpntb.ru/libcom6/disk/42.pdf (дата обращения: 09.04.2019).

4. *Каменцева М.В.* Итоги участия библиотек Республики Карелия в проектах Центра ЛИБНЕТ. URL: http://metod.library.karelia.ru/files/673.pdf (дата обращения: 30.06.2019).

5. *Ивлиев Г.П. и др.* НЭБ: магистральное направление развития библиотечной отрасли // Унив. кн. 2015. № 1/2. С. 46–54. URL: http://www.unkniga.ru/biblioteki/bibdelo/4031-neb-magistralnoe-napravlenie-razvitiya-bibliotek.html (дата обращения: 09.04.2019).

6. *Национальная* электронная библиотека. URL: https://нэб.рф/about/ (дата обращения: 09.04.2019).

7. *Соколинский К.Е.* Новая технология создания сводных каталогов и корпоративных электронных библиотек в J-ИРБИС 2.0. URL: http://www.gpntb.ru/ntb/ntb/2015/11/ntb_11_10_2015.pdf (дата обращения: 09.04.2019).

8. *Концептуальные* основы организации Томского информационного библиотечного консорциума «Открытая электронная библиотека» / Ф.Е. Татарский, К.Е. Пачуев, О.С. Колобов, Д.В. Дробышевский. URL: http://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea2003/trud/tom2/222/Doc20.HTML (дата обращения: 29.07.2019).

9. *Стукалова А.А.* Исследование перспективных направлений развития справочно-поискового аппарата библиотек научно-исследовательских учреждений, подведомственных ФАНО // Труды ГПНТБ СО РАН. 2016. № 10. С. 173–178.

10. *Баженов С.Р., Стукалова А.А.* Перспективная модель взаимодействия академических библиотек по созданию и использованию полнотекстового ресурса // Книга. Культура. Образование. Инновации : материалы V Междунар. проф. форума «Крым 2019» (18–16 июня 2019 г., г. Судак, Республика Крым, Россия). М., 2019. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

11. *Стукалова А.А., Баженов С.Р.* Создание системы электронных каталогов и баз данных библиотек научно-исследовательских учреждений СО РАН // Труды ГПНТБ СО РАН. Новосибирск, 2017. Вып. 12, т. 2. С. 325–335.

12. *Методические* рекомендации по оцифровке библиотечных фондов областных государственных и муниципальных библиотек Свердловской области. URL: http://www.mkso.ru/data/File/dosug/rekomendacii%20po%20ocifrovke%20fondov%20bibliotek.pdf (дата обращения: 09.04.2019).

13. *Сводный* электронный каталог научно-технических библиотек Томского научного центра СО РАН. URL: http://library.tsc.ru/opac/?op=about (дата обращения: 18.04.2019).

14. *Машукова М.В.* Профессиональные коммуникации – важная составляющая формирования единого культурно-информационного пространства региона (из опыта работы библиотек Красноярского края). URL: https://docplayer.ru/33430708-Mashukova-mariya-vasilevna-zaveduyushchaya-sektorom-otdela-razvitiya-bibliotechnogo-dela-gosudarstvennoy-universalnoy-nauchnoy-biblioteki-krasnoyarskogo-kraya.html (дата обращения: 29.07.2019).

15. *Стукалова А.А.* Сибирские библиотеки в корпорациях: проблемы и перспективы сотрудничества // Библиосфера. 2017. № 1. С. 30–37.

16. *Стукалова А.А.* Проблемы обеспечения доступности к справочно-поисковому аппарату библиотек сети СО РАН // Библиотека и читатель: диалог во времени : межрегион. науч. конф., Новосибирск, 24– 26 сент. 2013 г. Новосибирск, 2013. 1 электрон. опт. диск (CD–ROM).

Sergey R. Bazhenov, The State public scientific technological library of the Siberian branch of the Russian academy of sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: bazhenov_sr@mail.ru

Anna A. Stukalova, The State public scientific technological library of the Siberian branch of the Russian academy of sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: stukalova@spsl.nsc.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 304–313.

DOI: 10.17223/2220836/44/24

Keywords: electronic catalog; union catalog; digitization of documents; full-text resource

Nowadays dynamic implementation of automated technologies in librarian practice and especially development of reference and search apparatus electronics is noticed. Except of electronic catalogues and own funds databases creation libraries take part in formation of central and distributed catalogues within corporative librarian systems of various levels. Digitization of libraries funds and granting access to it for remote users is one of the promising areas. Federal and local integrative projects directed on integration of libraries full-text resources are being set up in order to avoid doubling of libraries expenses on digitization.

Despite active development of these projects large quantity of paper information storage media stored in libraries aren't digitized. Many libraries have no opportunity not only to take part in full-text resource creation but also to create electronic catalog because of primary stage of their automation level.

Solution of this problem is possible in case of libraries work in unified storage and information dissemination system providing efficiency and fullness of users informational needs satisfaction.

The purpose of our research is to identify ways in which libraries can effectively interact to create a full-text resource. Successful projects on integration of digitized funds of Russian libraries were considered in the course of our research.

Libraries of the SB Russian Academy of Sciences research institutions were questioned in order to determine the current state of their reference and search capabilities. The questioning showed that 14% of libraries keep only card catalogs because they can't afford purchase a system of library automation, 58% of libraries in their electronic catalogs give incomplete information about their funds and include mainly on new recent years information. Therefore full information about the availability of book publications in libraries and full texts of books are not available to the remote user.

In respect of existing situation directions of development of effective interaction of libraries of research institutions of the SB Russian Academy of Sciences on creation of full-text resource for libraries with different level of automation are proposed:

– for libraries that not keeping an electronic catalog;

– for libraries keeping an electronic catalog without using the IRBIS library automation system;

– for libraries whose electronic catalogs contain incomplete information about their funds;

– for libraries whose electronic catalogs contain complete information about their funds.

It was concluded that libraries need professional support from the Unified Automation Center of GPNTB of the SB Russian Academy of Sciences and central libraries of scientific centers to increase the efficiency of use of reference aid and library collections. Areas of support: digitization of documents from the library collection and organization of storage of digital copies, organization and maintenance of the electronic catalogue of the library, presentation of information on library collections in the Union catalog of the SB Russian Academy of Sciences research institutions, possibility of borrowing records from the Union catalog, organization of access of remote users to full-text resources of libraries.

References

1. Skaruk, G.A. (ed.) (2019) *Spravochno-poiskovyy apparat biblioteki* [The library reference and retrieval apparatus]. Novosibirsk: [s.n.].

2. Mason, M.G. (1998) Reference revolutions. *Journal of Library Administration*. 25(2–3). pp. 55–63

3. Plemnek, A.I. (n.d.) *Proekty ARBIKON – novyy etap razvitiya partnerstva regional'nykh konsortsiumov* [ARBIKON projects are a new stage in the development of partnerships of regional consortia]. [Online] Available from: http://www.gpntb.ru/libcom6/disk/42.pdf (Accessed: 9th April 2019).

4. Kamentseva, M.V. (n.d.) *Itogi uchastiya bibliotek Respubliki Kareliya v proektakh Tsentra LIBNET* [Results of the participation of libraries of the Republic of Karelia in the projects of the LIBNET Center]. [Online] Available from: http://metod.library.karelia.ru/files/673.pdf (Accessed: 30th June 2019).

5. Ivliev, G.P. et al. (2015) NEB: magistral'noe napravlenie razvitiya bibliotechnoy otrasli [NEL: the main direction of the development of the library industry]. *Universitetskaya kniga*. 1/2. pp. 46–54. [Online] Available from: http://www.unkniga.ru/biblioteki/bibdelo/4031-neb-magistralnoe-napravlenie-razvitiya-bibliotek.html (Accessed: 9th April 2019).

6. Neb.rf. (n.d.) *Natsional'naya elektronnaya biblioteka* [National Electronic Library]. [Online] Available from: https://neb.rf/about/ (Accessed: 9th April 2019).

7. Sokolinsky, K.E. (2015) *Novaya tekhnologiya sozdaniya svodnykh katalogov i korporativnykh elektronnykh bibliotek v J-IRBIS 2.0* [New technology for creating consolidated catalogs and corporate electronic libraries in J-IRBIS 2.0]. [Online] Available from: http://www.gpntb.ru/ntb/ntb/2015/11/ntb_11_10_2015.pdf (Accessed: 9th April 2019).

8. Tatarskiy, F.E., Pachuev, K.E., Kolobov, O.S. & Drobyshevskiy, D.V. (2003) *Kontseptual'nye osnovy organizatsii Tomskogo informatsionnogo bibliotechnogo konsortsiuma "Otkrytaya elektronnaya biblioteka"* [Conceptual foundations of the organization of the Tomsk Information Library Consortium "Open Electronic Library"]. [Online] Available from: http://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea2003/trud/tom2/222/Doc20.HTML (Accessed: 29th July 2019).

9. Stukalova, A.A. (2016) Issledovanie perspektivnykh napravleniy razvitiya spravochno-poiskovogo apparata bibliotek nauchno-issledovatel'skikh uchrezhdeniy, podvedomstvennykh FANO [Investigation of promising directions for the development of the reference and retrieval apparatus of the libraries of research institutions subordinated to the Federal Agency for Scientific Organizations]. *Trudy GPNTB SO RAN*. 10. pp. 173–178.

10. Bazhenov, S.R. & Stukalova, A.A. (2019) Perspektivnaya model' vzaimodeystviya akademicheskikh bibliotek po sozdaniyu i ispol'zovaniyu polnotekstovogo resursa [A promising model of interaction between academic libraries for the creation and use of a full-text resource]. *Kniga. Kul'tura. Obrazovanie. Innovatsii* [Book. Culture. Education. Innovation]. Proc. of the Forum "Crimea 2019". Moscow.

11. Stukalova, A.A. & Bazhenov, S.R. (2017) Sozdanie sistemy elektronnykh katalogov i baz dannykh bibliotek nauchno-issledovatel'skikh uchrezhdeniy SO RAN [Creation of a system of electronic catalogs and databases of libraries of SB RAS research institutions]. *Trudy GPNTB SO RAN*. 12(2). pp. 325–335.

12. Ministry of Culture and Tourism of Sverdlovsk Region. (n.d.) *Metodicheskie rekomendatsii po otsifrovke bibliotechnykh fondov oblastnykh gosudarstvennykh i munitsipal'nykh bibliotek Sverdlovskoy oblasti* [Guidelines for the digitization of library funds of regional state and municipal libraries of Sverdlovsk region]. [Online] Available from: http://www.mkso.ru/data/File/dosug/rekomendacii%20po%20ocifrovke%20fondov%20bibliotek.pdf (Accessed: 9th April 2019).

13. The Tomsk Scientific Center of SB RAS. (n.d.) *Svodnyy elektronnyy katalog nauchno-tekhnicheskikh bibliotek Tomskogo nauchnogo tsentra SO RAN* [The consolidated electronic catalog of scientific and technical libraries of the Tomsk Scientific Center of the SB RAS]. [Online] Available from: http://library.tsc.ru/opac/?op=about (Accessed: 18th April 2019).

14. Mashukova, M.V. (n.d.) *Professional'nye kommunikatsii – vazhnaya sostavlyayushchaya formirovaniya edinogo kul'turno-informatsionnogo prostranstva regiona (iz opyta raboty bibliotek Krasnoyarskogo kraya)* [Professional communications are an important component of the formation of a unified cultural and information space in the region (from the experience of the libraries of the Krasnoyarsk Territory)]. [Online] Available from: https://docplayer.ru/33430708-Mashukova-mariya-vasilevna-zaveduyushchaya-sektorom-otdela-razvitiya-bibliotechnogo-dela-gosudarstvennoy-universalnoy-nauchnoy-biblioteki-krasnoyarskogo-kraya.html (Accessed: 29th July 2019).

15. Stukalova, A.A. (2017) Siberian libraries in corporations: problems and prospects of cooperation. *Bibliosfera – Bilbiosphere*. 1. pp. 30–37. (In Russian).

16. Stukalova, A.A. (2013) Problemy obespecheniya dostupnosti k spravochno-poiskovomu apparatu bibliotek seti SO RAN [Problems of ensuring accessibility to the reference and retrieval apparatus of the SB RAS network libraries]. *Biblioteka i chitatel': dialog vo vremeni* [Library and Reader: A Dialogue in Time]. Proc. of the Conference. Novosibirsk, September 24–26, 2013. Novosibirsk.

УДК 027.1: 378.4 (571.16)
DOI: 10.17223/22220836/44/25

Е.В. Ивановская

КНИГИ ИЗ ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ПЕРВОГО ДИРЕКТОРА ТОМСКОГО ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА В ФОНДЕ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

В данной статье говорится об обнаружении среди фондов Научной библиотеки Томского государственного университета части книг из личного книжного собрания профессора, устроителя и первого директора Томского технологического института (ныне Томского политехнического университета) Ефима Лукьяновича Зубашева. Предлагаются первые итоги по восстановлению и изучению данной коллекции, которая попала в фонды университетской библиотеки в 1920 г.
Ключевые слова: *Ефим Лукьянович Зубашев, Сибирские высшие женские курсы в г. Томске, личное книжное собрание, Научная библиотека Томского государственного университета, Томский политехнический университет*

Научная библиотека Томского государственного университета (НБ ТГУ) с начала своего существования пополняла свои фонды не только за счет покупки всего необходимого для научной и образовательной деятельности профессорско-преподавательского и студенческого составов, но и за счет пожертвований как отдельных экземпляров книг, так и целых книжных собраний. Многие ученые, профессора российских университетов, общественные и политические деятели, различные организации принимали решения передать свои библиотеки в дар Томскому университету [1. С. 108]. Практика подобных пожертвований сохраняется до сих пор.

В 1920-е гг. в связи с закрытием многих организаций, национализацией имущества, а также с отъездом ряда томских профессоров в другие города библиотека Томского государственного университета начала пополняться за счет библиотек ликвидированных или реорганизованных организаций, личных библиотек томских ученых, купцов. Объем поступлений был очень велик, поэтому работа по вливанию этого массива документов шла медленно [2. Л. 9]. Все поступившие книги проверялись на дублетность и, если данного экземпляра не было в библиотеке университета, то книги записывались в порядке инвентарных номеров, а если здесь уже была такая литература, то она попадала в резервно-дублетный фонд [3. С. 48]. Дублеты книг откладывались в «отдельные шкафы и ящики по специальностям с целью составления из них частных библиотек для профессорских кабинетов, для библиотеки дома общежития студентов, юридического кабинета, обмена, передачи другим библиотекам страны». Исключение составили библиотеки графа А.Г. Строганова. В.А. Малышева, К.И. Малышева, А.В. Никитенко, В.А. Манассейна [4. С. 67].

В 1920–1930 гг. была проделана большая работа с резервно-дублетным фондом. Из новых поступлений 1920-х гг. была выделена вся периодика, но предстояло приложить еще немало усилий на разбор книжной части неразо-

бранного фонда. Среди библиотек реорганизованных в 1920 г. образовательных учреждений было книжное собрание Сибирских высших женских курсов (СВЖК), открытых в Томске 26 октября 1910 г. Курсы состояли из двух отделений физико-математического факультета: естественного и математического. На курсах было две библиотеки: библиотека слушательниц и «обще курсовая библиотека» [5. С. 6]. При организации СВЖК их администрация не обладала достаточным количеством средств, поэтому фонды библиотек пополнялись лишь за счет пожертвований как деньгами, так и книгами, а также за счет незначительных средств самих курсов [6. С. 80]. В первые годы существования СВЖК часть ее преподавателей пожертвовала книги из своих личных книжных собраний. Так, в конце 1912 г. в состав библиотеки курсов попали книги профессора и первого директора Томского политехнического университета (ранее Томского технологического института) Е.Л. Зубашева (1860–1928). Ефим Лукьянович подарил курсам 600 названий книг из своего личного собрания [7. С. 21]. Большая часть этих книг стала основой для учебного процесса на физико-математическом факультете Сибирских высших женских курсов, так как сюда входили прежде всего издания по химии, физике и технологии.

При поступлении в библиотеку Томского университета библиотека СВЖК, как и любое другое книжное собрание, не была сохранена как единое целое. С 1932 г. была начата работа по вливанию документов из этого книжного собрания в основной фонд НБ ТГУ. Сейчас сложно сказать, какой объем документов из библиотеки курсов влился в университетский книжный фонд, поэтому существуют сложности с выявлением экземпляров из данного книжного собрания, которое, в силу разных обстоятельств, сейчас рассыпано по всему фонду НБ ТГУ. Это создает дополнительные преграды в розыске документов из личных библиотек профессоров, которые подарили СВЖК часть своих книжных коллекций. Выявление некоторых коллекций, например документов из библиотеки профессора В.А. Алексеевского, который тоже подарил курсам часть своей библиотеки, не составляет большой сложности, поскольку на корешке практически каждой его книги имеется тиснение: «В.А.». А вот работа по розыску книг первого директора Томского технологического института представляет достаточно сложный процесс, хотя его книжное собрание также обладает некоторыми владельческими особенностями, что немного облегчает поиски.

Общая информация о коллекции

Ефим Лукьянович Зубашев являлся разносторонней личностью. Он был химиком-технологом, специалистом в области технологии питательных веществ, ученым, общественным и государственным деятелем, являлся устроителем и первым директором Томского технологического института с 1899 по 1907 г. За годы своей жизни он собрал хорошую личную библиотеку, которая была связана не только с его профессиональной, но и с общественной и государственной деятельностью.

Началом работы с библиотекой послужило обнаружение книги Н.П. Каменьщикова «Астрономическое определение положения воздушного шара» (СПБ., 1907) с дарственной надписью «Многоуважаемому Ефиму Лукьяновичу Гну Проф. Зубашеву на добрую память от благодарного и часто

вспоминающего Вас, Вашего студента – автора «Lindenberg bei Beeskow» Kyl. Acronant Obseivant. 8.1.1908». Данная работа заставила задуматься о том, как же книга из библиотеки первого директора Томского технологического института могла попасть в фонд университетской библиотеки. После тщательного рассмотрения самой книги обнаружилось, что на ней стоит оттиск печати «Библиотека Сибирских женских курсов в Томске» (рис. 1).

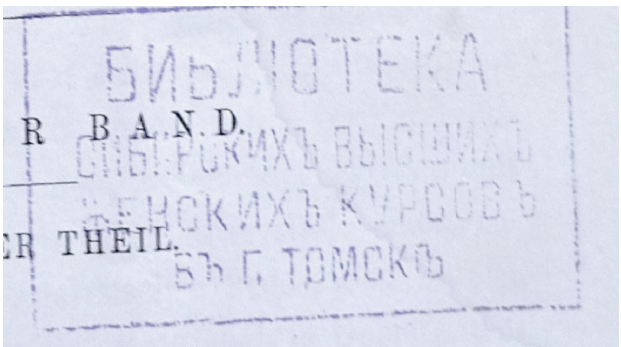


Рис. 1. Оттиск штемпеля библиотеки Сибирских высших женских курсов в г. Томске
Fig. 1. Stamp of the library of the Siberian higher women's courses in Tomsk

Это обстоятельство задало определенный вектор последующих поисков. На первом этапе работы по розыску данной библиотеки были произведены различные поисковые и исследовательские работы. Во-первых, на основании имеющегося номера на найденной книги была определена дата записи книги в инвентарную книгу НБ ТГУ. Поэтому были отсмотрены инвентари с целью определения определенного блока номеров, под которыми была записана библиотека курсов. Однако здесь тоже были встречены трудности. Часть просмотренных инвентарных книг включала в себя запись, что та или иная книга поступила из библиотеки СВЖК. Другая часть инвентарей имела запись в графе поступления: «из необработанного фонда» Это обстоятельство делает поиски документов более затруднительными, так как требует просмотр каждой книги на полке, а не просмотр отдельных массивов документов. Во-вторых, имея на руках данные из инвентарей, был произведен просмотр книг de facto в самом книгохранении с целью выявления из общего массива книг курсов документов, которые принадлежали Е.Л. Зубашеву. Эти два шага позволили выявить небольшое количество документов и попробовать найти особые черты книжного собрания, что в дальнейшем могло бы помочь найти оставшиеся документы.

Параллельно с вышеописанным процессом была начата работа с уже выявленными экземплярами, в ходе чего мы обратили внимание на наличие порядкового номера на его книгах. Но при дальнейшей работе с документами, поступившими из библиотеки СВЖК, стало ясно, что этот номер принадлежал к библиотечной классификации курсов, а не к личной библиотеке данного профессора.

Внешний вид некоторых книг из библиотеки Зубашева говорит нам о том, что Ефим Лукьянович стремился систематизировать имеющиеся у него документы. Так, на ряде книг имеется тиснение в нижней части корешка:

«Е.З.», «Е.Л.З.», «Е. Зубашев» или «Е. Зубашов» (рис. 2–5).

Рис. 2–5. Тиснение владельческих инициалов

Fig. 2–5. Embossing owner initials

Часть книг была переплетена одинаковым образом в картонный переплет с тканевым корешком серого цвета, что говорит о трепетном отношении владельца к своему собранию и стремлению сохранить его в хорошем состоянии в процессе постоянного использования. На нескольких книгах были обнаружены владельческие записи чернилами: «Е. Зубашова» или «Еф. Зубашев». Присутствует также на некоторых его книгах оттиск владельческого штемпеля «Ефим Лукьянович Зубашев» (рис. 6, 7).

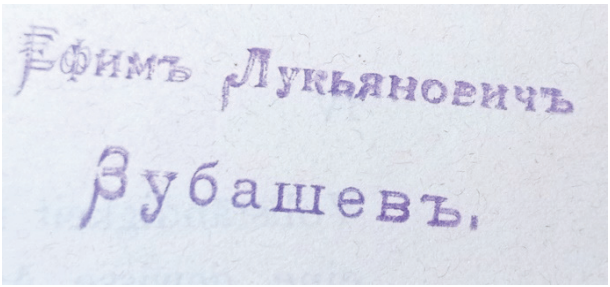


Рис. 6. Оттиск владельческого штемпеля

Fig. 6. Imprint of the owner's stamp

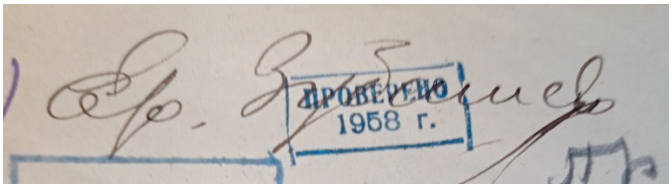


Рис. 7. Автограф Е.Л. Зубашева

Fig. 7. Autograph of E.L. Zubashev

В отчете СВЖК за 1911/12 учебный год писалось, что Ефим Лукьянович пожертвовал курсам 600 книг из своей библиотеки, но на данный момент в

отделе основного фонда НБ ТГУ выявлено только 30 документов из его библиотеки. Это прежде всего книги и журналы, которые по наличию ряда факторов удалось сразу найти.

В данной статье мы попробуем дать краткую характеристику данной библиотеки, основываясь на наличии уже найденных документов, так как состав любой библиотеки напрямую зависит от профессиональной деятельности владельца, от его общественной или политической работы, а также от места, где он проживал или бывал в командировках или в отпуске. Это все взаимосвязано, поскольку книжное собрание любого ученого складывается постепенно и идет от желания иметь под рукой книги по всем интересующим его вопросам [8. С. 51]. Библиотека ученого – это продолжение его самого. На ее основе он пытается углубиться в интересующую лично его узконаправленную тематику исследований. Конечно, мы не сможем сейчас детально проанализировать библиотеку Е.Л. Зубашева, так как обладаем только частью собрания, которое он целенаправленно и осознанно отсортировал с учетом специфики того учебного заведения, которому он передавал книги в дар. Но несмотря на это, уже имеющие у нас данные о составе помогут нам определить географию мест издания книг, их хронологический и языковой охват, частично позволит выявить круг общения.

На данном этапе изучения уже виден обширный охват изданий из разных уголков Российской империи, а также иностранных изданий. Это такие города, как Москва, Санкт-Петербург, Харьков, Киев, Томск, Лейпциг, Брауншвейг, Геттинген, Марбург, Бреслау. По хронологическому охвату выявленные издания относятся к периоду с 1869 по 1911 г. Все книжное собрание Ефима Лукьяновича можно разделить на три части: 1) издания, что были связаны с годами его обучения в высших учебных заведениях и жизни в Харькове; 2) документы томского периода жизни; 3) книги, подаренные ему коллегами, друзьями и учениками в разные периоды его жизни.

Начнем с того, что Е.Л. Зубашев окончил физико-математическое отделение Харьковского университета со степенью кандидата физико-математических наук (1883 г.) и Санкт-Петербургский практический технологический институт (1886 г.) [9. С. 16]. В связи с этим в его библиотеке сохранились литографированные лекции преподавателей, такие как «Курс теоретической механики. Лекции ординарного профессора Императорского Харьковского университета. Отд. II. Статика» (Харьков, 1880–1881) или «Теоретическая механика. Ч. 1. Кинематика. Лекции профессора Императорского Харьковского университета» (Харьков, 1878). Данные литографированные лекции являются очень ценными документами уже потому, что обычно подобного рода документы не предполагают длительного хранения, зачастую создаются небольшими тиражами. А если прибавить к этому саму личность профессора, который их читал, то они приобретают еще большую ценность. Так, лекции профессора В.Г. Имшенецкого (1832–1892), по мнению его студентов, «выделялись необыкновенной ясностью и прекрасной формой изложения. Его лекции были построены так, чтобы слушатели хорошо понимали и представляли то, что им читается. Самые сложные вопросы теоретической механики в его изложении казались совсем легкими» [10].

Еще одной интересной работой можно считать «Лекции органической химии. 1883–84 гг.» (СПб.: тип. В. Демакова, 1884). Николай Александрович

Меншуткин (1842–1907), автор этих лекций, – известный русский химик, автор учебников по химии, которые переиздавалась в течение долго времени и являлись учебным пособием для изучения химии не одному поколению химиков. В 1904 г. за свои труды по химической кинетике он получил Ломоносовскую премию.

После окончания высших учебных заведений Ефим Лукьянович Зубашев с 1886 по 1899 г. жил и работал в Харькове. Он был химиком и позднее вице-директором на Харьковском сахарно-рафинадном заводе (1886–1887) и профессором и заведующим кафедрой «Химическая технология питательных веществ» Харьковского технологического института на кафедре химической технологии (1889–1899) [9. С. 18]. В связи с этим среди его книг встречаются издания украинских типографий.

Например: «Лидов А.П. Руководство к химическому исследованию жиров и восков» (Харьков: тип. К. Счасни, 1894); «Тихомандрицкий М.А. Опыт истории физико-математического факультета Зарьковского университета за первые 100 лет его существования» (Харьков: тип. и лит. М. Зильберберг и сыновья, [1905]); «Вюрц А. Атомическая теория / пер. со 2 фр. изд.; изд. Книгопродавца Л.В. Ильницкого» (Киев: тип. И. и А. Давиденко, 1882).

С 1899 по 1912 г. Е.Л. Зубашев живет и работает в Томске. В этот период времени он был директором и устроителем Томского технологического института (1899–1907), а также профессором кафедры химической технологии питательных веществ ТТИ (1900–1909), был организатором Сибирских высших женских курсов (1910), активным общественным и политическим деятелем.

Среди книг этого периода встречаются, например такие работы: «Карпенко В.Г. Графическое построение тепловых диаграмм машин внутреннего горения» (Томск: типо-лит. Сиб. Т-ва печ. дела, 1910).

Кроме книг встречаются также периодические издания. Например, «Журнал русского Физико-химического общества при имп. СПб. университете. Т. 29. Отдел 1, издан под ред. Н. Меншуткина» (СПб.: тип. В. Демакова, 1897)).

Книги с дарственными надписями

Ефим Лукьянович Зубашев в связи с его многогранной профессиональной, общественной и государственной деятельностью обладал широким кругом знакомств. Это обусловило то, что многие его коллеги, друзья стремились подарить ему свои работы, даже если они не были связаны непосредственно с профессиональной деятельностью самого профессора.

На книге «Радий и радиоактивные вещества: Исследование радиоактивных веществ : Дис., представл. для получения степ. д-ра физики / Склодовская-Кюри ; Пер. со 2 фр. изд. студента С.Н. Петрова» (СПб.: тип. Н.Н. Фридберга, 1904) стоит автограф «Глубокоуважаемому профессору Ефиму Лукьяновичу г. Зубашеву от переводчика СПетров Томск 9/V 1907 г.».

Известный сибирский ученый Владимир Афанасьевич Обручев презентовал Зубашеву свою работу «Инструкция для геологического исследования озер» (СПб.: тип. В. Киршбаума, 1901) с такими словами: «Многоуважаемому Ефиму Лукьяновичу Зубашеву».

В харьковский период Ефим Лукьянович совершил несколько заграничных поездок, в ходе которых он познакомился с различными учеными и впоследствии поддерживал с ними связь. Об этом нам говорит дарственная надпись на книге «Ueber die Einwirkung von Chlor auf Resorcin/ Inaugural-Dissertation zur Erlangung der zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät Marburg vorgelegt von Simon Rabinowitsch aus Kremantschug (Russsland)» (Marburg, 1890) (рис. 8).

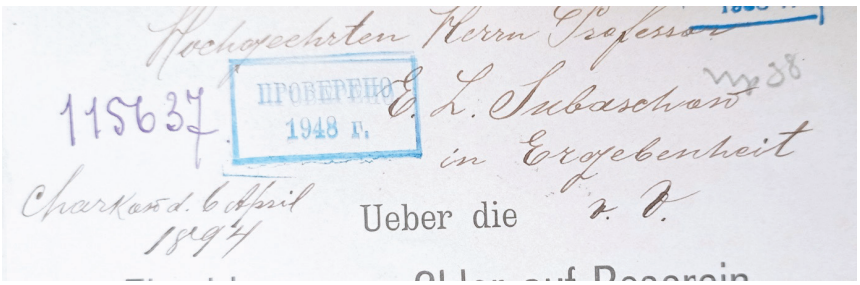


Рис. 8. Дарственная надпись от иностранного коллеги

Fig. 8. Gift inscription from a foreign colleague

Знакомые-ученые часто в знак уважения дарили Ефиму Лукьяновичу свои работы. Так, на книге Виктора Фаусека «Этюды по истории развития и анатомии пауков-сенокосцев (phalangiidae)» (СПб. : тип. В. Демакова, 1891) автор оставляет вот такую дарственную надпись: «Е.Л. Зубашеву на память от автора». Русский энтомолог Иван Яковлевич Шевырев, с которым Ефим Лукьянович был знаком еще когда жил в Харькове, подарил свою книгу «Список сверлоносных перепончатокрылых: (Hymenoptera terebrantia L.). Харьков : Унив. тип., 1883», на титульном листе которой написал: «Ефиму Леонидовичу Зубашеву в знак уважения от автора».

Заключение

В 1920 г. Научная библиотека Томского государственного университета стала обладательницей значительного количества библиотек. Среди них была не только библиотека первых женских высших курсов в Томске, но часть книжного собрания устроителя и первого директора Томского технологического института, ныне Томского политехнического университета. В данный момент в отделе основного фонда НБ ТГУ ведется работа по розыску книг из библиотеки Е.Л. Зубашева, благодаря которому мы надеемся отыскать все экземпляры книг, хотя в процессе использования некоторые документы из этого собрания могли быть утрачены. Роль профессора Е.Л. Зубашева в истории томского высшего образования сложно недооценить. Научная ценность коллекции заключается в широте информации, охватывающей входящие в состав коллекции документы. Дальнейшая работа с этой библиотечной коллекцией позволит подробнее проследить профессиональную и общественную деятельность Ефима Лукьяновича. Кроме того, поиск книг Е.Л. Зубашева в НБ ТГУ может позволить в будущем собрать полные данные о его личном книжном собрании, которое по воле судьбы оказалось разбитым на несколько частей. Еще одна часть его коллекции, а именно 289 томов [11. С. 28], хранится в Научно-технической библиотеке Томского политехнического уни-

верситета, куда их пожертвовал сам владелец в 1914 г. В эту часть входят книги, брошюры, оттиски статей из отечественных и иностранных журналов, изданные в период с 1869 по 1911 г. [12]. Еще одна часть книжного собрания Ефима Лукьяновича уехала с ним в 1914 г., когда он покинул Томск, и, вполне вероятно, продолжала пополняться новыми изданиями, нужными для исследовательской или общественной работы ее владельца.

Литература

1. *Ивановская Е.В.* Методы раскрытия основного фонда Научной библиотеки ТГУ // Одиннадцатые Макушинские чтения : материалы науч. конф. (Томск, 29–30 мая 2018 г.). Новосибирск, 2018. С. 107–114.

2. *Архив* НБ ТГУ. Оп. 1. Д. 13.

3. *Ивановская Е.В.* Личные книжные собрания в Отделе основного фонда Научной библиотеки Томского государственного университета (проблема выявления, сохранности и учета) // Книжные памятники в аспекте сохранности : материалы междисципл. науч.-практ. конф. М. : Центр книги Рудомино, 2020. С. 47–54.

4. *Берцун Л.Л.* Организация основного фонда библиотеки и анализ его физического состояния // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 2. С. 66–71.

5. *Отчет* о состоянии Сибирских высших женских курсов за 1911/12 уч. год. Томск, 1913. 78 с.

6. *Кузьминова Е.Ф.* Сибирские высшие женские курсы в г. Томске (1910–1920 гг.) : дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2006. 280 с.

7. *Отчет* о состоянии Сибирских высших женских курсов за 1912/13 уч. год. Томск, 1914. 40 с.

8. *Маркушевич А.И.* Среди книг. М., 1989. 446 с.

9. *Галанова Р.А.* Ефим Лукьянович Зубашев: биографический очерк. Томск : Изд-во Том. политехн. ун-та, 2009. 205 с.

10. *Имшенецкий* Василий Григорьевич (1832–1892). URL: http://theormech.univer.kharkov.ua/Imshenez.html (дата обращения: 10.06.2021).

11. *Отчет* о состоянии и деятельности Томского Технологического института за 1914 г. Ч. III: Учебно-вспомогательные учреждения. I. Библиотека. Томск, 1915. 58, 38, 8, 20, 100, 62, 16, 102,20, 8 с.

12. *Редкие* книги из библиотеки первого ректора Зубашева и его портрет можно будет увидеть в музее истории ТПУ. URL: https://news.tpu.ru/news/2020/01/30/35802/ (дата обращения: 15.06.2021).

Ekaterina V. Ivanovskaya, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: sizova_e@rambler.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 314–322.
DOI: 10.17223/2220836/44/25

BOOKS FROM THE PRIVATE LIBRARY OF THE FIRST RECTOR OF THE TOMSK POLYTECHNIC INSTITUTE IN THE FUND OF THE RESEARCH LIBRARY OF TOMSK STATE UNIVERSITY

Keywords: Efim Lukyanovich Zubashev; Siberian higher women's courses in Tomsk; perivate book collection; Research library of Tomsk State University; Tomsk Polytechnic University

From the beginning of Research library of Tomsk State University's (RL TSU) existence, it has replenished their funds through the purchase of everything necessary for scientific and educational activities, and through donations. Many scientists, professors of Russian universities, public and political figures, different organizations made decisions to donate their libraries to Tomsk university. In the 1920s RL TSU received many libraries of different educational institutions. Among them was the book collection of the Siberian higher women's courses. In the early years of the courses, some of its teachers donated books from their private book collections. At the end of 1912 year, the library of courses included 600 books from the book collection of E.L. Zubashev (1860–1928).

E.L. Zubashev was a chemist, scientist, public and statesman, organizer and first director of the Tomsk technological institute (1899–1907). During the years of his life, he collected a good library.

The beginning of the work with the library was the discovery of N.P. Kamenshchikov's book "Astronomical determination of the position of the balloon" (1907) with a gift inscription to E.L. Zubashev. This moment gave rise to work with this library. During the study of the identified books, it turned out that on some books there is embossing in the lower part of the root: "Е.З.", "Е.Л.З.", "Е. Зубашев" or "Е. Зубашов"; part of the books was interwoven in the same way into a cardboard binding with a gray fabric root; on several books, owner records were discovered in ink: "Е. Зубашова" or "Еф. Зубашев" There is also an imprint of the owner's stamp "Ефим Лукьянович Зубашев" on some of his books.

At this step, only 30 documents from his library were identified. In this regard, now we will not be able to analyze the library of E.L. Zubashev in detail, but the data already available to us will help us determine the geography of the places of publication of books, their chronological and linguistic coverage, partly with the identification of the circle of communication. The book collection of Efim Lukyanovich can be divided into three parts: 1) books that were associated with the years of his studies at higher educational institutions and life in Kharkov; 2) documents of the Tomsk period of his life; 3) books presented to him by colleagues, friends and students at different periods of his life.

In 1920, the Research library of Tomsk state university became the owner of the book collection of the first rector of Tomsk polytechnic university. The search for books by E.L. Zubashev in the RL TSU may allow in the future to collect complete data on his private book collection, which, by the will of fate, turned out to be divided into several parts.

References

1. Ivanovskaya, E.V. (2018) Metody raskrytiya osnovnogo fonda Nauchnoy biblioteki TGU [Methods of disclosing the main fund of the TSU Research Library]. *Odinnadtsatye Makushinskie chteniya* [The Eleventh Makushin Readings]. Proc. of the Conference. Tomsk, May 29–30, 2018. Novosibirsk. pp. 107–114.

2. *The Archive of the Research Library of Tomsk State University*. List 1. File 13.

3. Ivanovskaya, E.V. (2020) Lichnye knizhnye sobraniya v Otdele osnovnogo fonda Nauchnoy biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta (problema vyyavleniya, sokhrannosti i ucheta) [Personal book collections in the Department of the Main Fund of the Research Library of Tomsk State University (the problem of identification, preservation, and accounting)]. *Knizhnye pamyatniki v aspekte sokhrannosti* [Rare Book in the aspect of Preservation]. Proc. of the Conference. Moscow: Tsentr knigi Rudomino. pp. 47–54.

4. Bertsun, L.L. (2014) Organization of the main fund libraries and analysis of its physical condition. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Culture Studies and Art History*. 2. pp. 66–71. (In Russian).

5. Tomsk. (1913) *Otchet o sostoyanii Sibirskikh vysshikh zhenskikh kursov za 1911/12 uch. god* [Report on the state of the Siberian Higher Women's Courses for 1911/12 academic year]. Tomsk: [s.n.].

6. Kuzminova, E.F. (2006) *Sibirskie vysshie zhenskie kursy v g. Tomske (1910–1920 gg.)* [Siberian Higher Courses for Women in Tomsk (1910–1920)]. History Cand. Diss. Tomsk.

7. Tomsk. (1914) *Otchet o sostoyanii Sibirskikh vysshikh zhenskikh kursov za 1912/13 uch. god* [Report on the state of the Siberian Higher Women's Courses for 1912/13 academic year]. Tomsk: [s.n.].

8. Markushevich, A.I. (1989) *Sredi knig* [Among books]. Moscow: [s.n.].

9. Galanova, R.A. (2009) *Efim Luk'yanovich Zubashev: biograficheskiy ocherk* [Efim Lukyanovich Zubashev: biographical sketch]. Tomsk: Tomsk Polytechnic University.

10. Ukraine. (n.d.) *Imshenetskiy Vasiliy Grigor'evich (1832–1892 gg.)* [Imshenetsky Vasily Grigorievich (1832–1892)]. [Online] Available from: http://theormech.univer.kharkov.ua/Imshenez.html (Accessed: 10th June 2021).

11. Tomsk Technological Institute. (1915) *Otchet o sostoyanii i deyatel'nosti Tomskogo Tekhnologicheskogo instituta za 1914 g.* [Report on the state and activities of Tomsk Technological Institute for 1914]. Tomsk: [s.n.].

12. Tomsk Polytechnic University. (2020) *Redkie knigi iz biblioteki pervogo rektora Zubasheva i ego portret mozhno budet uvidet' v muzee istorii TPU* [Rare books from the library of the first rector Zubashev and his portrait can be seen in the TPU History Museum]. [Online] Available from: https://news.tpu.ru/news/2020/01/30/35802/ (Accessed: 15th June 2021).

УДК 027.2:004:001.89
DOI: 10.17223/22220836/44/26

Н.С. Редькина

СТРАТЕГИИ НАУЧНЫХ БИБЛИОТЕК: НОВЫЕ И ПЕРСПЕКТИВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДДЕРЖКИ ИССЛЕДОВАНИЙ

Целью исследования является определение и анализ стратегий деятельности научных библиотек по развитию ресурсов и услуг. Рассмотрены 4 приоритетных направления в библиотечно-информационном обслуживании ученых, специалистов, аспирантов и студентов: развитие инфраструктуры и пространства; генерация разнородных электронных ресурсов, включающих текстовую и другие виды информации; стратегическое партнерство «библиотекарь–исследователь» в условиях открытой науки; обучение информационной грамотности и медиа-навыкам.
Ключевые слова: *научные библиотеки, стратегия, поддержка исследований, электронные ресурсы, предметные библиотекари, открытая наука, управление данными, информационная грамотность*

Введение

С конца XX в. научные библиотеки, как, впрочем, и библиотеки других организационно-правовых форм, находятся перед вызовами внешней среды, обусловленными интенсивным развитием технологий, увеличением количества разнородной информации и данных в открытом доступе, изменением пользовательских предпочтений и информационных потребностей. «Смерть» научной библиотеки рассматривается многими как прогресс и следующий логический шаг в эволюции информации [1], несмотря на то, что библиотечные ресурсы (например, журналы, монографии, книги, инструменты / базы данных по дисциплинарным исследованиям) и услуги (например, межбиблиотечный абонемент, обучение информационной грамотности) все еще имеют решающее значение для поддержания высокоэффективных исследовательских сред [2] и не вся физическая информация доступна в цифровом формате. Однако отмечается, что библиотеки играют гораздо более сложную роль, чем просто предоставление хранилища для книг [3]. Научные библиотеки, в том числе библиотеки образовательных учреждений, имеют давние связи с исследовательской средой. Они выстраивают свою деятельность под решение задач, стоящих перед учеными, преподавателями и студентами, предлагая перспективные формы обслуживания, что находит отражение в стратегиях развития научных библиотек. Многие библиотековеды и практики настаивают на их трансформации, необходимости постановки новых задач, внедрении инновационных форм и методов работы, считая, что традиционные показатели и направления работы уже недостаточно отвечают задачам научной библиотеки в цифровой среде [4–6].

Изученность темы

Результат поиска статей в международной БД Scopus 1990 – май 2020 г. по полю «Слова из заглавия, реферата, ключевые слова» и ограничениями по предметной области «Социальные и гуманитарные науки», запросу – «Библиотека и стратегия» (с усечением окончаний слов), показал значительное количество выданных документов – 5 414. Как видно из рис. 1, в указанный период наблюдается увеличение числа публикаций, что свидетельствует об интересе ученых к тематике и поиске новых путей стратегического развития библиотек. Однако анализ показывает, что большая часть публикаций (78%) относится к изучению стратегических направлений развития национальных и публичных библиотек, особенно в последние годы. Это подтверждается исследованием A.R. Pacios [7, 8]. L. Saunders (2015), проанализировав литературу по библиотековедению и информатике (раздел «Library and information science»), в которых представлены статьи и отчеты, посвященные изучению тенденций и прогнозам развития библиотек, отметил, что только в некоторых исследованиях представлены материалы по стратегиям развития научных библиотек [9].

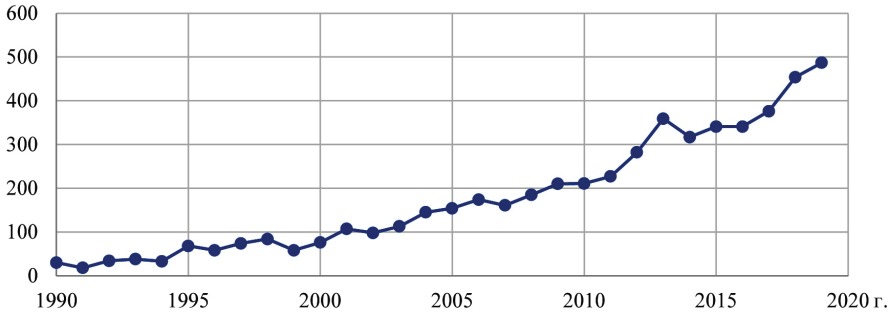


Рис. 1. Динамика документопотока по теме «Библиотека и стратегия» в БД Scopus за 1990–2019 гг.

Fig. 1. Dynamics of the document flow on the topic “Library and strategy” in the Scopus database for 1990–2019

В период активной цифровизации ресурсов, развития инфраструктуры данных и открытой науки, будущее научных библиотек связано с созданием комфортных зон и технологий обслуживания, строящихся на аналитической оценке научного прогресса и предвидении путей развития науки. В этом нет сомнения у J. Schöpfel (2016) [9], M. Oakleaf и M. Kyrillidou (2016) [11], A. Kamran и др. [12]. Так, говоря о будущем научных библиотек, J. Schöpfel (2016) считает, что, вероятно, существует не одно, а много направлений в концепции их развития [9]. Библиотекам необходимо реагировать на текущие тенденции и предвидеть будущие потребности пользователей, разрабатывать инновационные формы их удовлетворения. Научная библиотека находится в переходном состоянии, развиваясь со «склада вещей» в учебное место по использованию ресурсов [13], а, используя современные технологии, ей можно лучше планировать будущее и адаптироваться к изменениям [9]. C. Varela-Prado и T. Baiget в работе 2012 г. высказали мнение, что выживание научных библиотек должно основываться на сотрудничестве с другими структурными подразделениями учреждений, а также на постановке и реализации новых задач, таких как консультирование исследователей, обработка данных и рас-

пространение открытых данных, открытый доступ, организация хранилищ данных и многое другое [6]. Среди элементов будущего развития научной библиотеки выделяют: научные ресурсы для обучения, сетевые технологии и технологии совместной работы и доступа, лаборатории 3D-печати, места создания и онлайн-хранилища данных, обучение цифровой и информационной грамотности, искусственный интеллект [14]. Многие новые направления развития научных библиотек перекликаются со стратегиями публичных библиотек. D. Maxwell, анализируя роль и значение научной библиотеки в XXI в., считает, что библиотеки будут продолжать играть жизненно важную роль в университетах, если они приведут свои услуги в соответствие с задачами исследований своих учреждений [15].

На стратегической сессии библиотек университетов России «Собери новую библиотеку» [16], организованной в рамках приоритетного проекта Министерства образования и науки РФ «Вузы как центры пространства создания инноваций», среди приоритетных направлений, которые планировалось включить в модельный стандарт деятельности научной библиотеки университета, названы следующие: аутсорсинговый информационный центр, форпост работы с качественным контентом, центр сохранения книжной памяти, пространство коммуникаций, co-working, «третье место» и др.

В основе направлений деятельности научной библиотеки всегда был и остается исследовательский процесс. При этом сегодня на библиотеку возлагаются расширенные функции на всех этапах реализации исследовательского процесса, начиная с «вдохновения» (решения начать заниматься научной проблемой), планирования исследования (формулировка задачи, изучение существующего контента и пр.), собственно этапа выполнения исследования, который заканчивается опубликованием его результатов и их оценкой в широком смысле этого слова. Информационная и иная поддержка со стороны библиотек заключается в том, чтобы создать оптимальную инфраструктуру ресурсов и сервисов, способствующих минимизации трудозатрат ученых на всех этапах, упрощению процессов опубликования научных результатов и их продвижению в информационном пространстве. Эти тезисы прослеживаются и в Концепции развития академических библиотек до 2030 г. [17], в которой отражены задачи научных библиотек по созданию сети научных репозиториев по тематическому и территориальному признаку, систематизации научно-технической информации и обогащению ее метаданными, оснащению функциями интеллектуального поиска; развитию информационных сервисов, например распределенному поиску в разнородных источниках; предоставлению мест для коммуникации, интеллектуального творчества, образования; повышению общей информационной грамотности и исследовательских компетенций ученых и специалистов.

Одним из методических руководств, способствующих формированию стратегий, является проект «Научные библиотеки будущего» [18], который был разработан в целях оказания помощи в управлении научными библиотеками в меняющемся академическом и технологическом ландшафте. Одним из разработчиков вышеуказанного проекта стало Общество колледжей, национальных и университетских библиотек (SCONUL) – профессиональная ассоциация научных и исследовательских библиотек в Великобритании и Ирландии (sconul.ac.uk). В стратегии SCONUL 2019–2022 гг. [19] отмечается, что

библиотеки вышли за пределы своих традиционных ролей по обеспечению доступа к ресурсам, сохранению этих ресурсы и поддержке пользователей, хотя эти функции остаются критически важными для выполнения миссии каждой библиотеки. Однако библиотека встраивается гораздо глубже в процессы преподавания, обучения и исследования. Научные библиотеки являются узловыми компонентами в развитии инфраструктуры открытого доступа и управления данными исследований. Основными стратегическими задачами, стоящими перед научными библиотеками, являются: 1) бюджетные ограничения и расширение роли библиотеки путем предоставления востребованных услуг; 2) работа в гибридном мире (библиотеки имеют ценные физические коллекции, которые они обязаны хранить, цифровой контент также требует сохранения и курирования на национальном или местном уровне); 3) развитие библиотечной инфраструктуры; 4) стоимость контента: смена модели (согласованная работа с национальными партнерами по развитию открытого доступа в Великобритании и за ее пределами; 5) использование новых технологий (основной акцент делается на использовании инноваций, связанных с искусственным интеллектом и технологиями «Образование 4.0»); 6) лидерство в сложных условиях (решение вышеназванных задач указывает на важнейшую роль лидеров, от которых требуются находчивость, ловкость, выносливость и дальновидность).

Обзор литературы [9] показал отсутствие единого определения или описания научной библиотеки XXI в.: кто-то выступает за то, чтобы сосредоточиться на «вовлечении» и стремлении установить контакт с постоянными посетителями с помощью персонализированных библиотекарей, общих пространств или сотрудничества с другими службами; часть исследователей поддерживает создание рабочих пространств, которые стимулируют исследования и инновации, позволяя пользователям создавать что-либо и экспериментировать с разнообразным оборудованием, программами и инструментами.

Актуальность и объективная необходимость всестороннего анализа стратегий развития научных библиотек, способствующих эффективному управлению их технологическим развитием и предоставлению ресурсов и услуг, соответствующих потребностям пользователей, определили цель и задачи данного исследования.

Цель и методы исследования

Целью настоящего исследования является выявление приоритетных направлений, отраженных в стратегиях развития научных (академических и вузовских) библиотек мира, которые разрабатываются с использованием исследовательских методов, основанных на эмпирических и специфичных для научных библиотек данных с учетом сегмента пользователей (ученых, специалистов, аспирантов и студентов, занятых научной деятельностью). Для достижения поставленной цели был проведен контент-анализ тематики докладов, представленных в секциях Всемирных конгрессов ИФЛА (2017–2019 гг.), публикаций, отраженных в ведущих профессиональных изданиях, включенных в международную систему Scopus, а также мониторинг сайтов научных библиотек мира. Отбор информации осуществлялся путем экспертной оценки автором представленных в публикациях и на сайтах библиотек

материалов, характеризующих стратегические направления развития научных библиотек.

Результаты исследования стратегических планов научных библиотек

Стратегические планы библиотек, базирующиеся на анализе окружающей и внутренней среды, отраслевых тенденциях и пользовательских предпочтений, – важнейший источник информации о перспективных направлениях деятельности. Анализ 23 стратегий университетских библиотек разных стран (США, Великобритания, Германия, Франция, Китай и др.), выявленных в результате мониторинга сайтов, позволил определить векторы их развития на ближайшие годы. Рассмотрим некоторые примеры, нашедшие отражение в конкретных стратегиях научных библиотек, сгруппированные по следующим блокам: инфраструктура и пространство, электронные ресурсы, стратегическое партнерство и услуги в условиях открытой науки, обучение информационной грамотности и медиа-навыкам.

Инфраструктура и пространство

Научная библиотека стремится стать компетентным и сервис-ориентированным партнером для своих групп пользователей, а также интеллектуальным, социальным и технологическим центром научного сообщества посредством проектирования современного физического пространства (помещений для индивидуальной и групповой работы, различных тихих и коммуникативных зон, а также отдельных рабочих мест с предоставлением компьютеров, беспроводного доступа к интернету, 3D-принтеров, сканеров и пр.). Библиотеки продолжают устойчиво обновлять инфраструктуру для поддержки развития читателей с учетом таких технологических разработок, как интернет вещей, виртуальная реальность, искусственный интеллект и др., способствующих созданию новых сервисов поддержки и информационного обеспечения исследователей и студентов. Это является, к примеру, целью Библиотеки китайского университета в Гонконге (Chinese University of Hong Kong Library) [20].

Университетская библиотека DH Hill (Jr. Daniel Harvey Hill – американский педагог и третий ректор Университета штата Северная Каролина) использует интернет вещей (internet of things, IoT) как для выполнения библиотечных операций, так и как направление обучения (https://www.lib.ncsu.edu/do/iot). Устройства IoT контролируют движение мебели, подсчитывают посетителей, обеспечивают доступ к карточкам-ключам и контролируют цифровые вывески. Интегрированная в другие сервисы программа «Библиотека интернет вещей» поощряет практическое изучение встраиваемых технологий, предлагая учащимся относительно недорогие материалы для разработки практических приложений, решающих реальные задачи. Учащиеся имеют возможность использовать инструменты IoT для всех видов проектов, таких как разработка умных часов и дверных замков, регистрация данных для полевых исследований, создание прототипов освещения для «умного дома» или мониторинга энергии и многое другое. В качестве решения для студенческого городка в библиотеке создали Makerspace IOT, более открытую сеть для экспериментов с интернетом.

Признавая необходимость объединения предпринимателей и новаторов, Университет Огайо (Ohio University, США) также создал пространство для

пользователей с целью объединения опыта, технологий, пространства и оборудования для поддержки предпринимательства в кампусе и создания экосистемы инноваций [21]. Университетские библиотеки Огайо оказались идеальным центром для соединения сети ресурсов. Университет перепроектировал недостаточно используемое библиотечное пространство, предназначив его для размещения инновационного центра. Этот центр, получивший название CoLab, предоставляет пространство для творчества и инкубации идей.

Электронные ресурсы

Электронные ресурсы являются важнейшим сегментом формирования фондов научных библиотек, позволяющих обеспечить доступ 24/7 как с рабочих мест библиотек, так и удаленно для пользователей. При этом библиотеки стремятся развивать собственные коллекции самостоятельно и сотрудничая с другими библиотеками. Технологии поиска информации в каталогах и базах данных постоянно совершенствуются, поисковые интерфейсы оптимизируются, становятся интуитивно понятными и простыми в работе с возможностью использования сервисов на мобильных устройствах. Библиотеки нацелены на поиск и продвижение удобных для пользователей вариантов доступа к создаваемым и приобретаемым информационным ресурсам в соответствии с потребностями целевых аудиторий, создание лучших сервисов их предоставления и выгодных условий приобретения. Так, в инициативных проектах библиотеки Калифорнийского государственного политехнического университета Помона (Cal Poly Pomona University Library, США) [21] удобство работы с пользователями планируется осуществлять на основе данных, собранных с помощью юзабилити-тестирования, фокус-групп, опросов и других механизмов анализа, ориентированных на пользователя.

В научных библиотеках расширяется репертуар и типо-видовая характеристика информационных ресурсов, в том числе нетекстовых (данные, изображения, видео, отчеты, гербарии, биологические коллекции насекомых, моллюсков и др.), хранящихся в репозиториях открытого доступа, содержимое которых не всегда индексируется распространенными метапоисковыми системами (Google и т.д.). Кроме того, пользователи библиотек ощущают необходимость поддержки при работе с нетекстовой информацией, что подтверждается исследованиями Technische Informationsbibliothek (TIB) – German National Library of Science and Technology Leinweber [22, 24], где в результате были внедрены специальные сервисы, организованы семинары, а также предлагаются услуги по связыванию идентификаторов. Кроме того, была представлена система VIVO (https://vivo.tib.eu/fis/) – это система профилей исследований, основанная на программном обеспечении с открытым исходным кодом, в которой научные результаты учреждения, включая нетекстовую информацию, могут быть агрегированы и становятся видимы для научного сообщества.

Стратегическое партнерство и услуги в условиях открытой науки

Библиотекари расширяют спектр услуг в соответствии с принимаемыми научными учреждениями политиками открытого доступа, разрабатывая институциональные репозитории, создавая сервисы по управлению данными

исследований (англ. Research Data Management, RDM), участвуя в региональных, национальных и международных инициативах, таких как HathiTrust и др. для расширения доступа к научным коллекциям, реализуя формы поддержки открытых данных, программного обеспечения с открытым исходным кодом, открытых образовательных ресурсов и открытых знаний. Эти услуги являются стратегически важными в развитии научных библиотек. Обусловлено это прежде всего тем, что библиотекари владеют информацией о хранилищах данных, шаблонах лицензий на данные, могут рекомендовать эффективные методы обработки данных, предоставляя рекомендации по инструментам, которые объединяют метаданные с производством данных, предлагая стратегии выбора формата данных, протоколы защиты данных, соответствующие постоянные идентификаторы и отвечая на другие вопросы по управлению данными [20].

Предоставление услуг для поддержки полного цикла научных исследований – стратегические цели библиотек университета в Олбани [25] и университетского колледжа Лондона [26]. Реализация этих целей возможна через создание системы поддержки RDM. Подобная система имеется в Техническом университете Делфта (TU Delft Library, Нидерланды) [27], где на каждом факультете есть библиотекарь-стюард данных (Data Steward), который отвечает на вопросы, дает советы и помогает разрабатывать соответствующие решения для управления данными исследования и обмена ими. Стюарды данных обеспечивают дисциплинарную поддержку для управления данными исследований посредством помощи в настройках безопасного хранения данных, предоставления советов по эффективной практике управления данными, архивации и обмену данных, подготовки планов управления данными и др.

Одним из примеров сопровождения процессов управления данными может также служить комплекс ресурсов и услуг Библиотеки университета Вирджинии (США), в котором предусмотрены:

– Платформа StatLab для обработки, анализа, визуализации, статистического моделирования, воспроизводимости данных и др. В качестве инструментов предлагается использовать языки программирования с открытым исходным кодом, такие как R и Python [28]; программы обработки статистической информации, например, Stata (Software for Statistics and Data Science), SPSS (Statistical Package for the Social Sciences,), SAS; операционную систему Unix, платформы Github и Overleaf; программное обеспечение для визуализации (Tableau), кроссплатформенное приложение для анализа качественных и смешанных методов исследования с текстом, фотографиями, аудио, видео, данными электронных таблиц и др. (Dedoose). Персонал может оказать помощь в сборе данных с помощью веб-поиска и API-интерфейсов в R и Python, а также в работе со структурированными и неструктурированными (например, текстовыми) данными.

– Руководство по управлению исследовательскими данными, которое содержит информацию и ресурсы для подготовки плана управления данными, требования фондов, регламенты обмена данными, тематические репозитории данных (физика, химия и т.д.), а также образовательные модули, подготовленные в виде презентаций уроков и инструкций.

– LibraData – база данных, где исследователи университета могут обмениваться данными публично (статьи, книги, тезисы и данные).

– Коллекция источников данных для поддержки исследований (представлен общий обзор ресурсов, доступных для преподавателей, сотрудников и студентов, в том числе источники данных, программные средства и онлайн-базы данных, лицензированные Библиотекой).

Библиотеки остаются востребованными и в предоставлении справочно-информационных услуг, несмотря на широкое распространение ресурсов открытого доступа (ОД), учитывая, что большая часть содержимого в ОД не доступна через распространенные метапоисковые движки (такие, как Yahoo, Google и т.д.); хранилища ОД имеют гораздо более широкий спектр типов информации по сравнению с платными подписками: данные, изображения, видео, отчеты, гербарии, биологические коллекции насекомых, моллюсков и др. [29]. Библиотекари могут стать ключевыми участниками разработки стандартизированного и качественного контента в ОД, который обогащает цифровые коллекции библиотек и предоставляемые им услуги.

Партнерство, а не транзакционный подход к работе с исследователями – в этом заключается также новая парадигма информационного сопровождения ученых. Термины «встроенное библиотечное дело» или «интегрированный библиотекарь» введены в профессиональный оборот в 2004 г. Барбарой Дьюи. Интегрированный библиотекарь в настоящее время, помимо знаний в области открытого доступа, авторского права, лицензирования публикаций, институциональных репозиториев, баз данных, этики, распространения и управления онлайн-публикациями (OJS), создания цифровых профилей (ORCID), DOI, управления ссылками и др., должен знать и понимать миссию группы, с которой он взаимодействует, а также культуру их работы, чтобы быть частью этой группы.

Предметные услуги по работе с исследовательской группой (на примере предметной группы по медико-биологическим наукам) предлагает Университетская библиотека Шанхая Цзяо Тонг [30], которая построила отношения с исследовательскими группами на разных уровнях:

1) Микроуровень. Библиотекари-предметники сосредоточены на обучении индивидуальной информационной грамотности студентов, преподавателей и исследователей (Летний лагерь «Big Data Training»).

2) Мезоуровень. «Встроенные» в исследовательский проект библиотекари.

3) Макроуровень. Предметные библиотекари поддерживают руководителей исследовательской группы в принятии решений на основе интеллектуального анализа данных (подготовка отчетов, например, отчет по фармакологическому и токсикологическому анализу).

В научных библиотеках развиваются персонализированные услуги, оказываемые библиотекарями-предметниками, например, в библиотеках Томского государственного университета; Сибирского государственного медицинского университета; Trinity College Dublin; University of Ontario Institute of Technology; Northwestern University; Florida State University и др.

Данный подход позволяет библиотекарям участвовать и быть востребованными в исследовательских проектах.

Обучение информационной грамотности и медиа-навыкам

Развитие информационных навыков и повышение информационной грамотности – одно из уже зарекомендовавших себя, но остающихся перспек-

тивных направлений. Библиотеки координируют с преподавателями обучение студентов, интегрируя курсы информационной грамотности в учебную программу университета и проводя занятия по конкретным темам (использование новых ресурсов и др.) для студентов, семинары для преподавателей и сотрудников, информационные школы для ученых и аспирантов, в том числе в дистанционном режиме. Анализ публикаций показал, что библиотеки выбирают различные способы и методы повышения информационной грамотности для своих пользователей: встраивание программ в учебный процесс – в вузовских библиотеках; игровые, интерактивные формы – в публичных библиотеках; индивидуальные методы работы библиотекарей-предметников с читателями; онлайн-инструкции, позволяющие формировать навыки эффективного поиска и обработки информации, в каком бы виде она ни была представлена [31, 32]. Данное направление в деятельности научных библиотек способствует развитию критического мышления, повышению информационной грамотности и активному взаимодействию с информацией.

Заключение

Нет сомнения, что научные библиотеки будут развиваться. Им необходимо быть более динамичными и реагировать на происходящие в науке и технологиях изменения, развивая инновационные информационные продукты и услуги, организуя новые формы взаимодействия, интеллектуального досуга, реализуя просветительские и образовательные программы, предоставляя пространство, технические и программные средства, обеспечивая доступ к информации и т.д. с учетом потребностей исследователей. При этом постоянно развивающаяся академическая среда требует высококвалифицированного, заинтересованного и квалифицированного персонала библиотек, который может как адаптироваться к изменениям, так и инициировать эти изменения. В стратегиях вузовских библиотек предусматриваются возможности для обучения по различным программам профессионального развития и повышения квалификации, а также разработка внутренних учебных и / или использование внешних программ, которые будут способствовать соответствию сотрудников требованиям работы во все более технологичной среде.

Научная библиотека остается стратегически важной частью учебной и исследовательской среды, неотъемлемой частью инфраструктуры научной или образовательной организации, а студенты, исследователи и преподаватели – основными целевыми группами. Исследование стратегий развития научных библиотек позволило выделить 4 приоритетных направления в их деятельности: совершенствование инфраструктуры и пространства; генерация разнородных электронных ресурсов, включающих текстовую и другие виды информации; стратегическое партнерство «библиотекарь–исследователь» в условиях открытой науки; обучение информационной грамотности и медианавыкам. Результаты могут быть использованы при разработке стратегий развития научных библиотек и совершенствования систем информационно-библиотечного обслуживания пользователей.

Литература

1. *Sullivan B.T.* Academic Library Autopsy Report, 2050. 2011. URL: https://www.chronicle.com/article/Academic-Library-Autopsy/125767 (дата обращения: 03.04.2020).

2. *Wiebe T.J.* The library and undergraduate research in the liberal arts: Present contributions and future oPortunities // College and Undergraduate Libraries. 2016. Vol. 23, Issue 3. P. 223–251.

3. *Smith C.* Presence, permeability and playfulness: Future library architecture in the digital era // Digital Information Strategies: From APlications and Content to Libraries and People. 2015. P. 229–244. DOI: 10.1016/B978-0-08-100251-3.00016-0

4. *Li L.* The future of academic libraries in the digital age // Trends, Discovery, and People in the Digital Age / by Evans W., Baker D. P. Chandos Publishing, 2013. P. 253–268.

5. *Salisbury F., Peasley J.* Measuring the academic library: Translating today's inputs and outputs into future impact and value // Information and Learning Science. 2018. Vol. 119, Issue 1-2. P. 109–120.

6. *Varela-Prado C., Baiget T.* The future of academic libraries: Uncertainties, oPortunities and challenges [El futuro de las bibliotecas académicas: Incertidumbres, oportunidades y retos] // Investigacion Bibliotecologica. 2012. Vol. 26, № 56. P. 115–135.

7. *Pacios A.R.* Public library planning: a routine practice? // Library Management. 2017. Vol. 38, № 4–5. P. 237–247. DOI: 10.1108/LM-12-2016-0101

8. *Nicholson K.* Collaborative, Creative, Participative: Trends in Public Library Innovation // Public Library Quarterly. 2019. Vol. 38, № 3. P. 331–347. DOI: 10.1080/01616846.2019.1571399

9. *Saunders L.* Academic Libraries' Strategic Plans: Top Trends and Under-Recognized Areas // Journal of Academic Librarianship. 2015. Vol. 41, № 3. P. 285–291.

10. *Schöpfel J.* Six Futures of Academic Libraries // The End of Wisdom?: The Future of Libraries in a Digital Age. 2016. P. 123–128. DOI: 10.1016/B978-0-08-100142-4.00013-0

11. *Oakleaf M., Kyrillidou M.* Revisiting the Academic Library Value Research Agenda: An OPortunity to Shape the Future // The Journal of Academic Librarianship. 2016. Vol. 42. P. 757–764.

12. *Kamran A., Shoukat F., Syed N.A., Ali S.* Strategic Management Model for Academic Libraries – The Case Study of Ilma University, Karachi // Proceedings of the Thirteenth International Conference on Management Science and Engineering Management. ICMSEM, 2019. Advances in Intelligent Systems and Computing. 2019. Vol 1002. P. 537–545.

13. *Garofalo D.A.* Empires of the future: Libraries, technology, and the academic environment // Professional Development and Workplace Learning: Concepts, Methodologies, Tools, and APlications. 2015. Vol. 4, Chapter 109. P. 1994–2020. DOI: 10.4018/978-1-4666-8632-8.ch109

14. *Uzwyshyn R.J.* Academic libraries and technology: An environmental scan towards future possibilities // Academic and Digital Libraries: Emerging Directions and Trends. 2018. P. 63–86.

15. *Maxwell D.* The Research Lifecycle as a Strategic Roadmap // Journal of Library Administration. 2016. Vol. 56, № 2. P. 111–123. DOI: 10.1080/01930826.2015.1105041

16. *PROдвижение*: Стратегическая сессия как момент истины. URL: http://www.lib.tsu.ru/ru/prodvizhenie-strategicheskaya-sessiya-kak-moment-istiny-0 (дата обращения: 03.04.2020).

17. *Гуськов А.Е., Косяков Д.В., Лаврик О.Л., Редькина Н.С., Макеева О.В.* Академическая библиотека – 2030 // Труды ГПНТБ СО РАН. 2018. № 13-1. С. 9–29.

18. *Libraries* of the Future. URL: https://www.sconul.ac.uk/page/libraries-of-the-future (дата обращения: 03.04.2020).

19. *SCONUL* Strategy 2019–2022. URL: https://www.sconul.ac.uk/sites/default/files/documents/MonochromePrint_SCONUL%20Strategy%202019%20-%202022.pdf (дата обращения: 03.04.2020).

20. *Open* connect sustain CUHK (Chinese University of Hong Kong Library): Library Strategic Plan 2017–2020 https://www.lib.cuhk.edu.hk/sites/cuhk/files/page/about/inside_the_library/CUHK_Library_Strategic_Plan_EN.pdf

21. *Mathuews K., Harper D.J.* Designing Academic Library Makerspaces: Bridging technology and community engagement. IFLA. URL: http://library.ifla.org/2478/1/205-mathuews-en.pdf (accessed: 09.01.2020).

22. *University* Library Strategic Plan (Cal Poly Pomona University Library): 2019–2024 https://www.cP.edu/library/about/about-the-library/strategic-plan.shtml

23. *Plank M., Drees B., Hauschke C., Kraft A., Leinweber K.* Now or never: Innovative tools and services for scientists. IFLA. URL: http://library.ifla.org/2504/1/248-plank-en.pdf (accessed: 09.01.2020).

24. *The information* procurement and publishing behavior of researchers in the natural sciences and engineering. Technische Informationsbibliothek (TIB) – German National Library of Science and Technology. URL: https://www.tib.eu/fileadmin/Daten/dokumente/die-tib/tib_survey_information_procurement_and_publishing_behaviour.pdf (accessed: 09.01.2020).

25. *University* Libraries Strategic Plan 2018-2023 (University at Albany) https://library.albany.edu/sites/default/files/pdfs/UAlbany_Libraries-Strategic_Plan_2018-2023.pdf

26. *UCL* Library Services Strategy 2019-22 (University College London) https://www.ucl.ac.uk/library/about-us/ucl-library-services-strategy-2019-22

27. *Research* Data Management (TU Delft Library) https://www.tudelft.nl/en/library/current-topics/research-data-management/

28. *Python* и R: что выбрать для Data Science в 2018? URL: https://proglib.io/p/python-vs-r/ (дата обращения: 03.04.2020).

29. *Lara J.V., Magaña A.G.* The importance of Reference and Information Services (RIS) in relation with Open Access. IFLA. URL: http://library.ifla.org/2589/2/125-voutssas-en.pdf (accessed: 09.01.2020).

30. *Chen Q., Zhong H., Yaqi S., Chen Y.* Research on Cooperation between the Academic Library and Research Team: Taking the Life & Medical Sciences Subject Team of Shanghai Jiao Tong University Library as an Example. IFLA. URL: http://library.ifla.org/2576/1/082-chen-en.pdf (accessed: 09.01.2020)

31. Library Strategic Plan 2018-2023: Queens College Library. URL: https://library.qc.cuny.edu/wp-content/uploads/2019/01/LibraryStrategicPlan2018.pdf

32. *Редькина Н.С.* Современные практики библиотек по обучению информационной грамотности // Библиосфера. 2019. № 4. С. 46–53. DOI: 10.20913/1815-3186-2019-4-46-53

33. *Catalano A.J., Glasser S., Caniano L., Caniano W., Paretta L.* An analysis of academic libraries' participation in 21st century library trends // Evidence Based Library and Information Practice. 2018. Vol. 13, № 3. P. 4–16.

Natalya S. Redkina, State Public Scientific and Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: to@spsl.nsc.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 323–335.

DOI: 10.17223/2220836/44/26

ACADEMIC LIBRARY STRATEGIES: NEW AND PERSPECTIVE DIRECTIONS FOR RESEARCH SUPPORT

Keywords: academic libraries; strategy; research support; electronic resources; subject librarians; open science; data management; information literacy

The article substantiates the strategic role of the scientific library in the development of the educational and research environment, the infrastructure of a scientific organization, work with the main target audiences - students, researchers and teachers. Libraries' strategic plans, based on external and internal analysis, industry trends and user preferences, are a vital source of information on future directions. An analysis of 23 strategies of university libraries from different countries (USA, Great Britain, Germany, France, China, etc.), identified as a result of monitoring sites, made it possible to determine the vectors of their development in the coming years.

It is determined that the university library strives to become a competent and service-oriented partner for these groups of users, as well as the intellectual, social and technological center of the scientific community through the design of a modern physical space (rooms for individual and group work, various quiet and communication zones, as well as separate workplaces with the provision of computers, wireless Internet access, 3D printers, scanners, etc.,), as well as the creation of a virtual environment that allows you to provide services and resources remotely 24/7. 4 strategic directions in the activities of academic libraries have been established: development of infrastructure and space; generation of heterogeneous electronic resources, including text and other types of information; strategic partnership "librarian-researcher" in an open science environment; training in information literacy and media skills.

It was noted that librarians expand the range of services in accordance with the open access policies adopted by scientific institutions, develop institutional repositories, create the research data management services, participate in regional, national and international initiatives such as HathiTrust and others, expand access to scientific collection, implement forms of support for open data, open source software, open educational resources, and open knowledge. These services are strategically important in the development of academic libraries. he study showed that libraries remain in demand in the provision of reference and information services, despite the widespread use of open access resources. The research results can be used in the development of strategies for the development of scientific libraries and the improvement of information and library services for users.

References

1. Sullivan, B.T. (2011) *Academic Library Autopsy Report, 2050*. [Online] Available from: https://www.chronicle.com/article/Academic-Library-Autopsy/125767 (Accessed: 3rd April 2020).

2. Wiebe, T.J. (2016) The library and undergraduate research in the liberal arts: Present contributions and future oPortunities. *College and Undergraduate Libraries*. 23(3). pp. 223–251. DOI: 10.1080/10691316.2015.1016196

3. Smith, C. (2015) Presence, permeability and playfulness: Future library architecture in the digital era. In: Baker, D. & Evans, W. *Digital Information Strategies: From APlications and Content to Libraries and People*. Waltham, MA : Chandos Publishing. pp. 229–244. DOI: 10.1016/B978-0-08-100251-3.00016-0

4. Li, L. (2013) The future of academic libraries in the digital age. In: Baker, D. & Evans, W. (eds) *Trends, Discovery, and People in the Digital Age*. Chandos Publishing. pp. 253–268.

5. Salisbury, F. & Peasley, J. (2018) Measuring the academic library: Translating today's inputs and outputs into future impact and value. *Information and Learning Science*. 119(1-2). pp. 109–120. DOI: 10.1108/ILS-07-2017-0068

6. Varela-Prado, C. & Baiget, T. (2012) The future of academic libraries: Uncertainties, opportunities and challenges [El futuro de las bibliotecas académicas: Incertidumbres, oportunidades y retos]. *Investigacion Bibliotecologica*. 26(56). pp. 115–135.

7. Pacios, A.R. (2017) Public library planning: a routine practice? *Library Management*. 38(4-5). pp. 237–247. DOI: 10.1108/LM-12-2016-0101

8. Nicholson, K. (2019) Collaborative, Creative, Participative: Trends in Public Library Innovation. *Public Library Quarterly*. 38(3). pp. 331–347. DOI: 10.1080/01616846.2019.1571399

9. Saunders, L. (2015) Academic Libraries' Strategic Plans: Top Trends and Under-Recognized Areas. *Journal of Academic Librarianship*. 41(3). pp. 285–291. DOI: 10.1016/j.acalib.2015.03.011

10. Schöpfel, J. (2016) Six Futures of Academic Libraries. In: Baker, D. (ed.) *The End of Wisdom?: The Future of Libraries in a Digital Age*. Elsevier Ltd. pp. 123–128. DOI: 10.1016/B978-0-08-100142-4.00013-0

11. Oakleaf, M. & Kyrillidou, M. (2016) Revisiting the Academic Library Value Research Agenda: An Opportunity to Shape the Future. *The Journal of Academic Librarianship*. 42. pp. 757–764. DOI: 10.1016/j.acalib.2016.10.005

12. Kamran, A., Shoukat, F., Syed, N.A. & Ali, S. (2019) Strategic Management Model for Academic Libraries – The Case Study of Ilma University, Karachi. *Advances in Intelligent Systems and Computing*. 1002. pp. 537–545.

13. Garofalo, D.A. (2015) Empires of the future: Libraries, technology, and the academic environment. *Professional Development and Workplace Learning: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications*. 4(109). pp. 1994–2020. DOI: 10.4018/978-1-4666-8632-8.ch109

14. Uzwyshyn, R.J. (2018) Academic libraries and technology: An environmental scan towards future possibilities. In: Holbrook, G. (ed.) *Academic and Digital Libraries: Emerging Directions and Trends*. Nova Science. pp. 63–86.

15. Maxwell, D. (2016) The Research Lifecycle as a Strategic Roadmap. *Journal of Library Administration*. 56(2). pp. 111–123. DOI: 10.1080/01930826.2015.1105041

16. Tomsk State University. (n.d.) *PROdvizhenie: Strategicheskaya sessiya kak moment istiny* [PROmotion: Strategic session as the moment of truth]. [Online] Available from: http://www.lib.tsu.ru/ru/prodvizhenie-strategicheskaya-sessiya-kak-moment-istiny-0 (Accessed: 3rd April 2020).

17. Guskov, A.E., Kosyakov, D.V., Lavrik, O.L., Redkina, N.S. & Makeeva, O.V. (2018) Akademicheskaya biblioteka – 2030 [Academic Library – 2030]. *Trudy GPNTB SO RAN*. 13-1. pp. 9–29.

18. UK. (n.d.) *Libraries of the Future*. [Online] Available from: https://www.sconul.ac.uk/page/libraries-of-the-future (Accessed: 3rd April 2020).

19. UK. (n.d.) *SCONUL Strategy 2019–2022*. [Online] Available from: https://www.sconul.ac.uk/sites/default/files/documents/MonochromePrint_SCONUL%20Strategy%202019%20-%202022.pdf (Accessed: 3rd April 2020).

20. Hong Kong. (n.d.) *Open connect sustain CUHK (Chinese University of Hong Kong Library): Library Strategic Plan 2017–2020*. [Online] Available from: https://www.lib.cuhk.edu.hk/sites/cuhk/files/page/about/inside_the_library/CUHK_Library_Strategic_Plan_EN.pdf

21. Mathuews, K. & Harper, D.J. (n.d.) *Designing Academic Library Makerspaces: Bridging technology and community engagement. IFLA*. [Online] Available from: http://library.ifla.org/2478/1/205-mathuews-en.pdf (Accessed: 9th January 2020).

22. Cal Poly Pomona University Library. (n.d.) *University Library Strategic Plan (Cal Poly Pomona University Library): 2019–2024*. [Online] Available from: https://www.cp.edu/library/about/about-the-library/strategic-plan.shtml

23. Plank, M., Drees, B., Hauschke, C., Kraft, A. & Leinweber, K. (n.d.) *Now or never: Innovative tools and services for scientists. IFLA*. [Online] Available from: http://library.ifla.org/2504/1/248-plank-en.pdf (Accessed: 9th January 2020).

24. German National Library of Science and Technology. (n.d.) *The information procurement and publishing behavior of researchers in the natural sciences and engineering. Technische Informationsbibliothek (TIB) – German National Library of Science and Technology*. [Online] Available from: https://www.tib.eu/fileadmin/Daten/dokumente/die-tib/tib_survey_information_procurement_and_publishing_behaviour.pdf (Accessed: 9th January 2020).

25. University at Albany. (n.d.) *University Libraries Strategic Plan 2018–2023 (University at Albany)*. [Online] Available from: https://library.albany.edu/sites/default/files/pdfs/UAlbany_Libraries-Strategic_Plan_2018-2023.pdf

26. UK. (n.d.) *UCL Library Services Strategy 2019–22 (University College London)*. [Online] Available from: https://www.ucl.ac.uk/library/about-us/ucl-library-services-strategy-2019-22

27. TU Delft Library. (n.d.) *Research Data Management (TU Delft Library)*. [Online] Available from: https://www.tudelft.nl/en/library/current-topics/research-data-management/

28. Proglib.io. (n.d.) *Python i R: chto vybrat' dlya Data Science v 2018?* [Python and R: Which to Choose for Data Science in 2018?]. [Online] Available from: https://proglib.io/p/python-vs-r/ (Accessed: 3rd April 2020).

29. Lara, J.V. & Magaña, A.G. (n.d.) *The importance of Reference and Information Services (RIS) in relation with Open Access. IFLA*. [Online] Available from: http://library.ifla.org/2589/2/125-voutssas-en.pdf (Accessed: 9th January 2020).

30. Chen, Q., Zhong, H., Yaqi, S. & Chen, Y. (n.d.) *Research on Cooperation between the Academic Library and Research Team: Taking the Life & Medical Sciences Subject Team of Shanghai Jiao Tong University Library as an Example. IFLA*. [Online] Available from: http://library.ifla.org/2576/1/082-chen-en.pdf (Accessed: 9th January 2020).

31. Queens College Library. (n.d.) *Library Strategic Plan 2018–2023: Queens College Library*. [Online] Available from: https://library.qc.cuny.edu/wp-content/uploads/2019/01/LibraryStrategicPlan2018.pdf

32. Redkina, N.S. (2019) Modern libraries practices for teaching information literacy. *Bibliosfera – Bibliosphere*. 4. pp. 46–53. (In Russian). DOI: 10.20913/1815-3186-2019-4-46-53

33. Catalano, A.J., Glasser, S., Caniano, L., Caniano, W. & Paretta, L. (2018) An analysis of academic libraries' participation in 21st century library trends. *Evidence Based Library and Information Practice*. 13(3). pp. 4–16. DOI: 10.18438/eblip29450

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

УДК 069(571)
DOI: 10.17223/22220836/44/27

И.А. Голев

Г.Н. ПОТАНИН: ПИСЬМО В.П. СУКАЧЕВУ

В собрании отдела рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ хранится уникальный документ – письмо, написанное Григорием Николаевичем Потаниным Владимиру Платоновичу Сукачеву. Выпускник двух университетов – Киевского и Петербургского – Сукачев унаследовал золотые прииски, домовладения и ценные бумаги (общей стоимостью свыше 1,35 миллиона рублей) своего дяди по матери, богатейшего иркутского купца И.Н. Трапезникова, и направил полученные средства на общественные цели. В.П. Сукачев трижды избирался городским головой Иркутска, коллекционировал произведения живописи, открыл первую в Северной Азии картинную галерею (ныне известную как Иркутский областной художественный музей имени Сукачева). Он щедро жертвовал на нужды образования и культуры, и потому-то Г.Н. Потанин обратился к нему с просьбой оказать денежное содействие в организации китайской экспедиции. Из письма Потанина А.В. Григорьеву, опубликованного в 3-м томе «Писем Г.Н. Потанина» (Иркутск, 1989), известно, что в 1883 г. В.П. Сукачев пожертвовал для потанинской экспедиции 15 тысяч рублей, и, добавив к ним 9 тысяч, полученные в Императорском Русском географическом обществе, Г.Н. Потанин смог организовать и провести третью в череде его путешествий экспедицию по Китаю. Материалы этой экспедиции, как и всех других потанинских путешествий, были переданы в российские музеи.

Данный документ публикуется впервые. В соответствии с археографическими правилами в публикации применяются современные орфография и пунктуация, сокращения или необходимые по смыслу слова раскрыты в квадратных скобках.

Многоуважаемый Владимир Платонович, Вы, кажется, желаете обогатить музей Иркутского отдела [географического общества], приобретая для этой цели коллекции. Не могу ли я устроить с Вами по этой части переговоры. Весной я отправляюсь в экспедицию в китайскую провинцию Ганьсу; желая иметь при себе препаратора-охотника для собирания коллекций птиц, я имею в виду такой план – предложить сибирякам (имеющим средства) нанять препаратора и присоединить к моей экспедиции, коллекцию же, которая будет собрана, пожертвовать в Сибирский университет. Но так как, с одной стороны, желающих жертвовать на университет сибиряков нужно еще искать, а во-вторых, в Иркутск ли, в Томск ли предназначается пожертвование – для

меня все равно – и там, и тут Сибирь – поэтому я решился наперед обратиться с предложением к Вам.

На расходы препаратору нужно 1 200 рублей в год; экспедиция пробудет три года в Ганьсу, но препаратор может быть отправлен на меньший срок и вернуться раньше, напр[имер], даже через год. В виду имеется прежний мой спутник М.М. Березовский; он должен будет отдавать 600 р[ублей] матери, так что только 600 останутся ему на дорогу. Коллекцию он сам же и определит. Коллекция тибетских и ганьсуйских птиц будет дорогим подарком музею, пот[ому] что такая имеется только в Петерб[ургской] акад[емии] наук. Ответ или передайте на словах Ник[олаю] Мих[айловичу] Ядринцеву или напишите письмо в редакцию «Вост[очного] Обозрения». По всей вероятности, Вам теперь легко устроить между сибирскими купцами складушку в пользу коллектора при моей экспедиции.

Преданный Вам Григорий Потанин
3 окт[ября] 1882 г.

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, 44, pp. 336–337.
DOI: 10.17223/2220836/44/27

G.N. POTANIN: LETTER TO V.P. SUKACHEV

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агранович Виктория Борисовна – кандидат философских наук, доцент отделения социально-гуманитарных наук Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск).
E-mail: vika@tpu.ru

Баджио Рудольфо – PhD, Dondena Center for Research on Social Dynamics and Public Policy Bocconi University (Milan, Italy), профессор отделения социально-гуманитарных наук Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск).
E-mail: rodolfo.baggio@unibocconi.it

Баженов Сергей Романович – кандидат технических наук, руководитель отдела автоматизированных систем Государственной публичной научно-технической библиотеки СО РАН (Новосибирск).
E-mail: bazhenov_sr@mail.ru

Бобков Станислав Павлович – аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).
E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Буденкова Валерия Евгеньевна – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).
E-mail: soler@front.ru

Веласкес Сабогаль Поль Марсело – аспирант кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).
E-mail: marcelo19vsab@gmail.com

Венкова Алина Владимировна – кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург); ведущий научный сотрудник Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва (Москва).
E-mail: venkova@mail.ru

Водопьянова Елена Викторовна – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Центра культурологии Института Европы РАН (Москва).
E-mail: veritas-41@yandex.ru

Галкин Дмитрий Владимирович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры; директор Института искусств и культуры (Томск).
E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Голев Иван Александрович – магистрант кафедры культурологии, теории и истории культуры Национального исследовательского Томского государственного университета, библиотекарь отдела рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ (Томск).
E-mail: ivan.golev.2016@mail.ru

Гончарова Наталья Александровна – кандидат экономических наук, доцент Отделения социально-гуманитарных наук Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск).
E-mail: natg@tpu.ru

Долгих Мария Николаевна – кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).
E-mail: m.dolgich@gmail.com

Долгушина Марина Геннадьевна – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыкального искусства и образования Вологодского государственного университета.
E-mail: mgd63@mail.ru

Иванова Вера Степановна – кандидат философских наук, доцент кафедры социологии философского факультета Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: vcsoc@rambler.ru

Ивановская Екатерина Викторовна – кандидат исторических наук, заведующая отделом основного фонда Научной библиотеки Томского государственного университета (Томск).
E-mail: sizova_e@rambler.ru, ivanovskaya_e@lib.tsu.ru

Князюк Олеся Вячеславовна – аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).
E-mail: leleko.olesya@yandex.ru

Колодий Наталия Андреевна – доктор философских наук, профессор, профессор Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск).
E-mail: kolna@tpu.ru

Коновалова Кристина Владимировна – аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры Национального исследовательского Института искусств и культуры Томского государственного университета (Томск).
E-mail: kulturtsu@yandex.ru

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: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Котельников Владимир Алексеевич – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук (Санкт-Петербург).
E-mail: vladiko@VK9485.spb.edu

Кухта Мария Сергеевна — доктор философских наук, профессор отделения материаловедения Томского политехнического университета (Томск).
E-mail: eukuh@mail.tomsknet.r

Личман Елена Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования РГП на ПХВ «Павлодарский государственный педагогический университет», доктор философии (PhD), ассоциированный профессор (Павлодар, Казахстан).
E-mail: lichmane@mail.ru

Лю Тэнфэй – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск); заместитель директора Ляонинского палеонтологического музея (Шеньян, КНР).
E-mail: liutengfei@pmol.org.cn

Майны Шенне Борисовна – кандидат культурологии, доцент кафедры технологии и предпринимательства Тувинского государственного университета.
E-mail: shenne85@mail.ru

Мальшина Наталия Анатольевна – кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (Саратов).
E-mail: malsnataliya@yandex.ru

Меркулова Наталья Геннадьевна – кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культурологии Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина.
E-mail: n.merkulova@rsu.edu.ru

Мичков Павел Александрович – кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры теории музыки, руководитель отдела информационных и медиаресурсов Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск).
E-mail: michkovpa@mail.ru

Молчанов Андрей Сергеевич – кандидат искусствоведения, доцент, и.о. зав. кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск).
E-mail: mas-composer@mail.ru

Молчанова Татьяна Олеговна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой концертмейстерства Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко (Львов, Украина).
E-mail: prof@molchanova.pro

Морозова Анна Валентиновна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).
E-mail: amorozova64@mail.ru

Никитина Юлия Анатольевна – доктор философских наук, профессор Школы инженерного предпринимательства Томского политехнического университета (Томск).
E-mail: ynik@tpu.ru

Пейгина Лариса Владимировна – ассистент кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: larisa.mareeva@gmail.com

Першина Александра Вадимовна – студентка кафедры дизайна Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).
E-mail: sasha-pershina@yandex.ru

Петрусева Надежда Андреевна – доктор искусствоведения, зав. кафедрой теории и истории музыки Пермского государственного института культуры (Пермь).
E-mail: petrusyova@yandex.ru

Печорина Софья Альбертовна – студентка кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск).
E-mail: pechorina.sofia@yandex.ru

Полякова Елена Александровна – доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры музеологии и документоведения Алтайского государственного института культуры (Барнаул).
E-mail: elena2873@mail.ru

Редькина Наталья Степановна – доктор педагогических наук, заместитель директора Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).
E-mail: to@spsl.nsc.ru

Рыбак Кирилл Евгеньевич – доктор культурологии, ассоциированный научный сотрудник Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва).
E-mail: kvr1482@gmail.com

Рябченко Даниил Олегович – аспирант Школы инженерного предпринимательства Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск).
E-mail: info@latat.org

Савельева Елена Николаевна – кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).
E-mail: limi77@inbox.ru

Стукалова Анна Александровна – кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник лаборатории информационно-системного анализа Государственной публичной научно-технической библиотеки СО РАН (Новосибирск).
E-mail: stukalova@spsl.nsc.ru

Теплякова Анастасия Олеговна – младший научный сотрудник лаборатории методологии и теории культуры Института искусств и культуры Томского государственного университета (Томск).
E-mail: castalia@inbox.ru

Фирсова Анна Александровна – доктор экономических наук, заведующая кафедрой банковского дела Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского (Саратов).
E-mail: a.firsova@rambler.ru

Черняк Эдуард Исаакович – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры музеологии, культурного и природного наследия Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).
E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

Чернышова Галина Юрьевна – кандидат экономических наук, доцент кафедры дискретной математики и информационных технологий Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского (Саратов).
E-mail: cherny111@mail.ru

Научный журнал

ВЕСТНИК ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2021. № 44

Редакторы *В.Г. Лихачева*
Оригинал-макет *О.А. Турчинович*
Дизайн обложки *Яна Якобсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет»

Подписано в печать 27.12.2021 г. Дата выхода в свет 17.01.2022 г.
Формат 70x100$^{1}/_{16}$. Печ. л. 21,38; усл. печ. л. 27,79; уч.-изд. л. 29,33.
Тираж 50 экз. Заказ № 4842. 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