

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2022

№ 45

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;

EDITORIAL COUNCIL

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

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. музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры

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

Э.И. Черняк, гл. редактор, д-р ист. наук, профессор каф. культурологии и музеологии;
И.С. Караченцев, отв. секретарь, ассистент каф. культурологии и музеологии;
В.Е. Буденкова, канд. филос. наук, доцент каф. культурологии и музеологии;
Л.В. Булгакова, канд. искусствоведения, доцент, зав. каф. инструментального исполнительства;
Л.А. Коробейникова, д-р филос. наук, профессор каф. культурологии и музеологии;
И.Е. Максимова, канд. ист. наук, доцент, и.о. зав. каф. культурологии и музеологии;
Е.А. Приходовская, д-р искусствоведения, доцент каф. хорового дирижирования и вокального искусства;
Е.Н. Савельева, канд. филос. наук, доцент каф. культурологии и музеологии

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;
I.S. Karachentsev (Tomsk, Russia) – Executive Editor;
V.E. Budenkova (Tomsk, Russia);
L.V. Bulgakova (Tomsk, Russia);
L.A. Korobeynikova (Tomsk, Russia);
I.E. Maksimova (Tomsk, Russia);
E.A. Prikhodovskaya (Tomsk, Russia);
E.N. Savelyeva (Tomsk, Russia)

Редакционная коллегия ставит в известность всех читателей о прекращении исполнения обязанностей ответственного секретаря нашего издания доцентом К.А. Кузоро в связи с переходом на другую работу и выражает ей искреннюю благодарность и признательность за более чем 10-летнюю работу в составе редакционной коллегии.

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Горбунова С.В. Визуальные практики в деятельности городских экосообществ г. Томска	5
Гурьянова М.В. Платье-рубашка как знак исключения женщины из социально-политической сферы в конце XVIII – начале XIX в.	18
Деменцова Э.В. К вопросу о терминологических трудностях определения понятия авторского театра	25
Кашина Н.И., Тагильцева Н.Г. Музыкальная культура в становлении культурной идентичности личности	32
Кучмурукова Е.А., Шаньгинова Г.А. Организация региональной олимпиады для старшеклассников по информационной культуре (анализ опыта Республики Бурятия)	41
Лойко О.Т. Владимир Соловьев: память в контексте культуры	52
Лосева С.Н., Позднякова Т.И. Проблемы исследования синестезии: теория и практика	59
Никифорова С.В., Покатилова И.В., Харлампиева Н.Р. Концепт <i>ТВОРЧЕСТВО</i> : опыт традиционной культуры саха	67
Чан Сяогэн. Теоретическое исследование контекста средового дизайна	83

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Аникиенко С.В., Эрцэнгель Г.Ю. «Размышляющий музыкант»: музыкально-критические статьи М.Ф. Гнесина в провинциальной периодической печати 1910-х гг.	96
Громченко В.В. Дистанционное обучение специализированным музыкальным дисциплинам: проблемы и пути решения	114
Козлов А.Е. «Порабощенное» и «освобожденное» искусство в эстетической критике Н.Д. Ахшарумова	124
Крейдун Ю.А., Пасечник В.В. Программа росписей Покровского собора г. Барнаула как элемент иеротопического проекта	136
Лю Ци. История создания книг в картинках «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году»	149
Портнова Т.В. Особенности творческого метода Э. Дега в интерпретации темы «Балет Парижской оперы»	157
Шмелева Н.В. О критериях современного искусства: культурологический подход	172

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Дашиева Л.Д., Миягашева С.Б. Культ тэнгриев бурят в архивных материалах Центра восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН	184
Ландик О.А., Патрушева Г.М. Развитие научно-фондовой работы в музеях Омской области в 1960–1980-х гг.	195
Новикова Н.А. Листвяной рожок готокаку в иконографии японских мандал периодов Муромати и Эдо	207
Труевцева О.Н., Кожокар В.А. Общественные музеи северо-востока Казахстана во второй половине XX – начале XXI в.	224

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

Коробейникова Л.А., Забулюните А.К.И. Книжная выставка в Санкт-Петербурге: из Сибири в северную столицу	236
--	-----

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Gorbunova S.V. Visual practices in the activities of Tomsk urban eco-communities.....	5
Guryanova M.V. The shirt dress as a sign of exclusion of women from the socio-political sphere in the late XVIII – early XIX centuries.....	18
Dementsova E.V. On the question of terminological definition of the concept of author's theatre.....	25
Kashina N.I., Tagiltseva N.G. Musical culture in the development of the cultural identity of the individual.....	32
Kuchmurukova E.A., Shanginova G.A. Organization of the regional olympiad for high school students in information culture (analysis of the experience of the Republic of Buryatia).....	41
Loyko O.T. Vladimir Solovyev: memory in the context of culture.....	52
Looseva S.N., Pozdnyakova T.I. Problems of research synesthesia: theory and practice Visual practices in the activities of Tomsk urban eco-communities.....	59
Nikiforova S.V., Pokatilova I.V., Kharlampieva N.R. The CREATION concept: traditional Sakha culture experience.....	67
Chang Xiaogeng. Theoretical study of the environmental design context.....	83

ART HISTORY

Anikienko S.V., Ercengel G.Y. “Meditating musician”: musical and critical articles by M.F. Gnesin in the provincial periodical of the 1910s.....	96
Hromchenko V.V. Distance learning for specialized musical disciplines: problems and the ways of solution.....	114
Kozlov A.E. “Enslavement” and “liberation” art in nicolay aksharumov’s aesthetic criticism.....	124
Kreydun Y.A., Pasechnykh V.V. The program of painting of the pokrovsky cathedral of barnaul as a part of the hierotopical project Visual practices in the activities of Tomsk urban eco-communities.....	136
Liu Qi. History of building picture story books “Lenin in October” and “Lenin in 1918”.....	149
Portnova T.V. Peculiarities of E. Dega's creative method in the interpretation of the theme “Paris opera ballet”.....	157
Shmeleva N.V. About criteria of modern art: cultural approach.....	172

CULTURAL HERITAGE

Dashieva L.D., Miyagasheva S.B. The cult of the tengries in archival materials of the Center of oriental manuscripts and xylographs of the IMBT SB RAS.....	184
Landik O.A., Patrusheva G.M. Development of scientific and fund work in museums of the Omsk region in the 1960s – 1980s.....	195
Novikova N.A. The gotokaku leaf horn in iconography of japanese mandalas of Muromachi and Edo periods.....	207
Truevtseva O.N., Kozhokar V.A. Public museums of the north-east of Kazakhstan in the second half of the XX – beginning of the XXI century.....	224

REVIEWS, CRITIQUES, BIBLIOGRAPHY

Korobeynikova L.A., Zabulionite A.K.I. Books exhibition in Saint-Petersbur: from Siberia to northern capital.....	236
--	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья
УДК 304.44: [502.3 + 7.04]
doi: 10.17223/22220836/45/1

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГОРОДСКИХ ЭКОСООБЩЕСТВ Г. ТОМСКА

София Владимировна Горбунова

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, post_delo@mail.ru*

Аннотация. На примере природных объектов, расположенных на территории г. Томска, рассматриваются визуальные практики, направленные на благоустройство городского пространства и сохранение окружающей среды. В качестве основного кейса анализируется живопись на деревьях в рамках проекта по созданию эко-арт-тропы, в качестве дополнительного – оформление природных ландшафтов как мест отдыха горожан. Обосновывается роль визуального компонента в экоориентированных практиках. Выявляются маркеры индивидуальной и групповой (городской) идентичности в продукте данных практик и их социокультурное значение.

Ключевые слова: экоактивисты, просьюмеризм, городская идентичность, окружающая среда, экотропа

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

Для цитирования: Горбунова С.В. Визуальные практики в деятельности городских экосообществ г. Томска // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 5–17. doi: 10.17223/22220836/45/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

VISUAL PRACTICES IN THE ACTIVITIES OF TOMSK URBAN ECO-COMMUNITIES

Sofiya V. Gorbunova

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, post_delo@mail.ru

Abstract. The paper examines visual practices related to the transformation of the environment, the protection of green spaces from negative influences, and eco-education using the example of natural objects in Tomsk. These practices can be attributed to prosumer practices, as they are free of charge, on a voluntary basis, and rely on the personal initiative of the participants. The painting on trees, which is analyzed as part of the project to create an eco-art-

trail, goes as the main direction of the study, and the design of natural landscapes as places of recreation for citizens goes as an additional one.

The purpose of the paper is to show the role of visual practices in solving environmental problems and maintaining urban identity. The work is carried out within the presumption concept as a form of free voluntary labor aimed at self-realization and manifestation of Self, based on the role of the visual in shaping the landscape and local identity. The paper author used the following methods: descriptive, comparative and content analysis. The empirical basis of the research is the "Soul of the Tree" project, that is aimed at the creation of drawings on the damaged tree bark to protect it against rot and pests. The thematic spectrum of the project is represented by floral, animal, and landscape compositions, and also by images on mythological, fairy-tale, and abstract subjects, common and romantic sketches, variations on famous paintings, and architectural styles. The author gives the analysis of landscape, floral and animal images in detail. Most of the depicted plant and animal species are in evidence in connection with our region. Mikhailovskaya Grove, where the eco-art-trail is located, has historical significance for Tomsk. The names of the artworks reflect the idea of protecting this place.

It is concluded that the goal of creating an eco-art-trail has been achieved. Paintings on trees erase the boundary between the artificial and the natural, emphasizing the connection of man with nature, their interdependence. As a result, the unique appearance of the city is formed and a practical environmental issue is solved. Drawings attract attention and become actors of other eco-oriented projects.

Examples of other environmental projects with visualization are given for comparison. In the arrangement of Tomsk springs, the visual design is fragmentary, because in general these objects are self-sufficient. The visual component only complements the overall aesthetic perception of the place, allows you to place semantic accents, and has an explanatory function. The same trend is used in the design for the open territory of the Siberian Botanical Garden of TSU. This indicates a single focus in the improvement of city natural objects and allows seeing the city as a whole.

The practice of drawing on trees is not unique, but the images themselves, their combination within the framework of the ecotrail, the grove, and the city together with other practices create a special phenomenon caused by both urban space and the residents' community. The effect of the project is that its results contribute to the conservation of biodiversity and nature protection and determine the individuality of the city, support urban identity, form the attachment of residents to places of special value and significance, contribute to the creation of urban "mythology" and a common cultural memory, foster a sense of belonging to a common "home".

Keywords: eco-activists, presumption, urban identity, environment, ecotrail

Acknowledgments: The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project No. 19-18-00237).

For citation: Gorbunova S.V. Visual practices in the activities of Tomsk urban eco-communities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45: 5-17. doi: 10.17223/22220836/45/1

Актуальность исследования связана с необходимостью осмысления вклада местных сообществ в формирование городской среды в условиях роста социальной активности населения и заинтересованности горожан в создании комфортных условий проживания [1–3].

Цель статьи – показать роль визуальных практик в решении экологических задач и поддержании городской идентичности. Работа выполнена в рамках концепции просьюмеризма как формы свободного добровольного труда, направленного на самореализацию и манифестацию своего Я. Исследование опирается на идеи Д.Н. Замятина о роли визуального в формировании ландшафта и местной идентичности [4]. В работе используются следующие методы: дескриптивный, компаративный и контент-анализ.

Поскольку деятельность экосообществ связана с городской идентичностью, в первую очередь, через пространственный фактор (город как пространство действия, городская среда как среда обитания) [5], в фокусе исследования оказываются экопрактики, процесс и / или результат которых связан с преобразованием окружающей среды, направленные на сохранение зеленых насаждений и защиту деревьев от негативного влияния внешней среды, популяризацию экологических знаний и просвещение. В целом экологический контент представлен росписью на деревьях красками, декорированием объектов и сооружений, включенных в естественные ландшафты, фотоизображениями на информационных стендах, знаково-символическими изображениями. Создание подобного рода контента – часть деятельности сообществ, ориентированных на решение экологических задач различного масштаба. Отличительные черты такой деятельности – безвозмездный характер, личная заинтересованность, добровольное участие, неотчуждаемый результат – позволяют отнести ее к просьюмерству [6. С. 287]. С позиции просьюмеризма интересно отметить особенность, связанную с результатами труда городских экосообществ: они являются общей собственностью горожан, т.е. круг лиц, пользующихся их результатами, не ограничивается теми, кто их производит [1. С. 253–254].

Одним из кейсов, где в деятельности экоактивистов важна визуализация, является проект «Душа дерева», сочетающий в себе эстетическую и природоохранную функции. Суть проекта состоит в создании защищающих от гниения и вредителей рисунков на местах повреждений коры деревьев – трещинах, спилах, капах, так называемых морозобоинах [7–9], образующихся из-за характерных для местного климата больших амплитуд температур и повышенной влажности, обусловленной наличием реки, скоплением подземных вод и соответствующим – овражно-балочным – характером рельефа¹.

Несмотря на заинтересованность в проекте со стороны официальных институций (инициатива получила поддержку грантового конкурса «Родные города», приглашение к участию размещено на официальном сайте Департамента природных ресурсов и охраны окружающей среды Томской области [10]), этот проект можно по праву считать просьюмерским: идея (а вместе с ней и название проекта) взята из работ анонимной томской художницы, подписывающейся псевдонимом Душа [11, 12].

Следует отметить, что в большинстве работ идея экотропы поддерживается на содержательном уровне: их сюжеты привлекают внимание к уникальности и хрупкости экосистем, эстетической ценности окружающего мира, авторы обращаются к вопросам сосуществования природы и человечества. Тематический спектр проекта «Душа дерева» представлен пейзажными, флоральными и анималистическими композициями, изображениями на мифологические, сказочные и абстрактные сюжеты, бытовыми и романтическими зарисовками, парафразами на известные произведения живописи и стили архитектуры [13, 14]. В рамках данной статьи остановимся подробнее на изображениях, тематика которых непосредственно связана с природой (другие

¹ О компетентном отношении к природоохранной составляющей проекта позволяет судить то, что инициатор создания эко-арт-тропы в Михайловской роще О. Козулина по образованию биолог. Став автором одной из работ проекта («Двое»), она запустила «сеть», характерную для просьюмерских сообществ.

тематические категории – предмет нашего дальнейшего изучения). Это смысловое поле интересует нас в первую очередь, поскольку таких сюжетов большинство (60% от общего числа работ проекта), идея сохранения окружающей среды выражена в них более отчетливо (природное вокруг коррелирует с природным в творчестве) и доступна наиболее широкому кругу горожан – «потребителей» просьюмерского продукта (детской аудитории, аудитории, не знакомой с культурными прототипами изображений, имеющих характер стилизации).

Пейзажные изображения

Элементы пейзажа часто присутствуют в работах проекта. Пейзажные изображения можно разделить на две группы: собственно пейзажи и работы, в которых природа становится общим фоном композиции, а смысловым центром выступает какой-либо конкретный объект: чаще всего животное, сказочный или другой одушевленный персонаж. Примерами таких работ являются «Дятел» (рис. 1)¹, где птица изображена на фоне облаков, «Жар-птица» (другое название работы «Павлин») – птица на фоне голых стволов деревьев; «Эх, хорошо сидим!» – коты изображены на фоне ночного неба, фрагмент работы «А где же орешки?» – белка на фоне солнечной поляны; «Ежик в тумане» – ежик на фоне ночного леса, «Млечный Путь над головой гостеприимного хозяина тайги, который ждет своего колючего друга на чай с можжевельными веточками» – медвежонок на фоне звездного неба, «Добрячок-Лесовичок» – фоном выступает поляна в березовой роще, «Памяти друга» – изображение собаки и надпись на фоне звездного неба. Работа «Созвездие



Рис. 1. Работа «Дятел» (автор М. Семёнов)

Fig. 1. The work "Woodpecker"
(by M. Semenov)

псов», тесно связанная с композицией «Памяти друга», может быть отнесена к собственно пейзажной: она представляет собой изображения созвездий Большого Пса (рис. 2), Малого Пса, Зайца. За фрагмент пейзажа (схематичное изображение звездного неба или, возможно, снегопада) можно принять часть композиции «Сова и Белочка». Элементы пейзажа (изображения воды) присутствуют в композиции «Виктория у водопада Виктория». К собственно пейзажам можно также отнести следующие работы: похожие по композиции работы двух разных авторов «Море» (рис. 3) и «Пейзаж», где изображены лес на берегу водоема, над которым кружат птицы; «Горный пейзаж» (другое название работы «Лес и скалы»), где сочетаются объекты живой и неживой природы; «Парус» – схематично выполненная марина; работы «Весна» и «Осень», расположенные на разных стволах двуствольной березы

¹ Автор всех используемых в статье фотоматериалов – А. Политова (инстаграм – @nianas_art).

и композиционно представляющие собой диптих – один и тот же пейзаж в зеркальном отражении (рис. 4). Парафраз на фрагмент картины В. Ван Гога «Лунная ночь» представляет собой ночной пейзаж. Поскольку на переднем плане картины В. Ван Гога изображен кипарис, можно предположить, что в данном случае перед нами то же дерево. Учитывая, что все изображения проекта расположены на живых деревьях в роще, получается, что они находятся как бы внутри естественного пейзажа. За счет происходящих в природе изменений (например, смены времен года) изображения получают дополнительную акцентировку, совпадая или контрастируя с окружающим ландшафтом.



Рис. 2. Фрагмент «Созвездие Большого Пса» работы «Созвездие Псов» (автор М. Тронина)

Fig. 2. The detail “Canis Majoris” of “Constellation Canes” (by M. Tronina)



Рис. 3. Работа «Море» (автор М. Семёнов)

Fig. 3. The work “Sea” (by M. Semenov)

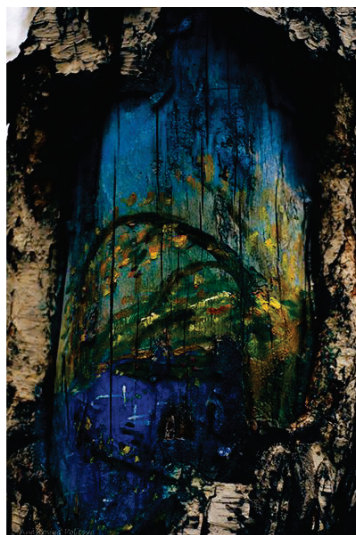


Рис. 4. Диптих «Весна» и «Осень» (автор Ольга К.)

Fig. 4. The diptych “Spring” and “Fall” (by Olga K.)

Флоральные изображения¹

Флоральные мотивы присутствуют в работах и как сопутствующие центральному образу, и в качестве основы композиции. Дерево, склонившееся над водой (ива²), является основным образом работ «Весна» и «Осень» (см. рис. 4). В нижней части композиции на сосне, растущей на месте фонтана Михайловской усадьбы, изображено дерево, роль кроны которого играют отпечатки человеческих ладоней. Цветок в желто-розовой гамме присутствует в качестве ключевого образа в работе «Огненный цветок». Также цветок является основным элементом нескольких работ без названия: красный цветок с человеческим лицом (мак), золотистый цветок на контрастном темно-синем фоне (тюльпан), роза и василек в композиции с бабочками. Дополнение композиции флоральными элементами – характерная черта анималистических работ: очертания голых стволов деревьев создают смысловой контраст между задним планом и основным образом работы «Жар-птица» («Павлин»); изображения гроздей рябины поддерживают цветовую гамму и сюжет в работах «Свиристель» и «Снегири», сосновые шишки – в работе «Белка и шишки». В лапах одной из белок в работе «А где же орешки?» изображена кедровая шишка, а в работе «Сова и Белочка» в лапах белки угадывается шляпка гриба. Ежик в композиции «Ежик в тумане» держит сухой дубовый лист (эта деталь присутствует и в мультфильме Ю. Норштейна, из которого взят образ). В работе «Добрячок-Лесовичок» в руке персонажа – оранжевый цветок (календула), в сумке – ветка с листьями, белый гриб и мухомор. Эти элементы поддерживают цветовую гамму и композицию работы: цветок и мухомор контрастны преобладающей тональности и создают цветовой акцент, белый гриб по форме и цвету повторяет детали образа основного персонажа – головной убор и бороду, березы создают обрамление композиции. Декоративные элементы – мухомор и кустарник с желтыми цветками в работе «Домик», обрамление основного образа орнаментом из осенних листьев в композиции «Душа дерева» (другое название – «Девушка у ручья», после изменения работы автором – «Русалка») добавляют цветовые акценты. Цветовые сочетания дополнительных элементов, подобных основным персонажам – опять – и комплементарных им по цвету – горох и мухоморы – лежат в основе композиции «Ой, какие мышки!» (рис. 5). В работах «Олень» (рис. 6) и «Обещанное счастье» изображение животного расположено внутри паттерна из цветов. Флоральные мотивы (зелено-желто-оранжевая цветовая гамма, форма линий, напоминающая ветви) присутствуют в работе «Гауди» – стилизации под мозаики А. Гауди. Зеленые массивы в пейзажах изображены схематично с разной степенью детализации: в работе «Горный пейзаж» («Лес и скалы») угадывается еловый лес, другие пейзажные работы более схематичны. Следует отметить, что флоральные элементы в изображениях не всегда семантически соответствуют тому растительному организму, на котором изображены. Так, например, грозди рябины, сосновые шишки, дубовый лист изображены на березах, что может рассматриваться, с одной стороны, как снижение просветительской ценности экотропы, с другой – как творческая находка для арт-пространства.

¹ Изображения грибов включены в категорию флоральных.

² Здесь и далее род растений, приведенный в скобках, определен автором статьи предположительно.

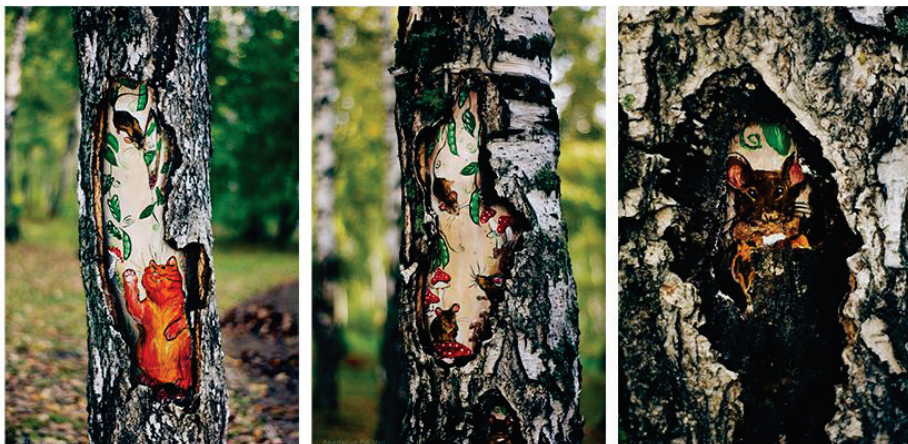


Рис. 5. Фрагменты работы «Ой, какие мышки!» (инстаграм авторов @katika_risyet, @elena_tyunikova)

Fig. 5. Details of work “Oh, What Nice Mice!” (author’s Instagram accounts are @katika_risyet, @elena_tyunikova)



Рис. 6. Фрагменты работы «Олень» (автор А. Лионова и др.)

Fig. 6. Details of work “Deer” (by A. Lionova and others)

В некоторых работах использованы дополнительные декорирующие элементы: кедровые шишки, прикрепленные к березе («Белка и шишки»); изделия из дерева, камня, металла, ткани, синтетических материалов (янтарный браслет – «Белка и шишки»; искусственные цветы и веревка – «Жизнь, дающая Жизнь»; карнавальная маска, бант, искусственный цветок, малярная кисть – «Виктория у водопада Виктория»), превращающие изображения в инсталляцию, что выглядит избыточно и противоречит идее сохранения естественной среды.

Анималистические изображения

В изображениях, где присутствуют животные, они, как правило, становятся смысловым центром композиции. Среди анималистических изображений в проекте «Душа дерева» преобладают птицы отряда совообразных (работы «Сова – смотритель рощи Михайлова» (рис. 7) или «Сова – хранительница усадьбы купца Михайлова», «Филин-хранитель», фрагмент

«Сова» работы «Сова и Белочка» и проч.), также встречаются воробынообразные (работы «Свиристель» (рис. 8) и «Снегири»), дятлообразные (работа «Дятел»), курообразные (работа «Жар-птица» или «Павлин»). Схематичные изображения птиц присутствуют в пейзажных работах. Кроме птиц, животный мир представлен изображениями млекопитающих – грызунов, хищников, копытных. Наиболее популярны грызуны: белка («Белочка» – фрагмент работы «Сова и Белочка», работы «Белка и шишки», «А где же орешки?») и мышь (в композиции «Ой, какие мышки!» пять мышей). Среди изображений хищников можно выделить композиции с домашними животными – кошками и собаками («Эх, хорошо сидим!», «Ой, какие мышки!», «Памяти друга»). Крупная морозобоина сосны, растущей на месте фонтана Михайловской усадьбы, стилизована под смотрящего вверх полярного медведя. На месте капа березы в работе «Обещанное счастье» изображена большая панда. Треугольная трещина в березовой коре стала основой схематичного изображения головы волка (работа «Волк»). Из копытных на рисунках представлен олень (работа «Олень»), лошадь – в работах «Жеребенок» и «Табун на закате» («Кони на рассвете»)¹. Лошадь (Лошадка) и еж (Ежик) являются персонажами работы «Ежик в тумане» по одноименному мультфильму. Образы других персонажей этого мультфильма – медведь (Медвежонок) и улитка (Улитка) используются в работе «Млечный Путь над головой гостеприимного хозяина тайги, который ждет своего колючего друга на чай с можжевельновыми веточками». Рептилии представлены изображением ящерицы (работа «Ящерка – хранительница воды»), рыбы – изображением, в котором угадывается морской конек (работа «Хранитель», фрагменты которой расположены на нескольких деревьях), насекомые – бабочками (рисунок без названия).

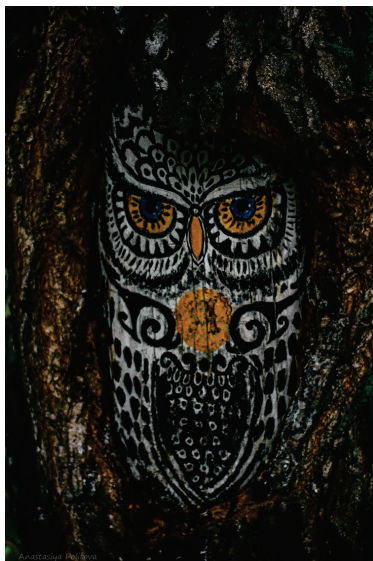


Рис. 7. Работа «Сова – смотритель рощи Михайлова» (автор О. Притчина)

Fig. 7. The work “The Owl is a keeper of Mikhailov’s grove” (by O. Pritchina)



Рис. 8. Работа «Свиристель» (автор У. Александрова)

Fig. 8. The work “Waxwing” (by U. Alexandrova)

¹ Изображение лошади на фоне схематичного пейзажа в стиле современной западной мультипликации присутствует в работе «Единорожка», однако она выполнена не на живом дереве и, соответственно, не является предметом экопрактик.

Создаваемые изображения стирают границу между искусственным и естественным, подчеркивая связь человека с природой, их взаимозависимость. Уникальность изображений обусловлена спецификой материала (нет двух одинаковых деревьев) и творческой индивидуальностью их создателей. В результате формируется неповторимый облик города и решается практическая природоохранная задача. Кроме того, такие пространства становятся «центром притяжения» различных инициатив, связанных с проявлением социальной ответственности, формированием городской идентичности, развитием самоуправления. «Картины» на живых деревьях вызывают интерес у горожан, привлекая внимание необычным расположением рисунков, разнообразием их форм, обусловленным природными факторами, сочетанием естественного и рукотворного, качеством большинства изображений (продуманный образ, подробная передача деталей), контрастом с натуральным фоном (яркие цвета выделяются на фоне стволов деревьев), композиционно (деревья с рисунками находятся близко друг к другу: рассматривая одно, обнаруживаешь в поле зрения следующее). Это обусловлено изначальной идеей проекта – создать арт-тропу, и можно утверждать, что этот замысел успешно реализован.

Следует отметить, что проект «Душа дерева» не имеет своей площадки в интернете: информационное освещение происходит в сообществе «Экотропы Томска» [15], что связывает проект с другими экоориентированными инициативами и подчеркивает цель проекта – создание эко-арт-тропы. Альбом на странице сообщества, в котором размещены фотографии работ проекта, носит название «Лесная мастерская», которое удачно отражает суть работы (участники проекта создают изображения в лесу) и сочетает в себе семантику природного и искусственного, как и сами изображения. Создавая каждый свою работу, авторы все вместе «строят» арт-тропу. Результаты просьюмерского труда сами становятся акторами, вовлекая в экодеятельность других горожан. Например, в номинацию работ (отсюда вариативность названий, появление «народных» названий у изначально безымянных изображений). Это соотносится с восприятием своих «картин на деревьях» анонимной художницей – идейной вдохновительницей проекта: она называет их «подарки для людей» – каждый делает с подарком то, что ему нравится. Изображения на деревьях активно используют в рамках других экопросьюмерских инициатив. Например, в мероприятиях сообщества «Томская прогулка» [16]: в акции «Маленькой елочке холодно зимой»¹ Р. Пуртова, направленной на «сохранение деревьев и лесных территорий», участники выбирали деревья эко-арт-тропы; анонсируя свой квест по Михайловской роще, Е. Велкосельская использует изображения работ проекта. Кроме того, проект «Душа дерева» поддерживается активностью неравнодушных горожан – пользователей пространства (непосредственное участие в проекте, пользование территорией как рекреационным ресурсом, пользование эстетической составляющей проекта, создание и распространение визуальной составляющей посредством фото- и видеоконтента). Таким образом, различные экоориентированные проекты и их аудитория взаимодействуют между собой в пространстве города, решая социокультурные задачи и поддерживая городскую

¹ Суть акции – повязать шарф на то дерево, которое вы хотели бы сохранить, и сфотографироваться на его фоне.

идентичность. Все эти практики можно отнести к просьюмерским, поскольку они реализуются по собственной инициативе активистов, не являются для них основным занятием, внешним заказом и в определенной степени уникальны.

«Душа дерева» – не единственный экоориентированный проект, где визуализация также играет важную роль. Другим примером можно считать популярное в Томске направление деятельности экосообществ – обустройство родников [15, 17]. В случае с родниковыми зонами визуальное оформление присутствует фрагментарно, что связано как с экономическими причинами (недостаток средств, распределение ресурсов только на необходимые стройматериалы), так и с «самодостаточностью» самих объектов: движущаяся, «живая» вода в обрамлении естественного ландшафта не требует эстетических дополнений. В основном визуализация в таких пространствах присутствует на стендах в формате фотоматериала (ландшафт в разные времена года, процесс и результат благоустройства территории и т.д.), сопровождающего справочную информацию текстового характера. Рассматривая каждый стенд отдельно и в составе общей визуальной композиции, можно говорить не только об информационной, но и об эстетической составляющей. Помимо стендов, в родниковой зоне (пример Университетской рощи) присутствуют изображения акриловой краской на деревянных сооружениях – каптажах, лестницах, пирсе, уличной мебели. В основном это небольшие тематические рисунки (изображение растений и животных, характерных для данной местности, например, утка кряква, рогоз [17]), что дополняет общее эстетическое восприятие места, позволяет расставить смысловые акценты (иллюстрирует названия природных объектов), несет разъяснительную функцию. Однако, в отличие от рисунков на деревьях, рисунки на искусственных объектах создаются не с целью решения природоохранной задачи художественными средствами, а лишь придают законченность оформлению объекта и создают уютную атмосферу для посетителей. Подобная стратегия оформления использована и для официального пространства – открытой территории Сибирского ботанического сада ТГУ [18]: экотропа «В заповедном парке» выполнена также с преобладанием стройматериалов из дерева (в том числе бросовых – валежника, щепы, опилок, что соответствует природоохранным принципам), а в оформлении преобладают орнаментальные элементы и небольшие рисунки, изображающие характерных для данной территории представителей флоры и фауны. Таким образом, можно говорить о единой направленности и гармоничном сочетании частных инициатив и официального благоустройства в оформлении природных объектов на территории города, что позволяет целостно воспринимать его ландшафт.

Анализ работ проекта «Душа дерева», посвященных природной тематике, позволил выявить следующие тенденции: во-первых, большинство представителей флоры и фауны, степень детализации изображений которых позволяет идентифицировать их таксономическую принадлежность (за исключением большой панды, полярного медведя, павлина, морского конька, кипариса), являются характерными для природы нашего региона.

Большинство изображений в рассмотренном тематическом сегменте – «одушевленные», что в некотором смысле продолжает посыл анонимной художницы «одухотворять все вокруг» [11].

Особенностью проекта можно назвать выбор и самого места: Михайловская роща имеет историческое значение для Томска, и сохранение этого пространства является стратегической задачей.

Идея охраны природы в целом и сохранения конкретного природного объекта в рамках города концептуально отзывается в названиях нескольких работ и роднит их между собой («Сова – хранительница усадьбы купца Михайлова», «Филин-хранитель», «Ящерка – хранительница воды», «Хранитель»).

Практика рисования на деревьях не уникальна и существует в разных уголках мира, однако сами изображения, их сочетание в рамках пространства экотропы, рощи, города в совокупности с другими существующими городскими практиками создают особый феномен, обусловленный как пространством в его синхронном и диахронном понимании, так и сообществом его жителей. Искусство выступает здесь одновременно проводником и в мифологию города, и в природу (эко-арт-тропа).

В инициативах эоактивистов можно выявить два направления: защита окружающей среды и ее компонентов и благоустройство природных пространств с целью их популяризации среди горожан. Рассмотренный проект решает обе эти задачи. Его эффект связан с тем, что результаты, с одной стороны, способствуют сохранению биоразнообразия и охране природы, с другой – обуславливают индивидуальность города и поддерживают городскую идентичность, формируя привязанность горожан к местам, имеющим особую ценность и значимость, способствуя созданию городской «мифологии» и общей культурной памяти, воспитывая чувство принадлежности к общему «дому» [2, 3, 5].

Список источников

1. Паченков О.В., Воронкова Л.В. «Новый городской активизм» и «Публичная политика» в России (на примере Санкт-Петербурга) // Журнал исследований социальной политики. 2021. Т. 19, № 2. С. 253–268. doi: 10.17323/727-0634-2021-19-2-253-268
2. Вахитайн В.С. Пересборка города: между языком и пространством // Социология власти. 2014. № 2. С. 9–38.
3. Шилехина М.С. Культурное пространство города как его идентификационное лицо: сущность и формирование // Вестник МГУКИ. 2017. № 3 (77). С. 52–62.
4. Замятин Д.Н. Геокультурное пространство Арктики: визуализация ландшафтов и онтологические модели воображения // Праксема. 2021. № 1 (27) С. 48–94.
5. Городские локальные идентичности как основа формирования устойчивых местных сообществ. Исследование общегородских идентичностей жителей Владимира, Смоленска, Ярославля: итоговый аналитический отчет о результатах массовых опросов населения. М. : АНО «Социологическая мастерская Задорина». Исследовательская группа ЦИРКОН, 2015. 94 с.
6. Савельева Е.Н. Переосмысляя Маркса: к онтологии просьюмеризма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 287–289. doi: 10.17223/22220836/36/29
7. Успенский К.В., Негрбов О.П. Роль пораженности древостоя на состояние экосистем особо охраняемых природных территорий Воронежа // Зеленая инфраструктура городской среды: современное состояние и перспективы развития : сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. (6–7 сентября 2017 г.). М. : Научно-издательский центр «Актуальность. РФ», 2017. С. 98–100.
8. Фурменикова Е.С., Кочергина М.В., Деревянко И.Н. Морозобойные трещины как специфический патологический признак деревьев дуба рекреационной зоны г. Воронежа // Лесотехнический журнал. 2018. № 1. С. 6–12. doi:10.12737/article_5ab0dfba680879.79038259
9. Савенкова И.В., Темирбекова А.Т. Повреждения березы при воздействии зимних низких температур в условиях Северного Казахстана // Состояние и перспективы развития лесного хозяйства: материалы Национальной научно-практической конференции (13–14 марта 2017 г.).

URL: <https://agro.omgau.ru/nauka/sborniki-nauchnykh-statej/item/52-materialy-vserossijskoj-nauchno-prakticheskoy-konferentsii-sostoyanie-i-perspektivy-razvitiya-lesnogo-khozyajstva.html> (дата обращения: 21.10.2021). Омск : Омский ГАУ, 2017. С. 177–182.

10. Томские волонтеры приглашают к участию в конкурсе «Душа дерева» // Департамент природных ресурсов и охраны окружающей среды Томской области: официальный сайт. 2019. URL: <https://depnature.tomsk.gov.ru/news/front/view/id/42439> (дата обращения: 21.10.2021).

11. Зуева Е. Я хочу раскрасить Томск // Новостной портал «vtomske.ru». 2017. URL: <https://news.vtomske.ru/details/147713-ya-hochu-raskrasit-tomsk> (дата обращения: 21.10.2021).

12. Художница тайно рисует на деревьях в Томске // YouTube-канал «Агентство новостей ТВ2». 2017. URL: <https://youtu.be/65rytHZTafM> (дата обращения: 21.10.2021).

13. Мучник В. Как спасти «Душу дерева» // Сайт «Агентство новостей ТВ2». 2019. URL: <https://tv2.today/Istori/Kak-spasti-dushu-dereva> (дата обращения: 21.10.2021).

14. Реутова Е. Экотропы, лестницы к родникам и арт-деревья: как Михайловская роща преобразуется благодаря неравнодушным томичам // Новостной портал «vtomske.ru». 2019. URL: <https://news.vtomske.ru/details/165820-ekotropy-lestnicy-k-rodnikom-i-art-derevyu> (дата обращения: 21.10.2021).

15. Экотропы Томска. URL: <https://vk.com/public170412322> (дата обращения: 21.10.2021).

16. Томская прогулка. URL: https://vk.com/tomsk_progulka (дата обращения: 21.10.2021).

17. Клуб ЭКОосознанности Новая ЭРА / Томск. URL: <https://vk.com/ecomindclubtomsk> (дата обращения: 21.10.2021).

18. Томичи увидят «имбирь богатырей» и «девушку»-траву на тропе в Ботсаду // Сибирский ботанический сад ТГУ: официальный сайт. 2017. URL: <http://www.sibbs.tsu.ru/node/253> (дата обращения: 21.10.2021).

References

1. Pachenkov, O.V. & Voronkova, L.V. (2021) 'New urban activism' and 'Public policy' in Russia (case of St. Petersburg). *Zhurnal issledovaniy sotsial'noy politiki – The Journal of Social Policy Studies*. 19(2). pp. 253–268. (In Russian). DOI: 10.17323/727-0634-2021-19-2-253-268.

2. Vakhshayn, V.S. (2014) Reassembling the City: Between Language and Space. *Sotsiologiya vlasti – Sociology of Power*. 2. pp. 9–38. (In Russian).

3. Shilekhina, M.S. (2017) Cultural space of the city as its identification person: essence and formation. *Vestnik MGUKI*. 3(77). pp. 52–62. (In Russian).

4. Zamyatin, D.N. (2021) The geocultural space of the Arctic: Landscape visualization and ontological models of imagination. *Praksema. Zhurnal vizualnoy semiotiki – ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 1(27) pp. 48–94. (In Russian). DOI: 10.23951/2312-7899-2021-1-48-94

5. Maltseva, D. et al. (2015) *Gorodskie lokal'nye identichnosti kak osnova formirovaniya ustoychivyykh mestnykh soobshchestv. Issledovanie obshchegorodskikh identichnostey zhitel'ey Vladimira, Smolenska, Yaroslavl'ya: itogovyy analiticheskiy otchet o rezul'tatakh massovykh oprosov naseleniya* [Urban local identities as the basis for the formation of sustainable local communities. A study of citywide identities of Vladimir, Smolensk, Yaroslavl residents: the final analytical report on the results of residents' mass surveys]. Moscow: ANO "Sociologicheskaya masterskaya Zadorina". ZIRCON Research Group.

6. Savelieva, E.N. (2019) Rethinking Marx: Towards the Ontology of Prosumerism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 287–289. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/29.

7. Uspenskiy, K.V. & Negrobov, O.P. (2017) Rol' porazhennosti drevostoya na sostoyanie ekosistem osobo okhranyaemykh prirodnnykh territoriy Voronezha [The role of tree stand damage on the state of ecosystems of specially protected natural areas of Voronezh]. *Zelenaya infrastruktura gorodskoy sredy: sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya* [Green infrastructure of the urban environment: current state and development prospects]. Proc. of the Conference. September 6–7, 2017. Moscow. pp. 98–100.

8. Furmenikova, E.S., Kochergina, M.V. & Derevyanko, I.N. (2018) Frozen cracks as specific pathological tissue of oak trees of oak recreation zone of Voronezh city. *Lesotekhnicheskii zhurnal*. 1. pp. 6–12. (In Russian). DOI:10.12737/article_5ab0dfba680879.79038259

9. Savenkova, I.V. & Temirbekova, A.T. (2017) Povrezhdeniya berezy pri vozdeystvii zimnikh nizkikh temperatur v usloviyakh Severnogo Kazakhstana [Damage to birch under the influence of winter low temperatures in the conditions of Northern Kazakhstan]. *Sostoyanie i perspektivy razvitiya*

lesnogo khozyaystva [State and Prospects for the Development of Forestry]. Proc. of the Conference. March 13–14, 2017. Omsk: Omsk State Agrarian University. pp. 177–182. [Online] Available from: <https://agro.omgau.ru/nauka/sborniki-nauchnykh-statej/item/52-materialy-vserossijskoj-nauchno-prakticheskoy-konferentsii-sostoyanie-i-perspektivy-razvitiya-lesnogo-khozyajstva.html> (Accessed: 21st October 2021).

10. Department of Natural Resources and Environmental Protection of the Tomsk Region. (2019) *Tomskie volontery priglasyut k uchastiyu v konkurse "Dusha dereva"* [Tomsk volunteers invite you to participate in the contest "The Soul of a Tree"]. [Online] Available from: <https://depnature.tomsk.gov.ru/news/front/view/id/42439> (Accessed: 21st October 2021).

11. Zueva, E. (2017) *Ya khochu raskrasit' Tomsk* [I want to color up Tomsk]. [Online] Available from: <https://news.vtomske.ru/details/147713-ya-hochu-raskrasit-tomsk> (Accessed: 21st October 2021).

12. News Agency TV2. (2017) *Khudozhnitsa tayno risuet na derev'yakh v Tomске* [An artist secretly paints on trees in Tomsk]. [Online] Available from: <https://youtu.be/65rytHZTafM> (Accessed: 21st October 2021).

13. Muchnik, V. (2019) *Kak spasti "Dushu dereva"* [How to save the "Soul of the Tree"]. [Online] Available from: <https://tv2.today/Istorii/Kak-spasti-dushu-dereva> (Accessed: 21st October 2021).

14. Reutova, E. (2019) *Ekotropy, lestnitsy k rodnikam i art-derev'ya: kak Mikhaylovskaya roshcha preobrazhaetsya blagodarya neravnodushnym tomicham* [Ecotrails, stairs to springs and art trees: how Mikhailovskaya Grove is being transformed thanks to caring Tomsk residents]. [Online] Available from: <https://news.vtomske.ru/details/165820-ekotropy-lestnicy-k-rodnikam-i-art-derevya> (Accessed: 21st October 2021).

15. Vkontakte. (n.d.) *Ekotropy Tomсka* [Tomsk ecotrails]. [Online] Available from: <https://vk.com/public170412322> (Accessed: 21st October 2021).

16. Vkontakte. (n.d.) *Tomskaya progulka* [Walk in Tomsk]. [Online] Available from: https://vk.com/tomsk_progulka (Accessed: 21st October 2021).

17. Vkontakte. (n.d.) *Klub EKOsoznannosti Novaya ERA* [Eco-consciousness club New ERA]. [Online] Available from: <https://vk.com/ecomindclubtomsk> (Accessed: 21st October 2021).

18. Siberian Botanical Garden of TSU. (2017) *Tomichi uvidyat "imbir' bogatyrey" i "devushku"-travu na trope v Botsadu* [The Tomsk residents will see the "ginger bogatyrs" and the "girl"-grass on the path to the Botanical Garden]. [Online] Available from: <http://www.sibbs.tsu.ru/node/253> (Accessed: 21st October 2021).

Сведения об авторе:

Горбунова С.В. – младший научный сотрудник лаборатории методологии и теории культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск). E-mail: post_delo@mail.ru

Information about the author:

Gorbunova S.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: post_delo@mail.ru

*Статья поступила в редакцию 03.12.2021;
одобрена после рецензирования 09.12.2021; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 03.12.2021;
approved after reviewing 09.12.2021; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья

УДК 130.2

doi: 10.17223/22220836/45/2

ПЛАТЬЕ-РУБАШКА КАК ЗНАК ИСКЛЮЧЕНИЯ ЖЕНЩИНЫ ИЗ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ СФЕРЫ В КОНЦЕ XVIII – НАЧАЛЕ XIX В.

Мария Вячеславовна Гурьянова

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия,
gmarisabel@mail.ru*

Аннотация. Мода как сфера эфемерного, идентифицируемая с женским полом, возникла в конце XVIII в. как следствие на гендерное разделение общественных ролей мужчин и женщин, что в том числе нашло отражение в возникновении такого предмета женского гардероба, как платье-рубашка, обозначив исключение женщин из социально-политической сферы, приемлемой только для представителей сильного пола. В связи с этим в данной статье была сделана попытка рассмотреть историко-культурный контекст возникновения платья-рубашки как знака идентификации женщин с частной сферой.

Ключевые слова: мода, идентичность, тело, частная сфера

Для цитирования: Гурьянова М.В. Платье-рубашка как знак исключения женщины из социально-политической сферы в конце XVIII – начале XIX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 18–24. doi: 10.17223/22220836/45/2

Original article

THE SHIRT DRESS AS A SIGN OF EXCLUSION OF WOMEN FROM THE SOCIO-POLITICAL SPHERE IN THE LATE XVIII – EARLY XIX CENTURIES

Maria V. Guryanova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, gmarisabel@mail.ru

Abstract. Fashion as an ephemeral and feminine sphere arose at the end of the 18th century as a kind of consequence of the gender division of the social roles of men and women. Until the French Revolution, both men and women were distinguished by the desire for luxurious bright fabrics, an abundance of decorations and trimmings, which were the main means of representing their social status. The French revolution embodied the destruction of the vestimentary system of the Old regime and, as consequence, negated the importance of visual representation of the individual's identity, putting forward instead a bourgeois ideal with its value of private life and inalienable talents and abilities of the individual that do not have vestimentary channels of expression. In this regard, the shirt dress, which arose in the 1780s under the influence of the ideas of Antiquity and the utilitarian tendencies in costume, which came from England, having received its greatest impact in the neoclassical modes of the style of Empire. By emphasizing and exposing bodily outlines, this kind of dress embodied the collapse of the vestimentary system of the old regime, revealing the basis of fashion changes – a private body.

Neoclassical fashion with dresses revealing body shapes can be considered the starting point of bourgeois fashion, by such a way manifesting the female body as the main object of transformation in fashion. The reduction of a woman to her corporality and to the private sphere, expressed in such dresses, can also be considered as a consequence of her exclusion from the

political sphere as it declared in the Constitution of 1791, which deprived women of any political rights and, as a consequence, of the possibility of a similar with men vestimentary representation of their social identity. Thus, the aim of this article is to examine the historical and cultural context of the exclusion of women from the political sphere, a sign of which was the shirt dress that not only embodied the identification of women with a private sphere, but also, showing more than ever the outlines of the body in a public sphere, expressed the manifestation of the female body as the main object of transformation and manipulation in the bourgeois fashion.

Keywords: fashion, identity, body, private sphere

For citation: Guryanova M.V. The shirt dress as a sign of exclusion of women from the socio-political sphere in the late XVIII – early XIX centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:18-24. doi: 10.17223/22220836/45/2

В конце XVIII в. возникает «новая культура моды, которая начинает ассоциироваться с женственностью и фривольностью» [1. Р. 211]. Не последнюю роль в ее становлении сыграли идеи Ж.-Ж. Руссо, наделившего моду статусом природной наклонности, свойственной только женщинам. Украшение себя, прихорашивание настолько свойственно, по мнению мыслителя, женской натуре и противоестественно мужской, что такое четкое разделение прослеживается уже в детстве, в играх, которые предпочитают представители того или иного пола: если мальчикам больше по душе шумные, энергичные игры, то девочкам – зеркала, украшения и куклы, а также наряды, которые они любят, как считает Ж.-Ж. Руссо, с самого детства [2. С. 445]. Хотя, по его мнению, интерес женщин к одежде, украшениям и к тому, чтобы нравиться мужчинам («если женщина создана для того, чтобы нравиться и быть подчиненной, то она должна сделать себя приятной для мужчины» [Там же. С. 433]) – неизбежное, даже достойное похвалы следствие ее натуры, он тем не менее проводит различие между культивированием красоты и следованием моде, питая отвращение к способам, какими коммерческая культура Парижа развращает женский вкус, навязывая постоянно меняющиеся модные товары вместо простых тканей и цветов, необходимых, чтобы подчеркнуть естественную красоту женщин [3. Р. 944–945].

Несмотря на такое неоднозначное отношение Ж.-Ж. Руссо к феномену моды, с одной стороны, выступающей в качестве естественной наклонности слабого пола, а с другой – в то же время эту самую женскую природу в недостаточной мере подчеркивающей, мыслитель достаточно определен в вопросе отношения мужчин к моде, считая, что даже присутствие мужчин в сфере моды в качестве производителей противоестественно. «Никогда мальчик сам не пожелает быть портным; нужно искусство, чтобы засадить за это женское ремесло пол, который не создан для него. Иглой и шпагой не сумеют владеть одни и те же руки. Будь я государем, я дозволил бы швейное и портняжное ремесло только женщинам и хромым, которые принуждены заниматься тем же, чем и женщины» [2. С. 232]. Чуть позднее, в 1802 г., доктор П.-Ж.-Ж. Кабанис в работе «Взаимоотношение физического и морального в человеке» («Rapports du physique et du morale de l'homme») выдвинул физиологическую теорию о различиях в интеллектуальных способностях полов, настаивая на несопоставимости между ними и утверждая, что женщины в меньшей степени подходят как для научных и академических занятий, так и для гражданских и общественных ролей [4. Р. 198]. По свидетельству

К. Кейдж, обширный дискурс такой литературы в этот период, внутри которого приведенная выше работа является лишь одним из примеров¹ [4], обусловлен выдвинутой Ж.-Ж. Руссо проблематикой трактовки гендерных различий не как социокультурных конструктов, а как укорененных непосредственно в природе, что во многом и определило становление гендера в качестве жесткой категории идентичности не только в сфере моды, но и в других областях. Одним из импульсов, способствующих переосмыслению положения мужчин и женщин в обществе, можно считать в том числе и Конституцию 1791 г., открыто приписывающую женщин к категории пассивных граждан, тем самым фиксируя факт вытеснения женщин из политической сферы, что также нашло отражение в закрытии Конвентом в октябре 1793 г. женских политических клубов² [5. С. 47], а также в запрете на все виды политического участия женщин [6. Р. 128]. При Старом Режиме, когда «понятия всеобщих прав еще не существовало, недопущение женщин к официальным каналам власти не было чем-то исключительным, так как схожее положение они разделяли с большинством мужчин того времени» [7. Р. 2], с Революцией же между положением женщины и мужчины в обществе стала проводиться четкая граница, закрепившая за мужчинами сферу публичного, политического, а за женщинами – сферу частного (дома, семьи и материнства). Такое разделение не преминуло отразиться и во внешнем облике обоих полов, введя четкое разграничение между женским гардеробом, продолжающим «апеллировать к визуальной репрезентации, отсылавшей к семиотике абсолютистского двора Старого Режима, где шляпка говорила больше тысячи слов» [1. Р. 213], и мужским, характеризовавшимся, как отметил Дж. Флюгель, «великим мужским отказом» [8. Р. 110–113] от репрезентации своей идентичности посредством шелков, отделок и кружев. Данное разделение было настолько фундаментальным, что книга «Туалет дам, или Энциклопедия Красоты» (*Toilette des dames, ou Encyclopedie de la Beaute*) [9. Р. 196], вышедшая в 1806 г., указывала на существовавшие гендерные различия и при выборе тканей: если прозрачный газ и муслин маркировались как исконно женские ткани, то сильному полу соответствовали одеяния из шерстяных тканей. Так, линия демаркации между публичным и частным, мужским и женским четко разграничила вестиментарный рынок конца XVIII – начала XIX в.

Таким образом, именно сфера частного становится полем, идентифицируемым с женщинами. Не только семья и материнство, но коммерческая культура, активно набирающая обороты с XVIII в. [10, 11], в большей части оказывается рассчитана на нее как своего основного потребителя, «чей ум и чувственная организация делает женщину идеально подходящей для потребления, особенно ее пассивность делает ее крайне восприимчивой к тому, что-

¹ Roussel P. *Système de la femme* (1775); Saint-Lambert J.-F. *Analyse de l'homme et de la femme* (1798–1801); Thomas A.-L. *Essai sur le caractère, les moeurs et l'esprit naturel de la femme* (2nd éd., 1803); De la Sarthe M. *Histoire naturelle de la femme* (1803); Jouard G. *Nouvel essai sur la femme considérée comparativement à l'homme* (1804).

² Поводом к закрытию клубов (30 октября 1793 г.) стало несогласие женщин с внешним видом республиканок-санкюлотов, которые накануне «прогуливались утром по рынку и хранилищам мяса Инносан в брюках и красных колпаках; они пытались заставить и других гражданок надеть такой же костюм. Образовалось скопление из приблизительно шести тысяч человек... ни жестокостью, ни угрозами невозможно принудить их носить одежду, которая, по их мнению, должна быть оставлена мужчинам».

бы быть захваченной впечатлением от приятных и фривольных изделий» [3. Р. 953]: уже в 1700 г. большинство женщин от домашних слуг до благородных дам тратили на одежду в два раза больше средств, чем их мужья, а после 1750 г. стоимость женского гардероба среди всех классов возрастала в пятьдесят раз быстрее мужского [12].

Вытеснение женщин в сферу частного находило свое выражение и в господствующей неоклассической женской моде этого периода, буквально сводившейся к *chemise* (рубашке), можно сказать, собой эту сферу воплощающей. Освобождению нижней рубашки от статуса «неглиже» способствовал не в последнюю очередь портрет Марии-Антуанетты кисти Э. Виж-Лебрен 1783 г., в том же году выставленный в Салоне и вызвавший массовое возмущение неуместностью неформального одеяния для репрезентации королевы на официальном портрете. Задействованные в производстве и торговле товарами моды обвиняли ее, в свою очередь, в том, что на портрете «королева предстала как горничная, чтобы унижить Францию, умышленно разрушая таким образом французскую индустрию одежды» [3. Р. 945]. Пренебрежение шелками и отделкой со стороны Марии-Антуанетты, так экономически существенных для французской экономики, во многом можно считать следствием как распространения английских мод с их тяготением к неформальным одеяниям и к идиллии сельской жизни, к которой такие наряды располагали, так и дискурса Ж.-Ж. Руссо с его противопоставлением природного наследия цивилизаций («Рассуждение о науках и искусствах»), влияние которых было настолько существенным в культуре с их идеей доминирования неформального над официальным, что нашло отражение как в предпочтении королевы Малого Трианона с его «домашней» атмосферой ритуальному Версалию, так и в появлении такого платья, как «королевская рубашка» («*chemise à la reine*»), изображенного на упомянутом портрете. Как замечает Франсуа Метра (Francois Metra), уже в конце февраля 1795 г. Мария-Антуанетта «выразила желание отказаться от ношения платьев-рубашек (*chemises*), рединготов (*redingotes*), платьев «а-ля полонез» (*à la polonaises*) или левит (*levites*) (предметов одежды, которые господствовали в Трианоне) в пользу более серьезного платья «а-ля франсэз» (*robe à la française*)» [13. Р. 171]. Тем не менее тенденция становления такого рода «неглиже» в качестве социально приемлемого одеяния уже была заложена, подкреплённая королевским авторитетом в форме такого знакового портрета, в дальнейшем получив развитие уже в неоклассических модах.

Платье-рубашка более основательно вошла в женский гардероб в период Директории, воспринимаясь современниками как реакция, с одной стороны, на раскопки в Геркулануме и Помпеях, с другой же – как отражение общественного увлечения республиканскими идеями Античности. По этому поводу Л.-С. Мерсье отмечает, что «он не знает, насколько сильно одежда слабого пола связана с республиканскими формами правления Греции, но модели их платьев в точности повторяют фасоны Аспасии: обнаженные руки и грудь, ступни, обутые в сандалии, и волосы, собранные в косы вокруг их головы» [14. Р. 319]. Так, неформальное одеяние, а точнее нижняя рубашка, вошло в женскую моду как официальный наряд (придворный костюм Жозефины, *ex-merveilleuse*¹, когда-то совместно с мадам Тальен эпатировавшей публику

¹ Мервейез – термин, обозначающий модниц периода Директории (1795–1799), для которых была характерна эксцентричность вестиментарного поведения.

полупрозрачными «античными» платьями-рубашками, своей высокой талией и короткими рукавами с пуфами, продолжая отсылать к неоклассическим модам [15. Р. 71, 93]), тем самым продемонстрировав один из путей развития моды от неформального одевания к формальному. По мнению А. Рибейро [16. Р. 681–682], такой путь развития моды уходит корнями в средневековье, когда появилось такое понятие, как ночная рубашка, как знак в какой-то степени сферы, пролегающей между общественной репрезентацией и непосредственно индивидом, которую одевали на тело при пробуждении ночью. Уже в конце XVI в. ночная рубашка превратилась в платье, которое носили по утрам, а через какие-то двести лет приобрела статус почти формального костюма.

Статус белья до Французской революции [17. Р. 173], его запретившей, тем самым обозначив тотальное обобществление жизни индивида, целиком и полностью сводя его к его функции гражданина, был достаточно многозначителен. До революции, проглядывая сквозь разрезы на одежде¹ [16. Р. 662] или в области манжет и воротника, чистота белья в условиях дефицита воды обозначала социальный статус индивида² [18. С. 317], реализуя так свойственную аристократическому этосу «игру кажимостей». Соприкасаясь непосредственно с телом, но при этом реализуя функции маркера социального положения, роль белья в данном случае оказывалась амбивалентной, будучи причастной сфере частного, оно тем не менее одновременно было и средством социальных различий, тем самым давая основание в период революции, стремящейся нивелировать любые статусные различия, для отказа от такового. Несмотря на то, что можно предположить, что неоклассические моды с их платьями-шенизами (*chemise*) в античном стиле в период Директории не несли в себе семантику нижнего белья в связи с отсутствием такового в предшествующие годы революции, они тем не менее, как и платье (королевская сорочка) Марии-Антуанетты, более отчетливое в своей семантике, выражают не что иное, как факт становления пространства частной сферы – единственного поля самовыражения женщины, демонстрируя факт ее исключения из политической сферы средствами такой «бельевой» манифестации.

Список источников

1. Jones M.J. Sexing la Mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France. Oxford. New York : Berg, 2004. 256 p.
2. Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения : в 2 т. М. : Педагогика, 1981. Т. 1. 656 с.
3. Jones M.J. Repackaging Rousseau: Femininity and Fashion in Old Regime France // French Historical Studies. 1994. Vol. 18, № 4. P. 939–967.
4. Cage E.C. The Sartorial Self: Neoclassical Fashion and Gender Identity in France, 1797–1804 // Eighteenth-Century Studies. 2009. Vol. 42, № 2. P. 193–215.
5. Бар К. Политическая история брюк. М. : Новое лит. обозрение, 2013. 328 с.
6. Kale S.D. Women, the Public Sphere, and the Persistence of Salons // French Historical Studies. 2002. Vol. 25, № 1. P. 115–148.
7. Landes J.B. Women and the public sphere in the age of the French Revolution. Itaca, London : Cornell University Press, 1988. 296 p.

¹ Предположительно разрезы на одежде появились в результате битвы при Грансоне (1476), когда швейцарские солдаты, одержавшие победу над армией Карла Смелого, украсили свои одежды полосками ткани с одежд бургундских воинов в качестве трофея. Через германских ландсхетов (наемных солдат) эта мода распространилась по большей части Северной Европы.

² В «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо пишет о чистоте белья как предмете роскоши.

8. Flugel J. C. *The Psychology of Clothes*. Hogarth Press, 1930. 257 p.
9. Caron A. *Toilette des dames ou encyclopédie de la beauté*. Paris : A.G. Debray, 1806. 747 p.
10. Kwass M. Ordering the World of Goods: Consumer Revolution and the Classification of Objects in Eighteenth-Century France // *Representations*. 2003. Vol. 82, № 1. P. 87–116.
11. McKendrick N. The Consumer Revolution of Eighteenth-Century England // eds. N. McKendrick, J. Brewer, J.H. Plumb. *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*. London : Europa Publications Limited, 1982. P. 9–33.
12. Roche D. L'économie des garde-robes a Paris, de Louis XIV a Louis XVI // *Communications*. 1987. Vol. 46. P. 93–117.
13. Weber C. *Queen of fashion: what Marie Antoinette wore to the Revolution*. New York : Picador. Henry Holt and Company, 2006. 412 p.
14. Mercier L.-S. *Paris pendant la Révolution (1789–1798) ou Le Nouveau Paris*. T. 1. Paris : Poulet-Malassis, 1862. 464 p.
15. Le Bourhis K. (ed). *The Age of Napoleon: costume from revolution to empire, 1789–1815*. New York : The Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, Inc., 1990. 284 p.
16. Ribeiro A. Dress in the Early Modern Period, c. 1500–1780 // Jenkins D. (ed.) *The Cambridge history of western textiles*. New York : Cambridge University Press, 2003. P. 659–716.
17. Roche D. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe–XVIIIe siècles)*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1989. 549 p.
18. Руссо Ж.-Ж. *Избранные сочинения* : в 3 т. М. : Гос. изд-во худ. лит., 1961. Т. 3. 728 с.

References

1. Jones, M.J. (2004) *Sexing la Mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*. Oxford; New York: Berg.
2. Rousseau, J.-J. (1981) *Pedagogicheskiye sochineniya: V 2-kh t.* [Pedagogical Works in 2 vols]. Translated from English. Vol. 1. Moscow: Pedagogika.
3. Jones, M.J. (1994) Repackaging Rousseau: Femininity and Fashion in Old Regime France. *French Historical Studies*. 18(4). pp. 939–967.
4. Cage, E.C. (2009) The Sartorial Self: Neoclassical Fashion and Gender Identity in France, 1797–1804. *Eighteenth-Century Studies*. 42(2). pp. 193–215.
5. Bar, K. (2013) *Politicheskaya istoriya bryuk* [Political history of trousers]. Translated from French. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
6. Kale, S.D. (2002) Women, the Public Sphere, and the Persistence of Salons. *French Historical Studies*. 25(1). pp. 115–148
7. Landes, J.B. (1988) *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*. Itaca, London: Cornell University Press.
8. Flugel, J.C. (1930) *The Psychology of Clothes*. Hogarth Press.
9. Caron, A. (1806) *Toilette des dames ou encyclopédie de la beauté*. Paris: A.G. Debray.
10. Kwass, M. (2003) Ordering the World of Goods: Consumer Revolution and the Classification of Objects in Eighteenth-Century France. *Representations*. 82(1). pp. 87–116. DOI: 10.1525/rep.2003.82.1.87
11. McKendrick, N. (1982) The Consumer Revolution of Eighteenth-Century England. In: McKendrick, N., Brewer, J. & Plumb, J.H. (eds) *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*. London: Europa Publications Limited. pp. 9–33
12. Roche, D. (1987) L'économie des garde-robes a Paris, de Louis XIV a Louis XVI. *Communications*. 46. pp. 93–117.
13. Weber, C. (2006) *Queen of fashion: what Marie Antoinette wore to the Revolution*. New York: Picador; Henry Holt and Company.
14. Mercier, L.-S. (1862) *Paris pendant la Révolution (1789–1798) ou Le Nouveau*. Vol. 1. Paris: Poulet-Malassis.
15. Le Bourhis, K. (ed.) (1990) *The Age of Napoleon: costume from revolution to empire, 1789–1815*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, Inc.
16. Ribeiro, A. (2003) Dress in the Early Modern Period, c. 1500–1780. In: Jenkins, D. (ed.) *The Cambridge History of Western Textiles*. New York: Cambridge University Press. pp. 659–716.
17. Roche, D. (1989) *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe–XVIIIe siècles)*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
18. Rousseau, J.-J. (1961) *Izbrannye sochineniya v 3-kh t.* [Selected Works in 3 vols]. Vol. 3. Translated from French. Moscow: Gos. izd-vo khudozh. lit.

Сведения об авторе:

Гурьянова М.В. – аспирант кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва).
E-mail: gmarisabel@mail.ru

Information about the author:

Guryanova M.V. – Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation).
E-mail: gmarisabel@mail.ru

*Статья поступила в редакцию 12.04.2019;
одобрена после рецензирования 08.08.2021; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 12.04.2019;
approved after reviewing 08.08.2021; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья
УДК 792.09 792.03
doi: 10.17223/22220836/45/3

К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЯХ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ АВТОРСКОГО ТЕАТРА

Эмилия Викторовна Деменцова

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия,
emvd@ya.ru*

Аннотация. В статье раскрываются проблемы и особенности уточнения терминологического статуса понятия авторского театра и его соотношение с понятием режиссерского театра. Предложен наиболее полный сравнительный характер понятий театроведческой и киноведческой наук, определяющих статус режиссера – автора спектакля.

Ключевые слова: режиссер, режиссерский театр, авторский театр, авторское кино, интерпретация, эксперимент, авангард, постдраматический театр

Для цитирования: Деменцова Э.В. К вопросу о терминологических трудностях определения понятия авторского театра // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 25–31. doi: 10.17223/22220836/45/3

Original article

ON THE QUESTION OF TERMINOLOGICAL DEFINITION OF THE CONCEPT OF AUTHOR'S THEATRE

Emiliia V. Dementsova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, emvd@ya.ru

By the logic of the language, any object of art has an author – albeit a collective one, as in folklore – and therefore, should be called an “author”. However, this does not really help in determining the exact place of a work of art in the system of art concepts and terms; but not every director manages to create an individual author’s style. In Western theatre studies, at a linguistic level, the borrowing from cinema of such terms as “auteur theatre” and “the theatre of the director-auteur” is rather reflected. The concept of “auteur” turns out to be the most acceptable in describing a new type of director who actively adapts dramatic plays, intervenes in them and thus creates their own script based upon the other whilst developing their own unique style. Today new terms have appeared in theatre studies such as post-auteur and neo-auteur, which have not yet been investigated and are riddled with contradiction.

The post-auteur theatre considers the work of the director-auteur, not as an expression of an individual genius, but rather as a meeting place, a point of assembly of his biography, intertext, context and specific historical situation. The post-auteur theatre puts the personality of the director-auteur in the background, putting in the first place the collective nature of the work to create a film or performance.

The director exists today in another socio-cultural formation. That is why the concept of “neo-auteur theatre” (or cinema) that may become appropriate to describe a new approach to directing that is characteristic of the contemporary cultural situation. The neo-auteurism approach suggests that the director, in addition to the film or performance, creates a certain “added value”. Directors are fully involved in the advertising process to promote their performances on social networks, the media, participation in festivals, lecturing and other forms of public presentation and promotion.

“Auteur” has become a marketing category, a label that is actively and not always deservedly assigned or distributed to directors. Anglo-American critics pay attention to such a sign of auteurship in the credits or on posters such as “film by” or “performance by”. This is a kind of trophy. In such a situation, auteurship turns out to be nothing more than a category of status in the hierarchy of social values, a purely external attribute of the “packaging” of a film or performance. However, it is important to consider the rise of a new type of director and to allow the rational identification of his or her conceptual activity; more often than not displayed in the work of such avant-garde directors as Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht etc.

Keywords: director, director’s theatre, author’s theatre, author’s cinema, interpretation, experiment, avant-garde, post-dramatic theatre, auteur

For citation: Dementsova E.V. On the question of terminological definition of the concept of author’s theatre. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:25-31. doi: 10.17223/22220836/45/3

Взаимоотношения режиссера и драматурга продолжают оставаться одной из центральных проблем искусствознания и театроведения в частности. Проблема соотношения текста первоисточника и его режиссерской интерпретации, а также границы такой интерпретации была актуальной задолго до признания режиссуры самостоятельным видом художественного творчества и не теряет актуальности по сей день. На протяжении истории развития театрального искусства пальма первенства в формулировании художественного замысла оказывалась то у драматурга, становившегося постановщиком спектакля (Эсхил, Ж.-Б. Мольер, У. Шекспир, А. Островский), то у актера, берущего на себя сценическую адаптацию пьесы (Д. Гаррик, Ф. Шрёдер, В. Каратыгин). Начиная со второй половины XIX в. художественная доминанта в создании спектакля оказалась за фигурой режиссера. Это теоретически обосновали и утвердили в начале XX в. Константин Станиславский в России, Гордон Крэг в Великобритании, Макс Рейнхардт в Германии, Жак Копо во Франции. Именно режиссер стал по выражению Вс.Э. Мейерхольда, «автором спектакля» [1. С. 3],демиургом, способным, руководствуясь собственными волей и замыслом, представить спектакль как художественное целое, объединив в единое гармоничное полотно все его элементы (литературную основу, знаковый ансамбль, актерское искусство, сценографию, звук, музыку, пространство, свет и проч.). XX в. в истории театра был ознаменован поисками универсальной модели отношений драматурга и режиссера. Строгое следование букве литературного первоисточника или его свободная интерпретация, в которой режиссер не должен знать ограничений, – подобная полемика не теряет своей остроты и по сей день. XXI в. привнес еще одну грань в непрекращающийся искусствоведческий дискурс – феномен авторского театра. Понятие это широко используется в рецензиях критиков, театроведческих текстах, популярной и научной литературе, но канонической дефиниции не имеет. Попытка дать довольно вольное определение этому феномену дается лишь в одном источнике [2]: «Авторский театр – это театр, которому присуща некая отстраненность от обстоятельств пьесы для развития более глубокого формирования личностного взгляда на героя (героев). Драматургический материал в совокупности с собственным жизненным и творческим опытом используется режиссером и актерами как инструмент в создании ситуационной импровизации, порой несущей иронию над театраль-

ными штампами и далеко не вписывающейся в каноны академического театра. В применении к Авторскому театру можно услышать также эпитеты „экспериментальный“, „нетрадиционный“, „авангардный“. Синтезируя самые различные элементы, Авторский театр не замыкается на каком-либо, так как ни один из них не может являться его конечной целью. Авторский театр, уходя от декларирования прописных истин психологического театра, провозглашает новейшую эстетику современной драматургии, отдавая приоритет субстанциональному конфликту и внутренней событийности действия». Проанализируем данную дефиницию. «Отстраненность от обстоятельств пьесы», «личностный взгляд», «ситуационная импровизация», созданная на основе драматургического материала и жизненного и творческого опыта создателей спектакля, синтез элементов, отсутствие замкнутости на одном элементе, провозглашение «новейшей эстетики современной драматургии», «приоритет субстанционального конфликта и внутренней событийности действия» – таковы, по мнению авторов дефиниции, отличительные черты авторского театра. По нашему мнению, данное определение не является точным, ибо, во-первых, трактует определяемый предмет пространно, предлагая слишком широкий для научного термина спектр представлений; во-вторых, в данном случае совершается через понятия, подлежащие определению, оценочные и условные понятия и предположения, нуждающиеся в уточнении («некая», «более», «новейший», «порой», «прописные истины», «каноны академического театра»...); в-третьих, предложенная дефиниция указывает не на содержание, но на объем соответствующего понятия и поэтому является не его определением, а верификацией. В данной дефиниции, очевидно, произошло смешение понятий режиссерского театра (его дефиниция также отсутствует в словарях) и собственно авторского театра.

В профессиональной литературе часто можно встретить употребление понятий «режиссерский театр» и «авторский театр» в качестве синонимов. Встречается и гибридная конструкция – «авторский режиссерский театр» [3]. «Одно и то же слово обозначает, как это часто бывает в искусствоведческом обиходе, понятия самого разного объема и разной степени конкретности» [4. С. 45]. Одной из причин подобного смешения понятий является влияние на терминологию театра терминов кинокритики, в которой существует теория «авторского (режиссерского) кино» [5]. Соотношение и объем терминов театра и кинематографа в части истолкования понятий «режиссерский» и «авторский» мы рассмотрим ниже. Терминологическая ясность должна быть привнесена не только ради цели упорядочить словоупотребление. Отсутствие терминологического единообразия порождает определенные методологические сложности в описании и классифицировании различных типов театра. Так, порой можно встретить точку зрения, что авторский театр – театр, в котором главенствует текст драматурга, а режиссерский театр – тот, в котором на первом месте стоит режиссерский замысел. В обоих случаях подобные утверждения основаны на презумпции текстоцентричности спектакля, что само по себе значительно сужает взгляд на спектакль как целостную композицию, сотканную из различных элементов, и не учитывает театральную ситуацию и «ландшафт» (спектакли, в которых отсутствует текст, или спектакли, где первичен визуальный образ, а не слово, – не новость на театральных подмостках).

Постараемся исследовать истоки и определить границы понятий «режиссерский театр» и «авторский театр», а также их соотношение и объем. По нашему мнению, границы понятия «режиссерский театр» шире границ понятия «авторский театр». Спектакль, имеющий режиссера среди своих создателей, пусть номинального, пусть режиссера, у которого организатор действия условно перевешивает роль творца, априори является режиссерским. Независимо от того, какой целью руководствуется режиссер – строго следовать тексту драматурга, кропотливо переводя его на язык сцены, или, напротив, вступить с автором в спор, используя для этого его же текст, – такой театр следует считать режиссерским. Понятие «режиссерский театр» справедливо считать собирательным понятием, употребляющимся в исторической науке о театре для определения исходной точки выделения особой режиссерской функции в спектакле. С хронологического момента выделения режиссерского функционала и наделения им конкретной личности справедливо именовать весь последующий затем театр режиссерским. Таким образом, понятие «режиссерский театр» является родовым для исторической науки о театре.

Еще одним близким по звучанию (не по смыслу) определением авторского театра могло стать понятие «театра одной воли» [6], предложенное Федором Сологубом (иначе – «интимного театра» [7. С. 15], и театра «единого Лица», если бы автор предложенного определения не имел в виду господство и диктат воли автора произведения, лежащего в основе спектакля.

Понятие авторского театра, по мнению некоторых исследователей, в частности, Авры Сидируполо, заимствовано из терминологии французской кинокритики – «auteur» «auteurism», потому в западном театроведении понятие «авторский театр» на лингвистическом уровне отражает это заимствование из кинематографа в таких определениях авторского театра, как «auteur theatre», «the Theatre of the Director-Auteur», «the practice of auteurism in the theatre». Отметим, что «auteur theatre» не является синоним «director's theatre» (режиссерского театра), которое также используется в англоязычных текстах о театре.

Ближе всего к определению терминологического статуса понятия авторского театра, на наш взгляд, оказываются термин «auteurism» и фигура «director-auteur» (режиссера авторского театра). Здесь, однако, надлежит сделать акцент на том, что «auteurism» родился именно как теория и идеология, в основе которой лежит противостояние конвейерному масскульту, в котором личность режиссера нивелирована (в американском кинематографе существует целая категория фильмов Алана Смити – по псевдониму, использующемуся тогда, когда режиссер не желал ставить свое имя в титрах. Как правило, речь шла о фильмах, исковерканных продюсерами, в которых первоначальный режиссерский замысел был выхолощен). Термин «авторский театр» в любой из своих трактовок не несет подобного оттенка противостояния или противопоставления. Он возникает не из «духа противоречия» ярких режиссерских индивидуальностей и господствующего театрального направления. Театр пестр, и говорить в нем о «поточном» производстве (как в кинематографе) по меньшей мере некорректно. Уточненный термин «авторский театр» призван лишь зафиксировать уже возникшее и развивающееся явление театрального искусства. Если в кинематографе режиссер вынужден был отстаивать свое право на творческое высказывание, свою незаменимость, выво-

для кино за только лишь производственные рамки, то в театре такого острого противодействия не наблюдалось из-за меньшей доли «технологичности» процесса создания спектакля. Собственно, основные нападки противников теории авторского кино касались как раз того, что данная теория не учитывает или принижает вклад производственной группы фильма и руководителей киностудий, участвующих в создании кинополотна. «Авторское кино» стало категорией не только эстетической и исторической, но и производственной.

На наш взгляд, понятие режиссерского театра является родовым для театра авторского. Постановка Уильямом Шекспиром собственной пьесы будет являться примером режиссерского театра и его подвидом – авторского театра (в данном случае мы оцениваем явление прошлого, применяя современную терминологию), ибо пьеса Шекспира нетождественна его же спектаклю по этой пьесе, как самая искусная копия не будет тождественна оригиналу. Спектакль как самостоятельное произведение искусства не исчерпывается и не ограничивается литературными рамками произведения, лежащего в его основе. Литературный первоисточник и спектакль по нему, используя юридическую терминологию, не соотносятся как главная вещь и принадлежность, но являются понятиями, не зависимыми друг от друга, в определенном ракурсе пересекающимися (однако данное пересечение не является обязательным для спектакля. Оно лишь вероятно, возможно, допустимо). Таким образом, понятие «режиссерский театр» может быть достоянием исторической науки о театре, условным понятием, характеризующим определенный исторический этап развития театрального искусства, этап, в котором возникает самостоятельная фигура режиссера, отличная от драматурга или актера, взявшего на себя режиссерские функции. В контексте же современной театральной ситуации использование понятия «режиссерский театр» с целью, например, подчеркнуть яркую индивидуальность или самобытность режиссерского метода, представляется ошибочным, тавтологичным. Современный театр априори является режиссерским, но не каждый спектакль может претендовать на принадлежность авторскому театру.

Авторский театр является видовым понятием режиссерского театра. Они соотносятся как часть и целое. Вновь обратимся к определению, предложенному энциклопедией эстрады [2], как к единственному если не точно фиксирующему, то хотя бы выделяющему данное явление театрального ландшафта. В первой части определения утверждается «некая отстраненность от обстоятельств пьесы». Абстрагировавшись от неопределимого и неизмеримого понятия «некая», можно утверждать, что констатация отстраненности от обстоятельств пьесы не является категоричным условием авторского театра. Авторский театр может относиться к какому угодно режиссеру, жанру, стилю, направлению или эстетике, может быть постдраматическим, дидактическим или документальным. Его отличает именно тотальная подчиненность всех элементов спектакля единым режиссерским замыслу, идее, воле. Если бы не негативная коннотация слова, такой театр точнее мог бы называться авторитарным (встречается в текстах и такое определение [6]). «Авторитаризм» режиссера, однако, в этом случае подразумевает полное и беспрекословное подчинение всех участников спектакля, основанное на полном доверии режиссеру, а не подавлении коллектива одной сильной личностью. Здесь уместно говорить о заслуженном режиссером авторитете и сформированной

им команде единомышленников, в которой коллектив работает «на одной волне». Нельзя говорить о том, что режиссер авторского театра «един во всех лицах» (сценографа, драматурга, художника по костюмам...), а его спектакль – это монопроект. Ключевым здесь является подчиненность всей команды спектакля и всех его элементов режиссеру. Однако речь не идет о «культе личности» режиссера, и коллективный характер спектакля никак не опровергается и не принижается; напротив, авторский театр в большинстве случаев означает ансамбль, симфонию всех его элементов, в наивысшей степени способствуя целостности произведения сценического искусства. В такой команде никто не лишен «авторства» на свой вклад в спектакль (роль, музыку, сценографию), но каждый элемент спектакля пронизан режиссерским видением, элементы спектакля не противоречат друг другу, но создают единое гармоничное полотно.

Отечественный театр, всегда преимущественно, по просторечию, «актерский» (т.е. главным критерием решения посмотреть тот или иной спектакль является присутствие в нем известного актера), в последние годы перестает быть столь однородным. Публику все чаще привлекают и имена режиссеров. Как правило, именно режиссеров – представителей авторского театра. Поэтому уточнение статуса понятий режиссерского и авторского театра является важным аспектом понятийно-терминологического аппарата искусствоведческой науки.

Список источников

1. Чжун Чжун Ок. Режиссерская методология Вс.Э. Мейерхольда и ее влияние на современный театр : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 193 с.
2. *Эстрада в России. XX век* : энциклопедия / отв. ред. Е.Д. Уварова. М. : Олма-Пресс, 2004. 862 с. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1360481> (дата обращения: 17.07.2018).
3. *Таганская кольцевая*. Дмитрий Ренанский о логике перемен в Театре на Таганке // COLTA.RU URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/442> (дата обращения: 17.07.2018).
4. *Владимиров С.В.* Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2007. 192 с.
5. *Тугуши С.А.* «Авторское кино» как феномен культуры XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskoe-kino-kak-fenomen-kultury-hh-veka> (дата обращения: 17.07.2018).
6. *Шевченко Е.С.* Эстетика балагана и ее значение в становлении символа в драматургии Ф. Сологуба // Известия Самарского государственного университета. URL: http://weblib.ssu.samara.ru/e_proceeds.su/htdocs/ViewIssue.php?section=Philology&pubyear=2008&issue (дата обращения: 17.07.2018).
7. *Изюмова О.Г.* «Театр одной воли»: Сологуб и Евреинов // Театрон: научный альманах. СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2008. 2014. № 2 (14).

References

1. Zhong Zhong Ok. (2005) *Rezhisserskaya metodologiya Vs.E. Meyerkhof'da i ee vliyanie na sovremennyy teatr* [Vs.E. Meyerhold's directing methodology and its influence on modern theater]. Art History Cand. Diss. Moscow.
2. Uvarova, E.D. (ed.) (2004) *Estrada v Rossii. XX vek: entsiklopediya* [The open-air stage in Russia. The 20th century: an encyclopedia]. Moscow: Olma-Press. [Online] Available from: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1360481> (Accessed: 17th July 2018).
3. COLTA.RU. (n.d.) *Taganskaya kol'tsevaya. Dmitriy Renanskiy o logike peremen v Teatre na Taganke* [The Taganskaya ring road. Dmitry Renansky on the logic of change at the Taganka Theater]. [Online] Available from: <http://www.colta.ru/articles/theatre/442> (Accessed: 17th July 2018).
4. Vladimirov, S.V. (2007) *Deystvie v drame* [Action in Drama]. 2nd ed. St. Petersburg: St. Petersburg Theatre Arts Academy.
5. Tugushi, S.A. (n.d.) "*Avtorskoe kino*" *kak fenomen kul'tury XX veka* [The "author's cinema" as a cultural phenomenon of the 20th century]. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskoe-kino-kak-fenomen-kultury-hh-veka> (Accessed: 17th July 2018).

6. Shevchenko, E.S. (n.d.) Estetika balagana i ee znachenie v stanovlenii simvola v dramaturgii F. Sologuba [Aesthetics of the low farce and its significance in the formation of a symbol in the dramaturgy of F. Sologub]. *Izvestiya Samarskogo gosudarstvennogo universiteta – Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*. [Online] Available from: http://weblib.ssu.samara.ru/e_proceeds.su/htdocs/ViewIssue.php?section=Philology&pubyear=2008&issue (Accessed: 17th July 2018).

7. Izyumova, O.G. (2008) “Teatr odnoy voli”: Sologub i Evreinov [“Theater of one will”: Sologub and Evreinov]. *Teatron: nauchnyy al'manakh*. 2(14).

Сведения об авторе:

Деменцова Э.В. – аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва). E-mail: emvd@ya.ru

Information about the author:

Dementsova E.V. – Post-graduate student of Department of semiotics and theory of arts Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: emvd@ya.ru

*Статья поступила в редакцию 18.07.2018;
одобрена после рецензирования 23.11.2021; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 18.07.2018;
approved after reviewing 23.11.2021; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья

УДК 37.035.6

doi: 10.17223/22220836/45/4

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В СТАНОВЛЕНИИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЛИЧНОСТИ

Наталья Ивановна Кашина¹, Наталия Григорьевна Тагильцева²

^{1, 2} Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия

¹ koranata@mail.ru

² musis52nt@mail.ru

Аннотация. В статье раскрывается тезис о том, что музыкальная культура как один из видов художественной культуры и часть духовной культуры обладает огромным потенциалом в становлении культурной идентичности личности. В музыкальной культуре, как и во всех других видах художественной культуры, в образной и символической форме воплощаются человеческие идеалы и ценности, позволяющие человеку идентифицировать себя с ними и обрести тем самым культурную идентичность. Авторами статьи доказывается, что идентификационная функция музыкальной культуры реализуется в связке с рядом других ее функций – кумулятивной, коммуникативной, консолидирующей, отражения действительности, эмоциональной, познавательной и этической. Все это позволяет говорить о том, что столь актуальная сегодня социальная проблема формирования, становления культурной идентичности личности может быть успешно решена в процессе вовлечения индивида в различные виды музыкальной деятельности. Авторы также определяют психологические механизмы формирования культурной идентичности в процессе музыкальной деятельности – это механизмы идентификации и обособления.

Ключевые слова: музыкальная культура, культурная идентичность, функции музыкальной культуры

Для цитирования: Кашина Н.И., Тагильцева Н.Г. Музыкальная культура в становлении культурной идентичности личности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 32–40. doi: 10.17223/22220836/45/4

Original article

MUSICAL CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF THE CULTURAL IDENTITY OF THE INDIVIDUAL

Natalya I. Kashina¹, Natalia G. Tagiltseva²

^{1, 2} Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russian Federation

¹ koranata@mail.ru

² musis52nt@mail.ru

Abstract. One of the fundamental problems of the development of modern society is the formation of a genuine cultural identity of man. The formed cultural identity of a person is a condition of its entry into a multicultural environment, as positive attitude towards another culture is not possible without awareness of its culture.

The article reveals the thesis that musical culture, as a kind of artistic culture and part of spiritual culture, has enormous potential in the formation of cultural identity of the individual. The authors of the article prove that the identification function of musical culture is realized in connection with a number of its other functions. Cumulative function of musical culture is realized in accumulation, storage, generalization in their individual images of value-cognitive outlook of culture. The communicative function of musical culture is manifested in the fact that it is a universal system of communication of people at all levels, from the inter-individual to the level of generations. As a result, there is a process of comparing the individual with the “other” (hero of the musical work), identification or vice versa, isolation from him. The communicative function comes close to the consolidating function. In the process of perception of musical work or its performance in the consciousness of the individual, a sense of belonging to the culture of his ethnic group, affinity with his culture is formed. The function of reflecting reality shows itself in reflecting in artistic images ideas, emotions and the subject world. Identifying with them, a person has individually colored associations, and emotional resonance is carried out. This emotional empathy, manifested in identifying the emotional mood of the recipient with the meaningful deployment of the musical work, is a way of ethical influence on the person and causes his cultural self-identification. Here, the reality reflection function is connected to the emotional function of the music culture. The function of reflection of validity is also related to the cognitive function of musical culture. In modern historical conditions, when the “connection of times and generations” has been interrupted for a long period, musical culture is one of the sources of modern man’s knowledge of the moral traditions of mankind. Without the knowledge of culture, the formation and formation of cultural identity is impossible. The ethical function shows itself in that it contains cultural specimens of ethnos. Musical culture provides individuals with basic cultural landmarks, distinctive images of cultural identity. Art provides individuals with a set of symbols with which it can associate itself (a set of potential positive and negative identities). The authors also define psychological mechanisms for the formation of cultural identity in the process of musical activity – identification and isolation.

Keywords: musical culture, cultural identity, functions of musical culture

For citation: Kashina N.I., Tagiltseva N.G. Musical culture in the development of the cultural identity of the individual. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:32-40. doi: 10.17223/22220836/45/4

Одной из фундаментальных проблем развития современного общества является формирование подлинной культурной идентичности человека. Необходимость формирования у подрастающего поколения культурной идентичности декларируется в ряде официальных государственных документов, среди которых «Основы государственной молодежной политики РФ на период до 2025 года», «Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России», «Концепция художественного образования в РФ», «Концепция развития поликультурного образования в РФ» и др.

Необходимость решения данной проблемы обусловлена нарастающим «гуманитарным кризисом» и «кризисом идентификации», характеризующимся унификацией культурных различий, разрушением социальных институтов, ранее формировавших идентификационный процесс человека (О.И. Генсаретский, А.П. Марков, В.А. Ядов и др.). Сложившаяся ситуация востребует в человеке качества социальной лабильности, гибкости, обеспечивающие его постоянную адаптацию к меняющемуся социуму, и развитую персональную идентичность, служащую «стержнем», отправной точкой процесса личностного и социального самоопределения человека. На утрату человеком единственной, однозначно определенной культурно-национальной и социокультурной идентичности указывает А.Я. Данилюк, описывая возникшие в современном обществе метаморфозы. Он полагает, что «человек более не

встроен в культуру, не является человеком определенной культуры и в этом смысле находится вне культуры» [1. С. 7].

Между тем сформированная культурная идентичность личности (которую мы понимаем как отождествление человеком себя с какой-либо культурой, осознание общности с ней, принятие и освоенность им культурных ценностей, идеалов, норм, образцов и стереотипов поведения, присущих данной культуре, переживание этой общности, индивидуальные и коллективные формы ее манифестации) является условием ее вхождения в поликультурную среду, так как положительное отношение к другой культуре невозможно без осознания своей культуры. Осознание ценностей своей культуры, сравнение ее с культурой другого народа, представляемой как определенная ценность для других, способствуют формированию аутгрупповой толерантности (Э.Ш. Бестаева, С.А. Кадыкова) и адаптивного поведения (психической адаптации к внутренней и внешней среде) (Ю.В. Ставропольский, И.В. Тихонова, Е.В. Куфтяк). Такое поведение вызвано отсутствием превосходства одной культуры над другой и, соответственно, давлением одной этнической группы на другую. Толерантное и уважительное отношение к другим культурам снимает негативные проявления экстремизма, столь часто проявляющегося сегодня в мире.

Средства, с помощью которых осуществляется идентификация, под воздействием ряда факторов с течением времени в обществе меняются. В числе современных средств идентификации многие ученые (А.Б. Гофман, Г.М. Таниева, В.П. Козырьков и др.) указывают на корпоративную культуру, моду, религиозность и т.д. Но сегодня, несмотря на социальную потребность в преодолении духовного кризиса современного общества, актуализацию содержания и специфики ценностей, норм и идеалов отечественной культуры как условия обретения личностью культурной идентичности, научное осмысление данного процесса остается недостаточным. Необходим дальнейший поиск и осмысление средств, способствующих формированию культурной идентичности личности современного человека.

Одним из таких средств является культура во многих своих проявлениях. Подтверждением данного тезиса является идея о ее идентификационном потенциале, транслируемая во многих современных исследованиях. Это исследования в области философии (А.Ю. Шеманов [2]), культурологии (М.С. Каган [3], А.П. Марков [4], Ю.А. Шубин [5], А.М. Эткинд [6]), искусствоведения (Л.А. Закс [7]) и т.д. В них доказывается, что культура содержит своеобразную «духовную матрицу», позволяющую человеку идентифицировать себя с определенной системой ценностей и обрести тем самым личностную идентичность [4. С. 10]. Указывается на неоспоримый факт, что чувство идентичности формируется этнической культурой, поскольку она является средоточием норм и ценностей жизнедеятельности этноса и каждого его представителя. Этническое искусство не просто отражает жизнь. В нем в символической форме воплощаются человеческие идеалы, отражаются грани его идентичности [8].

Культуре, как известно, свойственна полифункциональность. Наряду с «техническими» функциями (инструментальной, нормативной, сигнификативной, коммуникативной), она обладает и идентификационной функцией.

На идентификационный потенциал музыкальной культуры как одного из видов художественной культуры и части духовной культуры указывают многие исследователи. О.А. Успенской [9] выявляются психологические основы влияния музыкального воздействия на становление идентичности личности. Г.М. Таниевой и В.П. Козырьковым [10] раскрывается роль музыки и музыкальной деятельности в формировании групповой и личностной музыкальной идентичности современной молодежи. А.С. Каргиным раскрывается роль фольклора в самоидентификации личности.

Целью настоящей статьи является раскрытие тезиса о том, что идентификационная функция музыкальной культуры реализуется только в связке с рядом других ее функций. Для достижения данной цели обратимся к краткому рассмотрению тех функций музыкальной культуры, которые в их единстве способствуют реализации идентификационной функции.

Кумулятивная функция музыкальной культуры реализуется в накоплении, хранении, обобщении в своих индивидуальных образах ценностно-познавательного кругозора культуры (А.Л. Казин). Культура вообще понимается как система порождения, накопления, трансляции социального опыта. Отобранные и одобренные социумом, получившие внеличностный статус, размноженные в сетях межличностных коммуникаций квазисубъекты искусства оказываются моделями самого социума, самосознанием его как некоего целостного организма [6]. Музыка – это «внешняя память» человечества, сохраняющая в музыкальных произведениях антропологически значимые психические программы, состояния, процессы, образы, переживания, которые могут быть утеряны «внутренней памятью», даже бессознательной, родовой памятью индивида [13. С. 132]. Как пишут Г.М. Таниева и В.П. Козырьков, «обладая когнитивной неопределенностью и многозначностью, музыка создает простор для искусства толкования и массового творчества, формирует возможность наполнять музыкальную ткань теми значениями, которые близки той или иной сфере общества и социокультурной идентичности субъекта [10. С. 35].

Коммуникативная функция музыкальной культуры проявляется в том, что она является универсальной системой общения людей на всех уровнях – от межиндивидуального до уровня поколений. Это канал общения, по которому передаются не только мысли, но и чувства. Это общение двух видов: «индивид – произведение искусства» и «индивид-индивид», в процессе которых осуществляется переживание, заражение, воодушевление и т.д., играющих важную роль в эмоционально-чувственном компоненте духовного мира человека. Она реализуется как в процессе восприятия и исполнения музыки, так и в процессе размышления реципиентов о ее содержании. Ценностные доминанты, идеалы, которые воплощают высокохудожественные произведения искусства, «присваиваются» слушателями. В результате происходит процесс сравнения индивида себя с «другим» (героем музыкального произведения), идентификация или, наоборот, обособление от него. Говоря об идентификационной функции искусства, несомненно, следует учитывать тезис В.В. Медушевского о том, что в любом музыкальном произведении слушатель «встречается» с другим субъектом [12].

В связи с реализацией коммуникативной функции музыкальной культуры необходимо сказать о музыкальном слухе и о музыкальном языке. Со-

гласно теории И.И. Земцовского, главным этническим идентификатором, от рождения встроенным в человека, является этнослух, который «развивает и создает нашу личность», делает музыку культурно значимой для нас [11. С. 6]. Этнография слуха является ключом к познанию всех музыкальных языков и наречий человечества. Этнотворение рождает музыкальное мышление и открывает дорогу к восприятию других культур. Это основа всей музыкальной деятельности (Л.В. Шамина). Музыкальный слух – «своего рода этнический компас в полиэтническом мире музыки..., в природу которого всегда (и почти всегда бессознательно) входит и способность к... этнической ориентации, вплоть до этнической опознаваемости и ...этнической самоидентификации (личности, семьи, половозрастной или социальной группы)» [Там же. С. 7].

Музыкальный язык является основой познания художественного смысла и содержания любого музыкального произведения, музыкальной деятельности и музыкальной коммуникации. Это «инструмент» становления культурной идентичности человека, который представляет собой специфическое средство материализации, хранения и передачи музыкальной информации. Это сложившаяся в процессе исторического развития совокупность музыкальных средств, основанных на ладо-гармонической и метро-ритмической стороне музыки, обладающих семантикой и коммуникативными возможностями (Л.А. Мазель, В.В. Медушевский, А.Н. Сохор).

Коммуникативная функция в этом ракурсе рассмотрения смыкается с *консолидирующей функцией*, способствующей сплочению людей путем установления духовной и эмоциональной связи между ними, что связано с универсальностью и доступностью музыкального языка для каждого человека (включая тех, кто не обладает большим музыкальным, в том числе слушательским и исполнительским опытом). В процессе восприятия музыкального произведения или его исполнения в сознании индивида формируется чувство сопричастности к культуре своего этноса, сродненности со своей культурой. Но это происходит только в том случае, если человек способен работать со значениями музыкальных образов. Без усвоения языка родной ему музыкальной культуры идентификация невозможна.

Функция отражения действительности проявляет себя в отражении в художественных образах идей, эмоций и предметного мира. Л.А. Закс указывает на отражение в музыке всего сущностно-феноменального богатства человеческого мира и самого человека, так как в художественной информации синтезирована вся полнота значимого опыта человечества, которая является основой для художественного отражения-освоения мира и воздействия на людей [7]. Идентифицируясь с этим идеями, эмоциями и предметным миром, у человека возникают индивидуально окрашенные ассоциации, осуществляется эмоциональный резонанс. Это эмоциональное сопереживание, проявляющееся в идентификации эмоционального настроения реципиента со смысловым развертыванием музыкального произведения, является способом этического воздействия на человека и обуславливает его культурную самоидентификацию. При восприятии человеком произведения музыкального искусства образы прошлого опыта, хранящиеся в памяти, актуализируются. Прошлый опыт в музыкальном мышлении используется, с одной стороны, в качестве знаний из области теории музыки, а с другой – в качестве образов ранее пережитых психологических ситуаций. Если воспринимаемое музыкальное произведе-

ние не вступает в резонанс с бессознательным опытом, то проявляется феномен «вовлеченности» или «невовлеченности» слушателя в процесс восприятия музыки [13].

Здесь *функция отражения действительности* соединяется с *эмоциональной функцией* музыкальной культуры. Она позволяет расширить знания и представления исполнителей и слушателей о культурных особенностях композитора, героя, лирического героя и целой эпохи, что является неотъемлемым элементом их культурной самоидентификации. О восприятии музыки как о постижении человеком другой индивидуальности через сопереживание ею «ценой эмоционального напряжения», которое приводит к «постоянному возрождению... чувственных сил», пишет Г.С. Тарасов [14. С. 132]. Это эмоциональное сопереживание, проявляющееся как идентификация эмоционального настроения реципиента со смысловым разворачиванием произведения искусства, является способом этического воздействия на человека и обуславливает его культурную самоидентификацию [15].

Функция отражения действительности связана и с *познавательной функцией* музыкальной культуры. Используемые в ней типизации и обобщения стимулируют процесс познания человеком окружающего мира и его духовно-нравственных ценностей. В современных исторических условиях, когда в течение долгого периода была прервана «связь времен» и «связь поколений», музыкальная культура является одним из источников получения современным человеком знаний о нравственных традициях человечества. Без этого познания не может осуществляться передача социального опыта, нравственных норм и ценностей от одного поколения другому. Без познания культуры формирование и становление культурной идентичности невозможны.

Этическая функция проявляет себя в том, что музыкальную культуру можно назвать школой духовно-нравственного воспитания. В ней содержатся культурные образцы этноса. А культурная идентификация предполагает осознанное принятие человеком культурных норм, образцов поведения, ценностных ориентаций с позиций культурных характеристик, принятых в данном обществе, и самоотождествление себя с ними. То есть музыкальная культура обеспечивает подрастающее поколение базовыми культурными ориентирами, самобытными образами культурной идентичности. Искусство предоставляет личности набор символов, с которыми она может себя ассоциировать (набор потенциальных положительных и отрицательных идентификаций) [6].

Все вышеизложенные функции, которые реализует музыкальная культура, смыкаются в одной – *идентификационной функции*, которая позволяет реципиентам ощутить свою принадлежность к культуре народа через общие с ним социокультурные ценности, символы, модели поведения и т.д., на основании чего возникает эмоциональная связь, объединяющая людей в единый организм, спаянный с культурой народа.

Какие же психологические механизмы могут быть задействованы в формировании у подрастающего поколения культурной идентичности средствами музыкальной культуры? Проблема психологических механизмов формирования и становления социальной, в том числе культурной идентичности личности, имеет богатую исследовательскую традицию как в зарубежной (П. Бергер, П. Бурдьё, Т. Лукман и др.), так и в отечественной (В.С. Мухина,

В.Ю. Хотинец, В.А. Ядов и др.) психологии и социологии. По мнению российского психолога В.С. Мухиной, взаимодействие социальных и личностных механизмов идентификации (отождествление субъектом себя с другими субъектами или уподобление им) и диалектически связанного с ним механизма обособления (индивидуальное присвоение человеком социального опыта людей, выделение из общего целого) возможно во всех сферах активности человека, в том числе в искусстве [16].

Современными исследователями в области музыкальной психологии (А.В. Торопова, Л.П. Печко и др.) указывается, что вхождение личности в интонационно-символическое поле общественного музыкального сознания подчинено действию механизмов идентификации и обособления, в том числе на уровне личности в этносе и культуре. Именно через них осуществляется процесс общения общечеловеческих и индивидуальных смыслов-переживаний, который ведет к порождению индивидуальных смыслов и эффективной обработке информации, заложенной в произведениях музыкального искусства, и приводит к чувству личности. О реализации этих механизмов в процессе формирования культурной идентичности личности средствами музыкальной культуры мы писали в своих прошлых публикациях [17, 18].

Таким образом, музыкальная культура обладает огромным потенциалом в становлении культурной идентичности личности. В музыкальной культуре в образной и символической форме воплощаются человеческие идеалы и ценности, позволяющие человеку идентифицировать себя с ними и обрести культурную идентичность. Идентификационная функция музыкальной культуры реализуется в связке с другими ее функциями – кумулятивной, коммуникативной, консолидирующей, отражения действительности, эмоциональной, познавательной и этической.

Список источников

1. Данилюк А.Я. Принцип культурогенеза в образовании // Новые ценности образования: культурная парадигма / гл. ред. Н. Крылова. М., 2007. С. 4–10.
2. Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. М.: Академический проект, 2007. 479 с.
3. Каган М.С. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М.С. Каган. Л.: Наука, 1987. С. 6–22.
4. Марков А.П. Аксиологические и антропологические ресурсы национально-культурной идентичности: дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2000. 40 с.
5. Шубин Ю.А. Национально-культурная идентичность как ресурс преодоления кризисных явлений современного общества // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 5. С. 10–12.
6. Эткинд А.М. Искусство как самосознание культуры // Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М.С. Каган. Л.: Наука, 1987. С. 85–92.
7. Закс Л.А. О культурологическом подходе к музыке // Музыка – культура – человек: сб. науч. тр. / отв. ред. М.Л. Мугинштейн. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 9–44.
8. Иванов В.В. Этническая идентичность и художественная культура в современном мире // Гуманитарные и юридические исследования. 2014. № 2. С. 125–128.
9. Успенская О.А. Формирование продуктивной идентичности в цикле сеансов музыкального воздействия // Мотивация, активность личности: сб. науч. трудов / Новосибирский государственный университет. Новосибирск, 2005. С. 211–221.
10. Таниева Г.М., Козырьков В.П. Социокультурные предпосылки и противоречия реализации идентификационных возможностей музыки // Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия: Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии. 2015. № 2. С. 31–41.
11. Земцовский И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 1–12.

12. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 9. С. 39–48.
13. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования : учеб. пособие. М. : Учебно-методический центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2010. 240 с.
14. Тарасов Г.С. О двух подходах к развитию восприятия музыки // Психологический журнал. 1994. Т. 15, № 6. С. 130–132.
15. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
16. Мухина В.С. Личность: Мифы и Реальность (Альтернативный взгляд. Системный подход. Инновационные аспекты). Екатеринбург : ИнтелФлай, 2007. 1072 с.
17. Кашина Н.И., Тагильцева Н.Г. Психологические предпосылки освоения личностью традиционных культурных и художественных ценностей // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 5 (48). С. 70–73.
18. Кашина Н.И. К вопросу о механизмах формирования культурной идентичности казаков-кадет средствами музыкальной культуры казачества // Педагогическое образование в России. 2013. № 5. С. 188–191.

References

1. Danilyuk, A.Ya. (2007) Printsip kul'turogeneza v obrazovanii [The principle of cultural genesis in education]. In: Krylova, N. (ed.) *Novye tsennosti obrazovaniya: kul'turnaya paradigma* [New values of education: the cultural paradigm]. Moscow: [s.n.], pp. 4–10.
2. Shemanov, A.Yu. (2007) *Samoidentifikatsiya cheloveka i kul'tura* [Self-identification of a person and culture]. Moscow: Akademicheskii projekt.
3. Kagan, M.S. (1987) *Iskusstvo kak fenomen kul'tury* [Art as a phenomenon of culture]. In: Kagan, M.S. (ed.) *Iskusstvo v sisteme kul'tury* [Art in the System of Culture]. Leningrad: Nauka. pp. 6–22.
4. Markov, A.P. (2000) *Aksiologicheskie i antropologicheskie resursy natsional'no-kul'turnoy identichnosti* [Axiological and anthropological resources of national and cultural identity]. Culturology Dr. Diss. St. Petersburg.
5. Shubin, Yu.A. (2008) *Natsional'no-kul'turnaya identichnost' kak resurs preodoleniya krizisnykh yavleniy sovremennogo obshchestva* [National and cultural identity as a resource for overcoming the crisis phenomena of modern society]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tur i iskusstv*. 5. pp. 10–12.
6. Etkind, A.M. (1987) *Iskusstvo kak samosoznanie kul'tury* [Art as self-consciousness of culture]. In: Kagan, M.S. (ed.) *Iskusstvo v sisteme kul'tury* [Art in the System of Culture]. Leningrad: Nauka. pp. 85–92.
7. Zaks, L.A. (1988) *O kul'turologicheskom podkhode k muzyke* [On the culturological approach to music]. In: Muginstein, M.L. (ed.) *Muzyka – kul'tura – chelovek* [Music – Culture – Man]. Sverdlovsk: Ural State University. pp. 9–44.
8. Ivanov, V.V. (2014) *Etnicheskaya identichnost' i khudozhestvennaya kul'tura v sovremennom mire* [Ethnic identity and artistic culture in the modern world]. *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya – Humanities and Law Studies*. 2. pp. 125–128.
9. Uspenskaya, O.A., Dmitrieva, N.V. & Sapozhnikova, R.B (2002) *Formirovanie produktivnoy identichnosti v tsikle seansov muzykal'nogo vozdeystviya* [Formation of a productive identity in the cycle of sessions of musical influenc]. In: Uspenskaya, O.A et al. *Motivatsiya, aktivnost' lichnosti* [Motivation, personality activity]. Novosibirsk: NSPU. pp. 211–221.
10. Tanieva, G.M. & Kozyrkov, V.P. (2015) *Sotsiokul'turnye predposylki i protivorechiya realizatsii identifikatsionnykh vozmozhnostey muzyki* [Sociocultural prerequisites and contradictions in the implementation of the identification possibilities of music]. *Vestnik NGTU im. R.E. Alekseeva. Seriya: Upravleniye v sotsial'nykh sistemakh. Kommunikativnye tekhnologii*. 2. pp. 31–41.
11. Zemtsovskiy, I. (2002) *Apologiya slukha* [Apology of hearing]. *Muzykal'naya akademiya*. 1. pp. 1–12.
12. Medushevskiy, V. (1980) *Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy* [Man in the mirror of intonational form]. *Sovetskaya muzyka*. 9. pp. 39–48.
13. Toropova, A.V. (2010) *Muzykal'naya psikhologiya i psikhologiya muzykal'nogo obrazovaniya* [Musical psychology and psychology of musical education]. Moscow: GRAF-PRESS.
14. Tarasov, G.S. (1994) *O dvukh podkhodakh k razvitiyu vospriyatiya muzyki* [On two approaches to the development of music perception]. *Psikhologicheskii zhurnal*. 15(6). pp. 130–132.
15. Kholopova, V.N. (2000) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. St. Petersburg: Lan'.

17. Mukhina, V.S. (2007) *Lichnost': Mify i Real'nost' (Al'ternativnyy vzglyad. Sistemnyy podkhod. Innovatsionnye aspekty)* [Personality: Myths and Reality (An alternative view. The system approach. Innovative aspects)]. Ekaterinburg: IntelFlay.

18. Kashina, N.I. & Tagiltseva, N.G. (2014) Psychological prerequisites of development of traditional cultural and art values in children and youth. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya – The World of Science, Culture and Education*. 5(48). pp. 70–73. (In Russian).

19. Kashina, N.I. (2013) K voprosu o mekhanizmax formirovaniya kul'turnoy identichnosti kazakov-kadet sredstvami muzykal'noy kul'tury kazachestva [On the mechanisms of formation of the cultural identity of the Cossacks-cadets by means of the Cossacks musical culture]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii – Pedagogical Education in Russia*. 5. pp. 188–191. (In Russian).

Сведения об авторах:

Кашина Н.И. – доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкального образования Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург). E-mail: koranata@mail.ru

Тагильцева Н.Г. – доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой музыкального образования Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург). E-mail: musis52nt@mail.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kashina N.I. – Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: koranata@mail.ru

Tagiltseva N.G. – Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: musis52nt@mail.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 03.03.2020;
одобрена после рецензирования 28.08.2021; принята к публикации 25.02.2022.

The article was submitted 03.03.2020;
approved after reviewing 28.08.2021; accepted for publication 25.02.2022.

Научная статья

УДК 373:004(571.54)

doi: 10.17223/22220836/45/5

ОРГАНИЗАЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ОЛИМПИАДЫ ДЛЯ СТАРШЕКЛАССНИКОВ ПО ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ (АНАЛИЗ ОПЫТА РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ)

Екатерина Александровна Кучмурукова¹,
Галина Алексеевна Шаньгинова²

^{1,2} *Восточно-Сибирский государственный институт культуры, Улан-Удэ, Россия*

¹ *kuchmurukova@mail.ru*

² *gala_shanginova@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируется работа кафедры библиотечно-информационных ресурсов ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (ВСГИК) со средними общеобразовательными учреждениями Республики Бурятия в области изучения информационной культуры учащихся, обобщается опыт проведения республиканской олимпиады для школьников, рассматриваются особенности формирования заданий для разных этапов, подводятся основные итоги олимпиады, выделяются типичные ошибки, допущенные ее участниками.

Ключевые слова: информационная культура, старшеклассники, средние общеобразовательные школы, олимпиада по информационной культуре, информационное образование, ВСГИК, Республика Бурятия

Для цитирования: Кучмурукова Е.А., Шаньгинова Г.А. Организация региональной олимпиады для старшеклассников по информационной культуре (анализ опыта Республики Бурятия) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 41–51. doi: 10.17223/22220836/45/5

Original article

ORGANIZATION OF THE REGIONAL OLYMPIAD FOR HIGH SCHOOL STUDENTS IN INFORMATION CULTURE (ANALYSIS OF THE EXPERIENCE OF THE REPUBLIC OF BURYATIA)

Ekaterina A. Kuchmurukova¹, Galina A. Shanginova²

^{1,2} *East-Siberian State Institute of Culture, Ulan-Ude, Russian Federation*

¹ *kuchmurukova@mail.ru*

² *gala_shanginova@mail.ru*

Abstract. The Department of Library and information resources of the East Siberian state Institute of culture (VSGIK), since 2011, holds an annual Republican olympiad among high school students in information culture.

Over the entire period, more than ten thousand three hundred high school students from various municipal educational institutions in Ulan-Ude and the Republic of Buryatia took part in the Olympiad. According to the “regulations on the national contest in information culture”, the winners at the threshold of unified state examination on the subjects “Literature”, “Rus-

sian language”, “Social Studies” guaranteed credited in FGBOU VO VSGIK on a budgetary place in the direction of training 51.03.06 “Library information activities” bachelor profile “Information-analytical activity”.

The main results of previous years’ Olympiads in terms of content criteria are revealed. Starting in 2016, the Olympiads were held in conjunction with the Buryat Republican Institute of educational policy, which allowed more schools in Buryatia to participate. One of the last Olympiads for the first time was included in the number of National Olympiads in the subjects of the ethno-cultural component. It included 3 stages: school, municipal and Republican.

For a more accurate assessment of different types of questions, six assessment scales were developed that take into account the correctness of the answers to the proposed questions and a detailed algorithm for its implementation.

The analysis of high school students’ responses to blocks of Olympiad tasks is presented, typical errors that occurred among participants are considered, and problems of preparation for the Republican Olympiad are identified.

The characteristics of the answers allow us to state that the majority of students – participants of the Olympiad:

1. they do not have the skill to formulate a query or define keywords when working in Internet search engines;
2. they do not know how to analyze the results of search engines and choose the correct reliable source from the found ones;
3. they are not able to analyze the content of a particular site, to search for information in its sections;
4. not trained to work in electronic catalogs, do not know their search capabilities;
5. they have an insufficient level of use of reference literature, use wikipedia as the main source, replacing it with Internet versions of classic reference publications;
6. they demonstrate a lack of skills in analytical and synthetic processing of information, do not know how to make annotations, plan an abstract on a given topic;
7. they do not know how to make lists of literature on given topics, do not understand what sources to choose for this purpose, how to form them and design them.

Analyzing the results of the Olympiad and the level of readiness of participants to work with Internet resources, you can make the following recommendations. To better prepare students in general education institutions, a joint program on information culture of students should be developed. The working committee should include school librarians (teachers-librarians) and teachers of computer science, Russian language and literature, etc., as well as include the subject “Information culture” in the curricula of secondary educational institutions.

Keywords: information culture, high school students, secondary schools, information culture Olympiad, information education, VSGIK, Republic of Buryatia

For citation: Kuchmurukova E.A., Shanginova G.A. Organization of the regional olympiad for high school students in information culture (analysis of the experience of the Republic of Buryatia). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvo-vedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:41-51. doi: 10.17223/22220836/45/5

Быстрый рост информационных потоков на фоне стремительно разрастающихся информационно-коммуникационных технологий привел к всеобщей доступности информации. Одной из основных характеристик современного человека становится наличие у него развитой информационной культуры, которая включает информационную грамотность, самообразование или самообучение, социальную ответственность гражданина. Обладание ею способствует быстрой его адаптации к условиям информационного общества и реализации в качестве активного участника.

Сегодня сформировались различные научные подходы к изучению информационной культуры, авторы которых рассматривают ее с точки зрения культурологического, философского, педагогического, информационного аспекта. Значительный вклад в изучение теории и технологии информацион-

ной культуры внесла Н.И. Гендина [1–5]. Разработанные ею учебно-практические и диагностические материалы успешно применяются в деятельности российских библиотек. А.Ю. Авдеев, М.А. Резниченко понимают информационную культуру как одно из условий развития у подростка креативности [6]. Н.Н. Елистратова выделяет структуру информационной культуры по когнитивным, эмоционально-ценностным, действенно-практическим критериям. Ею определены и виды информационной культуры в зависимости от профессиональной деятельности пользователей [7]. Вопросы формирования информационной культуры военнослужащих рассмотрены О.А. Козловым, А.Н. Ундозеровой [8].

Анализ диссертационных исследований по данной теме показал, что преимущественно проблема формирования информационной культуры рассматривается применительно к молодежи: К.С. Казаков – «Формирование готовности к саморазвитию информационной культуры у студентов педагогического вуза», А.С. Кочеулова – «Библиография в процессе формирования информационной культуры школьника», Т.М. Кашурникова – «Формирование информационной культуры учащихся в образовательной деятельности», Е.В. Никотина – «Формирование информационной культуры детей младшего школьного возраста в учреждениях дополнительного образования», Е.А. Масяйкина – «Формирование информационной культуры субъектов педагогического образования в деятельности Научной библиотеки вуза», Т.В. Борисова – «Развитие информационной культуры младших школьников в пространстве воспитания» и др.

Опыт преподавательской деятельности авторов статьи позволяет заключить, что отсутствие у выпускника среднего общеобразовательного учреждения базовых знаний поиска информации, ее обработки, интерпретации и использования приводят впоследствии к сложностям в вузовском обучении. Доказательством этого являются результаты проводимой на протяжении ряда лет кафедрой библиотечно-информационных ресурсов (БИР) ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (ВСГИК) олимпиады по информационной культуре для школьников [9–11]. Студенты-первокурсники, обладая низкой информационной культурой, теряются при обращении к электронному каталогу, беспомощны в работе со справочными и электронными ресурсами.

С 2011 г. кафедрой БИР ВСГИК для учащихся старших классов средних общеобразовательных школ проводится республиканская олимпиада по информационной культуре, позволяющая определить уровень знаний школьников по нескольким предметам, в том числе по информационной культуре, информатике, литературе.

Участниками олимпиады выступили более десяти тысяч трехста школьников из СОШ г. Улан-Удэ и всех районов Республики Бурятии. Очевиден положительный эффект от проведения олимпиады. Профессиональные связи между педагогами ВСГИК и учителями школ позволяют говорить о преемственности школьного и вузовского обучения, дают возможность определить и решить ключевые проблемы, возникающие при подготовке школьников к обучению в вузе.

Традиционно олимпиада проводится в несколько этапов с использованием дистанционных образовательных технологий. Для прохождения в следу-

ющий тур школьникам предлагается ответить на тестовые задания, участникам второго тура предстоит выполнить творческое задание. Экспертиза представленных работ проводится на основе использования многих критериев, что позволяет максимально полно оценить олимпиадные задания, определить лучшие и суммировать результаты.

Сравнение проектов школьников за весь период проведения олимпиады позволяет отметить наличие в них рассуждений, высокий интеллектуальный уровень и творческие способности обучающихся, умение отстаивать собственную точку зрения. Вопреки существующему в профессиональной литературе распространенному мнению о том, что современное поколение подростков мало читает (или практически не читает), олимпиадные задания утверждают обратное. Однако, несмотря на это, информационная культура школьника остается на низком уровне.

Так, в 2018 г. одним из критериев оценки работ выступил показатель уникальности текста (не менее 50% в системе «Антиплагиат»), большинство школьников с этим пунктом успешно справились. Пожалуй, наибольший эмоциональный отклик у учащихся вызывают задания, связанные с краеведческой тематикой. Данные проекты привлекают внимание любовью к малой Родине, чутким отношением к старшему поколению семьи. Каждый участник сквозь призму истории республики раскрывает историю своей семьи. Информативны и аргументированы были олимпиадные задания, посвященные роли информации и библиотеки в жизни современного человека. Размышляя над вопросом конкуренции библиотеки и поисковой системы, перспективами развития библиотеки, школьники приходят к выводу: «Библиотека всегда остается сердцем, мозгом и душой!!!».

Начиная с 2016 г. олимпиады стали проводиться совместно с ГАУ ДПО РБ «Бурятский республиканский институт образовательной политики», что позволило привлечь к участию еще большее число участников из школ Бурятии.

Остановимся подробнее на характеристике одной из последних олимпиад, которая впервые была включена в число республиканских олимпиад по предметам этнокультурного компонента и состояла из 3 этапов: школьного, муниципального и республиканского. В школьном этапе приняли участие 9 863 учащихся 5–11-х классов из 297 школ, в муниципальном этапе – 236 школьников из 9–11-х классов.

Муниципальный этап был проведен в дистанционном режиме с использованием интернет-тренажера в сфере образования (<http://training.i-exam.ru>) в форме тестирования. Длительность теста – 180 минут. Составителями заданий выступили преподаватели кафедры Библиотечно-информационных ресурсов ВСГИК и руководитель Библиотечно-ресурсного центра ГАУ ДПО РБ «БРИОП». Для организаторов и участников была разработана инструкция по работе в интернет-тренажере. Каждый участник был предварительно зарегистрирован в системе, получил личный логин и пароль.

Участникам олимпиады предлагалось ответить на 50 вопросов трех типов: с выбором одного правильного ответа из предложенных, с выбором нескольких правильных ответов из предложенных, вопросы на установление правильной последовательности в предложенной совокупности ответов. Все вопросы были поделены на 4 раздела, каждый из которых включал несколько

тем. При формулировке разделов и тем за основу были взяты учебно-методические комплексы, разработанные Н.И. Гендиной и Е.В. Косолаповой «Основы информационной культуры школьника» [5].

Анализ ответов на тест показал, что 87 из 236 человек дали правильные ответы на более чем 60% заданий. Из них 28 человек показали результаты от 80 до 100% и были определены в качестве участников республиканского этапа.

Поскольку результаты школьного этапа, проведенного в виде тестирования, были сравнительно низкие, налицо проделанная работа учителей и школьников по подготовке к муниципальному этапу. Однако необходимо было учитывать долю вероятности того, что в ходе выполнения теста школьникам оказывалась помощь, а некоторые из них пользовались интернет-ресурсами для поиска ответов на вопросы. По этой причине задания заключительного республиканского этапа были кардинальным образом изменены и ориентированы не на проверку теоретических знаний школьников, а на наличие у них навыков поиска, анализа информации. Вопросы олимпиады носили поисковый характер и позволяли проверить уровень готовности школьников к работе с разнообразными интернет-ресурсами, включая сайты библиотек Республики Бурятия и электронные библиотеки, навыки использования электронных каталогов и справочных изданий, умение анализировать и перерабатывать информацию.

Для участия в республиканском заключительном этапе были отобраны 28 победителей муниципального уровня – учащихся 9–11-х классов, 22 из которых приняли участие в итоговом мероприятии. География участников олимпиады обширна, охватывает г. Улан-Удэ и все районы Республики Бурятия.

В качестве членов жюри олимпиады выступили: Е.А. Кучмурукова, декан Гуманитарно-информационного факультета ВСГИК (председатель жюри), О.М. Трунёва, руководитель Библиотечно-ресурсного центра ГАУ ДПО РБ «Бурятский республиканский институт образовательной политики», председатель регионального представительства Российской школьной библиотечной ассоциации (РШБА) в Бурятии, Д.Л. Доржиев, и.о. заведующего кафедрой управления образованием, государственной и муниципальной службы ГАУ ДПО «Бурятский республиканский институт образовательной политики», Г.А. Шаньгинова, заведующая кафедрой Библиотечно-информационных ресурсов ВСГИК, И.А. Фокичева, старший куратор гуманитарно-информационного факультета ВСГИК. Куратор площадки – Т.Л. Шергина, специалист отдела дошкольного и общего образования Министерства образования и науки РБ.

Участники республиканского этапа представляли следующие районы Республики Бурятия: Кабанский (4 человека), Кяхтинский (3 человека), Бичурский (3 человека), Закаменский (2 человека), Баргузинский (1 человек), Еравнинский (1 человек), Окинский (1 человек), Северо-Байкальский (1 человек), Селенгинский (1 человек), Тункинский (1 человек) и г. Улан-Удэ (4 человека). При этом 8 участников – учащиеся 11-го класса (36%), 10 – 10-го класса (46%), 4 – 9-го класса (18%). Данные свидетельствуют о том, что наиболее подготовленной для участия в олимпиаде группой являются учащиеся 10-х и 11-х классов.

Анализ качественного состава руководителей участников олимпиады показал, что из 20 человек 12 являются учителями информатики (60%), 5 человек – библиотекари (25%), 2 человека – учителя-предметники, по совместительству библиотекари, 1 – учитель русского языка и литературы, 1 – учитель истории. Таким образом, в большинстве СОШ подготовка участников была возложена на учителей информатики, несмотря на то, что информационная культура личности является межпредметной дисциплиной и предполагает предварительную подготовку по ряду предметов.

Республиканский этап включал 28 поисковых заданий, на выполнение которых отводилось 3 часа. Максимально возможное количество баллов за ответы – 52. Предложенные вопросы были поделены на несколько групп в зависимости от сложности:

1) простые вопросы:

- поиск внутри разделов заданного сайта, одноуровневый поиск;
- вопросы на установление соответствия;
- вопросы на исключение лишнего элемента;

2) сложные вопросы:

- многоуровневый поиск информации;
- составление аннотаций и ключевых слов;
- составление списка литературы;
- составление плана реферата.

При выполнении заданий старшеклассники должны были учитывать то, что многие вопросы состояли из нескольких подвопросов, на которые необходимо было ответить. Помимо этого, им предлагалось подробно описать алгоритм ответа.

Для более точной оценки вопросов разных типов были разработаны 6 шкал оценки, учитывающих правильность ответов на предложенные вопросы, и подробно расписанный алгоритм их выполнения.

Задания № 1–7 были ориентированы на использование сайта Центральной городской библиотеки г. Улан-Удэ. Предполагалось, что участники олимпиады, выполнив первое задание, ответы на последующие вопросы определят, используя данный интернет-ресурс. Однако наблюдение за школьниками в ходе их работы и анализ представленных ими алгоритмов показали, что многие из них, не вчитываясь в текст задания, формально копируют вопрос и подставляли его в поисковую строку одной из поисковых систем. В результате этого было дано много неверных ответов. Кроме того, такой подход приводил к необходимости затрачивать дополнительное время на изучение многочисленных результатов поиска систем и выбора с точки зрения школьника правильного ответа. Это стало причиной того, что практически все участники не успели выполнить предложенные им 28 заданий.

Подобные проблемы возникали при выполнении заданий № 16–21 на основе анализа сайта Национальной библиотеки Республики Бурятия. В частности, при ответе на вопрос «В каком разделе сайта Национальной библиотеки Республики Бурятия размещен электронный каталог библиотеки? Какое название он носит?» отдельные школьники не понимали, что в первую очередь им надо установить адрес сайта Национальной библиотеки. Вместо этого формулировка вопроса копировалась полностью и ответы, зачастую неверные, были получены через сторонние ресурсы.

Затруднения у большинства участников вызвали задания, связанные с необходимостью использовать различные базы данных электронного каталога Национальной библиотеки, осуществлять поиск в найденном. Ряд вопросов касался коллекции оцифрованных документов по истории и культурному наследию Республики Бурятия «Бурятика». К сожалению, можно констатировать, что данный ресурс недостаточно используется школьниками республики, многие из них не знают библиотеку, занимающуюся ее формированием, не владеют информацией о тематических коллекциях, представленных в ней.

Выполнение нескольких заданий предполагалось на основе использования справочных изданий, доступных в режиме онлайн. Среди них электронная версия «Большой российской энциклопедии», «Литературная энциклопедия», «Краткая литературная энциклопедия», «Словарь литературных терминов», размещенные в Фундаментальной электронной библиотеке (ФЭБ) «Русская литература и фольклор». Школьники, которые воспользовались данными ресурсами, смогли полностью или частично ответить на поставленные вопросы. Однако при работе в ФЭБ не всегда были выявлены нужные справочные издания, поэтому на данные вопросы были допущены ошибки. В качестве источника для выполнения заданий некоторые школьники, проигнорировав текст задания, выбирали Википедию, что привело к разночтению ответов.

Наибольшую сложность для участников олимпиады вызвали 3 задания:

- 1) составление списка литературы и его оформление;
- 2) составление аннотации и ключевых слов к заданной статье;
- 3) составление плана реферата на заданную тему.

С первым заданием не справился ни один старшеклассник. Анализ имеющихся ответов показал, что школьники не понимают, что такое список источников, не знают технологию выявления литературы, не понимают, что ее необходимо подобрать самостоятельно, а не скопировать из готового источника. Более того, ни один из участников не имеет представления о том, что собой представляет библиографическое описание документа. В случае когда приводился список источников (1 участник или 4,5%), не указывались авторы публикации и годы издания статей, литература располагалась не по алфавиту. Полученные результаты позволяют сделать вывод о том, что учителя, использующие в виде контроля по предмету реферат, не обращают внимание обучающихся на этот аспект.

Цель следующего задания, с которым справились полностью или частично всего 5 школьников (23%), – продемонстрировать навыки аналитико-синтетической переработки информации. Старшеклассники должны были составить аннотацию и подобрать ключевые слова к определенной статье. Полученные результаты, а также личное общение с отдельными участниками по итогам олимпиады показали, что школьники не понимают, что такое аннотация, не имеют опыта ее составления. Такая же ситуация обстоит с ключевыми словами. В принципе, каждый обучающийся постоянно сталкивается с ними при формировании запроса в поисковых системах Интернет. Однако термин «ключевое слово» для них оказался непонятным. По этой причине большинство участников предпочли пропустить задание.

Обратимся к ФГОС среднего общего образования (№ 413 от 17 мая 2012 г.), где в пункте «9.1.1. Предметные результаты изучения предметной

области „Филология“ включают предметные результаты изучения учебных предметов: „Русский язык и литература“. „Родной (нерусский) язык и литература“ (базовый уровень) – требования к предметным результатам освоения базового курса русского языка и литературы (родного (нерусского) языка и литературы) должны отражать» указано несколько требований, среди которых перечислены умения и навыки старшеклассников, перечисленных выше:

«...3) владение умением анализировать текст с точки зрения наличия в нем явной и скрытой, основной и второстепенной информации;

4) владение умением представлять тексты в виде тезисов, конспектов, аннотаций, рефератов, сочинений различных жанров...».

Следовательно, учащиеся старших классов должны демонстрировать владение умениями составления текстов на основе авторского, и в дальнейшем быть готовыми к переходу от основной образовательной программы среднего общего к профессиональному образованию.

Составление плана реферата на заданную тему также оказалось затруднительным для 95% школьников. Готовый ответ представил только 1 человек. С одной стороны, можно решить, что это связано с недостатком отведенного на олимпиаду времени. Однако, учитывая то, что на последующие задания было получено довольно много ответов, можно сделать вывод о том, что школьники посчитали задание сложным и пропустили его. Таким образом, отсутствие навыков и умений работать с текстом, составлять аннотации, эссе, рефераты приведет в дальнейшем к сложностям при обучении в вузе, поскольку самостоятельная работа студента в обязательном порядке требует наличия перечисленных требований.

Низка осведомленность выпускников общеобразовательных школ о наличии официального портала «Российская электронная школа», правильные ответы на вопрос дал незначительный процент участников. Предполагаем, что учителя-предметники в процессе преподавания делают акцент на сайте другого образовательного портала «Учи.ру», и полученные нами результаты подтверждают это.

По итогам выполнения заданий олимпиады были определены победитель и призеры. Места были распределены согласно приказу Министерства образования и науки Республики Бурятия от 03.12.2019 № 1812 «Об утверждении Порядка проведения регионального этапа Всероссийской олимпиады школьников». Победителем республиканского этапа олимпиады стала Елшина Алина Александровна (ученица 11-го класса ГБОУ «Лицей-интернат № 61» г. Улан-Удэ), третье место разделили Мосорова Дари Владимировна (ученица 11-го класса МАОУ СОШ № 35 г. Улан-Удэ) и Сизых Никита Максимович (ученик 10-го класса МБОУ «Киретская средняя общеобразовательная школа» Бичурского района). Таким образом, в тройку лидеров вошли учащиеся 10-х и 11-го классов. Победитель набрал 34 балла из 52 возможных (65%), призеры – 24,5 (47%).

Результаты олимпиады позволили выявить следующие проблемы в подготовке участников к республиканскому этапу:

1) отсутствие планомерной работы в подготовке участников олимпиады. Некоторые школьники узнали о своем участии лишь за несколько дней до начала мероприятия;

2) отсутствие межпредметных связей при подготовке участников олимпиады и как следствие невысокие баллы, полученные школьниками по ее итогам. Работа со старшеклассниками в большинстве случаев была возложена на учителей информатики или учителей-предметников, которые формируют лишь некоторые компетенции, необходимые для выполнения предложенных заданий. Работающие в данном направлении школьные библиотекари (педагоги-библиотекари) привлекались довольно редко. Координация между учителями и библиотеками отсутствует;

3) программа по информационной культуре в школах не реализуется или реализуется частично. Проведению библиотечных уроков уделяется недостаточное внимание;

4) уровень знаний учащихся 9-х классов, отличается от 10-х и 11-х, поэтому на республиканском уровне целесообразнее разделять эти две категории школьников.

Наблюдение за школьниками в ходе выполнения заданий дало возможность определить типичные ошибки, которые допускались большинством участников. Среди них можно отметить следующие:

1) основным источником информации для большинства участников олимпиады при выполнении заданий выступала поисковая система. Подобная ситуация наблюдается даже в том случае, когда участник находится на нужном сайте и от него требуется только проанализировать наполнение его разделов;

2) технология ответа на задания у многих школьников заключается в прямом копировании текста вопроса и его подстановки в поле «Найти» поисковой системы;

3) школьники демонстрируют невнимательность при изучении заданий, вследствие чего на многие подвопросы не были получены ответы.

Анализ ответов на вопросы позволяет констатировать, что большинство школьников – участников олимпиады:

1) не имеют навыка формулирования запроса, определения ключевых слов при работе в поисковых системах Интернет;

2) не умеют анализировать результаты работы поисковых систем и выбирать правильный достоверный источник из найденных;

3) недостаточно умеют анализировать содержание определенного сайта, осуществлять разыскание информации в его разделах;

4) не владеют технологией работы в электронных каталогах, не знают их поисковые возможности;

5) имеют недостаточный уровень использования справочной литературы, используют в качестве основного источника Википедию, заменяя ею интернет-версии классических справочных изданий;

6) демонстрируют отсутствие сформированных навыков аналитическо-синтетической переработки информации, не имеют практики составления аннотаций, планов реферата по заданной теме;

7) испытывают трудности при составлении списков литературы на заданные темы, не понимают, какие источники выбирать для этого, как их формировать и оформлять.

Анализируя итоги олимпиады и уровень готовности участников к работе с интернет-ресурсами, можно сделать следующие рекомендации. Для более качественной подготовки школьников в общеобразовательных учреждениях

необходимо разработать совместную программу по информационной культуре школьников, в состав рабочей комиссии необходимо включить школьных библиотекарей (педагогов-библиотекарей) и учителей информатики, русского языка и литературы и др., а также включить предмет «Информационная культура» в учебные планы средних общеобразовательных учреждений. В ходе данной работы можно обратиться к использованию учебно-методического комплекса Н.И. Гендиной, Е.В. Косолаповой «Основы информационной культуры школьника» [3–5] для разных возрастных категорий. Реализация программы, охватывающей различные аспекты информационной культуры, позволит добиться соблюдения требований к результатам освоения учащимися основной образовательной программы школы.

Таким образом, опыт проведения республиканских олимпиад по информационной культуре старшеклассников, результаты анализа ответов старшеклассников диктуют необходимость внедрения предмета «Информационная культура» в рамках национально-регионального компонента в учебный процесс школы.

Список источников

1. Гендина Н.И., Косолапова Е.В. Основы информационной культуры школьника. Урок 5–6 // Школьная библиотека. 2014. № 3–4. С. 76–83.
2. Гендина Н.И., Косолапова Е.В. «Основы информационной культуры личности»: обогащение учебного курса новыми идеями // Школьная библиотека. 2016. № 11. С. 42–52.
3. Гендина Н.И., Косолапова Е.В. Основы информационной культуры школьника: учеб.-метод. комплекс для учащихся 1–2-х классов общеобразовательных организаций. М.: РШБА, 2014. 208 с. (Сер. 1, вып. 5).
4. Гендина Н.И., Косолапова Е.В. Основы информационной культуры школьника: учеб.-метод. комплекс для учащихся 3–4-х классов общеобразовательных организаций. М.: РШБА, 2014. 344 с. + CD-ROM (Серия 1: Профессиональная библиотека школьного библиотекаря).
5. Гендина Н.И., Косолапова Е.В. Основы информационной культуры школьника: учеб.-метод. комплекс для учащихся 5–7-х классов общеобразовательных организаций. М.: РШБА, 2017. 432 с.
6. Авдеев А.Ю., Резниченко М.А. Информационная культура как условие развития креативности подростка // Научные ведомости: Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 12 (131), вып. 14. С. 190–196.
7. Елистратова Н.Н. Информационная культура как критерий информатизации высшего образования в современных условиях реформирования // Современные научные исследования и инновации. 2012. № 7. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2012/07/15770> (дата обращения: 02.03.2020).
8. Козлов О.А., Ундозерова А.Н. Информационная культура личности в контексте развития современного информационного общества // Человек и образование. 2017. № 4 (53). С. 46–52.
9. Шаньгинова Г.А. Профориентационная работа в вузе культуры (на примере кафедры БИР ФГБОУ ВО ВСГИК) // Вестник ВСГИК. 2017. № 2 (2). С. 155–158.
10. Кучмурукова Е.А., Шаньгинова Г.А. Три этапа испытаний прошли будущие студенты // Бурятия. 2012. 12 мая. № 54 (4613).
11. Кучмурукова Е.А., Шаньгинова Г.А. Информационная культура старшеклассников // Библиотечное дело-2013: библиотечно-информационная деятельность в современной системе информации, документных коммуникаций и культуры: материалы XVIII Междунар. науч. конф. Ч. 1. М., 2013. С. 233–235.

References

1. Gendina, N.I. & Kosolapova, E.V. (2014) Osnovy informatsionnoy kul'tury shkol'nika. Urok 5–6 [Fundamentals of the student's information culture. Lesson 5–6]. *Shkol'naya biblioteka*. 3–4. pp. 76–83.
2. Gendina, N.I. & Kosolapova, E.V. (2016) “Osnovy informatsionnoy kul'tury lichnosti”: obogashchenie uchebnogo kursa novymi ideyami [“Fundamentals of information culture of personality”: enrichment of the training course with new ideas]. *Shkol'naya biblioteka*. 11. pp. 42–52.

3. Gendina, N.I. & Kosolapova, E.V. (2014) "Osnovy informatsionnoy kul'tury shkol'nika": *uchebno-metodicheskiy kompleks dlya uchashchikhsya 1–2-kh klassov obshcheobrazovatel'nykh organizatsiy* [Fundamentals of information culture of a schoolchild: an educational and methodological complex for students in Grades 1–2 of general educational organizations]. Moscow: RShBA.
4. Gendina, N.I. & Kosolapova, E.V. (2014) *Osnovy informatsionnoy kul'tury shkol'nika [Tekst]: учебно-методический комплекс для учащихся 3–4 классов общеобразовательных организаций* [Fundamentals of information culture of a schoolchild [Text]: an educational and methodological complex for students in Grades 3–4 of educational organizations]. Moscow: RShBA.
5. Gendina, N.I. & Kosolapova, E.V. (2017) *Osnovy informatsionnoy kul'tury shkol'nika: учебно-методический комплекс для учащихся 5–7 классов общеобразовательных организаций* [Fundamentals of information culture of a schoolchild: an educational and methodological complex for students in Grades 5–7 of general educational organizations]. Moscow: RShBA.
6. Avdeev, A.Yu. & Reznichenko, M.A. (2012) Informational culture as a condition of adolescents' creativity development. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta: Seriya Gumanitarnye nauki*. 12(131). pp. 190–196. (In Russian).
7. Elistratova, N.N. (2012) Information culture as a criterion for Informatization of higher education in modern conditions of reforming. *Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovatsii – Modern Scientific Researches and Innovations*. 7. [Online] Available from: <http://web.snauka.ru/issues/2012/07/15770> (Accessed: 2nd March 2020). (In Russian).
8. Kozlov, O.A. & Undozerova, A.N. (2017) Personal information culture in the context of development of modern information society. *Chelovek i obrazovanie – Man and Education*. 4(53). pp. 46–52. (In Russian).
9. Shaginova, G.A. (2017) Proforientatsionnaya rabota v vuze kul'tury (na primere kafedry BIR FGBOU VO VSGIK) [Vocational guidance work in the university of culture (a case study of the department of BIR FGBOU VO VSGIK)]. *Vestnik VSGIK*. 2(2). pp. 155–158.
10. Kuchmurukova, E.A. & Shaginova, G.A. (2012) Tri etapa ispytaniy proshli budushchie studenty [Future students passed three stages of testing]. *Buryatiya*. 12th May.
11. Kuchmurukova, E.A. & Shaginova, G.A. (2013) Informatsionnaya kul'tura starsheklassnikov [Information culture of high school students]. *Bibliotечноe delo-2013: bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost' v sovremennoy sisteme informatsii, dokumentnykh kommunikatsiy i kul'tury* [Library Business-2013: Library and Information Activities in the Modern System of Information, Documentary Communications and Culture]. Proc. of the 18th Conference. Moscow. pp. 233–235.

Сведения об авторах:

Кучмурукова Е.А. – кандидат исторических наук, доцент, декан гуманитарно-информационного факультета Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ). E-mail: kuchmurukova@mail.ru

Шаньгинова Галина Алексеевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ). E-mail: gala_shaginova@mail.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kuchmurukova E.A. – East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: kuchmurukova@mail.ru

Shaginova G.A. – East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: gala_shaginova@mail.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.
The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.03.2020;
одобрена после рецензирования 07.11.2020; принята к публикации 25.02.2022.

The article was submitted 10.03.2020;
approved after reviewing 07.11.2020; accepted for publication 25.02.2022.

Научная статья

УДК 130.2:316.4.051.52

doi: 10.17223/22220836/45/6

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ: ПАМЯТЬ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ¹

Ольга Тимофеевна Лойко

*Национальный исследовательский Томский политехнический университет, Томск, Россия,
olgaloyko@tpu.ru*

Аннотация. В статье представлены воззрения В.С. Соловьева на проблему памяти. На основе анализа произведений В.С. Соловьева («Философские начала цельного знания», «Теоретическая философия», «Тайна прогресса», речи, посвященные памяти выдающихся деятелей российской и мировой философии и культуры, статьи в энциклопедическом словаре и некрологи) предложено понимание памяти в контексте культуры. Высказана гипотеза о возможном применении идей В.С. Соловьева для изучения памяти в ситуации «мемориального бума».

Ключевые слова: Владимир Соловьев, память, культура, добросовестность, истина, оправдание добра

Благодарности: Исследование выполнено в рамках Программы повышения конкурентоспособности Томского политехнического университета. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

Для цитирования: Лойко О.Т. Владимир Соловьев: память в контексте культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 52–58. doi: 10.17223/22220836/45/6

Original article

VLADIMIR SOLOVYEV: MEMORY IN THE CONTEXT OF CULTURE

Olga T. Loyko

National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation, olgaloyko@tpu.ru

Abstract. The father from us through the ages is the only truly original Russian philosopher Vladimir Sergeevich Solovyev (1853–1900) the greater his personality in all forms of his scientific works, publishing activity, citizen activism.

A confusing picture of modern philosophy animated with multiple theories of Modernism and Postmodernism reflects diverse philosophical reception of the global world of sustainable development. A variety of philosophical discourses fosters latent aspiration for coherence, methodological discipline and authenticity which were clearly developed by Vladimir Sergeevich Solovyev. Therefore, Solovyev's works considering memory as a phenomenon in all diversity of its modes can become a kind of Plato's "second navigation" in countless philosophical wanderings.

The aim of the article is to study the issue of memory in the works of the Russian philosopher Vladimir Sergeevich Solovyev. On the way to achieve the goal we must solve the next tasks: 1) review scientific publications presenting the major research trends of Vladimir Solovyev's work in Russia and abroad; 2) define the main scientific trends of philosophical understanding of memory on the basis of analysis of V.S. Solovyev's works ("Theoretical philosophy", "Enigma of progress", speeches dedicated to the memory of outstanding figures of Russian and world philosophy and culture, articles in an encyclopedia and obituaries); 3) prove the importance of the philosopher's ideas for analysis of memory in the times of "memorial boom".

The analysis showed that the issue of memory as socio-cultural, not only psychological phenomenon, was one of the main Vladimir Solovyev's philosophical receptions. He studied memory issues by reference to the main principles of philosophy of holistic knowledge: truth, the good, and beauty. Consequently, the main modes of memory research in V.S. Solovyev's works are presented in the article. We understand a mode as a property of an object, in our case memory, as something momentary, ever-changing, manifesting itself under some conditions and changing or disappearing under others. The modes of memory are considered in the article as: 1) a super-temporal, essential phenomenon, the basis for consciousness, conscientious, real union of Man and God; 2) eternal remembrance and, thereby, extension of Man's existence in memory; 3) communion with spiritual foundations of one's historical existence.

Keywords: Vladimir Sergeevich Solovyev, memory, culture, conscientiousness, truth, theoretical philosophy, justification of the good

Acknowledgments: The article was carried out within the framework of the Program to improve the competitiveness of Tomsk Polytechnic University.

For citation: Loyko O.T. Vladimir Solovyev: memory in the context of culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:52-58. doi: 10.17223/22220836/45/6

В историческом бытии культуры Отечества есть имена, составляющие ее «золотой фонд», в котором Владимир Сергеевич Соловьев занимает достойное место. В настоящей работе предпринята попытка реконструкции взглядов В.С. Соловьева на проблему памяти, которая в условиях стремительно набирающем силу мемориальном буме создает конкурирующие траектории воспоминаний, включающие реактивацию прошлого, «возможность его освоения с помощью активной функциональной памяти» [1. С. 236]. Соответственно, появление новых конструкторов прошлого нуждается в культурологической рецепции, ориентиром которой выступают труды Владимира Соловьева.

Анализ содержания, хронологические рамки работ позволили выделить основные модусы памяти в философском наследии В.С. Соловьева. Под модусом в нашей работе понимается способ передачи смысла текстов, отражающих культурный контент памяти. Применение модального подхода позволило вычленить такие модусы памяти, как сущностное свойство бытия человека как вечной памяти и, наконец, памяти в ее отношении к прошлому. В «Оправдании добра» выстраивается система этики, в рамках которой человечество только и может развиваться, в трактате «Теоретическая философия» обоснована истинность мышления человека. Соловьев во всем ищет смысл, поэтому в статье «Первое начало теоретической философии» он начинает рассуждение с нравственных оснований мыслительной деятельности: «Идея добра формально требует от всякого деятеля, чтобы он добросовестно относился к предмету своей деятельности. Это требование имеет всеобщее значение и не терпит никаких исключений. В силу его мыслитель-практик прежде всего обязан к добросовестному исследованию истины» [2. Т. 1. С. 760–761].

Соловьев убежден, что мыслитель не только несет ответственность за свои действия, но и должен понять всю меру этой ответственности. Его теория – это не законченная система, а постоянно изменяющаяся, уточняющаяся картина мироздания, приобретающая иную модальность. Таким образом, первый и самый главный методологический постулат В.С. Соловьева – добросовестность исследователя, мыслителя – практика, которую философ понимает не в духе материализма. Практика для В. Соловьева – это постоянный

процесс напряженного додумывания окончательных оснований жизни, поиска смысла бытия. Завершая статью о первом начале теоретической деятельности, он приходит к выводу о существовании психической надличности, которая предоставляет самодостовверные данные. «Нельзя ни в коем случае сомневаться в одном: в *наличной* действительности, в факте, *как таковом*, в том, что *дано*» [2. Т. 1. С. 793].

Следующим шагом, определяющим достоверность познания, является осознание устремленности к познанию истины. Эта проблема ставится и с удивительной логичностью решается во второй статье трактата «Достоверность разума». Философ выделяет два рода достоверного знания: непосредственное сознание испытываемых психических фактов и непосредственное разумение логического значения некоторых из них [Там же. С. 804]. Логические факты прямо влияют на непосредственные психические факты, но реальным источником логических фактов может быть и в действительности являются только те из них, которые сохраняются: «Нельзя утверждать: *бывает*, если не помнятся те многие случаи, когда *было*» [Там же. С. 808].

Соловьев первым из философов XIX в. указывает на память как основание сознания, всякой психической деятельности, тем самым становясь пионером исследования памяти с позиций феноменологии. Сравнение творческой эволюции воззрений Вл. Соловьева и Э. Гуссерля приводит современного немецкого исследователя творчества Вл. Соловьева Л. Венцлера к выводу об универсальности феноменологии в исследовании мира трансцендентных феноменов, таких как память, сознание. «Соловьев, – пишет Л. Венцлер, – исходит из поиска границ феноменального субъекта. По Соловьеву, истина не есть непосредственная данность, но данность, которая как феномен достигается волевым усилием и проявляется как вопрос об истине» [3. S. 135]. (Здесь и далее перевод с немецкого – О. Лойко). «Прорыв к феноменологии» – так озаглавливает один из разделов работы о Соловьеве Х. Даам. «Можно считать доказанным, что в девяностые годы под воздействием жизненных обстоятельств наметился переход Соловьева на позиции феноменологии субъекта, чистого-Я, его представленности в духовной жизни человека» [4. S. 65]. Вл. Соловьев использовал теоретические возможности феноменологии в анализе трансцендентных явлений. Об этом свидетельствуют его рассуждения о памяти как прямой реакции на нечто «сверхвременное на процесс непрерывного возникновения и исчезновения психических состояний».

Продолжая исследование памяти, В. Соловьев дает ее предварительное определение как психического факта, не имеющего логического значения. Для этого памяти необходимо обрести свое собственное бытие. Этим бытием, согласно Соловьеву, выступает слово как *обобщение* сохраненных памятью психических фактов. «Память поднимается над психической надличностью лишь в том смысле, что состояние, исчезнувшее в настоящем, сохраняется в сознании как бывшее» [2. Т. 1. С. 809]. Соловьев ставит проблему объема и содержания памяти, ее ментальной вместимости. Феномен ментальной вместимости памяти хорошо известен каждому. Мы помним, вспоминаем при определенных условиях больше, чем можем себе представить. Процесс постоянного увеличения информационных потоков предельно актуализирует вопросы сохранения их содержания до объема, могущего быть усвоенным индивидуальной памятью. В этом случае увеличение емкости культурной памяти возможно при условии

минимизации способов ее хранения, которые могут выступать в форме науко-емких электронных технологий и высокоэффективных организационных мнемотехник и инновационных феноменов культуры.

«Если воспоминаемое», – продолжает Соловьев, – есть группа различных состояний, то фактическое отсутствие внутреннего единства между составляющими этими состояниями не упраздняется памятью о них, которая никакого нового единства не создает: воспоминаемые факты остаются такими же *разрозненными, отдельными* в воспоминании, какими были в прошедшей действительности» [2. Т. 1. С. 810]. Итак, достоверность разума как добродетель – такая постановка вопроса в прозрачном Соловьевском изложении предполагает следующий шаг – к практической культуротворческой деятельности, убежденным и последовательным сторонником которой он был.

Эта особенность работ В. Соловьева представлена некрологами, статьями о деятелях отечественной культуры. Он пишет развернутые и содержательные статьи о Н.Я. Данилевском, К. Леонтьеве, О. Конте. Принцип подачи материала – объективность, достоверность и благожелательность. «Независимо от оценки его историко-публицистического труда должно признать в Данилевском человека самостоятельно мыслящего, сильно убежденного, прямодушного в выражении своих мыслей и имеющего скромные, но бесспорные заслуги в области естествознания и народного хозяйства» [5. Т. 2. С. 414]. Критика позитивизма в его магистерской диссертации «Кризис западной философии (против позитивизма)» (1874) направлена против воззрений Конта. В 1898 г. он читает лекцию «Идея человечества у Августа Конта», посвященную столетней годовщине со дня рождения французского философа. Не отрекаясь от своей научной позиции в критике позитивизма, В. Соловьев отмечает: «Но если мне не приходится раскаиваться в факте своего нападения..., то долг перед Контом все-таки остается – долг указать зерно великой истины в его действительном, целом учении [6. Т. 2. С. 562]. В завершение речи, в которой подробно рассматриваются воззрения Конта и его вклад в развитие философии, Соловьев проводит свою главную линию понимания философии как любви к мудрости. «Для воскресения мертвых, как и для всякого другого дела, знание и любовь еще не составляют самого дела, а лишь необходимое его условие: без них его нельзя совершить, потому что нельзя начать» [Там же. Т. 2. С. 580].

Именно память и любовь составляют основание всей деятельной натуры философа, что отражено в многочисленных некрологах В. Соловьева. Они посвящены кончине людей, имена которых уже стерлись из памяти человека XXI в., но в этих мини-шедеврах они оживают в памяти вечной: Франциск Рачкий, А.М. Иванцов-Платонов, княжна Шаховская, поэт «*задушевного чувства*» Я.П. Полонский, основатель образцовой частной гимназии Л.И. Поливанов, Н.Я. Грот, «распространитель философского образования в России» [7. Т. 8. С. 426]. Обладая сильным ораторским даром, Соловьев в некрологах подчеркивает особые черты характера умерших. О Ф. Рачком он пишет: «Когда в Загребе было большое землетрясение, наполовину разрушившее его готический собор, Рачкий в этом самом соборе служил обедню. Все в ужасе бежали; он остался один и, схватясь за края престола, ничего не видя от пыли, поднятой обвалившимся потолком, dokonчил службу и вышел весь белый от пыли, но целый и неврежденный. Как в эту трагическую минуту, так и во

всю свою жизнь он был прежде всего человеком долга и непоколебимой верности» [8. Т. 8. С. 410].

В некрологах мысли Соловьева соотносятся с идеей воскресения отцов Н. Федорова. Но если Федоров говорит о материальном воскресении как главном деле сыновей, то Соловьев более глубоко рассматривает эту проблему: воскресение в памяти вечной как благочестивое отношение к предкам.

Предмет особого восхищения и преклонения – фигура и личность Ф.М. Достоевского. В речи, произнесенной на его могиле, Соловьев говорит: «Чем лучше можем выразить свою любовь к нему, чем лучше помянуть его, как если согласимся и провозгласим, что любовь Достоевского есть наша любовь и вера Достоевского – наша вера» [9. С. 227]. Особо значимыми являются «Три речи в память Достоевского» (1881–1883). Тематика речей обширна и зачастую выходит далеко за рамки идей писателя. Первая – критика бытового реализма в современной литературе, отсутствие в ней идеалов. Все это одинаково близко как Достоевскому, так и Соловьеву. Вторая – развитие идеи Вселенской церкви, противопоставление ее «домашнему христианству», ограниченному только жизнью отдельного человека, причисляющего себя к Церкви Христовой. Третья – это характеристика мировоззрения Достоевского, как его воспринял Соловьев, – принятие мира в его целостности. Знаменательно, что современник говорит о своем современнике как соммыслителе, пытаясь донести это и до тех, кто, зная Достоевского, вряд ли мог понять всю глубину его творчества. Но повторение, разъяснение величия Достоевского – это и есть добросовестное делание памяти.

Цельное знание предполагает в качестве своего завершения исторический ракурс, который позволяет ответить на вопрос о смысле жизни человека, истории в целом. В. Соловьев дает блестящий пример краткого ответа на «вечный» вопрос. Маленький шедевр «Тайна прогресса» – тому зримое доказательство. Заблудшее человечество пытается понять, в чем смысл его существования. Сюжет, сказка, притча, способная «завлечь, увлечь» читателя. Охотник, заблудившийся в лесу (читай – потерявший смысл жизни), садится на камень (Ты Петр камень – на тебе созижду Церковь свою и врата ада не одолеют ее). Древняя старуха в «дорогом платье, только совсем ветхом, и лицо, цветом как залежавшийся цареградский стручок» [10. Т. 2. С. 556] предлагает показать охотнику местечко – чистый рай, где забудется всякое горе. Несет он старуху через бурную реку (читай – реку жизни) и, если вначале путь его был трудный, ноша тяжелая, то постепенно легче и легче идти стало. «И чудится ему что-то несодеянное» [Там же]. Перенес старуху, а она обратилась в красавицу-девицу, «привела она его на свою родину и уже больше не жаловался он на свое одиночество» [Там же]. Фигура возвращения, возрождения, воспоминания, обращение к корням основывается на герменевтической традиции. «Тайна прогресса» написана в 1898 г. и опубликована в газете «Русь» 5 января. Удивительно, но среди многочисленных комментариев, рецензий на работы В. Соловьева это произведение не упоминается. В то время как все истинно «соловьевское» в ней присутствует: ясность стиля, понятность сюжета, острое желает убедить, увлечь и завлечь читателя. Все эти художественные приемы в XX в. использовали и У. Эко, и Б. Акунин. «Тайна прогресса» замыкает исследование памяти у Соловьёва. От теории памяти в «Достоверности знания» к благочестивому помятованию

прошлого в статьях об ушедших и, наконец, память как смыслосозидающая реальность прогресса.

Читая труды В. Соловьева, невозможно не поддаться обаянию его стиля, манеры изложения, простоте символического мира. Его произведения троичны. Это видно из названий его работ: «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории», «Три свидания», «Три силы», «Три речи в память Достоевского». Троичность является стержнем трактата «Оправдание добра», содержащем три части.

Проведенная в статье реконструкция понимания памяти в трудах В.С. Соловьева позволила выявить одну из малоисследованных сфер его разносторонних интересов: память как вечность, отраженная в бытии Бога, как память в людских помятованиях и, наконец, память как созидательный конструкт исторического прогресса, способный придать ему смысл и оптимистическую направленность.

Зададимся вопросом, что могут дать современному исследователю идеи Соловьева о памяти, этого одного из важнейших феноменов бытия человека. Во-первых, следуя логике его интеллектуального поиска, дать представление об абсолютном благе возможно лишь в рамках нравственной философии. В этом случае мы будем иметь дело со «счастливой памятью» (П. Рикер), в исследовании которой сочетается добросовестность ученого и взвешенность высказывания о прошлом. Именно это может преодолеть «закапсулированный» травматический опыт прошлого путем интеграции его содержания в актуальное настоящее. Эта теоретическая процедура позволит снять отрицательные эмоциональные и психологические блокады, нависающие над прошлым. Данный модус памяти выступает как благо, являя собой достойную инвестицию в будущее.

Во-вторых, истина как основа познающей культуры должна быть направлена на конструирование общего поля культурной памяти вне политических манипуляций. Разумеется, абстрактные формулы не оказывают влияния на реальную жизнь людей. Тем не менее, проходя ряд опосредующих стадий, устанавливаются корреляции между за-бытием, бытием и со-бытием.

В-третьих, история и память пребывают в сфере материального и / или вещественного бытия. В этом контексте память выступает как модус памяти вечной. Места локации этой памяти – музейные комплексы, библиотеки, ритуалы, иные информационные ресурсы, главное место среди которых занимает интернет. Одновременно с этим возникает так называемая спектакулятивная память, способная «погрузить» человека в симулятивную, конструируемую реальность прошлого.

Среди работ В.С. Соловьева нет специального исследования, посвященного памяти. Но мысли о памяти, помятовании, вечной памяти, воспоминании яркими вкраплениями украшают его произведения, что позволяет предполагать наличие устойчивого и постоянного интереса Соловьева к этой теме.

Список источников

1. Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М. : Новое лит. обозрение, 2017. 272 с.
2. Соловьев В. Теоретическая философия // Сочинения : в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 757–832.
3. Wenzler L. Die Freiheit und das Böse nach Vladimir Solov'ev. Freiburg; München : Alber, 1987. 463 S.

4. *Geschichte der philosophischen Tradition Osteuropa* / Hrsg. von H. Dahm, A. Ignatow. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft Presse, 1996. 695 S.
5. Соловьев В. Данилевский // Сочинения : в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 406–414.
6. Соловьев В. Идея человечества у Августа Конта // Сочинения : в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 562–582.
7. Соловьев В.С. Некролог Грот Н.Я. // Собрание сочинений : в 9 т. СПб. : Обществ. польза, 1903. Т. 8. С. 446–447.
8. Соловьев В.С. Некролог Рачкий Ф. // Собрание сочинений : в 9 т. СПб. : Обществ. польза, 1903. Т. 8. С. 432–434.
9. Соловьев В.С. Речь, сказанная на Высших женских курсах 30.01.1881 г. по поводу смерти Достоевского // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М. : Искусство, 1991.
10. Соловьев В. Тайна прогресса // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М. : Искусство, 1991. С. 556–557.

References

1. Assman, A. (2017) *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima Moderna*. [The time is out of joint? The rise and fall of the temporal regime of Art-Nouveau]. Moscow: New literary review. 272 p.
2. Soloviev, V. (1988a) *Sochineniya* [Works]. Vol. 1. Moscow: Mysl. pp. 757–832.
3. Wenzler, L. (1987) *Die Freiheit und das Böse nach Vladimir Solov'ev*. Freiburg; München: Alber.
4. Dahm, H. & Ignatow, A. (eds) (1996) *Geschichte der philosophischen Tradition Osteuropa*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Presse.
5. Soloviev, V. (1988b) *Sochineniya* [Works]. Vol. 2. Moscow: Mysl. pp. 406–414.
6. Soloviev, V. (1988c) *Sochineniya* [Works]. Vol. 2. Moscow: Mysl. pp. 562–582.
7. Soloviev, V.S. (1903a) *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected Works: in 9 vols]. Vol. 8. St. Petersburg: Obshchestvennaya pol'za. pp. 446–447.
8. Soloviev, V.S. (1903b) *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected Works: in 9 vols]. Vol. 8. St. Petersburg: Obshchestvennaya pol'za. pp. 432–434.
9. Soloviev, V.S. (1991) *Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika* [The Philosophy of Art and Literary Criticism]. Moscow: Iskusstvo. pp. 223–225.
10. Soloviev, V. (1988d) *Sochineniya* [Works]. Vol. 2. Moscow: Mysl. pp. 556–557.

Сведения об авторе:

Лойко О.Т. – доктор философских наук, профессор кафедры истории и философии науки и техники Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск). E-mail: olgaloyko@tpu.ru

Information about the author:

Loyko O.T. – National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: olgaloyko@tpu.ru

Статья поступила в редакцию 26.09.2019;
одобрена после рецензирования 27.07.2020; принята к публикации 25.02.2022.

The article was submitted 26.09.2019;
approved after reviewing 27.07.2020; accepted for publication 25.02.2022.

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.17223/22220836/45/7

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СИНЕСТЕЗИИ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Светлана Николаевна Лосева¹, Татьяна Ивановна Позднякова²

^{1, 2} *Иркутский государственный университет, Иркутск, Россия*

¹ *Loseva@bk.ru*

² *muzobr01@mail.ru*

Аннотация. Рассмотрение проблемы основывается на анализе многообразных данных, посвященных описанию исторического аспекта становления научного познания о структуре музыкальной одаренности и понятия синестезии. В процессе исследовательской работы дается анализ различных подходов к определению термина «синестезия», в которых определяются наиболее значимые тенденции формирования целостного представления о всех смысловых измерениях данного феномена. Синестезия рассматривается как понятие, отражающее форму восприятия, связи между чувствами в психике, результаты их проявлений в конкретных областях искусства. Представляется информация подробного анализа исследований дефиниции понятия «синестезия». Анализируется структура периодической системы искусств и межчувственные ассоциации, разработанные Б. Галеевым.

Представлено описание синестетической методологии в контексте музыкознания новосибирского ученого Н. Коляденко. Рассматривается научная база понятий автора, изучающего психический механизм межчувственных ассоциаций; синестетичность как «системное свойство невербального художественного мышления, определяемое наличием в нем интермодальных ассоциаций», и ассоциативный синестетический механизм, который наполняет полимодальной энергетикой формирование беспредметных образов в музыке и смежных искусствах. Анализируется схема родовой модификации искусств и разработанная автором синестетическая интерпретация смыслов, осуществляющаяся на трех уровнях музыкального текста (фоническом, композиционном и интонационном). Рассмотрение последовательности предложенного материала по становлению понятия синестезии позволит далее полно проследить взаимосвязь их с синестезией искусства.

Ключевые слова: синестезия, цветной слух, межчувственные ассоциации, эстетическое восприятие

Для цитирования: Лосева С.Н., Позднякова Т.И. Проблемы исследования синестезии: теория и практика // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 59–66. doi: 10.17223/22220836/45/7

Original article

PROBLEMS OF RESEARCH SYNESTHESIA: THEORY AND PRACTICE

Svetlana N. Loseva¹, Tatyana I. Pozdnyakova²

^{1, 2} *Irkutsk State University, Irkutsk, Russian Federation*

¹ *Loseva@bk.ru*

² *muzobr01@mail.ru*

Abstract. Consideration of a problem is based on the analysis of the diverse data devoted to the description of historical aspect of formation of scientific knowledge about structure of musical endowments and a concept of a sinesteziya. In the course of research the sinesteziya

in which the most significant trends of formation of complete idea of all semantic measurements of this phenomenon are defined is given the analysis of various approaches to definition of the term. Some of the most ancient mentions of a sinesteziya can be considered mentions in philosophy of the East and Ancient Greece. In particular, in ethic and religious exercises of India and China there is an idea of communication of body of knowledge with qualities of an object of knowledge. Philosophers sensationalists made a powerful contribution to understanding of interaction of elements of a perceptual system of the person. D. Yum's concept with enthusiasm was apprehended by the philosopher – the educator I.G. Herder (1778) who considered that by means of one body of perception it is impossible to penetrate into a phenomenon essence. The French materialist E.B. de Condiliac in “The treatise about feelings” (1754), resorting to D. Yum's ideas and developing them, asks a question of the general nature of all feelings and indissoluble communication between them. Sinesteziya is considered as the concept reflecting a form of perception, communication between feelings in mentality, results of their manifestations in the concrete fields of art.

In modern science classification of the touch sphere is defined by division of feelings into five modalities: touch, taste, sense of smell, hearing and sight. According to given classifications today several forms of a sinesteziya are revealed: acoustical, flavoring, color, each of which received the name according to the nature of the arising additional feelings. Information of the detailed analysis of researches of a definition of a concept a sinesteziya is provided. The structure of a periodic system of arts and intersensual associations developed by B. Galeyev is analyzed. Initial position of a system is division of arts according to polar signs “visual – acoustical”, “graphic – expressive”. In the center of a system there is an indivisible syncretic art as the beginning in genesis of arts. In the course of specialization of art activity there is a division of arts into music (1), an architecture/ornament (2), a painting/sculpture (3) and art of word (4).

The description of sinesteticheskoy methodology in the context of musicology of the Novosibirsk scientist N. Kolyadenko is submitted. The scientific base of concepts of the author studying the mental mechanism of intersensual associations is considered; a sinestetichnost as “the system property of nonverbal art thinking determined by existence in it of intermodal associations”, and the associative sinesteticheskoy mechanism which fills with polymodal power formation of pointless images in music and adjacent arts. The scheme of patrimonial modification of arts and the sinesteticheskoy interpretation of meanings developed by the author which is carried out at three levels of the musical text is analyzed (phonic, composite and intonational). Consideration of the sequence of the offered material on formation of a concept of a sinesteziya will allow to track fully further interrelation them with an art sinesteziya.

Keywords: sinesteziya, color hearing, intersensual associations, esthetic perception

For citation: Loseva S.N., Pozdnyakova T.I. Problems of research synesthesia: theory and practice Visual practices in the activities of Tomsk urban eco-communities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:59-66. doi: 10.17223/22220836/45/7

Одной из важных проблем современного музыкального искусства является синестезия как явление межчувственных ассоциаций. Новый смысл синестезии открывается при изучении композиторского творчества (И. Вышнеградский, А. Тепляков и др.) [1], исполнительской интерпретации (возросшее значение внутреннего «предслышания» качества звучания) и слушательского восприятия. Синестезия как явление музыкального искусства представлена исследованиями Б. Галеева, И. Ванечкиной, Н. Коляденко и др. Синестетический подход задействован в преподавании сольфеджио (В. Брайнин, М. Карасева), прослушивании музыки (Н. Лукьянец, Н. Царева), музыкальной графике и музыкальной литературы (И. Ванечкина, И. Трофимова).

Синестезия (греч. -(syn-) «союз», и (-aisthesis) «ощущение») в британской орфографии пишется как Synaesthesia; в американском варианте английского

принято упрощенное написание Synesthesia¹. Феномен известен с конца XVII – начала XVIII в., описан в трудах философов и естествоиспытателей (Р. Декарт, Д. Локк, Г. Лейбниц, Д. Дидро, И. Гердер и др.). Синестезия имеет достаточно продолжительную историю изучения в сфере естественных и гуманитарных дисциплин и в современной науке рассматривается в контексте философии, лингвистики, медицины, психологии, искусствоведения и др.

Одними из древнейших упоминаний о синестезии можно считать упоминания в философии Востока и Древней Греции. В частности, в этико-религиозных учениях Индии и Китая возникает идея связи органа познания с качествами объекта познания.

Философы-сенсуалисты внесли весомый вклад в понимание взаимодействия элементов перцептивной системы человека. Идею превращения слышимого в видимое высказывал Л.Б. Кастель в работе «Клавесин для глаз» (1730). В XVIII в. его тезис цветомузыки (семь нот соотносятся с семью цветами) стал достаточно популярным и получил общее признание. Размышляя о чувственной природе познания, Д. Юм полагал, что мир представляется человеку как ощущение. В основном автор приходит к заключению о том, что все ощущения, которые провоцирует один и тот же объект, будут правильны, поскольку ни одно ощущение в отдельности не отражает того, что представляет собой данный объект в действительности.

Концепция Д. Юма была с энтузиазмом воспринята философом-просветителем И.Г. Гердером (1778), который считал, что посредством одного органа восприятия невозможно проникнуть в суть явления. Зрение, например, «действует на плоскости», «играет и скользит по поверхности картин и красок» и, опираясь на ощущения, полученные от других органов восприятия, заимствует у них вспомогательные понятия.

Французский материалист Э.Б. де Кондильяк в «Трактате об ощущениях» (1754), прибегая к идеям Д. Юма и развивая их, задается вопросом об общем характере всех ощущений и неразрывной связи между ними.

Необходимо упомянуть о значительном вкладе немецких философов в проблему исследования ощущений, а именно об идеях И. Канта, который принимал точку зрения о том, что ощущения, которые возникают под воздействием внешней среды на органы, являются началом чувственного познания, и высказал предположение о полимодальной природе восприятия. Феномен синестезии исследовал также другой известный немецкий ученый М. Лоце в сочинении «Микрокосм».

Из вышеупомянутых примеров можно заключить, что в целом философии удалось осветить несколько аспектов данного явления, что и явилось основой для дальнейшего изучения синестезии другими науками, такими как медицина и психология.

Как правило, в словарях медицинских терминов и специализированных энциклопедиях используется краткое общее определение явления, суть которого заключается в возникновении при раздражении органа чувств наряду с адекватными каким-либо другим ощущениям [2]. Необходимо отметить, что область интересов медицины сосредоточена на клинических случаях, в то

¹ Слово присутствует во всех европейских языках, например, во французском Synesthesie, цветной слух – Audition colorée в немецком – Synesthesie и цветной слух – Farbenhören; в итальянском – Sinestetici; в португальском – Sinestesie и т.д.

время как норма, по сути, все еще является объектом исследований. Эти данные подтверждают теории, разработанные ранее такими учеными, как И.М. Сеченов (об «ассоциации ощущений»); В.М. Бехтерев (увидевший в синестезии «краевые зоны аномального характера») и др.

Общепризнанным и одним из самых популярных определений в психологии является определение, данное С.Л. Рубинштейном. Исследуя ощущения и восприятия, он охарактеризовал синестезию как слияние качеств различных сфер чувствительности, при котором качества одной модальности переносятся на другую, разнородную. Из данного определения следует, что для понимания специфики синестезии как психологического явления важное значение приобретают не только ощущения в их психологическом понимании, но и термин «модальность», характеризующий переживаемое человеком качество.

Обычно полагается, что разные виды ощущений являются разными видами модальностей. Обычное полимодальное восприятие обозначается понятием «синергия», когда человек одновременно что-либо видит, слышит или пробует на вкус. Синестезия в узком смысле приводит к гетеромодальным ощущениям, при которых звуки получают определенную окраску, а краски – определенное звучание.

В связи с вышеупомянутым закономерно возникают вопросы о существовании иерархии ощущений и принципах, на которых основаны взаимодействия между ними. Ответы на эти вопросы прояснили бы психофизиологическую основу разных видов синестезии, направленности межчувственных переносов [3]. Однако в психологии не существует единой классификации ощущений, как нет и общепринятой классификации синестезии относительно органов чувств и ощущений.

В современной науке классификация сенсорной сферы определяется разделением ощущений на пять модальностей: осязание, вкус, обоняние, слух и зрение. Согласно данной классификации, на сегодняшний день выявлено несколько форм синестезии: слуховая, вкусовая, цветовая, каждая из которых получила свое название в соответствии с характером возникающих дополнительных ощущений.

Открытие слуховой синестезии принадлежит американским ученым Мелисе Сээнс (Melissa Saenz) и Кристофу Коху (Christof Koch). Она заключается в том, что некоторые люди обладают способностью слышать звуки при наблюдении за движущимися предметами, для которых не характерно звуковое сопровождение. Ученые утверждают, что слуховая синестезия является отражением процесса обработки визуальной информации в мозге: при прохождении нервных импульсов, получаемых от глаз, через участки коры, ответственные за слуховые восприятия.

Наиболее распространенной формой проявления синестезии признается цветовая, при которой аудиальный стимул вызывает яркое цветовосприятие. Цветовая синестезия, или явление цветного слуха, получило название «синопсия».

Хуан Карлос Санс в своей работе «Язык цветов» (1985) анализирует соответствие цветов с возникающими ощущениями, принадлежащими к другим органам чувств, и утверждает, что синестезия – это способность, которой обладает каждый человек с рождения, но которая утрачивается у подавляющего большинства людей еще на первом году жизни.

А.Р. Лурия предложил систематическую и структурно-генетическую классификации ощущений. Последняя делит ощущения на протопатические (примитивные) и эпикритические (сложные) и определяет их принадлежность к различным уровням организации, выделяет ощущения, возникшие на различных эволюционных этапах и имеющие неравную степень сложности своей структуры. Эта классификация проясняет принцип синестетических переносов, установленный С. Ульманом: от более «низких» (осознание, вкус) к более «высоким» (зрение, слух) видам ощущений. Обратные процессы «сверху вниз» почти не наблюдаются.

Отношение ощущений к различным уровням организации находят свое отражение и в классификации синестезии психологами Дж. Мартино и Л. Марксом [4]. Они различают сильную и слабую синестезию в зависимости от того, какие уровни восприятия взаимодействуют между собой. В случае взаимодействия между сенсорными уровнями проявляется сильная синестезия, например при наличии звуко-цветовых ассоциаций. При интеракции между уровнем образного и сенсорного восприятия речь идет о слабой синестезии, заключающейся, например, в ассоциировании цвета с определенной графемой (графическое изображение ноты, буквы, цифры).

Что касается иерархии ощущений, то в этом вопросе мнения психологов во многом сходятся. Зрительные ощущения признаются доминантными среди других (Б.Г. Ананьев, С.Л. Рубинштейн и др.). Несмотря на расхождения во взглядах по ряду упомянутых выше вопросов, психологи единодушны во мнении о том, что восприятие предметов внешнего мира требует взаимодействия всех органов чувств (или анализаторов) и возможно именно благодаря их синтетической работе. Объединение разномодальных ощущений способствует формированию целостных образов объектов, что влечет за собой возникновение межчувственных представлений.

Такие полимодальные представления обуславливают синестетическую соотносимость ощущений и ведут к образованию целостного восприятия объектов внешнего мира, восприятию в единстве [3]. Примечательно, что американские исследователи в конце XX в. предложили свой вариант интерпретации синестезии: истинная синестезия (*true-synesthesia*) и псевдо-синестезия (*pseudo-synesthesia*).

У европейских ученых сложилось более широкое и одновременно функциональное понимание феномена: на основе многочисленных разнообразных экспериментов с информантами (синестетами и несинестетами) сделан важный вывод, что «синестезия не просто отражает природное соединение одной системы восприятия с другой, но может быть посредником и / или воздействовать в качестве символического / понятийного уровня репрезентации» [5. Р. 237]. К этой же мысли приходит художник, исследователь синестезии, профессор Королевской академии искусств (Нидерланды) Хьюго Хеурман [3], выделяя «персональную» и «творческую» синестезию в своей модели процесса порождения синестетического опыта, в котором организующую роль играет ассоциация.

Б. Галеевым [6] была разработана периодическая система искусств. Исходной позицией системы является разделение искусств по полярным признакам «зрительные – слуховые», «изобразительные – выразительные». В центре системы находится неделимое синкретическое искусство как начало

в генезисе искусств. В процессе специализации художественной деятельности происходит разделение искусств на музыку (1), архитектуру / орнамент (2), живопись / скульптуру (3) и искусство слова (4). Отдельным достижением автора являются его публикации, касающиеся различных теорий природы синестезии и продвижения идеи понимания синестезии в искусстве как межчувственной ассоциации, которые печатались не только в советских (позднее – российских изданиях), но и в международных научных журналах (Leonardo и Languages of design), что стало одним из первых шагов на пути к единому пониманию синестезии на Западе и на постсоветском пространстве.

Масштабная синестетическая методология в контексте музыковедения разработана Н. Коляденко [7], которая на философском уровне преломила идею «синестезии искусств» Б. Галеева и поставила одной из задач своего исследования обнаружение скрытых внутрихудожественных механизмов смыслопорождающих кодов в художественном творчестве, с помощью которых происходит формирование невербального чувственно-смыслового поля.

Исходя из синергетической трактовки искусства, она формулирует базовое понятие «музыкальности», которое «является категорией, лежащей в одной понятийной плоскости с выразительностью, континуальностью, беспредметностью, и адекватнее других отражает процесс абстракционизации искусства» [Там же. С. 224]. В свою очередь, музыкальность, функционирующую за пределами музыкального искусства, Н. Коляденко обозначает как «неакустическую музыкальность» (или «общеестетическую музыкальность») [Там же. С. 227].

В ракурсе поставленной задачи обнаружения скрытых смыслопорождающих механизмов в художественном творчестве автор представляет схему формирования общеэстетической музыкальности, где первым звеном является собственно музыкальный текст (с оговоркой, что предпочтение отдается не текстам классических музыкальных произведений периода тональной музыки, а текстам неклассического музыкального пространства, «расфокусированным» воздействием пространственности и визуальности), вторым – синестетичность музыкально-художественного сознания как матрица, порождающая глубинные беспредметные смыслы, программирующая резонансный творческий процесс в системе искусств и проявляющаяся посредством «общеэстетической музыкальности» (третье звено). Наконец, четвертое звено – quasi-музыкальные тексты, которые, являясь произведениями литературы, живописи, театрально-сценического искусства, «омузыкаливаются» на художественно-языковом уровне. При этом Н. Коляденко разграничивает quasi-музыкальные тексты на синестезию искусств и тексты со скрытой синестетичностью. Синестезия искусств в понимании автора концепции – проявление «предельной синестетизации» текста, и представлена «программными» синестетическими видами искусства (светомузыка) или отдельными опусами (музыкальная живопись, программная музыка). Во втором случае имеют место менее определенные межчувственные связи, требующие использования межчувственного подхода к интерпретации и, следовательно, обладания синестетическим мышлением. Таким образом, синестетический аспект общеэстетической музыкальности привносит в смежные искусства бесконечность глубинных смыслов.

Отдельного внимания заслуживает разработанный Н. Коляденко синестетический подход исследовательской интерпретации музыкального текста. Процесс синестетической интерпретации смыслов автор осуществляет на трех уровнях музыкального текста (фоническом, композиционном и интонационном), при этом отмечая, что больше оснований для синестетического анализа имеет первый – в принятой в музыковедении формулировке «фактурно-фонический» уровень, который содержит явственную чувственно-синестетическую составляющую. Первый этап синестетической интерпретации смысла фактурно-фонического уровня состоит в создании визуального образа-представления музыкального звучания (симультанного гештальта), который представляет собой беспредметное изображение, образованное только цветом и линиями. По словам автора, «...создание синестетических визуальных гештальтов позволяет проникнуть в глубинные слои „звукового тела“ и нюансировать реализуемый в них художественный смысл» [7. С. 137]. Второй этап создания синестетической модели фактурно-фонического уровня представляет собой корректировку гештальта с помощью направленного синестетического дискурса – пар признаков-антонимов, составленных из ощущений разных модальностей (плотность-разреженность, тяжесть-легкость). Дальнейшую корректировку целостный смысл музыкального текста получает в аналитических процедурах на композиционном и интонационно-драматургическом уровне.

Таким образом, в процессе становления музыкальной синестетики был накоплен ценный опыт, рассмотренный в областях знаний и исследовательских концепциях. Опираясь на обширный междисциплинарный аспект, она сформировалась как область исследований, относящаяся к музыковедческой науке.

Список источников

1. Лосева С.Н. Взаимосвязь музыкальной одаренности и синестезии // Вестник музыкальной науки. № 2 (20). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2018. С. 20–25.
2. Синестезии феномен // Эффективная медицина. URL: <http://www.glazmed.ru/lib/public03/simpt102.shtml> (дата обращения: 21.01.2014).
3. Черняева А.Ю. Синестезия как объект междисциплинарных исследований. URL: <http://www.sworld.com.ua/konfer26/412.pdf> (дата обращения: 24.01.2014).
4. Martino G., Marks L.E. Synesthesia: Strong and Weak // *Current Directions in Psychological Science*. 2001. № 10. С. 61–65.
5. Ward J., Simner J. Lexical-gustatory synaesthesia: linguistic and conceptual factors // *Cognition* 89. 2003. P. 237–261.
6. Галеев Б.М. Человек, искусство, техника: Проблема синестезии в искусстве. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.
7. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. 392 с.

References

1. Loseva, S.N. (2018) Interrelation of the structure of musical giftedness and synesthesia. *Vestnik muzikal'noy nauki – Journal of Musical Science*. 2(20). pp. 20–25. (In Russian).
2. Glazmed.ru. (n.d.) *Sinesteziy fenomen* [Synesthesia]. [Online] Available from: <http://www.glazmed.ru/lib/public03/simpt102.shtml> (Accessed: 21st January 2014)
3. Chernyaeva, A.Yu. (n.d.) *Sinesteziya kak ob"ekt mezhdistsiplinarykh issledovaniy* [Synesthesia as an object of interdisciplinary research]. [Online] Available from: <http://www.sworld.com.ua/konfer26/412.pdf> (Accessed: 24th January 2014).
4. Martino, G. & Marks, L.E. (2001) Synesthesia: Strong and Weak. *Current Directions in Psychological Science*. 10. pp. 61–65.

5. Ward, J. & Simner, J. (2003) Lexical-gustatory synaesthesia: linguistic and conceptual factors. *Cognition*. 89. pp. 237–261.

6. Galeev, B.M. (1987) *Chelovek, iskusstvo, tekhnika: Problema sinestezii v iskusstve* [Man, Art, Technique: The Problem of Synesthesia in Art]. Kazan: Kazan State University.

7. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synestheticity of the musical-artistic consciousness (on the basis of the 20th-century art)]. Novosibirsk: [s.n.].

Сведения об авторах:

Лосева Светлана Николаевна – доктор искусствоведения, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования Иркутского государственного университета (Иркутск). E-mail: Loseva@bk.ru

Позднякова Татьяна Ивановна – профессор, заведующая кафедрой музыкального образования Иркутского государственного университета, заслуженный работник культуры Российской Федерации (Иркутск). E-mail: muzobr01@mail.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Loseva S.N. – Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: Loseva@bk.ru

Pozdnyakova T.I. – Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: muzobr01@mail.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.12.2018;
одобрена после рецензирования 19.01.2022; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 19.12.2018;
approved after reviewing 19.01.2022; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья

УДК 398.22 : 81'373 (=512.157)

doi: 10.17223/22220836/45/8

КОНЦЕПТ ТВОРЧЕСТВО: ОПЫТ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ САХА

Саргылана Валентиновна Никифорова¹,
Ия Володаровна Покатилова², Надежда Радомировна Харлампиева³

^{1, 2, 3} Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова, Якутск, Россия

¹ nsv2107@mail.ru

² zung2006@mail.ru

³ kharlampievanad@mail.ru

Аннотация. В статье предложена модель концепта ТВОРЧЕСТВО, рассмотрено общее представление о природе творчества как составной части когнитивной картины мира в традиционной культуре, определены содержательный минимум, способы выражения и этническая специфика. Представлен опыт реконструкции интеллектуального пространства и рекомбинации форм трансляции культуры с целью определения значимости национальных, историко-культурных и религиозных аллюзий в структуре культурологической модели, их отражение в мифологическом сознании.

Ключевые слова: национальная картина мира, мифологическое сознание, мышление, структура сознания, творение

Для цитирования: Никифорова С.В., Покатилова И.В., Харлампиева Н.Р. Концепт ТВОРЧЕСТВО: опыт традиционной культуры саха // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 67–82. doi: 10.17223/22220836/45/8

Original article

THE CREATION CONCEPT: TRADITIONAL SAKHA CULTURE EXPERIENCE

Sargylana V. Nikiforova¹, Ija V. Pokatilova², Nadezhda R. Kharlampieva³

^{1, 2, 3} North-Eastern Federal University, Yakutsk, Russian Federation

¹ nsv2107@mail.ru

² zung2006@mail.ru

³ kharlampievanad@mail.ru

The idea of the creation reflects essential characteristics of cultural autoreflexion, but it is not subjected to a lingvoculturological analysis. Attitude to the creation is represented in the linguistic world image of modern and traditional society. In the context of cultural forms' "massification" and loss of ethnocultural identity rises the role of increased interest in activities that structures the formation of self-identity of modern ethnophore. The study is based on a culturological approach that allows studying the correlation of cognitive and linguistic structures in the context of traditional sakha culture. Analysis of the lexical-semantic field of the CREATION concept, partly THINKING, CREATION methods were used in the study.

Also the method of a conceptual modeling, component and interpretive discourse were applied. The model of cultural and linguistic concept of the CREATIVITY was suggested. And the study determines the content minimum and main ways of expression in culture. It defines the structure, combinatorics of the proposed concept and associative connections of the CREATIVITY in culture. There were established general and specific valuable characteristics of the concept in traditional culture. We have suggested an experience of recombination of translation forms and reconstruction of the intellectual space of culture directed at increase of historical-cultural and religious allusions' importance in the production of cultural texts.

Keywords: national world image, mythological cognition, intellection, cognitive structure, creation

For citation: Nikiforova S.V., Pokatilova I.V., Kharlampieva N.R. The CREATION concept: traditional Sakha culture experience. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45: 67-82. doi: 10.17223/22220836/45/8

Введение

Актуальность темы определяется следующими положениями: во-первых, культурные ценности – материальные и нематериальные, которые мы рассматриваем как результат творчества, составляют «ядро культуры» [1. С. 429], находят разные способы языкового выражения, но остаются недостаточно изученными; во-вторых, представление о природе ТВОРЧЕСТВА отражает авторефлексию культуры, но применительно к традиционной культуре саха не подвергалось лингвокультурологическому анализу; в-третьих, в ситуации размывания этнокультурной идентичности возрастает интерес к деятельности, структурирующей самоидентификацию современного этнофора.

Цель – построить модель культурно-языкового концепта ТВОРЧЕСТВО как составной части национальной картины мира, определить содержательный минимум и способы выражения, для чего требуется определить структуру, комбинаторику и ассоциативные связи. Новизна состоит в определении места ТВОРЧЕСТВА в лингво-когнитивно-культурологической парадигме культуры; выявлении универсальных и специфических характеристик содержания и выражения концепта в мировоззрении саха. В работе проведена рекомбинация форм трансляции и конструирования интеллектуального пространства культуры с целью определения значимости национальных, историко-культурных и религиозных аллюзий в производстве культурных текстов. В основе исследования культурологический подход, позволяющий изучить «соотношение когнитивных и языковых структур в контексте определенной культуры» [2. С. 34–35]. Авторы согласны с тем, что «специфика творчества состоит... в том, чтобы уйти от классификаций, навязываемых нормативными научными актами, пусть и ценой некоторой нестройности и „набросочности“ изложения» [3. С. 143], тем заманчивее создать культурологическую модель, своего рода мифологему ТВОРЧЕСТВА, которую каждая культура и творец заполняет своим гением. Конкретно под культурологической моделью концепта подразумевается «система взаимосвязанных идей в определенном домене в концептуальной картине мира» [4. С. 104], разделяемая носителями культуры. В ходе работы использованы метод образно-схематического моделирования, анализ лексическо-семантического поля концепта ТВОРЧЕСТВО, метод понятийного моделирования, компонентного и интерпретативного дискурса. «Языковой лексикон (точнее, лингвокультурологическая проекция на лексикон) содержит концепты, которые предопределяют мыслительные

ходы, систему взглядов и ценностную шкалу представителей национальной культуры» [5. С. 181], потому мы оперируем значениями слов как «единицами речевого мышления» [6. С. 16], как унифицированной и устойчивой областью смыслов.

Структура сознания человека-творца в мифологической картине мира саха

В работе мы опираемся на определение творчества, предложенное классиком в области изучения творческого мышления и интуиции Я.А. Пономаревым, который рассматривает его «как механизм, как взаимодействие, ведущее к развитию» [7. С. 17–18], и К.В. Анохиным, нейробиологом, трактующим ТВОРЧЕСТВО как «процесс, который генерирует новую структуру, ...отбор элементов когнитивной гиперсети мозга» [8. С. 52]. Нами целенаправленно выделяется познавательный аспект концепта, выборочно используются мнения, утверждения, знания и способы овнешнения в языке и реалиях культуры. Рассматриваются традиционные знания о ценностях и смыслах, потому мы обращаемся к аксиологическому, мотивационному и поведенческому кодам культуры. Мифологическая картина мира трактуется как «упорядоченная совокупность знаний о действительности, сформировавшаяся в общественном (а также групповом, индивидуальном) сознании» [9. С. 36]. Мастер воспринимается как творец, демиург; на якутском языке *ай-ааччы*, *айбыт* ‘творец, создатель (в верованиях о боге-творце; ...создавший, сотворивший)’ [10. Т.1. С. 332]. На роль и место ТВОРЧЕСТВА в культуре саха указывает однокоренное слово *Айыы*, ‘а́йы [от *ai*, ср. алт. *jaju*, тюрк. *ajy*]... Общее название высших существ (добрых духов, гениев), олицетворяющих собою начало творчества и добра. Творец, создатель’ [11. Т. 1. Стлб. 48]. В языке глагол *ай* ‘творить, создавать; предопределять, предназначать, давать жизнь, предначертать свыше; произвести на свет’ [10. Т. 1. С. 298, 306] и производное от него *айар* отличаются от синонимичных *делать*, *работать* и их производных.

Для большинства культур характерны ссылки на сакрализацию природы творчества, акта творения, «закрытость» знания творца. Неписанный запрет на тиражирование знания о технологиях, гарантированное наказание нарушителей, указания на божественную природу вдохновения находят подтверждение в языке. Но истинное творчество невозможно без выхода за границы; в процессе творчества обязательно «искушение запретом, ...угроза потустороннего вмешательства» [12. С. 171], без личного мужества и ответственности нет творца. Для характеристики мастера используется определение *айымнылаах* ‘вдохновенный, способный к творчеству, благодатный; спасительный, дающий жизнь всему сущему’ [10. Т. 1. С. 360–361].

Представляя сознание как внутреннюю модель внешнего мира, используя теорию его трехчастной структуры, мы предлагаем реконструкцию представлений саха применительно к концепту ТВОРЧЕСТВО. Первый уровень – бессознательное, в языке ему соответствует идиома *төрүт өй*, где слово *төрүт* ‘предок, происхождение, корни; что дает начало чему-либо, источник, основа, почва для возникновения чего-либо... причина’, а также *төрүт* ‘существующий с самого начала, традиционный, исконный, касающийся основ, фундамент, база’ [13. Т. 10. С. 563–564]. Вторая часть выражения *өй*

‘ум, разум, рассудок человека; память’ – одна из ключевых в нашей работе, производные от нее *өйдөбүл* ‘понятие о чем-либо’; *өйдөөһүн* ‘разумение, понимание; мышление’. В данном контексте язык свидетельствует, что бессознательное не «выгребная яма», оно основа, почва и содержит все предпосылки к сознанию. Обращение к бессознательному было присуще шаманам, травникам, мастерам, олонхосутам (сказителям) и младенцам, благодаря ему они могли понимать язык растений и предметов. Мы полагаем, что *төрүт өй* связан с бессознательным, исходя из положения, что «словарный состав определяется архетипом языкового сознания народа» [14. С. 94]. В традиционном обществе оно развито у сакральных лиц; «закрытую школу» проходили шаманы, кузнецы, олонхосуты, в узких профессиональных сообществах изустно научались техникам вхождения в измененное состояние сознания. Таким образом, бессознательное – фундамент мировидения. Вырвавшись из животного сознания *төрүт өй*, человек начинает осознанно воспринимать мир и себя в нем: он научается выстраивать коммуникации, но за социализацию платит утратой связи с Природой (по представлениям саха, перестает слышать и понимать ее язык), о специфике слуха ребенка до освоения родного языка, по Т.В. Черниговской [15. С. 58], лишь единицам, к коим мы причисляем творцов, предназначено восстановить эту способность.

Второй уровень в мифологическом сознании саха обозначен как *ийэ өй* ‘материнский ум’. В якутской традиции *ийэ өй* связывают с рождающимся, расширяющимся процессом познания жизни, развитием. Это уровень культуры, которая «плодотворит, производит идеальные (и реальные) формы и оплодотворяет человеческое развитие» [16. С. 176]. Процесс осознанного действия *ийэ өй* предполагает свободу выбора и подводит к третьему уровню – сверхсознанию, саморегуляции. Эпицентром, ядром в структуре традиционного сознания является *ийэ өй*, ведущее к третьему уровню структуры – сверхсознанию.

В структуре сознания третьей составляющей является *өркөн өй* (сверхсознание), что переводится как ‘яркий, светлый, острый, пронизательный ум’ [17. Т. 7. С. 452]. В описании акта творчества данный уровень сопровождается указаниями на экстатическое состояние творца, по определению Ю.М. Лотмана, «бесконтрольное возбуждение, в которое приходит исполнитель в процессе своего творчества» [18. С. 135]. На наш взгляд, умение контролировать степень возбуждения, владение техниками введения и выхода из экстаза служат показателями уровня мастерства. Народные мастера обозначают эти практики выражением *өйүн-төйүн тутар* ‘контролирует’ (фразеологизм: ‘сосредоточить мысль’ [19. С. 59]), служит организующей вертикалью трех уровней сознания, в современном якутском языке приобрело пейоративную окраску, возможно, как способ сакрализации знания. Это состояние соотносится с описанием М.М. Бахтина: «Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно..., – далее замечает об ответственности автора. – За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своею жизнью» [20. С. 5]. Большие шаманы и кузнецы проходили посвящение *эттэниһи* – процесс рассекания тела и сознания, который длился от трех до девяти лет, и выражался в болезнях или сумасшествии; кандидаты проходили испытания и обучались закону Природы; о плате за подобные способности, по Т.В. Черниговской [15. С. 60], сама процедура описана в пушкинском

«Пророке». *Өркөн өй*, пребывающее в циклическом *өр буола-буола кэлэр кэм*, называемое «квазивечное», «время мудрецов», но почти буквально по значению является *la longue duree* – время большой длительности, по Ф. Броделю [21. С. 124]. В олонхо описывается всегда существующий, экстратемпоральный мир *өрүү кэм* ‘вечность’.

Потомственный кузнец Б.Ф. Неустроев-Мандар Уус, ссылаясь на стариков – носителей аутентичной культуры, выводит следующую формулу творчества: *Өй киирэр, санаа охсулар, киһи толкуйга түһэр, ол эрэ кэнниттэн дьайыы сабаланаар – ол аата тыллыы, хамсаабын буолар* ‘информация (мысль) приходит мгновенно, заставляет человека задуматься, искать варианты; выбор путей решения, взаимодействия и направления энергии’. Например, шаман ключевыми сакральными формулами заклятий, проклятий, благословений, ритуальных жестов, включив вербальный, музыкальный и акциональный коды культуры, воздействует на людей. Так начинается взаимодействие всех способов связи человека с миром, все приходит в синхронное движение – *хамсааһын*. Т.Б. Кудряшова в статье по онтологии творчества также описывает его механизм в терминах импульсивной деятельности: «происходит столкновение, взаимопроникновение, структурное сопряжение памяти и воображения» [22. С. 194]. В архаических пластах языка сохранилось выражение: *өй-санаа, тыл-өс, кут-сүр тыллыыта* (синхронный механизм взаимодействия всех уровней сознания, чувств и души), где *санаа* ‘чувство, мысль, намерение’, *тыллыы* ‘прораствание, рождение гармоничного сознания *илэ өй*’.

В традиционном обществе всеобъемлющим видением мира *анаарыы* обладали сакральные лица: олонхосуты, шаманы, горшени и кузнецы. В олонхо описывается, как при сотворении мира распределялись функции *Айыы*. *Урун Айыы Тойон* – главное божество якутского пантеона, ‘глава верхнего мира, в его образе персонифицировано солнце’ [23. Т. 2. С. 680–682]; сотворил души – *кут* всего, что населяет землю. Пространство, где он пребывает, обозначается белым цветом. Противоположен белому черный, «атрибут хтонических сил, обозначает мощь земли, порождающей, питающей и хоронящей... С ним связана идея... неуправляемой, неограниченной энергии» [24. С. 46]. Эта сторона *Улуу Тойон (Хара Суорун)* ‘черного ворона’, «предка девяти родов шаманов» [25. С. 182]. *Хара Суорун* давал *энергию-сүр* шаманам и кузнецам; он ‘глава злых духов верхнего мира; покровитель наиболее могущественных шаманов’ [23. Т. 2. С. 546]. Здесь, умирая и воскресая, проходили посвящение шаманы и кузнецы, покровителем последних был *Кудай Бахсы*. Культ кузнечного божества *Кудай Бахсы* связан с культом предков. По Г.В. Ксенофонтову, кузнечные духи оставались жить в инструментах, передаваемых по наследству (цит. по: [26. С. 76–77]). Имя покровительницы гончарного ремесла не установлено, но известно, что она пребывала на северных границах обитаемого мира и «считалась старше, к ней почтительно обращались *аҕастым* ‘старшая сестра’ предков кузнеца и шамана» [27. С. 40]. Г.В. Ксенофонов одним из первых описал обряд посвящения со слов тунгусских, якутских и бурятских шаманов [28. С. 165–176].

Итак, первая сторона – *Үрүн Айыы Тойон өттө* ‘творящее начало’ – олицетворяет небесный верхний мир, связана с миром *Өркөн өй* (божественной сущностью человека), вторая – *Улуу Тойон (Хара Суорун) өттө* ‘разру-

шающее начало' связана с глубинными структурами памяти и понятиями «*төрүт өй*», темными, эротическими, магическими стихиями родового человека. Третья сторона, наиболее важная для человека в среднем мире, пространство, которое «упорядочивает» человек. Поэтому эта сторона – *Дьааһын өттө* 'порядок, упорядочивание ярусов', между верхним и нижним мирами, мир Культуры. Вербальный код обряда очищения заключался в использовании заклинательной формулы: *Сун-Хаан сүртүүрэ, Дьаа Буурай дьалбыыра, Орой Буурай оонньуура, Айыы Тойон арчыта! Куор бөбөнү хонгордум, дьай бөбөнү дьалбарыттым, албас бөбөнү араардым! Алыас, алыас, алыас!* 'Кнутот небесных богов, – здесь перечислены некоторые из семи братьев Айыы, – удаляю осквернения!' [29. С. 55], что должно способствовать восстановлению порядка. В мифологическом сознании творчество приравнивается рождению, процессы описываются тождественно. Сегодня представляется, что различие заключается в отношении к норме: «если рождение подразумевает родиться в мир, то творчество – это творить от мира, из мира» [30. С. 149]. То есть творчество возможно только как освобождение, выход за границы познанного. «Творчество возникает „на границе“, на изломах первичного, на отказе от самоочевидного» [31. С. 91–92], только создавая никогда до сего не бывшее, можно пережить акт творения. Ю. Степанов определил творчество как «прибыль бытия», «освобождение» и «преодоление», ...«выход, исход и победу» [32. С. 11].

На наш взгляд, структуре сознания человека-творца в якутской культуре соответствует выдвинутая В.Д. Губиным и Е.Н. Некрасовой типология трех измерений человека: естественного (дочеловек, человек прошлого), сверхъестественного (человека настоящего) и искусственного (будущего) [33. С. 9], где *төрүт өй* – человек естественный, *ийэ өй* – сверхъестественный, связанный с настоящим, и *өркөн өй* – человек искусственный, будущего. С развитием личности проявляется ипостась человека сверхъестественного, творческие личности пытаются заглянуть в иную реальность многообразного мира.

Выставка «Мир саха» как культурологическая модель концепта ТВОРЧЕСТВО

В 2005 г. в музее археологии и этнографии Якутского университета была организована художественная выставка «Мир саха» (куратор И.В. Покатилова). Задача выставки – реконструировать представления о ментальном мире саха. Выставка связала различные типы культуры в регионе – от первобытной, локальных автохтонных культур якутов, эвенков, юкагиров, до современной, креативной. Экспозиция визуализировала синергетический принцип развития якутской культуры, когда искусство – отражение самосознания. Предложенная культурологическая модель демонстрировала процесс, обратный эволюции пластических форм, названный О.В. Ковалем «индексальной метафорой» [34. С. 390]. В нашем случае предметный ряд (расположение, обращение к числовому и визуальным кодам культуры, подбор предметов и семиотические связи) провоцирует духовную деятельность, движение мысли от предмета к метафоре. Привычный формат позволял собрать предметный код культуры. Культурологическое обоснование концепции выставки опиралось на принцип работы *ытык* 'мутовки', в котором «согласно законам фи-

зики... отразилась идея квазипериодического движения, о сущности которого мастера интуитивно догадывались. Суть его заключалась в наличии невидимого стержня – эпицентра, вокруг которого движение то сужается, то расширяется» [26. С. 82]. В повседневности саха *ытык* – предмет утвари, ‘мутовка’, предназначенная «взбивать сливки, изменить состояние, из имеющегося создать нечто другое» [35. Т. 3. Стлб. 3849]. Из хаоса времен и калейдоскопа культур, через фокус, невидимый энергетический стержень – *ытык*, роль которого выполняли пролеты между этажами, был сформирован образ новой реальности современного искусства. Согласование (синхронизация) рационального, иррационального и художественного знания является ключевым условием приближения к Универсуму Гармонии. Принцип ТВОРЧЕСТВА визуально представляется следующим образом: мастер находится в эпицентре *ытык*, он меняет фокус рассмотрения, задает ритм, скорость и эмоциональную волну творческого процесса. В работе Ю. Степанова подробно – о свойстве концепта «соединять... зрительное и ментальное» [36. С. 48]. Выставка «Мир саха» – это не только предметы этнической культуры, это культурная форма, Вселенная, смоделированная народными мастерами и современными художниками Якутии.

Первый этаж был условно обозначен как *Сах үйэтэ* – время Саха. В тюркской традиции Сах – божество Солнца [28. С. 245–246]. В олонхо это время катаклизмов *ситим быыһыттан силбэнэн кэлбит сах кэмэ*. В экспозиции представлены работы Г. Семеновой «Мудрость женщины во времени и пространстве», отражающие метаморфозы времен. Тайна о. Лабынкыр на полотне Г. Окоемовой. Взгляд из прошлого мистических Ленских столбов передан В. Кравчуком и А. Андреевым (г. Покровск). Последовательность расположения работ определялась следующей логикой: «сюжет первотворения включает в себя не только создание земли..., но и появление ритуала... Тема мира в его „природном естестве“ заменяется темой „культурного“ освоения мира» [37. С. 71]. Потому завершают экспозицию первого этажа живопись на свитке Н. Николаевой «Шаман» и своеобразная модель мироздания Р. Петрова стилизация коня *Ньүргун Боотура*; они подготавливали зрителя к подъему в мир *өркөн өй кэмэ*. Работы представляют синтез визуального воплощения национальных эпических образов, якутских орнаментальных мотивов и работу подсознания с опорой на опыт сюрреализма.

Лестничные пролеты выполняют функцию «территории промежуточного конструкта» [30. С. 158], закрепляющего, маркирующего зоны границ; посетителю представилась возможность взглянуть сверху – визуально обобщить пройденное; постепенно вовлекаясь в следующий ярус пространства, подготавливаться к нему.

Второй этаж – время олонхо. Олонхо как феномен культуры сформировал особый тип эпического мышления и лег в основу художественного формообразования искусства Якутии. Центральное место в экспозиции заняли произведения И. Капитонова, раскрывающие цельность и многомерность видения мира. Таковы его полотна «Лунная ночь и птица», «Сон», в которых проявлены знаки Большого пространства и времени. Мифологическое время представлено сложными ассоциациями картин А. Элляева «Ус кут»; полотнами Г. Окоемовой по мотивам якутских пословиц; серией монументальных полотен А. Иннокентьевой-Бочкаревой «Эволюция. Пространство и Время»,

впечатляющих размахом философских обобщений. Впервые экспонировались мифологические картины Т. Бойтунова «Уу иччитэ» (хозяин воды), «Байанай» «дух хозяин леса, покровитель охотников»; «Аан Алахчын» «одно из имен духа хозяйки земли» [38. Т. 1. С. 80, 150]. В целом художники сгруппировались вокруг двух стилистических направлений: сюжетно-повествовательного и символично-ассоциативного.

Третий этаж – параллельное время всех культур. «У творчества есть сакральный смысл: в известном смысле оно выступает актом посвящения человека и его приобщения к миру трансцендентного. Поэтому оно не цель, а средство, благодаря которому осуществляется истинное предназначение человека» [39. С. 148]. В традиционной культуре творец – инструмент, чье предназначение – способствовать исполнению воли высших сил (медиум; рупор идей, осененный музами). Современный творец создает себя равным богам, и творчество в его понимании – средство самореализации; чем совершеннее творение, тем менее значимы временные рамки; аргумент современных творцов – «нетленка». Работы художников и народных мастеров, размещенные на третьем этаже, уровне *өркөн өй кэмэ*, гармонично вписываются в классификацию «вечного» мифологического времени не потому, что это сплошь шедевры, но по предмету изображения, каждая представляет ключевые символы культуры саха. Уголок якутского балагана демонстрирует красоту вещного мира якутов, представленного изделиями С. Петровой и И. Каратаевой. Картины Инн. Пестрякова погружают в городскую среду XIX в. Новым прочтением эпического времени навеяны графические листы Т. Шапошниковой «Дом Омогоя» и «Путь Элleyа», подводящие к пониманию сути метаморфоз в легендах якутов. Экспозиция шаманских ритуалов завершается иллюстрациями к олонхо В. Ноевой и Г. Семеновой, скульптурным портретом великого якутского шамана Ньыыкана работы П. Слепцова и костюмами шаманов. Экспозиция третьего этажа представляла попытку визуализировать ментальное пространство культуры саха, которое понимается как «область концептуализации, которая может охватывать наше понимание реальных ситуаций, прошлого и будущего, гипотетические ситуации и ситуации возможных миров, абстрактные категории... структурируются с помощью различных когнитивных моделей: образно-схематических, пропозициональных, метафорических, метонимических, символических» [40. С. 31]. По замыслу организаторов, каждое произведение должно было провоцировать фантазию и активизировать мышление посетителей.

Вербально-визуальный синтез, представленный на выставке, «получает материальное выражение в механизмах пластического формообразования – кристаллизации и циклизации» [34. С. 15]. Выставка, являясь коммуникативным событием, «рассматривается с позиции объектного (о чем идет речь), субъектного (участники общения) и инструментального (каковы способы осуществления коммуникации) подходов... соответствует базовым измерениям дискурса – его топике, формату и модусу» [41. С. 269]. Этажи экспозиции представляли «эволюционные семиотические ряды», организующие структуру культуры; буквально «ряды „вещей“ сочетаются с соответствующими представлениями, „концептами“ и вступают в отношения знаковости» [42. С. 80]. Овнешнение, опредмечивание ТВОРЧЕСТВА в произведениях прикладников и художников, расположение экспозиции на трех этажах у

лестничных пролетов, визуализировали ключевой образ выставки – *ытык* как инструмента, способствующего изменению наличного состояния мира.

Универсум гармонии – синхронность мира саха. В традиционной культуре творец выполняет функцию проводника между людьми и богами: *Айылгыны кытта Айылба ситимэ* ‘гармония связи Природы и души человека’. «Художественное сознание содержит в нерассогласованной целостности потребность и способность познания мира, его ценностного осмысления, его преображения» [13. С. 94]. Согласно мифологическим представлениям саха, человек состоял из стихии воды – *уу*, дерева – *мас*, железа – *ыы*, земли – *буор*, и все они соединялись универсальным медиатором – *уот* ‘огнем’. Эта идея на выставке была артикулирована моделями-фонарями.

Творцы могли вмешиваться в мир стихий, манипулировать ими, поскольку обладали всеобъемлющим видением – *анаары* ‘познание, разбор, постижение сути чего-либо’ [10. Т. 1. С. 461]. Потому сказителями становились люди, достигшие зрелого возраста; важным условием был опыт. Для человека традиционной культуры характерно «мифическое воззрение на слово как на правду и сущность» [44. С. 285], именно такое миропонимание представляют олонхосуты. Сказитель (поэт) – персонифицированный образ установителя имен; он культурный герой, устанавливающий порядок. В следующем значении слова *анаар* ‘враз охватить своим взглядом, понятием, впитать в себя необозримое, далекое, необъятное; познавать, понимать, постигать суть... философское познание мира, мировоззрение’ [10. Т. 1. С. 460–461] передается видение мира творца. Человек, который обладает методом «*анаары*», синхронно владеет четырьмя видами времени (прошлым, настоящим, параллельным и будущим), находится в середине «песочных часов», обладает стержнем и единством целого, *ытык*. Необходимой составляющей истинного творения является попытка постижения непознаваемого, которое у творцов архаической культуры проявляется во владении техниками вхождения в «измененное» состояние: *мэнэрийиш*, *этитиш*, *этиттэриш*, *эттэтиш* ‘рассекание тела’ шамана; последний обряд описан Н.А. Алексеевым – «О призвании и становлении шаманов» [25. С. 126–139]. Л.С. Выготский отмечал «немотивированное в искусстве, т.е. нечто такое, что принадлежит только одному искусству» [45. С. 280]. Феномен *анаары* тесно связан с понятием *кут-сүр* ‘энергия жизни, душа’. Согласно традиционным представлениям, душа человека состояла из единства трех частей – *кут*: 1) *буор кут* – земля – душа, проявленная в физическом теле человека; 2) *салгын кут* – воздух – душа, представляющая духовный мир и информацию человека, «интеллектуальная сфера»; 3) *ийэ кут* – материнская душа. Понятие *сүр* пронизывает все три части и придает жизненную силу, энергию. Троиединство *кут-сүр* было неделимым.

Применительно к творчески одаренному человеку в фольклоре саха речь шла о воспитании пяти *кут* – *биэс кутунан иитилли* (мог быть визуализирован в орнаменте *биэс харахтаа харысхал ойуу* ‘пятиглазый оберегающий узор’). В традиционном обществе воспитание на уровне *ийэ кут* – материнской души шаманов и кузнецов носило сакральный характер. По этнографическим и фольклорным данным, их души до определенного времени воспитывались в дупле особого дерева, и воспитывала их *ийэ кыыл* ‘мать-зверь’, ‘воплощение души шамана, животное, в которое он вселяет свою душу’ [47.

Т. 3. С. 593]. Примером иллюстрации воспитания душ кузнеца и шамана являются серии живописных полотен Т.А. Степанова, написанные в 1980–90-х гг., они отличаются не столько художественной выразительностью образов, сколько потоком сакральной информации.

Креационную природу творчества, основываясь на материалах якутской мифологии, рассматривала Г.С. Попова: «*ийэ кут* вливается = *кутуллар*, закладывается = *угуллар* особый дар – назначение, призвание человека к творчеству, творческое предназначение = *айар анал*» [46. С. 54]. Таким образом, воспитание на уровне *ийэ кут* имело сакральные последствия, и не все понимали особый язык творца.

В якутской традиции отрывочно сохранились понятия *этитии өй* ‘говорящий ум’ (неосознанно проговаривает истину), *эттэтии өй* ‘рассекающий ум’; *хомуһун өй* ‘живая душа; собирающий в единое неделимое’; *өркон өй*, которое мы определяем как сверхсознание, интуиция. «Существование идеальной интуиции вообще доказывается фактом художественного творчества... художественные идеи и образы... являются умственному взору в своей внутренней целостности» [48. С. 205]. Истинное познание там, где проявляется механизм действия *өй-санаа*, *тыл-өс*, *кут-сүр тыллыта*, речь идет о качественном изменении человека.

Новый вектор направления развития творческого мышления может возникнуть в ситуации диалога культур, теория которого разработана в исследованиях М.М. Бахтина и В.С. Библера [20, 49]. Характеристика мыслительной деятельности творца в традиционной культуре предложена К. Леви-Строссом – техника бриколажа [50. С. 127]. Как метафорическое описание процесса мифологического мышления бриколаж характеризует природу творчества в архаике. В якутской традиции подобную закономерность ассоциативного мышления можно рассмотреть на примере эволюции души от уровня «*төрүт өй*» ‘подсознания’ до *биэс кут-сүр* ‘пятичастной души творца’. Словесные формулы, которые отрывочно сохранились в записях XIX–XX вв., зафиксировали намеки на общий Закон синхронизации энергий *Дьаа Буурай сокуоннара* ‘законы Большого пространства’. В результате формируется якутское *анаарыы* – поиски первоначала через процесс *киһитийии* ‘очеловечивания’ или «*аан* ‘вход’, первоначало в познание Вселенной [51. С. 15], такой человек видит мир целостно, эпично, синхронно, объемно. На этом уровне становится возможным «скомбинировать средства путем, которых должно получиться ожидаемое» [52. С. 1063]. Процесс творчества близко к нашему пониманию отображен в схеме, предложенной исследователем психологии творчества Е.В. Завгородней: «глубокое впечатление...; пробуждение пробразов...; появление образа-озарения...; внутренне мотивированное индивидуально-уникальное художественное выражение...» [53. С. 175].

В культурологии не вызывает сомнения зависимость сознания индивида от стереотипов культуры, опыт, запечатленный в языке, «служит средством национально-культурной детерминации» [54. С. 48]. Характеризуя современную концепцию научной картины мира, «можно говорить о своеобразной реституции, реставрации, ренессансе архаических моделей... оказывать решающее влияние на магистральный дрейф всей мировой системы» [55. С. 89]. На смену иронии постмодерна пришло вдумчивое вглядывание в проверенный веками опыт. Будущее проявляется сегодня в формате художе-

ственных проектов: «Мир саха» (И. Покатилова, 2006), «Черно-белая цивилизация», «Хабаар-свитки» (Н. Николаева, 2010), 3–4-е биеннале актуального искусства (Якутск, 2014, 2016), проект «Олонхо-ленд» (А. Ермолаев и А. Борисов, 2011–2030). Следовательно, модель концепта ТВОРЧЕСТВО в традиционной культуре саха может выглядеть следующим образом: основываясь на картине мира (первый уровень), синтезировав способности сознания (второй) и возможности души (третий), можно освоить видение *анаары* (вертикаль). Поиски универсума гармонии приводят к необходимости создания единого открытого поля современной культуры. В данном контексте наиболее свободной и готовой к переменам оказывается творческая личность. Из информационного богатства культуры творец берет то, что отвечает его интенциям, интересам, потребностям.

Заключение

Используя логические схемы мифологических представлений саха о трехчастном строении мира (верхний, средний и нижний, организуемые вертикалью мирового древа), а также представление о трехчастном строении души человека (*буор кут*, *ийэ кут* и *салгын кут*, удерживаемые *кут-сүр* ‘жизненной энергией’), предложена культурологическая модель концепта ТВОРЧЕСТВО (общий взгляд на природу творчества). Модель концепта включает структуру сознания творца в мифологической картине мира саха, (три уровня сознания, упорядочиваемые *өй-төй*), где приоритетным признается уровень *өркөн өй* ‘сверхсознание, просветление’, что может обеспечить синхронизацию времен (*ытык*), условием для реализации творческих замыслов является видение *анаары*. Обратившись к материалам выставки «Мир саха» (2006), которая, по замыслу кураторов, визуализировала ментальное пространство культуры, авторы определили структуру, содержательный минимум и место концепта в лингвокультурологической парадигме традиционной культуры саха. Предложен опыт выстраивания фокуса, в котором кристаллизуется природа ТВОРЧЕСТВА (материалы выставки). Модель культурно-языкового концепта является фундаментом для раскрытия этнической специфики эстетики и философии культуры. Дальнейшее исследование предполагает изучение творчества как феномена, состояния, процесса, дара и свободы.

Список источников

1. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М. : Политиздат, 1992. 543 с.
2. Болдырев Н.Н. Проблемы культурологического анализа // Научный ежегодник Института иностранных языков. Тамбов, 2009. Вып. 2. С. 34–39.
3. Фещенко В.В. Семиотика творчества и лингвистика креативности // Общественные науки и современность. 2008. № 6. С. 143–150.
4. Заботкина В.И. Репрезентация явлений культуры в ментальных моделях и дискурсе // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. М., 2016. Вып. 53. С. 102–111.
5. Павлова А.В. Сведения о культуре и «этническом менталитете» по данным языка // От лингвистики к мифу: Лингвистическая культурология в поисках этнической ментальности: сб. ст. СПб., 2013. С. 160–240.
6. Выготский Л.С. Мышление и речь. М. : Лабиринт, 1999. 352 с.
7. Пономарев Я.А. Психология творчества. М. : Наука, 1976. 304 с.
8. Анохин К.В. Мозг, творчество, сознание // Философия творчества: материалы Всерос. науч. конф. 8–9 апреля 2015. М. : Ин-т философии РАН, 2015. С. 45–53.

9. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж : Истоки, 2007. 250 с.
10. Толковый словарь якутского языка. Т. 1. А / под ред. П.А. Слепцова. Новосибирск : Наука, 2004. 680 с.
11. Пекарский Э.К. Словарь якутского языка : в 3 т. Т. 1. А–К. 2-е изд. М. : Академия наук СССР, 1958. 1–1280 стб.
12. Карасик В.И. Сюжетный мотив «нарушение запрета» в разных типах дискурса // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. М., 2016. Вып. 53. С. 161–175.
13. Большой толковый словарь якутского языка. Т. 10 (буква Т) / под ред. П.А. Слепцова. Новосибирск : Наука, 2013. 575 с.
14. Привалова И.В. К определению понятия «языковые маркеры национально-культурного сознания» // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. М., 2004. Вып. 26. С. 91–97.
15. Черниговская Т.В. Творчество как предназначение мозга // Философия творчества : материалы Всерос. науч. конф. 8–9 апреля 2015. М. : Ин-т философии РАН, 2015. С. 54–63.
16. Зинченко В.П. Сознание и творческий акт. М. : Языки славянской культуры, 2010. 590 с.
17. Большой толковый словарь якутского языка. Т. 7. Нь–П / под ред. П.А. Слепцова. Новосибирск : Наука, 2010. 519 с.
18. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Семиосфера. СПб., 2000. С. 12–148.
19. Нелунов А.Г. Якутско-русский фразеологический словарь : в 2 т. Новосибирск : Издательство СО РАН; филиал “Гео”, 2002.
20. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
21. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность // Философия и методология истории. М., 1977. С. 114–142.
22. Кудряшова Т.Б. К вопросу об онтологии творчества: роль памяти и воображения в появлении нового // Философия творчества: материалы Всерос. науч. конф. 8–9 апреля 2015 г. М. : Ин-т философии РАН, 2015. С. 190–200.
23. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. Т. 2. К–Я / гл. ред. С.А. Токарев. М. : НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. 720 с.
24. Никифорова С.В. Символика женских украшений: культурные коды традиционной повседневности саха (якутов). СПб. : Астерион, 2010. 220 с.
25. Алексеев Н.А. Традиционные религиозные верования якутов в XIX – начале XX века // Этнография и фольклор народов Сибири. Новосибирск, 2008. С. 17–212.
26. Покатилова И.В. Пластический фольклор в художественной культуре Якутии. Новосибирск : Наука, 2013. 184 с.
27. Романова Е.Н. «Люди солнечных лучей с поводьями за спиной» (судьба в контексте мифоритуальной традиции якутов). М. : ИЭиА им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, 1997. 200 с.
28. Ксенофонтов Г.В. Шаманизм. Избранные труды (Публикации 1928–1929 гг.). Якутск : «Север-Юг», 1992. 318 с.
29. Кулаковский А.Е. Научные труды: Работы по этнографии и фольклору. Якутск : Книжное изд-во, 1979. 484 с.
30. Азарова Н.М. Рождение и творчество // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук : материалы конф. Москва ; Калуга, 2008. С. 148–163.
31. Смирнова Н.М. Творчество как процесс созидания новых культурных смыслов // Философия творчества : материалы Всерос. науч. конф. 8–9 апреля 2015 г. М. : Ин-т философии РАН, 2015. С. 88–102.
32. Степанов Ю.С. Вступительное слово к конференции 25 января 2008 г. // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук : материалы конф. Москва ; Калуга, 2008. С. 5–11.
33. Губин В.Д., Некрасова Е.Н. Человек в трех измерениях. М. : РГГУ, 2010. 321 с.
34. Феценко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М. : Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
35. Пекарский Э.К. Словарь якутского языка : в 3 т. Т. 3. Т–Ы. 2-е изд. М. : Академия наук СССР, 1959. Стб. 2509–3858.
36. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М. : Языки славянской культуры, 2007. 278 с.
37. Бравина Р.И. Первотворение мира // Язык – Миф – Культура народов Сибири. Якутск, 1995. С. 59–88.
38. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. Т. 1. А–К / гл. ред. С.А. Токарев. М. : НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. 672 с.

39. Резник Ю.М. Творчество как способ самоконструирования человека // Вопросы социальной теории. Т. VII, вып. 1–2. 2013–2014. С. 137–154.
40. Болдырев Н.Н. Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж, 2001. С. 25–36.
41. Карасик В.И. Языковая спираль: ценности, знаки, мотивы. Волгоград: Парадигма, 2015. 432 с.
42. Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998. 784 с.
43. Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.
44. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
45. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.
46. Попова Г.С. Троиединство в духовной культуре этноса (на примере саха). СПб.: Астерион, 2010. 346 с.
47. Толковый словарь якутского языка. Т. 3. Г–И / под ред. П.А. Слепцова. Новосибирск: Наука, 2006. 844 с.
48. Соловьев В.С. Сочинения : в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. 822 с.
49. Библер В.С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога). М.: Политиздат, 1975. 399 с.
50. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 384 с.
51. Покатилова И.В. Культурный универсум Исая Капитонова // Исая Капитонов. Живопись: [альбом]. Якутск: Көмүөл, 2014. С. 6–17.
52. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. 1408 с.
53. Завгородняя Е.В. Личность в искусстве: достижение акме // Творчество: наука, искусство, жизнь : материалы Всерос. науч. конф. ИП РАН, 24–25 сентября 2015. М., 2015. С. 172–176.
54. Проценко Е.А. Межязыковое перекодирование как следствие взаимодействия языков и культур // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2016. № 2. С. 46–51.
55. Соколов Б.Г. Реституция «архаической» целостности // Принцип целостности и науки о культуре : труды науч. семинара по целостности. М., 2014. Т. V. С. 87–100.

References

1. Sorokin, P.A. (1992) *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo* [Human. Civilization. Society]. Moscow: Politizdat.
2. Boldyrev, N.N. (2009) Problemy kul'turologicheskogo analiza [Problems of cultural analysis]. *Nauchnyy ezhegodnik Instituta inostrannykh yazykov*. 2. pp. 34–39.
3. Feshchenko, V.V. (2008) Semiotika tvorchestva i lingvistika kreativnosti [Semiotics of creativity and linguistics of creativity]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' – Social Sciences and Contemporary World*. 6. pp. 143–150.
4. Zabotkina, V.I. (2016) Reprezentatsiya yavleniy kul'tury v mental'nykh modelyakh i diskurse [Representation of cultural phenomena in mental models and discourse]. In: Krasnykh, V.V. & Izotov, A.I. (eds) *Yazyk, soznanie, kommunikatsiya* [Language, Consciousness, Communication]. Vol. 53. Moscow: Maks Press. pp. 102–111.
5. Pavlova, A.V. (2013) Svedeniya o kul'ture i "etnicheskom mentalitete" po dannym yazyka [Information about culture and "ethnic mentality" by language data]. In: Pavlova, A.V. (ed.) *Ot lingvistiki k mifu: Lingvisticheskaya kul'turologiya v poiskakh etnicheskoj mental'nosti* [From Linguistics to Myth: Linguistic Culturology in Search of Ethnic Mentality]. St. Petersburg: Anthology. pp. 160–240.
6. Vygotskiy, L.S. (1999) *Myshlenie i rech'* [Thinking and Speech]. Moscow: Labirint.
7. Ponomarev, Ya.A. (1976) *Psikhologiya tvorchestva* [Psychology of Creativity]. Moscow: Nauka.
8. Anokhin, K.V. (2015) Mozg, tvorchestvo, soznanie [Brain, creativity, consciousness]. *Filosofiya tvorchestva* [Philosophy of Creativity]. Proc. of the Conference. Moscow, April 8–9, 2015. Moscow: Institute of Philosophy RAS. pp. 45–53.
9. Popova, Z.D. & Sternin, I.A. (2007) *Semantiko-kognitivnyy analiz yazyka* [Semantic-Cognitive Analysis of Language]. Voronezh: Istoki.
10. Sleptsov, P.A. (ed.) (2004a) *Tolkovy slovar' yakutskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Yakut Language]. Vol. 1. Novosibirsk: Nauka.
11. Pekarskiy, E.K. (1958) *Slovar' yakutskogo yazyka: v 3 t.* [Dictionary of the Yakut Language: in 3 vols]. Vol. 1. 2nd ed. Moscow: USSR Academy of Sciences.

12. Karasik, V.I. (2016) Syuzhetnyy motiv "narushenie zapreta" v raznykh tipakh diskursa [The motif of "violation of ban" in different types of discourses]. In: Krasnykh, V.V. & Izotov, A.I. (eds) *Yazyk, soznanie, kommunikatsiya* [Language, Consciousness, Communication]. Vol. 53. Moscow: Maks Press. pp. 161–175.
13. Sleptsov, P.A. (ed.) (2013) *Bol'shoy tolkovyy slovar' yakutskogo yazyka* [Big Explanatory Dictionary of the Yakut Language]. Vol. 10. Novosibirsk: Nauka.
14. Privalova, I.V. (2004) K opredeleniyu ponyatiya "yazykovye markery natsional'no-kul'turnogo soznaniya" [On the definition of the concept of "language markers of national-cultural consciousness"]. In: Krasnykh, V.V. & Izotov, A.I. (eds) *Yazyk, soznanie, kommunikatsiya* [Language, Consciousness, Communication]. Vol. 26. Moscow: Maks Press. pp. 91–97.
15. Chernigovskaya, T.V. (2015) Tvorchestvo kak prednaznachenie mozga [Creativity as the purpose of the brain]. *Filosofiya tvorchestva* [Philosophy of Creativity]. Proc. of the Conference. Moscow, April 8–9, 2015. Moscow: Institute of Philosophy RAS. pp. 54–63.
16. Zinchenko, V.P. (2010) *Soznanie i tvorcheskyy akt* [Consciousness and the Creative Act]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
17. Sleptsov, P.A. (ed.) (2010) *Bol'shoy tolkovyy slovar' yakutskogo yazyka* [Big Explanatory Dictionary of the Yakut Language]. Vol. 7. Novosibirsk: Nauka.
18. Lotman, Yu.M. (2000) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskustvo–SPB. pp. 12–148.
19. Nelunov, A.G. (2002) *Yakutsko-russkiy frazeologicheskiy slovar': v 2 t.* [Yakut-Russian Phraseological Dictionary: in 2 vols]. Novosibirsk: SB RAS.
20. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskustvo.
21. Braudel, F. (1977) Istoriya i obshchestvennye nauki. Istoricheskaya dlitel'nost' [History and social sciences. Historical duration]. In: Braudel, F. et al. *Filosofiya i metodologiya istorii* [Philosophy and Methodology of History]. Moscow: Progress. pp. 114–142.
22. Kudryashova, T.B. (2015) K voprosu ob ontologii tvorchestva: rol' pamyati i voobrazheniya v poyavlenii novogo [On the ontology of creativity: the role of memory and imagination in the emergence of the new]. *Filosofiya tvorchestva* [Philosophy of Creativity]. Proc. of the Conference. Moscow, April 8–9, 2015. Moscow: Institute of Philosophy RAS. pp. 190–200.
23. Tokarev, S.A. (ed.) (2000a) *Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2 t.* [Myths of the Peoples of the World]. Vol. 2. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya.
24. Nikiforova, S.V. (2010) *Simvolika zhenskikh ukrasheniy: kul'turnye kody traditsionnoy povsednevnosti sakha (yakutov)* [Symbolism of Women's Jewelry: Cultural Codes of the Sakha (Yakuts) Traditional Everyday Life]. St. Petersburg: Asterion.
25. Alekseev, N.A. (2008a) *Etnografiya i fol'klor narodov Sibiri* [Ethnography and Folklore of the Peoples of Siberia]. Novosibirsk: Nauka. pp. 17–212.
26. Pokatillova, I.V. (2013) *Plasticheskiy fol'klor v khudozhestvennoy kul'ture Yakutii* [Plastic Folklore in the Artistic Culture of Yakutia]. Novosibirsk: Nauka.
27. Romanova, E.N. (1997) "Lyudi solnechnykh luchey s povod'yami za spinoy" (sud'ba v kontekste miforitual'noy traditsii yakutov) ["People of the sun's rays with reins behind their backs" (fate in the context of the mythological and ritual tradition of the Yakuts)]. Moscow: RAS.
28. Ksenofontov, G.V. (1992) *Shamanizm. Izbrannyye trudy (Publikatsii 1928–1929 gg.)* [Shamanism. Selected Works (Publications 1928–1929)]. Yakutsk: Sever-Yug.
29. Kulakovskiy, A.E. (1979) *Nauchnye trudy: Raboty po etnografii i fol'kloru* [Scientific Works: Works on Ethnography and Folklore]. Yakutsk: Knizhnoe izd-vo.
30. Azarova, N.M. (2008) Rozhdenie i tvorchestvo [Birth and creativity]. *Tvorchestvo vne traditsionnykh klassifikatsiy gumanitarnykh nauk* [Creativity outside the Traditional Classifications of the Humanities]. January 25–27, 2008. Moscow, Kaluga. pp. 148–163.
31. Smirnova, N.M. (2015) Tvorchestvo kak protsess sozidaniya novykh kul'turnykh smyslov [Creativity as a process of creating new cultural meanings]. *Filosofiya tvorchestva* [Philosophy of Creativity]. Proc. of the Conference. Moscow, April 8–9, 2015. Moscow: Institute of Philosophy RAS. pp. 88–102.
32. Stepanov, Yu.S. (2008) Vstupitel'noe slovo k konferentsii 25 yanvarya 2008 g. [Introductory speech to the conference on January 25, 2008]. *Tvorchestvo vne traditsionnykh klassifikatsiy gumanitarnykh nauk* [Creativity outside the Traditional Classifications of the Humanities]. January 25–27, 2008. Moscow, Kaluga. pp. 5–11.
33. Gubin, V.D. & Nekrasova, E.N. (2010) *Chelovek v trekh izmereniyakh* [Human in Three Dimensions]. Moscow: Russian State University for the Humanities.

34. Feshchenko, V.V. & Koval, O.V. (2014a) *Sotvorenie znaka: Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva* [Creation of a Sign: Essays on Linguistic Aesthetics and Semiotics of Art]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
35. Pekarskiy, E.K. (1959) *Slovar' yakutskogo yazyka: v 3 t.* [Dictionary of the Yakut Language: in 3 vols]. Vol. 3. 2nd ed. Moscow: USSR AS. Col. 2509–3858.
36. Stepanov, Yu.S. (2007) *Kontsepty. Tonkaya plenka tsivilizatsii* [Concepts. A Thin Film of Civilization]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
37. Bravina, R.I. (1995) *Pervotvorenie mira* [The First Creation of the World]. In: Antonov, N.K. (ed.) *Yazyk – Mif – Kul'tura narodov Sibiri* [Language – Myth – Culture of the Peoples of Siberia]. Yakutsk: Yakutsk State University. pp. 59–88.
38. Tokarev, S.A. (ed.) (2000c) *Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2 t.* [Myths of the Peoples of the World]. Vol. 1. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya.
39. Reznik, Yu.M. (2013–2014) *Tvorchestvo kak sposob samokonstruirovaniya cheloveka* [Creativity as a way of self-construction of a person]. *Voprosy sotsial'noy teorii*. 7(1–2). pp. 137–154.
40. Boldyrev, N.N. (2001) *Kontsept i znachenie slova* [The concept and meaning of the word]. In: Sternin, I.A. (ed.) *Metodologicheskie problemy kognitivnoy lingvistiki* [Methodological Problems of Cognitive Linguistics]. Voronezh: Voronezh State University. pp. 25–36.
41. Karasik, V.I. (2015) *Yazykovaya spiral': isemnosti, znaki, motivy* [The Language Spiral: Values, Signs, Motives]. Volgograd: Paradigma.
42. Stepanov, Yu.S. (1998) *Yazyk i metod. K sovremennoy filosofii yazyka* [Language and Method. Toward a Modern Philosophy of Language]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
43. Kagan, M.S. (1997) *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a Philosophical Science]. St. Petersburg: Petropolis.
44. Potebnya, A.A. (1990) *Teoreticheskaya poetika* [Theoretical Poetics]. Moscow: Vysshaya shkola.
45. Vygotskiy, L.S. (1986) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo.
46. Popova, G.S. (2010a) *Triedinstvo v dukhovnoy kul'ture etnosa (na primere sakha)* [Trinity in the spiritual culture of the ethnic group (a case study of the Sakha)]. St. Petersburg: Asterion.
47. Sleptsov, P.A. (ed.) (2006) *Tolkovyy slovar' yakutskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Yakut Language]. Vol. 3. Novosibirsk: Nauka.
48. Soloviev, V.S. (1988) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Mysl'.
49. Bibler, V.S. (1975) *Myshlenie kak tvorchestvo (Vvedenie v logiku myslennogo dialoga)* [Thinking as creativity (Introduction to the logic of mental dialogue)]. Moscow: Politizdat.
50. Lévi-Strauss, C. (1994) *Pervobytnoe myshlenie* [Primitive Thinking]. Translated from French. Moscow: Respublika.
51. Pokatilova, I.V. (2014) *Kul'turnyy universum Isaya Kapitonova* [Isai Kapitonov's cultural universe]. In: *Isay Kapitonov. Zhivopis': [al'bom]* [Isai Kapitonov. Painting: [album]]. Yakutsk: Kemyel. pp. 6–17.
52. Bergson, A. (1999) *Tvorcheskaya evolyutsiya. Materiya i pamyat'* [Creative Evolution. Matter and Memory]. Translated from English. Minsk: Kharves.
53. Zavgorodnyaya, E.V. (2015) *Lichnost' v iskusstve: dostizhenie acme* [Personality in the art: an achievement of acme]. *Tvorchestvo: nauka, iskusstvo, zhizn'* [Creativity: Science, Art, Life]. Proc. of the Conference. September 24–25, 2015. Moscow. pp. 172–176.
54. Protsenko, E.A. (2016) *Cross-linguistic recoding as a consequence of interaction of languages and cultures. Vestnik VGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya – Proceedings of Voronezh State University. Series: Linguistics and intercultural communication.* 2. pp. 46–51. (In Russian).
55. Sokolov, B.G. (2014) *Restitutsiya "arkhaicheskoy" tselostnosti* [Restitution of "archaic" integrity]. In: Sokolov, E.G. & Solonin, Yu.N. (eds) *Printsip tselostnosti i nauki o kul'ture: trudy nauch. seminarov po tselostnosti* [The Principle of Integrity and the Science of Culture: The Seminar on Integrity]. Vol. 5. Moscow: Etnosotsium. pp. 87–100.

Сведения об авторах:

Никифорова Саргылана Валентиновна – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова (Якутск). E-mail: nsv2107@mail.ru

Покатилова Ия Володаровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры фольклора и культуры Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова (Якутск). E-mail: zung2006@mail.ru

Харлампиева Надежда Радомировна – старший преподаватель кафедры фольклора и культуры Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова (Якутск).
E-mail: kharlampievanad@mail.ru

***Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

Information about the authors:

Sargylana V. Nikiforova, North-Eastern Federal University (Yakutsk, Russian Federation).

E-mail: nsv2107@mail.ru

Ija V. Pokatilova, North-Eastern Federal University (Yakutsk, Russian Federation).

E-mail: zung2006@mail.ru

Nadezhda R. Kharlampieva, North-Eastern Federal University (Yakutsk, Russian Federation).

E-mail: kharlampievanad@mail.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 09.10.2018;
одобрена после рецензирования 10.12.2018; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 09.10.2018;
approved after reviewing 10.12.2018; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья

УДК 74+ 81'27

doi: 10.17223/22220836/45/9

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ КОНТЕКСТА СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА

Сяогэн Чан^{1,2}

¹ Пекинский институт нефтехимических технологий, Пекин, Китай,
changxiaogeng@bipt.edu.cn

² Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица,
Санкт-Петербург, Россия

Аннотация. Статья посвящена изучению «практического контекста» средового дизайна. Исследуется место средового дизайна как академической дисциплины в системе бакалавриата различных стран мира, в том числе России и Китая. Через призму понятия «контекст» указываются определенные социально-экономические и культурные реалии общества, влияющие на развитие дизайна среды. Рассматривая вопрос о том, из каких компонентов складывается «практический контекст» дизайна среды, автор отмечает возможность использования языковедческих понятий «лингвистический контекст», «социально-коммуникативный контекст» и «когнитивный контекст» в средовом дизайне. Результаты исследования контекстов средового дизайна схематически обобщаются в статье для удобства их применения в практической деятельности.

Ключевые слова: средовой дизайн, практический контекст, лингвистический контекст, социально-коммуникативный контекст, когнитивный контекст

Для цитирования: Сяогэн Чан. Теоретическое исследование контекста средового дизайна // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 83–95. doi: 10.17223/22220836/45/9

Original article

THEORETICAL STUDY OF THE ENVIRONMENTAL DESIGN CONTEXT

Chang Xiaogeng^{1,2}

¹ Beijing Institute of Petrochemical Technology, Beijing, China, *changxiaogeng@bipt.edu.cn*

² Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. This article examines the influence of various socio-economic and cultural realities on the practice of environmental design through the prism of the “context” concept. In other words, the work is aimed to study the process of forming the “practical context” of environmental design.

The paper studies the place of environmental design as an academic discipline in the bachelor system of leading universities in various countries of the world. The author comes to the conclusion that only in Russia and China this major is referred to the field of art and is considered as an “artistic” discipline, which is due to the close methodological interconnection.

Attention is paid on the question of components that make up the “practical context” of environmental design. The paper dwells on the classification of “context” idea. The author considers the possibilities of using linguistic concepts “linguistic context”, “socio-

communicative context” and “cognitive context” in environmental design. “Linguistic context” includes aims, methods and content of environmental design and forms its internal factor. The “socio-communicative context” as an external factor can be divided into two types: a “situational context” (functions of main phenomena in concrete time), and “cultural context”, which is reflected in cultural needs of society. The “cognitive context” of environmental design is responsible for the designer’s understanding of the processes occurring in the surrounding space.

It is indicated that the Internet as part of the “situational context”, is one of the most important phenomena of the modern era, a key channel for transmitting information, and has the following properties: “accessibility”, “interactivity”, “openness”, “universality”. On the issue of “cultural context”, it is noted that environmental design pays special attention to the “spiritual” component of human culture and at the same time can not be considered in isolation from the cultural needs of society, which in the modern world can be characterized by the concepts of “complexity”, “diversity”, “practical nature” and “territoriality”.

Within the “cognitive context” of environmental design, it is introduced the category of “aesthetic trends in design”, which symbolizes designer’s perception of aesthetic issues. By establishing a balance between internal and external factors, the environment designer sets a “cognitive context” based on the relationship between “characteristics of cultural consumption”, “aesthetic trends in design” and “functionality of phenomena of time periods”.

All the described types of context constitute the “practical context” of environmental design. The text and graphic materials of this work can be useful in the research, systematization, and creation of practical projects of environment design, as well as in teaching.

Keywords: environmental design, practical context, linguistic context, socio-communicative context, cognitive context

For citation: Chang Xiaogeng. Theoretical study of the environmental design context. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:83-95. doi: 10.17223/22220836/45/9

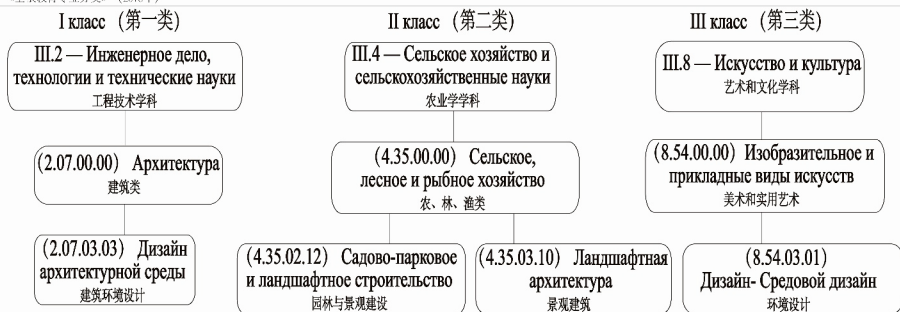
1. Средовой дизайн как «художественная» дисциплина в России и Китае

В данной статье средовой дизайн рассматривается как «художественная» сфера деятельности. После анализа соответствующей литературы по исследуемой дисциплине, мы сделали предположение, что лишь в Китае и России специальность «дизайн среды» относится к области образования «искусства и культуры». Далее представлена схема (рис. 1), основанная на материалах Общероссийского классификатора специальностей по образованию (ОКСО) [1] и аналогичного ОКСО Каталога специальностей бакалавриата в вузах КНР [2]. Кроме специальности «средовой дизайн», в схеме указаны направления подготовки, изучающие среду как культурное пространство в рамках областей образования «сельского хозяйства» и «инженерного дела». Данные распределены по трем уровням: области образования; укрупненные группы; профессии, специальности, направления подготовки.

В России специальность «средовой дизайн» (код 54.03.01) впервые была создана в 1990 г. в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухомовой (СПГХПА имени А.Л. Штиглица) [3]. В целом по России, согласно результатам наших статистических подсчетов, произведенных по материалам сайта «Поступи онлайн» [4], специальность «средовой дизайн» (код 54.03.01) включена в образовательные программы 60 высших учебных заведений, расположенных в 38 городах (рис. 2).

ОКСО
ОК 009-2016

«Классификация специальностей» (2016 г.)



“Каталог специальностей бакалавриата в высших учебных заведениях”,
составленный Министерством образования Китая в 2012 г.
中国教育部《普通高等学校本科专业目录》(2012年)



Рис. 1. Классификация специальности «средовой дизайн» в России и Китае (схема автора)
Fig. 1. Classification of the major “Environmental design” in Russia and China (author’s scheme)

Рис. 2. Специальность «средовой дизайн» в СПбХПА им. А.Л. Штиглица; профиль «Дизайн среды» (54.03.01) в российских вузах [4]

Fig. 2. Major “Environmental design” in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; educational profile “Environmental design” (54.03.01) in Russian Universities [4]

В Великобритании, США, Канаде и Японии – странах, занявших верхние позиции Рейтинга лучших государств по уровню образования в 2019 г., по версии американского источника U.S. News & World Report [5], специальности, изучающие среду как культурное пространство, имеют непосредственное отношение к архитектуре и инженерному делу. Например, в британском Ноттингемском университете существует направление подготовки «Архитектура и средовая инженерия» (бакалавр инженерного дела) [6], в США и Канаде специальность «средовой дизайн» (код специальности: 04.04) включена в область образования «Архитектура и сопутствующие услуги» (код: 04) [7], в японском Университете Хоккайдо среда исследуется в рамках специальности «проектирование социальной среды» [8].

«Средовой дизайн» в России и Китае предполагает освоение архитектурного проектирования, но как «художественная» дисциплина обладает соответствующей спецификой в отношении принципов отбора абитуриентов, построения образовательной программы и присуждения квалификации выпускникам. Так, при подготовке студентов основное внимание уделяется формированию у них образного мышления и «художественного» взгляда на предмет проектирования [9].

По словам В.А. Кирпичёва, стоявшего у истоков возникновения кафедры средового дизайна в СПбХПА им. А.Л. Штиглица, «„дизайн среды“ и „дизайн архитектурной среды“ – это две разные специальности. Архитектура по своей цели стремится к вечному, словно памятник, стоящий на земле. Дизайн всегда современен, иначе его нельзя назвать дизайном. Научное наполнение дизайна среды – это „образ“» [9]. Таким образом, поскольку дизайн среды «современен», поэтому содержание, которое он исследует, будет меняться в соответствии с изменениями, происходящими в конкретное время, в установленном месте, с определенными людьми.

Наряду с этим, средовой дизайн как отдельная академическая сфера деятельности имеет свои цели, содержание и метод, которые основаны на принципах искусства. *В частности, цель средового дизайна состоит в координации отношений между окружающей средой и человеком, содержание подразумевает под собой исследование «образа», а метод заключается в интеграции дисциплин* [10].

2. Понятие контекста и средового дизайн

Прежде всего отметим, что все представленные далее теоретические изыскания были основаны на практической деятельности, в частности, на анализе проектов дизайна среды под названиями «Листья и птицы» [11], «Шестнадцать созерцаний» [12], «Вспоминая новое» [13], «Лабораторная посуда» [14], «Танец листьев» [15], которые описаны в соответствующих научных изданиях. Особое внимание в описаниях уделяется изучению контекста творческих работ. Рассматривая понятие «контекст», можно исследовать практические возможности реализации средового дизайна в рамках современных особенностей развития общества.

Контекст – это обстоятельства, в которых происходит диалог. Нидерландский исследователь речи и языка Тён Адрианус ван Дейк полагает, что «исследовать контекст невозможно в отрыве от общества и восприятия» [16. С. 39].

Сегодня в науке о языке принято выделять два уровня контекста – лингвистический и экстралингвистический. Например, австралийский языковед Майкл

Халлидей считал, что лингвистический уровень отражает целостность внутренней структуры семантики высказывания. Экстралингвистический уровень распадается на ситуативный и культурный виды контекста [17. С. 13]. Вслед за М. Халлидеем, этот метод классификации был использован и в российской лингвистической школе, например в размышлениях И.Г. Торсуевой [18].

Подобным образом понятие «контекст» было характеризовано и в Китае: так, лингвист Хэ Цзыжань выделил лингвистический, социально-коммуникативный и когнитивный виды контекста. *Лингвистический контекст* относится к тексту или речи и включает в себя такие подвиды, как лексический (контекст сочетаний), речевой (условия употребления языкового элемента в речи) и грамматический (передает различия языковой информации в зависимости от грамматических структур). *Социально-коммуникативный контекст* – это среда вне языка. Социально-коммуникативный контекст делится на культурный (база культурных знаний, приобретаемых в процессе общения) и ситуативный (факторы действительности, существующие в момент речи; ситуативный контекст включает в себя участие обеих сторон «диалога», обстоятельства происходящего, время, место, степень формальности «диалога», каналы информации и основные темы). *Когнитивный контекст* представляет собой особенности осознания и восприятия передаваемой информации [17. С. 14–15].

Было сделано предположение, что можно воспользоваться понятийным аппаратом лингвистики для объяснения и систематизации процессов, происходящих в средовом дизайне. Средовой дизайн построен на основе искусства, а искусство – это часть культуры. Возможность использования лингвистической терминологии представляется логичной и обоснованной, поскольку «образ» как содержание исследования средового дизайна отражает контекст развития среды, процессы, происходящие в культуре социума.

Так, для исследования средового дизайна была использована классификация контекста, предложенная Хэ Цзыжанем:

Лингвистический контекст средового дизайна: внутренние факторы средового дизайна (а именно – цели, содержание, метод).

Лексический контекст: цели процесса координации отношений.

Речевой контекст: содержание образа.

Грамматический контекст: метод интеграции дисциплин.

Социально-коммуникативный контекст средового дизайна: внешние факторы и связи, имеющие отношение к различным внутренним составляющим факторам средового дизайна. «Социально-коммуникативный контекст» распадается на два подвида: «культурный контекст» отражается в понятиях «специфики культурных потребностей» и «эстетических тенденций в дизайне». «Ситуативный контекст» – некоторые характеристики явлений, возникших в определенную эпоху («функциональность явлений эпохи»).

Когнитивный контекст средового дизайна – это осознание дизайнером процессов, происходящих в среде. В дизайне среды когнитивный контекст может быть выражен посредством различных схем, таблиц и других когнитивных паттернов, связанных между собой и объясняющих творческие проекты средового дизайна.

Проанализировав понятие «контекст», мы, с точки зрения практического восприятия, сделали вывод о связях *внешнего и внутреннего факторов сре-*

дизайна. В результате мы в схематичном виде (рис. 3) логически структурировали эти связи и тем самым дополнили «практический контекст» средового дизайна.

3. «Функциональность явлений эпохи» как проявление ситуативного контекста средового дизайна

Культура распространяется посредством различных «каналов»: звук, живопись, книги, радио, телевидение, интернет. Современные технологии интернет-сети включают в себя все вышеперечисленные методы культурной коммуникации, являются специфическими для нашего времени, и представляют собой один из важнейших факторов «ситуативного контекста» средового дизайна. Поэтому для специалистов изучаемой нами сферы является необходимым осуществлять анализ, упорядочение и интерпретацию отношений между дизайном среды и развитием сетевых технологий. Феномен интернета как новая среда обитания, созданная человеком, постепенно изменяет жизнь. Оправдано использование интернет-оборудования в процессе художественной деятельности при создании творческих образов, благодаря чему оказывается возможным показать «современность» средового дизайна.

Изначально интернет использовался лишь в качестве информационного канала [19], впервые – в конце 1960-х гг. для связи американских военных через сеть DARPA (Управление перспективных исследовательских проектов Министерства обороны США). В результате развития науки по всему миру такие технологии, как интернет, медиа-приложения и цифровизация, позволили преодолеть географические барьеры. Это напрямую относится и к теме статьи: например, компьютерные, мобильные и другие операционные платформы помогают обмениваться информацией об искусстве, дизайне, культуре.

Также интернет сегодня стал основной информационной технологией, способствующей развитию отраслей мировой индустрии. В период с 2010 по 2016 г. индекс ВВП в интернет-экономике стран Большой двадцатки почти удвоился, в результате чего количество рабочих мест увеличилось в общей сложности на 32 млн [19].

Интернет постепенно изменяет устоявшуюся модель трудовых отношений – традиционную структуру взаимосвязей между правительством, предприятием и работником [20]. Например, новая система трудовых отношений, возникшая в Китае в начале XXI в. под влиянием интернет-технологий, не ориентирована ни на государство, ни на труд, данные отношения скорее развиваются на основе информации, полученной из различных каналов, и информационной связи между работодателем и работником [20].

Резюмируем все вышесказанное: интернет-коммуникация способна имитировать реальное межличностное общение, создавать специфическое чувство взаимодействия на огромных расстояниях; интернет стал своего рода производственным фактором, проник во все уровни структуры промышленности и трудовых отношений; интернет сам по себе является своеобразной «формой выражения» современной эпохи.

Сформулировать функциональные свойства интернета можно следующим образом:

- *Общедоступность* – разные люди имеют доступ к интернету.

- *Интерактивность* – при работе с онлайн-программами происходит взаимодействие человека с интернет-пространством, причем это взаимодействие часто ощущается как реальное.
- *Универсальность* – интернет может использоваться для множества различных задач.
- *Открытость* – в интернете пользователь может свободно / открыто ознакомиться с каким-либо материалом [21].

4. «Специфика культурных потребностей» как отражение культурного контекста средового дизайна

Отобразить эпоху – это «идеал культуры», а искусство – одна из основных форм проявления культуры. Культурное развитие является основополагающим для определения и ведения эстетической деятельности [22]. Как известно, культура делится на материальную и духовную. Для средового дизайна важным представляется не просто создание материального объекта, но и отражение духовной культуры общества.

Средовой дизайн относится к категории искусства, и его содержание заключается в исследовании «образа». Понятия «средовой дизайн» и «культура» неразрывно связаны между собой.

В то же время в Полном собрании сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса упоминается: «Труд может быть только общественным или, если говорить иначе, только в обществе, и с помощью общественного контроля можно стать источником богатства и культуры... Если трудиться изолированно от общества (предположим, что у человека есть при этом материальное благосостояние), пусть даже он сможет сделать что-то потребительски ценное, но он будет не в состоянии построить на этом благосостояния и, кроме того, не сможет сотворить культуру» [23. С. 430]. Специальность «дизайн среды» относится к категории изобразительных искусств, к разделу «прикладных искусств». Одним из важнейших факторов влияния на развитие дизайна является экономика. Сила культурных потребностей как часть общественного потребления определяет ценность исследования практического контекста средового дизайна.

Согласно Статистическому отчету по культурному потреблению в КНР за первое полугодие 2019 года, опубликованному Китайской академией туризма, культурные потребности значительно возросли в Китае за последнее время. В 2018 г. добавленная стоимость в индустрии культуры составила 3,87 трлн юаней, что соответствует 4,3% от ВВП [24]. Отметим также, что численность работников сферы культуры и искусства в РФ, в том числе в федеральных и региональных учреждениях культуры, выросла (по сравнению с аналогичными показателями в РСФСР) с 668,3 тыс. человек в 1990 г. до 778,4 тыс. человек в 2014 г. [25]. Рост культурных потребностей обуславливает развитие дизайна в целом и средового дизайна в частности, поскольку человеку необходимо видеть рядом с собой окружение, наделенное культурными и эстетическими ценностями.

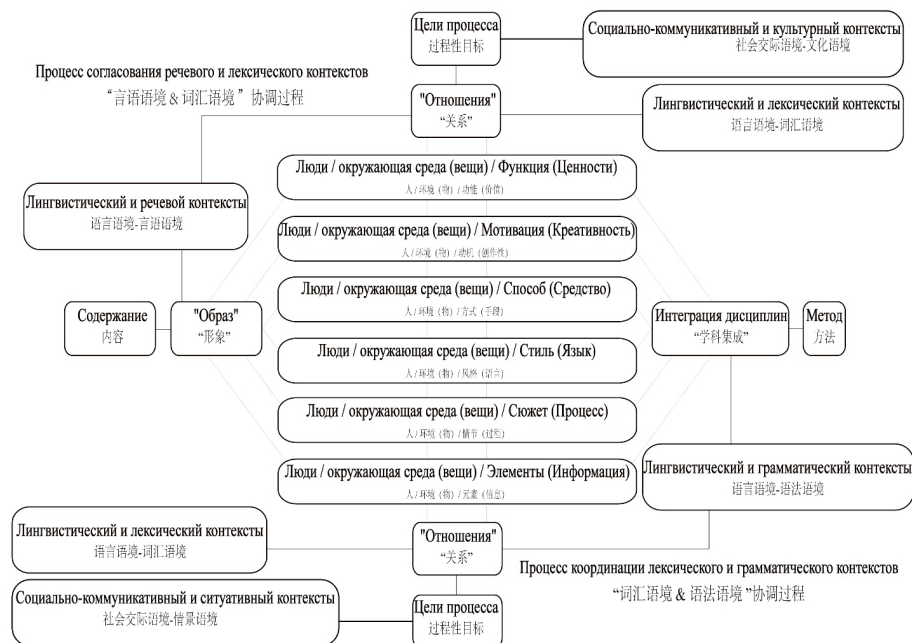
Изменения в современности, происходящие под влиянием расширения интернет-пространства, приводят к тому, что культурный контекст сегодня представляет собой совершенно новую структуру. *В том числе культурные потребности нынешней эпохи имеют некоторые особенности, а именно – сложность, многообразие, практический характер, территориальность* [26. С. 22].

5. Методы исследования практического контекста средового дизайна

По словам австрийского историка искусства Макса Дворжака, указывающий новые пути художник никогда не стоит вне духовной общности своего времени. Представитель социологической школы Арнольд Фаузер отмечал: искусство представляет собой основу эстетических норм только тогда, когда находится в связи со всей совокупностью реальной жизни. Поэтому необходимо, чтобы практический контекст средового дизайна следовал изменениям в окружающей среде, отражал свойства, которые были привнесены интернет-технологиями (мы обобщенно назвали их функциональностью явлений эпохи), а также соответствовал особенностям спроса общества на культуру и искусство (специфика культурных потребностей).

Логика изучения практического контекста, заключающаяся в анализе лингвистического контекста (целей, содержания и методов) как внутреннего фактора развития средового дизайна и социально-коммуникативного контекста как внешнего ориентира (функциональности явлений эпохи и специфики культурных потребностей), в схематичном виде представлена ниже (см. рис. 3).

Практический контекст “Средового дизайна”: “лингвистический” и “социально-коммуникативный” контексты
“环境设计”实践语境中的“语言语境”与“社会交际语境”关系释义图



Ситуативный контекст - некоторые особенности явлений, возникших в определенную эпоху.
情景语境-时代中所呈现出的若干现象及其属性。

Лингвистический контекст - факторы, образующие средовой дизайн.
语言语境-组成环境设计自身的各个因素。

Культурный контекст: особенности потребительского спроса и тенденции художественного дизайна на культурном рынке общества.
文化语境-社会中文化市场的消费需求特点, 以及对美术设计趋势的把握。

Рис. 3. Отношения между лингвистическим и социально-коммуникативным контекстами в практическом контексте средового дизайна (схема автора)

Fig. 3. Relations between linguistic and social-communicative contexts in the practical context of environmental design (author's scheme)

«Дизайн – это практическое действие, причем методологически организованное; это практическое действие направлено на создание знакового продукта, т.е. продукта, заключающего в себе и выражающего некоторый смысл; но цель практического действия не продукт, а событие, происходящее с человеком благодаря этому продукту» [27. С. 16]. А средовой дизайн, в свою очередь, – это дисциплина дизайна, в которой делается акцент на творческом процессе.

Схема, предложенная выше, может использоваться при выполнении практических работ по средовому дизайну и их анализе. На ней показано, что *лингвистический и социально-коммуникативный контексты* соединяются в каждом практическом проекте, образуя его структуру, т.е. *функции (ценности), мотивацию (креативность), способ (средство), стиль (язык), сюжет (процесс), элементы (информацию)*.

6. Когнитивный контекст средового дизайна

На наш взгляд, когда специфика культурных потребностей извне влияет на содержание образа, – это всегда уже одобренная потребителями (т.е. объектами) концепция дизайнера (т.е. субъекта; здесь субъект – тот, кто выполняет дизайнерскую работу), что указывает на успешность проекта. Чтобы добиться такого результата, *дизайнерское эстетическое восприятие (эстетические тенденции в дизайне)* в процессе создания проекта должно быть приведено в соответствие с представлениями потребителей, другими словами, дизайнеру среды необходимо осуществлять контроль за «степенью эстетичности».

Стандарты эстетики невозможно оценить однозначно, поскольку они различаются в зависимости от потребностей людей. Эстетические тенденции в дизайне представляются важным фактором, который складывается из опыта, исследований, практики. Благодаря этому фактору дизайнер, работая с самой различной культурной аудиторией, способен принять подходящее и соответствующее потребительскому вкусу и дизайнерскому видению проектное решение. Только таким образом может быть достигнуто состояние так называемой креативности. Состояние креативности, с точки зрения дизайнера, это своего рода противостояние мнений субъекта и объекта (профессионала и непрофессионала). Поэтому эстетические тенденции в дизайне – это один из основных факторов, создающих баланс в процессе творчества, он играет важную роль в создании проекта.

Внешний фактор (социально-коммуникативный контекст) интегрируется во внутренние факторы и тем самым включается в процесс создания творческого проекта средового дизайна. Культурный контекст при помощи координации отношений с внутренними факторами формирует специфику культурных потребностей и эстетические тенденции в дизайне, тесно связанные с содержанием образа. Также и ситуативный контекст образует функциональность явлений эпохи, которая в методологическом плане отражается в интеграции дисциплин. Таким образом, строится система когнитивного контекста, которая перекликается с внутренними и внешними факторами средового дизайна (рис. 4).

“Средовой дизайн”: взаимосвязь между “спецификой культурных потребностей”, “эстетическими тенденциями в дизайне”, “функциональностью явлений эпохи”
 “环境设计”: “文化消费特点” / “设计审美趋势” / “时代现象功能属性”的关系释义图

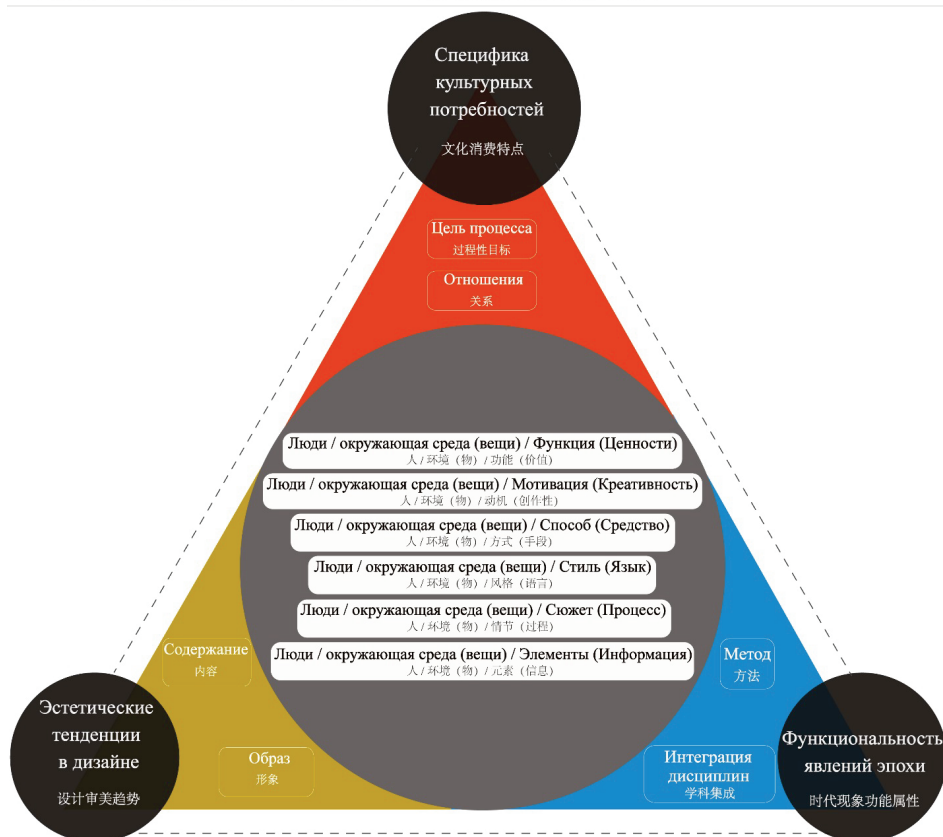


Рис. 4. Когнитивный контекст средового дизайна (схема автора)

Fig. 4. Cognitive context of environmental design (author's scheme)

Заключение

Проанализированные в статье лингвистический, социально-коммуникативный и когнитивный контексты являются компонентами практического контекста средового дизайна. Предложенный в статье текстовый и графический материал, прежде всего, будет полезным при изучении, систематизации, создании конкретных практических проектов дизайна среды. В то же время представленная информация может открыть новые подходы в работе по дальнейшему развитию специальности средовой дизайн и соответствующей сферы деятельности: например, статистически обработав весь массив данных по конкретным практическим работам, возможным оказывается выявить направление общественного спроса на проекты средового дизайна. Кроме того, анализ данных по примерам средового дизайна, относящимся к различным периодам времени, регионам, позволяет дать оценку уровню экономического, культурного потребления в разных городах. Таким образом, в статье сделана попытка представить целостную систему исследования практического контекста дизайна среды.

Список источников

1. *ОКСО* 8.54.02.01 – Дизайн (по отраслям). URL: <https://classifikators.ru/okso/8.54.02.01> (дата обращения: 14.10.2019).
2. *普通高等学校本科专业目录和专业介绍* [Каталог и содержание образовательных программ бакалавриата в высших учебных заведениях]. URL: <http://www.cdgdc.edu.cn/xwyyjsjyxx/xwsytjxx/xk/xkzym/276559.shtml> (дата обращения: 09.09.2019).
3. Чан Сяогэн. Средовой дизайн в России и Китае: специфика и история развития дисциплины // Манускрипт. 2019. Вып. 12, № 12. С. 287–293.
4. Профиль «Дизайн среды»: варианты бакалавриата. URL: <https://postupi.online/programma/355/variant/> (дата обращения: 03.04.2020).
5. *2019年全球教育最佳国家排行榜* [Рейтинг лучших государств по уровню образования в 2019 году]. URL: http://edu.sina.com.cn/zl/2019-02-27/doc-ihrfqzka9569012.shtml?cre=zl&r=user&pos=1_3 (дата обращения: 23.12.2019).
6. *University of Nottingham*, Architecture and Environmental Engineering BEng Hons. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/ugstudy/course/2019/Architectural-Environment-Engineering-BEng> (дата обращения: 28.11.2019).
7. *Classification of Instructional Programs* (CIP 2000). Environmental Design. URL: <https://nces.ed.gov/ipeds/cipcode/cipdetail.aspx?y=55&cid=87965> (дата обращения: 14.10.2019).
8. *Hokkaido University*, School of Engineering, Socio-Environmental Engineering. URL: <https://www.eng.hokudai.ac.jp/course/?c=4040> (дата обращения: 14.10.2019).
9. Чан Сяогэн. Средовой дизайн и смежные дисциплины // Человек и культура. 2019. № 6. С. 35–46.
10. Чан Сяогэн. Теоретические границы средового дизайна // Философия и культура. 2019. № 11. С. 1–12.
11. Чан Сяогэн. Изготовление посуды из бетона с использованием традиционного китайского лака // Дизайн. Материалы. Технология. 2019. № 1. С. 18–23.
12. Чан Сяогэн. Дизайнерский проект интерактивной стены «Шестнадцать созерцаний» // Философия и культура. 2019. № 5. С. 53–63.
13. Чан Сяогэн. Экологические идеи в средовом дизайне: проект «Вспоминая новое» // Культура и искусство. 2019. № 7. С. 64–71.
14. Чан Сяогэн. Средовой дизайн и экологически чистое городское развитие: проект скульптуры «Лабораторная посуда» // Дизайн. Материалы. Технология. 2019. № 3. С. 45–49.
15. Чан Сяогэн. Проект «Танец листьев» пример организации выставочного пространства в рамках дизайна окружающей среды // Человек и культура. 2019. № 5. С. 131–145.
16. 魏在江. 认知语言中的语境: 定义与功能 // 上海外国语大学学报. 外国语. 第39卷. 第4期. 2016年. 39–46页 [Вэй Цайцзян. Контекст в когнитивном языке: определение и функции // Вестник Шанхайского университета иностранных языков. Иностранные языки. 2016. Т. 39, вып. 4. С. 39–46].
17. 曹岩娜. 语境理论指导下高中英语词汇教学的行动研究: 教育硕士论文. 首都师范大学. 2014. 共61页 [Цао Яньна. Экспериментальное исследование по обучению лексике английского языка в старших классах средней школы на основе теории контекста: дис. Пекин: Педагогический университет, 2014. 61 с.].
18. Торсуева И.Г. Контекст / Лингвистический энциклопедический словарь. М.: СЭ, 1990. С. 238–239. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/238b.html> (дата обращения: 10.09.2019).
19. 蔚来互联网[Вэй Ли. Интернет]. URL: http://www.china.com.cn/guoqing/2015-07/30/content_36187515.htm (дата обращения: 22.12.2019).
20. 岳经纶、庄文嘉. 全球化时代下劳资关系网络化与中国劳工团结 // 中山大学学报(社会科学版). 2010年. 01期, 从161–169页 [Юэцзин Лунь, Чжуан Вэньцзя. Интернетизация трудовых отношений и трудового сотрудничества в Китае в эпоху глобализации // Вестник Университета им. Сунь Ятсена (Социальные науки). 2010. № 1. С. 161–169].
21. 陈文玲. 互联网引发全面深刻产业变革 // 中国共产党新闻网—中国共产党新闻(理论). 2017年, 03月09日 (Чэнь Вэньлин. Интернет порождает всесторонние коренные перемены в промышленности // Новости Коммунистической партии Китая (Теория). 2017. 9 марта). URL: <http://theory.people.com.cn/n1/2017/0309/c40531-29133098.html> (дата обращения: 12.12.2019).
22. 王天民、张倩. 习近平新时代中国特色社会主义思想的审美思维 // 华北大学学报(社会科学版), 2019年. 第20卷. 第5期. 第90–95页 (Ван Тяньминь, Чжан Цянь. Размышления об

эстетике идей Си Цзинпина в новую эпоху социализма с китайской спецификой // Вестник Северо-китайского университета. 2019. Т. 20, вып. 5. С. 90–95).

23. 马克思恩格斯全集 / 北京: 人民出版社. 2009年. 第三卷. 共800页 (Полное собрание сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса. Пекин: Жэньминь Чубаньшэ, 2009. Т. 3. 800 с.).

24. 潘泽印. 让文化消费成为美丽的生活方式 // 中国质量报. 2019年09月05日 (Пань Доинь. Пусть культурные потребности станут образом жизни // Китайское качество. 2019. 5 сент). URL: http://www.cqn.com.cn/zgzlb/content/2019-09/05/content_7504750.htm (дата обращения: 23.12.2019).

25. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 г., 2016 г. URL: https://strategy2030.midural.ru/sites/default/files/files/strategiya_kultury_rf_do_2030.pdf (дата обращения: 23.12.2019).

26. 王爽. 互联网与文化生产、推广和消费研究: 历史博士论文. 山东大学. 2016. 共248页 [Ван Шуан. Исследование интернет- и культурного производства, продвижения и потребления: дис. ... канд. ист. наук. Шаньдунский университет. 2016. 248 с.].

27. Лола Г. Н. Дизайн-код: культура креатива. СПб.: ЭЛМОР, 2011. 140 с.

References

1. Russia. (n.d.) *OKSO 8.54.02.01 – Dizayn (po otraslyam)* [Russian Classification on Academic Specialties 8.54.02.01 – Design (divided into groups)]. [Online] Available from: <https://classifikators.ru/okso/8.54.02.01> (Accessed: 14th October, 2019).

2. China. (n.d.) *Puotong gaodeng xuexiao benke zhuanke mulu he zhuanke jieshao* [Catalog and Content of Undergraduate Educational Programs in the Universities]. [Online] Available from: <http://www.cdgdc.edu.cn/xwyyjsjyxx/xwxytjxx/xk/xkzym/276559.shtml> (Accessed: 9th September 2019).

3. Chang, X. (2019a) Environmental design in Russia and China: specificity and history of the subject. *Manuskript – Manuscript*. 12(12). pp. 287–293. (In Russian). DOI: 10.30853/manuskript.2019.12.57

4. Postupi.online. (n.d.) *Profil "Dizayn sredy": varianty bakalavriata* [Programme “Environmental design”: the options of a bachelor degree]. [Online] Available from: <https://postupi.online/programma/355/varianti/> (Accessed: 3rd April 2020).

5. China. (2019) *2019 nian quanqiu jiaoyu zuijia guojia paihangbang* [The 2019 Best Countries for Education Worldwide]. [Online] Available from: http://edu.sina.com.cn/zl/2019-02-27/doc-ihrfqzka9569012.shtml?cre=zl&r=user&pos=1_3 (Accessed: 23rd December 2019).

6. University of Nottingham. (2019) *University of Nottingham, Architecture and Environmental Engineering BEng Hons* [Online] Available from: <https://www.nottingham.ac.uk/ug-study/course/2019/Architectural-Environment-Engineering-BEng> (Accessed: 28th November 2019).

7. NCES. (2000) *Classification of Instructional Programs (CIP 2000). Environmental Design*. [Online] Available from: <https://nces.ed.gov/ipeds/cipcode/cipdetail.aspx?y=55&cid=87965> (Accessed: 14th October 2019).

8. Hokkaido University. (n.d.) *Hokkaido University, School of Engineering, Socio-Environmental Engineering*. [Online] Available from: <https://www.eng.hokudai.ac.jp/course/?c=4040> (Accessed: 14th October 2019).

9. Chang, X. (2019b) Sredovoy dizayn i smezhnye distsipliny [Environmental Design and Cognate Disciplines]. *Chelovek i kul'tura – Man and Culture*. 6. pp. 35–46.

10. Chang, X. (2019c) Teoreticheskie granitsy sredovogo dizayna [Theoretical Boundaries of Environmental Design]. *Filosofiya i kul'tura*. 11. pp. 1–12.

11. Chang, X. (2019d) Izgotovlenie posudy iz betona s ispol'zovaniem traditsionnogo kitayskogo laka [Production of concrete tableware with use of traditional Chinese lacquer]. *Dizayn. Materialy. Tekhnologiya – Design. Materials. Technology*. 1. pp. 18–23.

12. Chang, X. (2019e) Dizaynerskiy proekt interaktivnoy steny “Shestnadsat' sozertsaniy” [Design project of the interactive wall “Sixteen contemplations”]. *Filosofiya i kul'tura*. 5. pp. 53–63.

13. Chang, X. (2019f) Ekologicheskie idei v sredovom dizayne: proekt “Vspominaya novoe” [Ecological ideas in environmental design: Project “Remembering the New”]. *Kul'tura i iskusstvo*. 7. pp. 64–71.

14. Chang, X. (2019g) Sredovoy dizayn i ekologicheski chistoe gorodskoe razvitie: proekt skulptury “Laboratornaya posuda” [Environmental Design and Sustainable Urban Development: Sculpture Project “Laboratory Glassware”]. *Dizayn. Materialy. Tekhnologiya – Design. Materials. Technology*. 3. pp. 45–49.

15. Chang, X. (2019h) Proekt "Tanets list'ev" primer organizatsii vystavochnogo prostranstva v ramkakh dizayna okruzhayushchey sredy [The project "Dance of the Leaves" as an example of organizing an exhibition space within the framework of environmental design]. *Chelovek i kul'tura – Man and Culture*. 5. pp. 131–145.
16. Wei, Z. (2016) Renzhi yuyanxuezhong de yujing: dingyi yu gongneng [The Idea of Context in Cognitive Language: Definition and Functions]. *Waiguoyu. Shanghai waiguoyu daxue xuebao*. 39(4). pp. 39–46.
17. Cao, Y. (2014) *Yujing lilun zhidaoxia gaozhong yingyu cihui jiaoxuede xingdong yanjiu* [Experimental Research on English Vocabulary Teaching in Senior Middle Schools under the Guidance of Context Theory]. Med diss. Beijing: Pedagogical University.
18. Torsueva, I. (1990) Kontekst [Context]. In: Yartseva, V.N. (ed.) *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 238–239. [Online] Available from: <http://tapemark.narod.ru/les/238b.html> (Accessed: 10th September 2019).
19. Wei, L. (2015) *Hulianwang* [The Internet]. [Online] Available from: http://www.china.com.cn/guoqing/2015-07/30/content_36187515.htm (Accessed: 22nd December 2019).
20. Yuejing, L. & Wenjia, Z. (2010) Quanqiuhua shidaixia laozi guanxi wangluohua yu Zhongguo laogong tuanjie [The Internetization of Labor Relations and Labor Cooperation in China in the Era of Globalization]. *Zhongshan daxue xuebao (Shehui kexue chubanshe)*. 1. pp. 161–169.
21. Chen, W. (2017) *Hulianwang yinfa quanmian shenke chanye biange* [The Internet Generates Comprehensive and Fundamental Industrial Changes]. [Online] Available from: <http://theory.people.com.cn/n1/2017/0309/c40531-29133098.html> (Accessed: 12th December 2019).
22. Wang, T. & Qian, Z. (2019) Xi Jinping xin shidai Zhongguo tese shehuizhuyi sixiangde shenmei siwei [Aesthetic Thinking of Xi Jinping's Idea of Socialism with Chinese Characteristics in the New Era]. *Huabei daxue xuebao (Shehui kexueban)*. 20(5). pp. 90–95.
23. Marx, K. & Engles, F. (2009) *Makesi Engesi quanji* [Marx and Engels' Collected Works]. Vol. 3. Beijing: Zhen'min' Chubanshe.
24. Pan, D. (2019) Rang wenhua xiaofei chengwei meilide shenghuo fangshi [Make Cultural Consumption Being a Beautiful Lifestyle]. *Zhongguo zhiliangbao*. 5th September. [Online] Available from: http://www.cqn.com.cn/zgzlb/content/2019-09/05/content_7504750.htm (Accessed: 23rd December 2019).
25. Russia. (2016) *Strategiya gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 g.* [The Strategy of the State Cultural Policy until 2030]. [Online] Available from: https://strategy2030.midural.ru/sites/default/files/files/strategiya_kultury_rf_do_2030.pdf (Accessed: 23rd December 2019).
26. Wang, S. (2016) *Hulianwang yu wenhua shengchan, tuiguang he xiaofei yanjiu* [Research on Internet and Cultural Production, Promotion and Consumption]. History Dr. Diss. Shandong.
27. Lola, G. (2011) *Dizayn-kod: kul'tura kreativa* [Design-Code: The Culture of Creativity]. St. Petersburg: ELMOR.

Сведения об авторе:

Чан Сяогэн – преподаватель Колледжа гуманитарных и социальных наук Пекинского института нефтехимических технологий, аспирант кафедры искусствovedения Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург). E-mail: changxiaogeng@bipt.edu.cn

Information about the author:

Chang Xiaogeng – Beijing Institute of Petrochemical Technology (Beijing, China); Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: changxiaogeng@bipt.edu.cn

*Статья поступила в редакцию 30.04.2020;
одобрена после рецензирования 14.10.2020; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 30.04.2020;
approved after reviewing 14.10.2020; accepted for publication 25.02.2022.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 78.072.3
doi: 10.17223/22220836/45/10

«РАЗМЫШЛЯЮЩИЙ МУЗЫКАНТ»: МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ М.Ф. ГНЕСИНА В ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ 1910-Х ГГ.

Сергей Викторович Аникиенко¹,
Грета Юрьевна Эрцэнгель²

¹ *Краснодарский государственный институт культуры,
Краснодар, Россия*

² *Союз журналистов России, Краснодар, Россия*

¹ *anikienko1966@mail.ru*

² *x3591122@bk.ru*

Аннотация. Музыкально-критические статьи выдающегося отечественного композитора и музыкального педагога М.Ф. Гнесина, опубликованные в периодической печати Екатеринодара и Ростова-на-Дону в 1913–1916 гг., принадлежат к наименее изученным в его творческом наследии. Работа в провинции после окончания Петербургской консерватории стала для композитора осознанным шагом, продолжающим идеи о народном образовании его учителя, Н.А. Римского-Корсакова.

Проведенное исследование позволило выявить неизвестные ранее материалы, сделать их комплексный анализ и провести классификацию. Установлено влияние на формирование Гнесина-публициста музыкально-критических работ В.В. Стасова. К особенностям публицистического стиля Гнесина относятся доброжелательность, просветительская направленность, простота языка, частое цитирование работ других музыкальных деятелей России, рассматривание музыкальной культуры провинции сквозь срез лучших образцов музыки и исполнителей страны. При этом музыкально-публицистическая деятельность Гнесина, отражая его эстетические взгляды и вкусы, шла параллельно с собственно композиторской работой.

Ключевые слова: М.Ф. Гнесин, музыкально-критическая деятельность, региональная пресса, Екатеринодар, Ростов-на-Дону, просветительская работа, концертная деятельность

Для цитирования: Аникиенко С.В., Эрцэнгель Г.Ю. «Размышляющий музыкант»: музыкально-критические статьи М.Ф. Гнесина в провинциальной периодической печати 1910-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 96–113. doi: 10.17223/22220836/45/10

ART HISTORY

Original article

“MEDITATING MUSICIAN”: MUSICAL AND CRITICAL ARTICLES BY M.F. GNESIN IN THE PROVINCIAL PERIODICAL OF THE 1910S

Sergey V. Anikienko¹, Greta Y. Ercengel²

¹ Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russian Federation

² Union of Journalists of Russia, Krasnodar, Russian Federation

¹ anikienko1966@mail.ru

² x3591122@bk.ru

Abstract. Musical and critical articles by the prominent Russian composer and music teacher Mikhail Gnesin, published by him in the periodicals of Ekaterinodar and Rostov-on-Don in 1913–1916, are among the least studied in his creative heritage. He began to work in the province after graduating from the St.-Petersburg Conservatory. It was a conscious step that continued the ideas about the public education of his teacher, Nikolay Rimsky-Korsakov. However, he did not immediately see the possibility of developing a musical culture and educational work by means of regional time-based publications. In the provincial press of the early twentieth century, musical enlightenment was still in its infancy.

With a high degree of probability, it can be argued that Gnesin in Rostov from January to June 1916 was a freelance employee of the newspaper “Rostovskaya rech” (“Rostov speech”).

A study conducted by the authors made it possible to identify previously unknown materials, as well as to clarify the names and dates of publication of some articles presented earlier in the Gnesin’s List of literary works. A significant number of publications are signed by the full name of their author. However, there are articles that have been signed by cryptonyms.

Thus, today Gnesin’s 41 journalistic material of various genres, published in the provincial press of the pre-revolutionary period, is known. This amount allows you to make a comprehensive analysis and classification. The influence on the formation of Gnesin, the publicist of musical-critical works, Vladimir Stasov, was established. Gnesin’s journalistic style features include benevolence, an enlightening focus, simplicity of language, frequent citation of works by other musical figures of Russia, “fiery” statements, viewing the province’s musical culture through a slice of the country’s best music and artists. At the same time, Gnesin’s musical and critical activity, reflecting his aesthetic views and tastes, went in parallel with the composer’s work itself.

Keywords: Mikhail Gnesin, musical-critical activity, regional press, Ekaterinodar, Rostov-on-Don, educational work, concert activity

For citation: Anikienko S.V., Ercengel G.Y. “Meditating musician”: musical and critical articles by M.F. Gnesin in the provincial periodical of the 1910s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:96-113. doi: 10.17223/22220836/45/10

В последние десятилетия в отечественном музыковедении заметно возрос интерес к творческому наследию Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957). На историко-музыкальной карте этот процесс совпал с общей тенденцией отхода от «шедевроцентризма» – интересом исследователей только к творениям великих художников. Однако масштаб деятельности этого человека давно требовал изучения.

Гнесин вошел в историю музыкальной культуры страны как выдающийся композитор, педагог и общественный деятель. Его творчество отмечалось

Глинкинскими премиями (1910, 1913) и Сталинской премией второй степени (1946). В 1927 г. композитору присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, в 1943 г. – ученая степень доктора искусствоведения. В 1945 г. он был награжден одной из высших государственных наград страны – орденом Трудового Красного Знамени.

Гнесин стал одним из создателей народной консерватории в Ростове-на-Дону и кафедры композиции в Музыкальном техникуме им. Гнесиных, руководимом его сестрами. В 1925–1935 гг. он профессор Московской консерватории им. П.И. Чайковского; в 1935–1944 гг. – Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. В 1941–1942 гг. в эвакуации Гнесин заведует музыкальной частью Марийского музыкального театра в Йошкар-Оле, а в 1944–1951 гг. возглавляет кафедру композиции Московского педагогического института им. Гнесиных. В числе его учеников – Тихон Хренников, Арам Хачатурян, Евгений Светланов, Альберт Леман и многие другие.

Первой вехой в осмыслении творческого наследия композитора стало издание в 1961 г. сборника «М.Ф. Гнесин. Статьи. Воспоминания. Материалы» [1]. Последовавший на рубеже XX–XXI столетий всплеск нового интереса к имени композитора отмечен изучением главным образом его музыкальных произведений и теории музыкального чтения.

Одним из наименее исследованных остается музыкально-критическое наследие Гнесина, особенно дореволюционного периода. Заметим, что музыкально-эстетические воззрения композитора в его литературных трудах (в том числе и публицистических) были рассмотрены в 1960-х гг. М.С. Пекелисом [1. С. 64–79]. В последнее десятилетие публицистических работ Гнесина в своих исследованиях касались Г.С. Сычёва (Козева) [2, 3] и С.В. Аникиенко [4, 5]. Публикации М.А. Карачевской [6, 7] посвящены работам Гнесина 1940-х гг.

1910-е гг. для М.Ф. Гнесина стали временем становления – профессионального, творческого, личностного, нравственного. Окончив в 1909 г. со званием свободного художника Санкт-Петербургскую консерваторию по классу практического сочинения Н.А. Римского-Корсакова и (после ухода из жизни последнего) А.К. Лядова, композитор навсегда сохранил в своем сердце имена педагогов, возвращаясь к ним в публицистических и научных работах, приводя примеры из их произведений на занятиях со студентами, читая лекции об их творчестве и организуя вечера памяти.

Под влиянием Римского-Корсакова во многом сформировалось жизненное кредо Гнесина, направленное на служение обществу. Выработанная веками в педагогике модель взаимоотношений Мастера и подмастерья направляла педагогическое общение к решению не только узких цеховых задач, но и к постижению искусства в целом. Преобладание линии «учитель – ученик» вообще характерно для педагогического и творческого пути Гнесина. Недаром один из его учеников Г.В. Тихомиров писал, что «большинство композиторов, начавших свою учебу у Гнесина, а окончивших у других педагогов, являются учениками Михаила Фабиановича в первую очередь» [1. С. 252].

В развитие идеи Римского-Корсакова о народном образовании у Гнесина сформировалась и мысль о его дальнейшей деятельности в провинции. При этом в конце XIX – начале XX в. движение от столицы к провинции было характерной чертой развития музыкальной культуры в целом.

В августе 1910 г. Гнесин по просьбе вдовы Римского-Корсакова Надежды Николаевны пишет предисловие к сборнику литературных трудов своего учителя «Н.А. Римский-Корсаков в его литературных сочинениях» [8], в котором излагает свое жизненное кредо – идею «о художнике как о связующем звене между вселенной и человеком».

Зло музыкальной жизни того времени композитор видит в крайней уродливости во взаимоотношениях между сочинением, исполнителями и публикой; и эта уродливость отношений пронизывает все явления художественной жизни и сводит к нулю весь ее внешний блеск.

Гнесин считает, что «нет причин ожидать, что толпа сама изменится в своем отношении к исполнителям и к музыке». Исправить эту ситуацию могут только сами профессиональные, хорошо подготовленные музыканты, приехавшие в провинцию: «Сочинители могут воздействовать на весь ход музыкальной жизни, если не будут чуждаться практической музыкальной деятельности среди любителей и толпы. Одаренному и образованному музыканту легко наладить ансамбль, хор или даже оркестр». И замечает, что даже «величайшие музыканты не гнушались компании любителей, как об этом повествует Р[имский]-Корсаков, и это шло на пользу им».

Вместе с этим Гнесин уверен, что «из массового музыкального любительства – посредством школ, открытых для всех¹ и живущих деятельною музыкальною жизнью – могло бы выступить широко распространенное и любимое музыкальное „ремесло“...» [8. С. XXIX, XXXIV–XXXVIII, XLII–XLIII, XLV–XLVI].

Не все коллеги поддержали Гнесина в его решении жить и работать в провинции. Так, во время беседы с А. Скрябиным, состоявшейся, по всей вероятности, 12 декабря 1911 г. в Москве, Гнесин рассказал о своем переселении в провинцию и музыкально-общественных замыслах, не вызвавших, однако, у Скрябина восторженных откликов. Тот ответил: «Это все очень, очень интересно. Но зачем отдавать на это такие богатые силы? Это действительно все очень нужно, но Вы могли бы послать туда кого-нибудь из своих учеников. А Вам следует быть здесь» (цит. по: [5. С. 94]), в столице.

Однако композитор не любил столицу с ее интригами и суетой. Об этом красноречиво говорит письмо, написанное им из Екатеринодара 29 октября 1912 г. жене: «Я остаюсь при том убеждении, что я буду сколько-нибудь удовлетворен душевно, только лишь поселившись в Ростове² или около Ростова. Что касается Петербурга, то он мне действительно нужен для того, чтобы слушать музыку в большом количестве, но для этого достаточно двух зимних месяцев... Кроме того, зачем мне жить в Петербурге? Ты думаешь, что это помогло моим композиторским успехам. Это не стоит тех раздражений, которые я бы там получал. Самые доброжелательные и даже, казалось бы, самостоятельные в суждениях люди все-таки судят о деятельности не по своим впечатлениям от работ, слышанных ими, а по количеству шума, производимого в печати и в обществе. А так как я нисколько не намерен „шуметь“ со своими сочинениями, то мне и обеспечено полувнимание, очень мало приятное.

¹ Развитие идеи «Могучей кучки» о бесплатных музыкальных школах.

² Ростов-на-Дону – родной город М.Ф. Гнесина.

Я знаю, что моих сочинений совершенно не понимают, а если они и нравятся, то это больше от доброго отношения ко мне лично и от не утраченных еще надежд на мое „славное будущее“» (цит. по: [5. С. 237]).

При этом деятельной натуре Гнесина постоянно нужны новые музыкальные впечатления, он должен быть в курсе последних событий музыкальной жизни и поддерживать связь с коллегами-музыкантами (и не только эпистолярную, хотя количество переписки у него огромное). Вот как схематически выглядят маршруты передвижений композитора по России: Москва, Санкт-Петербург, родной Ростов-на-Дону, работа в 1911–1913 гг. в музыкальном училище Екатеринодарского отделения ИРМО – свое двухлетнее пребывание в Екатеринодаре он рассматривал «как подготовительную фазу к дальнейшей своей провинциальной деятельности» [Там же. С. 9].

Большую роль в формировании нового мировоззрения композитора сыграла организованная А.И. Зилоти весной-летом 1911 г. поездка-паломничество Гнесина по музыкальным центрам Германии и Франции. Гнесин побывал на фестивале, где прослушал по два раза все «Кольцо Нибелунгов», «Мейстерзингеров», «Тристана и Изольду» Р. Вагнера, познакомился с Максом Регером.

В 1914 г. Гнесин совершает поездку в Палестину для оценки деятельности местных музыкальных школ.

Осенью 1913 г. Гнесин окончательно возвращается в Ростов-на-Дону. Здесь он продолжает педагогическую работу в музыкальной школе М.А. Вульфмана и занятия по теории искусства (обучение музыкальному чтению), много внимания уделяет просветительной работе – выступает с докладами и лекциями, пробует себя в качестве корреспондента местных газет, принимает активное участие в деятельности Общества изящных искусств и Общества народных университетов, занимается открытием Музыкальной библиотеки им. Н.А. Римского-Корсакова.

Как с горечью восклицал корреспондент одной из ростовских газет того времени, «Гнесина знают в Ростове как автора статей на темы музыкальной жизни и творчества, как интересного лектора, умеющего заинтересовать самую случайную публику такими специальными вопросами, как процесс музыкального творчества, философия этого творчества. Но что творит в своем ростовском одиночестве этот композитор – этого почти никто здесь не знает»¹.

Действительно, в это время на первый план его «видимой» деятельности выходит музыкально-критическая деятельность. Публицистика становится для Гнесина не просто родом занятия, порожденного потребностью в творческой самореализации. Как и для просветителей предыдущего поколения, она оказывается одним из средств достижения главной цели его жизни – развития музыкальной культуры и просветительской работы в этой области.

Первой публикацией Гнесина считается вышедшая в 1909 г. в Петербурге статья «О цыганском романсе». В последующем, живя в провинции, Гнесин продолжает сотрудничество со столичными журналами «Музыка» и «Музыкальный современник». Как отмечала Г.С. Сычёва, «тот факт, что после переезда в Ростов Гнесин продолжает публиковаться в столичных музы-

¹ Крымский М. Музыкальное торжество // Приазовский край. 1916. 19 окт.

кальных журналах, говорит о значимости его мнения для современников» [3. С. 60].

Однако большее внимание Гнесин уделяет местной прессе. В 1910-е гг. во время работы в Екатеринодаре и Ростове-на-Дону композитор, по мнению Сычёвой, пишет более пятидесяти литературных работ (в том числе и публицистических), половина из которых осталась в виде рукописей. Нами установлено, что на страницах региональной прессы в течение 1913–1916 гг. им опубликовано как минимум 40 статей (табл. 1). Поэтому можно полагать, что количество литературных работ композитора этого периода значительно больше.

Таблица 1. Количество статей М.Ф. Гнесина, опубликованных в провинциальной периодической печати 1910-х гг.

Table 1. Number of articles by M.F. Gnessin, published in the provincial periodical press of the 1910s

Название издания	Кубанский край (Екатеринодар)				Приазовский край (Ростов-на-Дону)				Ростовская речь (Ростов-на-Дону)			
Год	1913	1914	1915	1916	1913	1914	1915	1916	1913	1914	1915	1916
Количество публикаций	1	–	–	–	–	–	1	10	–	–	–	29
Итого	1				11				29			

Музыкально-критические статьи Гнесина публиковались в трех региональных изданиях: газетах «Кубанский край», «Приазовский край» и «Ростовская речь».

Ежедневная общественная и литературная газета «Кубанский край» издавалась в Екатеринодаре с 1909 г. Это широкополосное издание на 4–6 страницах создавало серьезную конкуренцию другим газетам на Кубани. Освещению вопросов культуры и искусства в нем отводилось значительное место: только за первую половину 1913 г. нами выявлено свыше 300 публикаций, касающихся музыкальной жизни города и Кубанской области в целом. В их числе, помимо заметок и отчетов о концертах местного отделения ИРМО, музыкантов-гастролеров и любительских музыкально-вокальных вечерах, – крупные материалы, посвященные 100-летию со дня смерти А.С. Даргомыжского, статья к 100-летию со дня рождения Р. Вагнера с фотографиями композитора и др.

Газета «Приазовский край» являлась наиболее значимым общественно-политическим изданием Ростова-на-Дону и юга России этого периода. Ее первый номер вышел 1 сентября 1891 г., и в течение короткого срока издание вошло в первую пятерку самых крупных российских провинциальных газет [9].

С 25 декабря 1915 г. в Ростове-на-Дону начала издаваться и другая широкополосная газета – «Ростовская речь», в которой освещались повседневные события Ростова-на-Дону и близлежащих городов. Уже в ее 6-м номере (выпуск от 1 января 1916 г.) была опубликована первая из статей Гнесина.

Распределение публикационной активности Гнесина в провинциальных повременных изданиях по годам идет достаточно неравномерно. Если в 1913 и 1915 гг. им опубликовано по одной статье, а в 1914 г. нами не выявлено ни одной публикации, то в 1916 г. происходит резкий скачок – сразу 39 музыкально-критических материалов.

В архивных документах Гнесина упоминаний о его публицистической деятельности нами не обнаружено. Можно предположить, что композитор не

сразу пришел к мысли о возможности музыкальной пропаганды через провинциальные печатные издания: в русской музыкальной журналистике такого опыта вне столичной прессы еще не было, несмотря на то, что, как отмечала И.Ф. Петровская, в газетах любого города «писали о музыке представители разных общественных групп, в том числе *профессиональные музыканты* (выделено нами. – Авт.)» [10. С. 179]. Как отмечалось нами ранее [11], в провинциальной прессе начала XX в. музыкальное просветительство находилось еще в стадии зарождения.

Г.С. Сычёва выдвигала версию, что Гнесин являлся *штатным* сотрудником одной из ростовских газет. При этом ею назывались (без каких-либо документальных подтверждений) то «Приазовский край» (на протяжении 1915 г.) [3. С. 60], то «Ростовская речь» (в 1916 г. вел рубрику «Театр и музыка») [2. С. 75].

По анализу активности и характеру публикаций Гнесина с большой долей вероятности можно предположить, что композитор мог являться *внештатным сотрудником газеты «Ростовская речь» с января по июнь 1916 г.* Такие сотрудники, как правило, получают редакционные задания, что называется, «по остаточному принципу», и они не всегда вольны выбирать тему публикации. В пользу этого свидетельствует, например, тот факт, что некрологи А.Н. Скрябину (которого хорошо знала вся семья Гнесиных и с которым был дружен сам Михаил Фабианович) и С.И. Танееву в газете «Приазовский край» были написаны П. Герцо-Виноградским и А. Карагичевым¹.

Косвенным подтверждением нашего предположения служит и письмо Гнесина жене, написанное 8 января 1916 г. из Петрограда: «Сегодня пойду слушать „Каменного гостя“. Об этой постановке я обещал написать корреспонденцию в „Ростовскую речь“» (цит. по: [12. С. 99]). Статья Гнесина об опере Даргомыжского («Музыка столицы. [I]») была опубликована в газете «Ростовская речь» 30 января 1916 г.

К тому же Гнесин был не единственным обозревателем текущих культурных событий. В газетах «Приазовский край» и «Ростовская речь» регулярно публиковались материалы о музыке А. Карагичева, П. Герцо-Виноградского, В. Хавкина² (писавших под псевдонимами) и других авторов. Без внимания газетных музыкальных критиков того времени не оставалось практически ни одно культурное событие города. В своих рецензиях, репортажах и отчетах авторы давали оценку постановкам местных частных театров, выступлениям гастролирующих в Ростове музыкантов, рассуждали о событиях повседневной культурной жизни.

¹ Лоэнгрин. Скрябин // Приазовский край. 1915. 16 апр.; К. Смерть Скрябина // Приазовский край. 1915. 16 апр.; А.К. С.И. Танеев. † 7 июня 1915 г. // Приазовский край. 1915. 9 июня.

² Герцо-Виноградский Пётр Титорович (1867–1929) – писатель, музыкальный критик, драматург. Сотрудничал в периодической печати Киева, Одессы, Ростова-на-Дону, Петербурга. Самые известные псевдонимы: Вий и Лоэнгрин [13. С. 204–205].

Карагичев Александр Васильевич (?–1948) – критик, обозреватель культурной жизни в газете «Приазовский край» с 1914 по 1918 г. Подписывался псевдонимом Sandro или К. Его работы отличались глубиной взглядов, сравнений, а также эрудированностью в вопросах искусства и культуры. Обладал прекрасным знанием техники исполнительского мастерства, что позволяло ему объективно судить о выступлениях артистов в Ростове [14. С. 18].

Хавкин Владимир Александрович (?–1935) – критик, сотрудничал в газете «Приазовский край», журнале «Театр и искусство», позднее в газете «Трудовой Дон» и др. [14. С. 169].

Ростовские музыкальные критики использовали практически все жанры как «содержательного параметра» – анонсы, хронику, репортажи, рецензии, творческие портреты, обзоры; так и «формального параметра» – заметки, этюды, эссе, очерки, статьи, фельетоны (по классификации Т.А. Курышевой) [15. С. 124–140]. Однако серьезных аналитических материалов (кроме публикаций Гнесина) в ростовской прессе представлено не было.

Гнесин по своему подходу к материалу и изложению заметно отличается от других авторов. Как отмечал М.С. Пекелис, «статьи М.Ф. сразу же привлекают своим языком – простым, изящным и вместе с тем свободным от *банальных*, „автоматических“ выражений». Сравнивая литературный стиль Гнесина с полевыми цветами, известный советский музыковед подчеркивал, что «даже знакомую мысль у М.Ф. можно прочесть как нечто новое, благодаря особенной, очень индивидуальной форме выражения» [1. С. 74].

Для публицистического стиля Гнесина характерно главное качество русской музыкальной критики – *доброжелательность*. Даже когда и следовало критиковать в полном смысле этого слова, делает он это деликатно, списывая неудачи и просчеты в исполнении на «провинциальный уровень».

Лишь однажды спокойствие и доброжелательность покидают Гнесина в рецензии на один из благотворительных вечеров (а «„благотворительные“ концерты, – заметил Гнесин в первой же фразе, – по справедливости и не должны подлежать критике специалистов-музыкантов»¹): видимо, на то были веские основания.

Другая важнейшая отличительная черта Гнесина-публициста того времени, характерная для русской музыкально-критической мысли в целом, – *просветительская* направленность его материалов. Отсюда – обильное цитирование посторонних источников. В первую очередь это касается «Летописи моей музыкальной жизни» Н. Римского-Корсакова и статей В. Стасова. Кроме этого, Гнесин широко использует работы Г. Лароша, Н. Кашкина, М. Мусоргского, А. Фаминцына, опубликованные к тому времени письма А. Лядова, работы И. Канта, Д. Писарева и др. Все это включено в просветительный процесс.

Музыкальную культуру провинциального Ростова-на-Дону Гнесин рассматривает сквозь срез лучших образцов музыки и исполнителей страны. Он не боится давать ростовчанам обзор столичных музыкальных событий, рассказывать о деятелях культуры, делиться воспоминаниями о консерваторских педагогах. Музыкальная публицистика во многом *отражает эстетические взгляды* и вкусы самого композитора.

Большое влияние на формирование Гнесина-публициста оказали музыкально-критические работы В. Стасова. Именно поэтому так много и часто цитирует Владимира Васильевича (в отличие от других русских музыкальных критиков) в своих статьях Гнесин.

Так же, как и Стасову, для Гнесина характерно стремление рассматривать явления национальной культуры не изолированно, а в контексте мирового процесса. Исключительно широк и диапазон деятельности обоих критиков: драматический театр, судьбы русского балета, вопросы акустики звука и др. В любом явлении искусства оба они стремились услышать и увидеть наиболее характерное. Гнесин в своих статьях продолжает начатую Стасо-

¹ М.Ф.Г. Вечер народной поэзии // Ростовская речь. 1916. 9 мая.

вым линию постижения народного духа и настроения в произведениях Мусоргского.

Сходны Гнесин и Стасов в своих публицистических работах и в эмоциональном напоре. Как отмечала В. Валькова, для «мессианской» манеры критического письма Стасова была характерна полемичность, «готовность к непримиримой борьбе против всего, что мешает прогрессу в искусстве» [16. С. 153]. Этой непримиримостью против «серости» в искусстве наполнены и статьи Гнесина.

Но есть и существенные отличия в подходе Стасова и Гнесина к критической работе. Стасов не оставил работ музыкально-аналитического характера. Он полагал, что существующие музыкальные формы и правила, выработанные классиками, превратились в оковы, мешающие развитию музыки. Иного мнения придерживается Гнесин. В своих аналитических работах уже в этот ранний период Гнесин раскрывается как крупный ученый и мыслитель, выступает как смелый исследователь искусства и как ревностный защитник русской музыки, стремящийся осмыслить самые существенные проблемы музыкального искусства. Не случайно в подзаголовке одной из своих статей Гнесин называет себя «размышляющим музыкантом».

В отличие от Стасова, Гнесин, затрагивая важные вопросы музыкальной современности и высказывая свое мнение, всегда оставляет читателю право выбора – согласиться с авторской точкой зрения или нет. Например, в статье «Антисемитизм и музыка»¹, обращаясь к одному из пропагандистов идей Вагнера по поводу антисемитизма, Гнесин, сохраняя прямоту выражения своего несогласия с этими идеями, тем не менее не позволяет себе оскорблений в сторону оппонента, сохраняя достойный и деликатный тон статьи. Такая «коммуникативная» модель музыкальной критики, в которой предполагался свободный диалог, свобода мнений и мыслей, начала развиваться с приходом новых молодых критиков в начале XX в.

Гнесин не ограничивается пропагандой музыки только русских композиторов. Целые статьи посвящены у него немецкой музыке. То и дело приводит он в пример произведения французских, австрийских авторов разных эпох, композиторов молодых национальных школ.

Заметим: в Ростове-на-Дону в 1915–1916 гг. музыкальная жизнь просто бурлила, ежедневно на разных площадках одновременно шли по несколько спектаклей и концертов. Михаил Фабианович посещает их очень выборочно. И если вдруг выбор оказывается не совсем удачным, в репортаже он ограничивается деликатной фразой: «Только на днях слушали мы хорошего скрипача, неплохого пианиста, хорошую певицу – всех троих на одном концерте. И, несмотря на достаточно хорошие качества каждого из них в отдельности, концерт оставил досаднейшее впечатление»².

А к темам, которые представляют для него интерес, Гнесин возвращается неоднократно. Так, концертам в Ростове М. Олениной-д'Альгейм посвящено три публикации³; выступлению О. Озаровской и народной сказательницы М. Кривополеновой – две.

¹ Гнесин М. Антисемитизм и музыка // Приазовский край. 1916. 24 июля.

² Гнесин М. Концерт Олениной-д'Альгейм // Ростовская речь. 1916. 17 февр.

³ Заметим, что концертам Олениной-д'Альгейм в Санкт-Петербурге в 1902–1903 гг. В.В. Стасов также посвятил три статьи.

Когда Михаил Фабианович не был связан условиями с редакцией газеты, он пишет большие аналитические статьи, которые составляют своеобразные циклы. Цикл о Скрябине составили статьи «Мистерия человечества и история музыки» и «Звук и астральное тело звука». Особенности внутренней структуры музыки композиторов разных стран посвящены статьи «Макс Регер и русская публика» и «Национальные пристрастия к музыке». Статьи «Музыка столицы. II» и «Фокин» посвящены судьбе русского балета.

Ряд статей – «Музыка столицы», «Общество народных университетов в Ростове и музыкальное искусство», «А.К. Лядов в общении с учениками» – публиковались в двух выпусках газеты.

Размышляя на разные темы, Гнесин старается достучаться до глубин сознания своего читателя. Для него же самой статьи становятся «трибуной», отсюда – полемический тон высказываний и горячие рассуждения о значении доступного музыкального образования в культурном обогащении масс народа.

Другой характерной чертой публицистического стиля Гнесина было смешение разных журналистских жанров. Впрочем, подобная черта отличала и многих других композиторов-публицистов, в том числе молодого Н. Мясковского.

Музыкально-критическая деятельность Гнесина находилась в прямой зависимости, а иногда шла параллельно с собственно композиторской работой. Поэтому в публицистике Гнесина отразились и собственные творческие искания, особенно в области теории музыкального чтения. Кроме большой аналитической статьи «М.С. Щепкин и новые течения в сценической технике», отголоски их встречаются в ряде других материалов, например, «Симфонический концерт учащихся музыкального училища ИРМО». Косвенно этой теме Гнесин коснулся и в статье, посвященной 10-летию со дня смерти А. Аренского.

Современники отмечали пламенность публицистических высказываний Гнесина, которая во многом совпадала с его преподавательским стилем изложения теоретического материала. «В учебных занятиях, – писал И.Я. Рыжкин, – Михаил Фабианович не переставал быть публицистом-трибуном, а в публицистических его выступлениях мы слышали привычный голос авторитетного учителя» [1. С. 236].

В ходе проведенного исследования в периодической печати Екатеринодара и Ростова-на-Дону в период с 1913 по 1916 г. нами была выявлена 41 статья, опубликованная Гнесиным. Информация о ряде статей этого периода имела в списке литературных работ Гнесина, составленном в 1961 г. Г.М. Ванькович-Гнесиной [1. С. 315–317]. В 2013 г. он был частично дополнен Г.С. Сычёвой [3. С. 215–225]. Однако оба этих документа, будучи далеко не полными, не избежали ошибок как в датировках, так и названиях самих публикаций.

В 2010-е гг. некоторые статьи композитора были перепечатаны в узкоспециальных изданиях. При этом все публикации содержали значительные текстологические ошибки и неточности.

Степень известности музыкально-критических статей Гнесина, опубликованных в провинциальной периодической печати 1910-х гг., представлена нами в табл. 2.

Таблица 2. Степень известности музыкально-критических статей М.Ф. Гнесина, опубликованных в провинциальной периодической печати 1910-х гг.

Table 2. The degree of fame of M.F. Gnesin's music-critical articles published in the provincial periodical press of the 1910s

Название статьи	Место и дата публикации первоисточника	Сведения в списках литературных трудов Гнесина		Сведения о перепечатке
		Г.М. Ванькович-Гнесиной (1961)	Г.С. Сычёвой (2013)	
1913 г.				
Нимфа. (К концерту Н.И. Забелы-Врубель)	Кубанский край. 1913. 27 марта		Нимфа // Кубанский край. 1913. 27 марта	[4. С. 324–326; 5. С. 276–278]
1915 г.				
Рахманинов – исполнитель Скрябина	Приазовский край. 1915. 18 окт.		Имеются сведения о перепечатке	[17. С. 73–79]
1916 г.				
Музыкальный Ростов в 1915 г.	Ростовская речь. 1916. 1 янв.		Ростовская речь. 1916. 1 янв.	[3. С. 325–329]
Концерт Эмиля Фрея	Ростовская речь. 1916. 28 янв.		Ростовская речь. 1916. № 31	[3. С. 330–332]
Музыка столицы	Ростовская речь. 1916. 30 янв.; 1 февр.	Ростовская речь. 1916. 1 февр.	Ростовская речь. 1916. 1 февр.	
Императорское Русское музыкальное общество	Ростовская речь. 1916. 12 февр.		Ростовская речь. 1916. 12 февр.	[2. С. 76–77; 3. С. 283–285]
Оленина-д'Альгейм	Ростовская речь. 1916. 14 февр.		Ростовская речь. 1916. № 47	[2. С. 77–79; 3. С. 269–273]
А.С. Аренский. (К десятилетию со дня смерти, истекшему 12 февраля 1916 г.)	Ростовская речь. 1916. 14 февр.	А.С. Аренский. (К 10-летию со дня смерти) // Ростовская речь. 1916. 14 февр.	Аренский А.С. (К 10-летию со дня смерти) // Ростовская речь. 1916. № 47	[2. С. 79–81; 3. С. 292–298]
Концерт Олениной-д'Альгейм	Ростовская речь. 1916. 17 февр.	Ростовская речь. 1916. 17 февр. ¹	Ростовская речь. 1916. 17 февр.	
Спектакли оперной труппы. «Евгений Онегин»	Ростовская речь. 1916. 3 марта			
Памяти Л.А. Саккетти	Ростовская речь. 1916. 6 марта			
Концерт скрипача Б. Симкина	Ростовская речь. 1916. 9 марта		Ростовская речь. 1916. № 70	
«Пиковая дама»	Ростовская речь. 1916. 10 марта	Ростовская речь. 1916. 10 марта	Ростовская речь. 1916. 10 марта	
Концерт М.А. Олениной-д'Альгейм	Ростовская речь. 1916. 12 марта		Ростовская речь. 1916. 12 марта	[3. С. 274–276]
Мистерия человечества и история музыки. (Из воспоминаний об А.Н. Скрябине)	Ростовская речь. 1916. 13 марта		Ростовская речь. 1916. № 74	[2. С. 82–84; 3. С. 299–305]
Спектакли Товарищества артистов русской оперы	Ростовская речь. 1916. 16 марта	Спектакли Товарищества артистов Русской частной Оперы // Ростовская речь. 1916. 16 марта	Спектакли Товарищества артистов Русской частной Оперы // Ростовская речь. 1916. 16 марта	
Модест Петрович Мусоргский († 16 марта 1881 г.)	Ростовская речь. 1916. 20 марта		Модест Петрович Мусоргский // Ростовская речь. 1916. № 81	[3. С. 286–291]

¹ В списке Сычёвой указано, что данная статья отсутствует в списке, составленном Г.М. Ванькович-Гнесиной.

Название статьи	Место и дата публикации первоисточника	Сведения в списках литературных трудов Гнесина		Сведения о перепечатке
		Г.М. Ванькович-Гнесиной (1961)	Г.С. Сычёвой (2013)	
Общедоступный симфонический концерт ИРМО	Ростовская речь. 1916. 22 марта		Ростовская речь. 1916. № 83	
К приезду сказательницы Кривополеновой	Ростовская речь. 1916. 27 марта		К приезду сказательницы Кривополенной // Ростовская речь. 1916. 17 марта	
2-й общедоступный симфонический концерт ИРМО	Ростовская речь. 1916. 29 марта		Второй общедоступный симфонический концерт И.Р.М.О. // Ростовская речь. 1916. № 89	
За жемчугом	Ростовская речь. 1916. 29 марта			
«Светлый Праздник» в русской музыке	Ростовская речь. 1916. 17 апр.	Ростовская речь. 1916. 17 марта ¹	«Светлый Праздник» в русской музыке (о воскресной увертюре Римского-Корсакова) // Ростовская речь. 1916. 17 марта	
Симфонический концерт учащихся музыкального училища ИРМО	Ростовская речь. 1916. 20 апр.	Симфонический концерт учащихся музыкального училища // Ростовская речь. 1916. 18 (?) марта	Симфонический концерт учащихся музыкального училища // Ростовская речь. 1916. 18 (?) марта	
Звук и астральное тело звука. (Памяти А.Н. Скрябина)	Ростовская речь. 1916. 3 мая			
Вечер народной поэзии	Ростовская речь. 1916. 9 мая			
О музыкальных «консерваториях». (Народные и государственные школы музыкального искусства)	Ростовская речь. 1916. 23 мая			
Фокин	Ростовская речь. 1916. 25 мая			
Клуб приказчиков. Первый симфонический концерт	Ростовская речь. 1916. 29 мая			
2-й симфонический концерт	Ростовская речь. 1916. 6 июня			
Макс Регер и русская публика	Ростовская речь. 1916. 8 июня			
Национальные пристрастия к музыке	Ростовская речь. 1916. 13 июня			
Антисемитизм и музыка	Приазовский край. 1916. 24 июля	Приазовский край. 1915 (?). Июль (?)	Приазовский край. 1915 (?). Июль (?)	
Общество народных университетов в Ростове и музыкальное искусство	Приазовский край. 1916. 31 июля; 3 авг.	Приазовский край. 1917 (?). № 201	Приазовский край. 1917 (?). № 201	[3. С. 319–321] ²

¹ В списке Сычёвой указано, что данная статья отсутствует в списке, составленном Г.М. Ванькович-Гнесиной.

² Опубликованы последние 10 абзацев статьи, представляющие ее вторую часть.

Окончание табл. 2

Название статьи	Место и дата публикации первоисточника	Сведения в списках литературных трудов Гнесина		Сведения о перепечатке
		Г.М. Ванькович-Гнесиной (1961)	Г.С. Сычёвой (2013)	
А.К. Лядов в общении с учениками	Приазовский край. 1916. 13 авг.; 1 сент.			
«Музыкальная библиотека». Общество имени Н.А. Римского-Корсакова в Ростове-на-Дону	Приазовский край. 1916. 4 сент.			
Музыканты «петербуржцы» и «москвичи»	Приазовский край. 1916. 6 окт.			
Парадоксы музыкальной истории	Приазовский край. 1916. 16 окт.			
Реклама и ее роль в искусстве	Приазовский край. 1916. 22 окт.			
М.С. Щепкин и новые течения в сценической технике	Приазовский край. 1916. 1 нояб.		Приазовский край. 1916. № 288	[12. С. 55–59]
«Гувернантство» в искусстве и художник	Приазовский край. 1916. 15 нояб.			
«Ночь перед Рождеством» в музыке	Приазовский край. 1916. 25 дек.			

Анализ табл. 2 показывает, что из 41 статьи Гнесина 18 не были известны исследователям. Кроме того, в ходе проведенной работы нами были уточнены названия восьми ранее известных работ Гнесина данного периода, а также уточнена дата публикации 12 статей композитора. Кроме этого, была исправлена дата публикации трех известных ранее музыкально-критических выступлений Гнесина.

Значительное количество выявленных нами публикаций подписано полным именем: *М. Гнесин*, *М.Ф. Гнесин* или *Михаил Гнесин*. Часть статей подписана криптонимом *М.Г.* или *М.Ф.Г.*, одна работа имеет подпись *М. Г-нъ*.

Г.С. Сычёва [3. С. 63–77] в свое время предложила классифицировать публицистические работы Гнесина по их тематической направленности¹:

1) *Работы монографического характера*, посвященные личности и творчеству какого-либо композитора или исполнителя. В эту группу она включила материалы, посвященные Римскому-Корсакову и ставшие, по ее мнению, подготовительными шагами для создания Гнесиным монографии «Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове» [19]. Сюда же были включены работы о музыкантах, с которыми Гнесин был знаком лично (статьи о Глазунове, Лядове, Аренском, Олениной-д'Альгейм, Забеле-Врубель, Скрябине и др.), а также статьи о композиторах и деятелях искусства прошлого (В. Калинникове, Мусоргском, Стасове) и о зарубежных композиторах и исполнителях (Шопене, Регере, Вагнере, Бахе, Бетховене и др.).

¹ Исследователь не выделяла публикации в дореволюционной провинциальной прессе в отдельную категорию.

Информационным поводом для этих работ, по мнению исследователя, становилась, как правило, годовщина жизни или смерти. Такие публикации, считает Сычёва, в силу своей просветительской направленности не содержат новой научной информации. Однако среди них встречаются работы, не утратившие своей содержательной значимости. Такова, например, статья об Аренском, вышедшая в 1916 г. в газете «Ростовская речь» (ссылка на данную публикацию Гнесина содержится в списке литературы об Аренском, приведенном в Музыкальной энциклопедии [19]).

В других случаях, по мнению Сычёвой, поводом к написанию статей служило личное побуждение композитора познакомить читателей с именами музыкантов, их творчеством и идеями. В этих статьях для провинциальной прессы, руководствуясь просветительскими задачами, Михаил Фабианович также не стремился открывать нечто новое и неизвестное о музыкантах, например с точки зрения истории музыки. Но вместе с тем подобного рода работы играли важную роль в процессе культурного обогащения жителей провинции.

2) *Общие вопросы истории и эстетики музыкального искусства.* По мнению Сычёвой, к этой теме композитор обращался в своих статьях и докладах преимущественно в молодые годы. Отличительной чертой являются публикации в центральной печати.

3) Как педагог и просветитель Гнесин не мог обойти в своих статьях вопросы развития *музыкального образования*. Следуя по стопам Римского-Корсакова, он ратовал за создание музыкальных школ в провинции, излагая свои реформаторские взгляды на всю систему музыкального образования в целом.

4) К последней группе работ относится *фольклор* в самых разных аспектах рассмотрения. Гнесин видел в фольклоре колоссальный потенциал для развития профессиональной композиторской школы. Интерес Гнесина к народной музыке других народов раскрылся в большей степени в последующий период творческой деятельности, когда композитор вновь жил и работал в столице. Это заметно не только по тематике его литературных работ, но и его интересу к участию в фольклорных экспедициях, в том числе в Адыгею.

Однако, по нашему мнению, подобная классификация кажется несколько надуманной. Кроме того, многие из публицистических работ Гнесина (например, отчеты о прошедших концертах) не подходят ни под одну из предложенных Сычёвой категорий классификации.

Специфика музыкально-критической деятельности Гнесина 1910-х гг. такова, что она не укладывается в современные музыковедческие методики анализа. Для нее нужно искать свой, особенный подход.

Нами предлагается классифицировать музыкально-критические статьи Гнесина 1910-х гг. по принципу *отраженной в них событийности*. В этом случае можно разделить публицистические работы композитора 1910-х гг., опубликованные в региональной повременной прессе, на три категории.

1. Наибольшее число материалов отражает **вопросы истории музыки**. Сюда входят не только статьи мемуарного и биографического характера (о Скрябине, Лядове и др.), некрологи (Л. Саккети и М. Регеру) или посвященные годовщинам смерти русских композиторов (Мусоргскому, Аренскому), но и материалы о произведениях Римского-Корсакова (увертюра «Свет-

лый Праздник», опера «Ночь перед Рождеством»), а также статья, посвященная артисту балета и хореографу М. Фокину. Сюда же примыкает крупный обзор музыкальной жизни Санкт-Петербурга «Музыка столицы», опубликованный сразу в двух выпусках газеты. Это материалы яркой просветительской направленности, имеющие аналитические черты. Именно в материалах этой группы Гнесин прибегает к цитированию. Здесь в полной мере отразились эстетические взгляды композитора.

2. **Материалы о концертной деятельности в Ростове.** Гнесин достаточно много внимания уделяет освещению предстоящих или прошедших концертов и спектаклей. Анонсировал концерт он, как правило, через личность самого концертанта. Показательна в этом плане статья о предстоящем впервые в Ростове выступлении известной камерной певицы М. Олениной-д'Альгейм, пропагандировавшей в Париже творчество Мусоргского. «По ее стопам, – пишет Гнесин, – лет десять спустя Дягилев повез в Париж „Бориса Годунова“ Мусорского... В Париже возник культ Мусорского. ...запел Мусорского Шаляпин, и уже несколько позабытый у себя на родине великий композитор сделался, таким образом, через посредство Парижа, любимым и популярным в своем отечестве»¹. Для характеристики внутреннего мира певицы Гнесин приводит фрагменты из изданной на французском языке и недавно переведенной книги Олениной-д'Альгейм «Заветы Мусорского».

По-иному Гнесин решет вопрос об уже прошедшем концерте или спектакле. Это мог быть простой стандартный отчет. Но если событие хоть чем-то «зацепило» композитора, его отчеты и рецензии превращаются в настоящие эссе. В этом случае автором приводятся, как правило, сведения из истории музыки или высказывается личностное отношение.

Вот как, например, решена Гнесиным рецензия на спектакль «Евгений Онегин»: «Каждый из музыкантов увлекался в юности „Евгением Онегиным“ Чайковского, и вероятно для каждого наступала затем пора разочарования в этом произведении; начинала огорчать его слащавость, изобилие итальянских шаблонных оборотов и, наконец, недостаточная близость к Пушкину по общему тону оперы. ...Пережив период разочарования, музыкант неизбежно снова очаровывается этим сочинением, полным искренности и свежести.

Татьяна, Онегин, Ленский не так уж волнуют, как волновали в юности; и вся их трагедия начинается, пожалуй, казаться „бурей в стакане воды“; приуменьшается сила воздействия на нас субъективной лирики Чайковского, приуменьшаются и фигуры героев, и все произведение точно делается трагедией очаровательных марионеток, и дух объективного Пушкина воцаряется над „Онегиным“ Чайковского»².

3. **Вопросам музыкального образования** у Гнесина посвящено всего три работы – «О музыкальных „консерваториях“», «Общество народных университетов в Ростове и музыкальное искусство», «„Музыкальная библиотека“. Общество имени Н.А. Римского-Корсакова в Ростове-на-Дону». Тем не менее эта тема контрапунктом проходит в очень многих других его музыкально-критических статьях. В них Гнесин продолжает развивать идею Римского-Корсакова о трехуровневой системе музыкального образования, став-

¹ М.Г. Оленина-д'Альгейм // Ростовская речь. 1916. 14 февр.

² М.Ф.Г. Спектакли оперной труппы. «Евгений Онегин» // Ростовская речь. 1916. 3 марта.

шей сегодня достаточно привычной для нас: музыкальная школа – училище – консерватория (музыкальный институт).

Особняком в музыкально-критическом наследии Гнесина 1910-х гг. стоит статья «М.С. Щепкин и новые течения в сценической технике», которая не входит ни в одну из категорий предложенной нами классификации. Она относится к вопросам теории музыкального чтения, которые в это время Гнесин претворял в жизнь в петроградских студиях Вс.Э. Мейерхольда. И появление ее в провинциальной прессе – загадка, которую не пытались разгадать даже составители сборника документов «Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин» при ее перепечатке [12. С. 55–59].

Наследие Гнесина-публициста не потеряло актуальности и сегодня. Отражая текущие события музыкальной жизни российской провинции первой половины XX в., работы Гнесина дополняют общую панораму культуры того времени. Многие его публицистические высказывания ценны своей неординарностью подхода и новизной заложенных в них творческих идей, вся глубина которых еще только начинает открываться современному музыковедению.

Список источников

1. Гнесин М.Ф. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Сов. композитор, 1961. 321 с.
2. Гнесин М.Ф. Из музыкально-критического наследия // Южно-российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 74–85.
3. Сычёва Г.С. Просветительство в композиторской, общественной, научно-педагогической и публицистической деятельности Михаила Гнесина: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2013. 354 с.
4. Аникиенко С.В. Музыкально-общественная и творческая деятельность М.Ф. Гнесина в Екатеринодаре (источниковедческий аспект): дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2015. 397 с.
5. Аникиенко С.В. Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени. Краснодар : ИП Вольная Н.Н., 2017. 296 с.
6. Карачевская М.А. Русское музыкальное искусство в научно-критическом наследии М.Ф. Гнесина // Музыка и время. 2017. № 11. С. 13–19.
7. Карачевская М.А. Проблемы становления еврейской музыкальной культуры в России в начале XX века (по материалам статей и выступлений М.Ф. Гнесина) // Человек и культура. 2018. № 6. С. 30–41.
8. Гнесин М.Ф. Н.А. Римский-Корсаков в его литературных сочинениях // Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки (1869–1907). СПб., 1911. С. XVII–XLVI.
9. Воронцова Е.Е. Региональная газета «Приазовский край» (1891–1917 гг.). Историко-топологическое исследование: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 1994. 20 с.
10. Петровская И.Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века. М. : Музыка, 1983. 215 с.
11. Аникиенко С.В. Музыкальное просветительство в региональной прессе второй половины XIX века: к истории вопроса // Музыкальное просветительство и педагогика: история, теория, практика. Курск, 2019. С. 189–194.
12. Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин: собрание документов. М. : РАТИ-ГИТИС, 2008. 288 с.
13. Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М. Кто писал о музыке: биобиблиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. Т. 1. М. : Советский композитор, 1971. 356 с.
14. Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М. Кто писал о музыке: биобиблиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. Т. II. М. : Советский композитор, 1974. 314 с.
15. Курьшева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М. : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007.
16. Валькова В. Стасов и три модели музыкальной критики в России // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 152–159.

17. Сидоров В.С. Энциклопедия старого Ростова и Нахичевани-на-Дону. Т. 5. Ростов н/Д : Гефест, 1999.
18. Гнесин М.Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М. : Музгиз, 1956. 332 с.
19. Хохлов Ю. Аренский А.С. // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М. : Сов. энциклопедия, 1973. С. 199–201.

References

1. Gnessin, M.F. (1961) *Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Articles. Memories. Materials]. Moscow: Sov. Kompozitor.
2. Gnessin, M.F. (2011) From the musical and critical heritage. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 1. pp. 74–85. (In Russian).
3. Sycheva, G.S. (2013) *Prosvetitel'stvo v kompozitorskoy, obshchestvennoy, nauchno-pedagogicheskoy i publitsisticheskoy deyatel'nosti Mikhaila Gnesina* [Educational activities in the composer's, public, scientific, pedagogical, and journalistic activities of Mikhail Gnessin]. Art History Cand. Diss. Rostov-on-Don.
4. Anikienko, S.V. (2015) *Muzykal'no-obshchestvennaya i tvorcheskaya deyatel'nost' M.F. Gnesina v Ekaterinodare (istochnikovedcheskiy aspekt)* [Musical, social, and creative activity of M.F. Gnessin in Yekaterinodar (source study aspect)]. Art History Cand. Diss. Rostov-on-Don.
5. Anikienko, S.V. (2017) *Mikhail Fabianovich Gnesin v Ekaterinodare: skvoz' prizmu vremeni* [Mikhail Fabianovich Gnessin in Yekaterinodar: through the prism of time]. Krasnodar: IP Vol'naya N.N.
6. Karachevskaya, M.A. (2017) Russian Musical Art in Scientific and Critical Heritage by Mikhail Gnessin. *Muzyka i vremya – Music and Time*. 11. pp. 13–19. (In Russian).
7. Karachevskaya, M.A. (2018) Problemy stanovleniya evreyskoy muzykal'noy kul'tury v Rossii v nachale XX veka (po materialam statey i vystupleniy M.F. Gnesina) [Problems of the formation of Jewish musical culture in Russia in the early 20th century (based on articles and speeches by M.F. Gnesin)]. *Chelovek i kul'tura – Man and Culture*. 6. pp. 30–41.
8. Gnessin, M.F. (1911) N.A. Rimskiy-Korsakov v ego literaturnykh sochineniyakh [N.A. Rimsky-Korsakov in his literary works]. In: Rimskiy-Korsakov, N.A. *Muzykal'nye stat'i i zametki (1869–1907)* [Articles and Notes on Music (1869–1907)]. St. Petersburg: [s.n.]. pp. XVII–XCVI.
9. Vorontsova, E.E. (1994) *Regional'naya gazeta "Priazovskiy kray" (1891–1917 gg.). Istorikotopologicheskoe issledovanie* [Regional newspaper "Priazovskiy kray" (1891–1917). Historical and topological research]. Abstract of Philology Cand. Diss. Rostov-on-Don.
10. Petrovskaya, I.F. (1983) *Istochnikovedenie istorii russkoy muzykal'noy kul'tury XVIII – nachala XX veka* [Source study of the history of Russian musical culture of the 18th – early 20th centuries]. Moscow: Muzyka.
11. Anikienko, S.V. (2019) Muzykal'noe prosvetitel'stvo v regional'noy presse vtoroy poloviny XIX veka: k istorii voprosa [Musical education in the regional press of the second half of the 19th century: on the history of the issue]. In: *Muzykal'noe prosvetitel'stvo i pedagogika: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Education and Pedagogy: History, Theory, Practice]. Kursk: [s.n.]. pp. 189–194.
12. Meyerhold, Vs. & Gnessin, M. (2008) *Vs. Meyerhold i Mikh. Gnesin: sobranie dokumentov* [Vs. Meyerhold and M. Gnessin: Collected Documents]. Moscow: RATI-GITIS.
13. Bernandt, G.B. & Yampolskiy, I.M. (1971) *Kto pisal o muzyke: biobibliograficheskiy slovar' muzykal'nykh kritikov i lits, pisavshikh o muzyke v dorevol'yutsionnoy Rossii i SSSR* [Who wrote about music: a bio-bibliographic dictionary of music critics and people who wrote about music in pre-revolutionary Russia and the USSR]. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
14. Bernandt, G.B. & Yampolskiy, I.M. (1974) *Kto pisal o muzyke: biobibliograficheskiy slovar' muzykal'nykh kritikov i lits, pisavshikh o muzyke v dorevol'yutsionnoy Rossii i SSSR* [Who wrote about music: a bio-bibliographic dictionary of music critics and people who wrote about music in pre-revolutionary Russia and the USSR]. Vol. II. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
15. Kuryshcheva, T.A. (2007) *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika* [Music Journalism and Criticism]. Moscow: VLADOS-PRESS.
16. Valkova, V. (2005) Stasov i tri modeli muzykal'noy kritiki v Rossii [Stasov and three models of music criticism in Russia]. *Muzykal'naya aka-demiya*. 2. pp. 152–159.
17. Sidorov, V.S. (1999) *Entsiklopediya starogo Rostova i Nakhichevani-na-Donu* [Encyclopedia of old Rostov and Nakhichevan-on-Don]. Vol. 5. Rostov-on-Don: Gefest.
18. Gnesin, M.F. (1956) *Mysli i vospominaniya o Rimskom-Korsakove* [Thoughts and memories about Rimsky-Korsakov]. Moscow: Muzgiz.

19. Khokhlov, Yu. (1973) Arenskiy, A.S. In: Keldysh, Yu. (ed.) *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow: Sov. Entsiklopediya. pp. 199–201.

Сведения об авторах:

Аникиенко Сергей Викторович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар). E-mail: anikienko1966@mail.ru

Эрцэнгель Грета Юрьевна – член Союза журналистов России (Краснодар). E-mail: x3591122@bk.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Anikienko S.V. – Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: anikienko1966@mail.ru

Ercengel G.Y. – Union of Journalists of Russia (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: x3591122@bk.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 09.10.2019;
одобрена после рецензирования 18.12.2019; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 09.10.2019;
approved after reviewing 18.12.2019; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья

УДК 78.071.4

doi: 10.17223/22220836/45/11

ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ: ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ РЕШЕНИЯ

Валерий Васильевич Громченко

*Днепропетровская академия музыки им. М. Глинки, Днепр, Украина,
gromchenko.valeriy@gmail.com*

Аннотация. В статье раскрываются вопросы дистанционной формы обучения специализированным дисциплинам «Ансамбль» и «Специальный класс». Дистанционно-педагогической проблематикой данных предметов является их практическая природа. Утверждается необходимость введения в учебный процесс смешанного тематически-интегрированного обучения – синтеза дистанционной и очной учебно-образовательных форм. Такое взаимодействие возможно при наличии произведений соло, предназначенных для исполнения только одним музыкантом. В такого рода композициях возможно дистанционно развивать уровень владения выразительными средствами, формировать самостоятельность образного мышления, воспитывать ансамблево-исполнительские навыки.

Ключевые слова: педагогика, произведение соло, учебный предмет, дистанционная форма обучения, «Ансамбль», «Специальный класс»

Для цитирования: Громченко В.В. Дистанционное обучение специализированным музыкальным дисциплинам: проблемы и пути решения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 114–123. doi: 10.17223/22220836/45/11

Original article

DISTANCE LEARNING FOR SPECIALIZED MUSICAL DISCIPLINES: PROBLEMS AND THE WAYS OF SOLUTION

Valerii V. Hromchenko

*Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region, Dnepr, Ukraine, grom-
chenko.valeriy@gmail.com*

Abstract. The scientific article is devoted the investigation of the most actual questions concerning distance educational form into the light of the specialized training disciplines a namely „Ensemble” and „Special class”. The author has approved that the problem of distance educational form in relation to underlined musical subjects is maximally indicated their practical nature, what have had presentation in the professional communicative sensation of general (simultaneous) performing act, in the process for development and correlation of musician’s performing apparatus, in detail-hearing comprehension of particularity for artistic musically-expressive means a namely timbre and attack of sound, traits and articulation, strong and dynamic of instrument (vocal) sounding. The importance of introduction to the contemporary educational process the mixed thematic-integrated learning, specifically the synthesis of distance and full-time educational forms. This interaction must be in the presence of academic musical compositions solo at the training repertoires, specialized musical pieces that were written by vocational composer for playing

only one performer-soloist (instrumentalist, vocalist). It is necessary to emphasize that maximally active, result way for keep qualitative high level of creatively artistic practice, musical lessons into the special class (wind wood and brass, drums, vocal, string-bowed, string-plucked specializations) is creative appeal of contemporary pedagogue-musicians to the academic compositions, that were written by authors in to performing form solo, namely the address to masterpieces for performing only one artist-soloist. These academic stage-single musical pieces are artistically self-sufficient, at the same time, this kind compositions are performed by musician without fortepiano. The pieces of music solo absorb by the power of composer's talent, artistic thoughts the excellently most potential of artistically expressive possibilities, intonation sounding means one or another instrument (voice) – chord sounding (monophonic instruments), microinterval (microchromatics), sound oscillation, playing with four mallets, hidden polyphony and others. This type of compositions (music solo) will be giving the distance professional development of artistically expressive means for student's practice, the formation of independence concerning artistically imaginative thinking of pupils, as well as the upbringing of academic ensemble performing skills among contemporary students.

Keywords: pedagogy, composition solo, instructive subject, distance educational form, „Ensemble”, „Special class”

For citation: Hromchenko V.V. Distance learning for specialized musical disciplines: problems and the ways of solution. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45: 114-123. doi: 10.17223/22220836/45/11

Очевидной проблемой для академического музыкального образования является вопрос модернизации ключевых системно-концептуальных положений современного учебно-образовательного процесса. Максимальная актуализация данного вопроса была достигнута весной 2020 г., когда пиковые последствия пандемии COVID-19 в мировом масштабе стали следствием резкого введения в музыкально-образовательную систему во многих странах наиболее динамичных, мобильных форм обучения, различных инновационных методик. Таким образом, дистанционное образование в сфере музыкальной педагогики заявило о себе с позиции максимально реалистической практики, к сожалению, оставив теорию его научно-исследовательской разработки за чертой умозаключений и выводов музыкантов-ученых.

Важно отметить, что вопросы дистанционного обучения дисциплинам академического музыкального образования находят широкий аналитический отклик и освещаются в работах многих современных ученых, таких как Е.Н. Береговая [1], Л. Торнтон [2], Д. Арльт [3], В.В. Вышинский и И.А. Ягодзинская [4], О.Н. Надольская и Н.И. Тормозова [5], М. Смультсон [6] и др. Так, лекционные музыкально-теоретические предметы, а именно «Теория музыки», «История мировой музыкальной культуры», «Теория искусств» и т.д., успешно прошли адаптацию в дистанционном музыкально-образовательном процессе. Практические дисциплины «Анализ музыкальных произведений», «Стилевое сольфеджио», «Лекторская практика» и др. также обрели устойчивые пути дистанционной коммуникации между педагогом и студентом. Наиболее затруднительным оказался вопрос, касающийся специализированных дисциплин, таких как «Специальный класс» (музыкальный инструмент, вокал) и «Ансамбль», представление которых в дистанционной форме обучения порождает ряд особых сложностей. Следовательно, необходимость их преодоления актуализирует важность процесса постановки проблем дистанционного музыкального образования, а также нахождения путей их решения.

Методология исследования формируется в результате взаимодействия теоретических методов-операций (анализ и синтез, метод моделирования), а также теоретических методов-действий (постановка проблемы, аксиологический метод). Важное значение имеют и эмпирические методы-операции, а именно наблюдение, устный опрос, метод прослеживания объекта и обобщение.

Материалом исследования являются учебно-методические комплексы музыкальных дисциплин «Ансамбль» [7], «Специальный инструмент» [8], «Методика преподавания специализированных дисциплин и педагогический репертуар» [9], а также результаты двух научно-практических конференций «Современное музыкальное искусство как социокультурное явление» (6–7 апреля 2020 г.) и «Особенности дистанционного преподавания специализированных дисциплин» (21–23 июня 2020 г.), которые проводились в Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки в период жесткого общегосударственного карантина (март – июнь 2020 г.) [10]. В конференциях нашли отображение практические результаты дистанционной работы преподавателей специализированных музыкальных дисциплин, очерченные, прежде всего, в академически-профессиональной проблематике.

Целью статьи является раскрытие ключевых проблем дистанционного обучения специализированным музыкальным дисциплинам, а также нахождение путей их решения с учетом наиболее характерных показателей педагогической практики в дистанционном музыкально-образовательном процессе.

В ряде многих практических дисциплин современного академического музыкального образования предмет «Ансамбль», во всех его специализированных ответвлениях, а именно камерный ансамбль, духовой монотембровый (политембровый) ансамбль, вокально-инструментальный ансамбль, является максимально сложным в свете применения дистанционных технологий обучения. Противоречащее зерно, заложенное в самой природе данной дисциплины (совместное, коллективное музыкальное исполнительство), на сегодняшний день не нашло путей консолидирующего решения относительно дистанционного объединения музыкантов в единое художественно-творческое целое, безусловно, с учетом максимальной достижения профессиональных критериев ансамблево-исполнительской практики (метро-ритмическая целостность, темброво-динамическая сбалансированность, фразовое и кульминационно-драматургическое единство).

Профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Александр Бондурянский утверждает: «Так как я занимаюсь камерными ансамблями, возможности репетировать у нас нет. Если вы занимаетесь с кем-то, кто готовит сольную программу, вы можете послушать запись и прокомментировать. В моем случае идея заниматься онлайн непродуктивна» [3]. Известный музыкальный педагог, профессор Пенсильванского университета (США) Линда Торнтон из опыта личной дистанционной музыкальной практики периода пандемии (весна – лето 2020 г.) констатирует: «В настоящее время не существует технологического способа создавать музыку в совместном творческом процессе, в реальном времени, находясь в удаленных друг от друга местах» [2. Р. 6]. Преподаватель камерного ансамбля и квартет-

ного класса в Московской средней специальной музыкальной школе им. Гнесиных Ксения Гамарис свидетельствует: «Я преподаю ансамбль, и заниматься со всеми одновременно не получается. Выходит, что я работаю с каждым индивидуально, как по специальности» [3].

Аналогичная проблемно-профессиональная суть прослеживается и в многочисленных высказываниях педагогов украинских академических музыкальных заведений, а именно – Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко [4], Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки [10] и др.

Анализ рабочих программ, а также учебно-методических комплексов дисциплин профессионально-практического цикла показал, что наиболее эффективным методом сохранения высокого учебно-образовательного уровня предмета «Ансамбль» в сложных реалиях современного музыкального образования является применение смешанного тематически-интегрированного обучения. Его сущность концентрируется в умении педагога сбалансировать процесс получения качественно-продуктивного учебного результата путем взаимодействия теоретического материала (представляется в дистанционной форме) с практическим овладением ансамблево-исполнительскими навыками (дистанционная и очная формы обучения).

Теоретический материал предмета «Ансамбль», подчеркнем, во всех его специализированных направлениях (духовой, вокально-инструментальный, камерный), может включать такие тематические блоки, как «Формы ансамблево-исполнительской деятельности», «Пути формирования ансамбля», «Ансамблевая дисциплина», «Подбор участников ансамбля» и т.д. Практическая часть предмета в дистанционной форме обучения может включать проверку уровня выучки ансамблевых партий у каждого участника ансамбля. При этом в индивидуальном онлайн-занятии студент может использовать внешнюю аудиозапись с целью развития навыка подстройки собственной партии к уже звучащему ансамблю. Очная форма дисциплины «Ансамбль» предполагает максимальную активизацию овладения совместным музыкально-творческим процессом и представляется уже в реальном художественно-коммуникативном акте взаимодействия студента и преподавателя.

Ярким примером реализации смешанного тематически-интегрированного обучения по дисциплине «Ансамбль» может служить не только практика педагогов классов ансамбля в Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки, но и уже обнародованные соответствующие учебно-методические комплексы. Особое внимание уделим программе «Камерный ансамбль как форма творческой коммуникации: теория и практика», которая совмещает в себе как очную, так и дистанционную формы обучения [5]. Воплощение этой наработки на базе Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова сбалансированно совмещает онлайн- и офлайн-коммуникацию, в которых дистанционная форма представлена такими тематическими векторами, как «Организация профессиональной деятельности», «Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен», «Ансамбль как форма художественной деятельности», очная – «Специфика ансамблевого исполнительства», подчеркнем, с включением таких практических форм обучения, как открытый урок и мастер-класс [5. С. 7].

Отметим, что к дистанционной форме может также относиться и прослушивание концертов академической камерно-инструментальной и вокальной музыки, что, безусловно, включается в объем учебных часов для самостоятельных занятий студентов.

Особое внимание, в свете стремительного внедрения дистанционной формы обучения в цикл профессионально-практических музыкальных дисциплин, уделено предмету «Специальный класс» («Специальный инструмент»). Данная дисциплина, имеющая множество специализированных ответвлений, согласно определенному профессиональному инструментарию, а именно духовые (деревянные, медные), струнно-смычковые, струнно-щипковые академические инструменты, проходит не менее сложный процесс адаптации к инновационным технологиям современного учебно-образовательного процесса, нежели предмет «Ансамбль».

Максимально практическая характерность такого рода специализированных музыкальных дисциплин ставит сложный вопрос, а именно – может ли педагог научить студента академической художественно совершенной игре на скрипке, фаготе, валторне или другом инструменте, прибегая к инструктивно-техническим, идейно-образным наизиданиям в процессе дистанционного общения в сети Интернет или же видеокommunikации в Skype, Zoom, Viber, WhatsApp, Google meet, Facebook messenger и т.д.?

Однозначный ответ на этот сакраментальный вопрос невозможен, так как многое зависит от того, «насколько удачно и полно дистанционный учебный курс опосредует формы профессиональной и творческой деятельности студентов» [4. Р. 596].

Учебно-репертуарное наполнение предмета «Специальный инструмент» в традиционной форме музыкального образования, как правило, состоит из произведений в сопровождении фортепиано. Партия аккомпанемента, концертмейстер-пианист являют неотъемлемую составляющую академических занятий по специальности. К сожалению, в условиях пандемии и связанных с ней жестких карантинных условиях коммуникация с пианистом стала невозможной, а дистанционная форма общения с педагогом генерировала ряд профессиональных проблем, среди которых качество звучания инструмента, сложности с постановкой и коррекцией исполнительского аппарата музыканта, эмоционально-психологические, а также физические особенности у представителей процесса виртуального общения.

Заведующий кафедрой «Духовые и ударные инструменты» Государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова, солист оркестра Большого театра, саксофонист Алексей Волков, относительно дистанционной формы обучения, говорит следующее: «Для нас этот формат неудобен. Во время занятий со студентами нужен живой контакт, глаза их видеть, мышечное состояние, эмоциональное состояние. Да, я могу через интернет слышать «выше – ниже», а вот реально окрас и характер звука не могу. И потом, как играть с концертмейстером? Это я плохо себе представляю. Но понимаю, что со студентами даже в онлайн-формате нужно заниматься, чтобы они понимали, что есть контроль» [3]. Линда Торнтон свидетельствует: «Мы продолжаем встречи и занятия через интернет, чув-

ствуя себя утомленными в конце дня, уставшими постоянно смотреть на экран, уставшими от интерпретации незнакомых социальных сигналов» [2. Р. 6].

Решение такого рода проблем представляется возможным на основе введения в учебно-репертуарный список художественно-самодостаточных академических композиций, написанных для исполнения, акцентируем, только одним музыкантом-солистом. Такие произведения соло, активно создаваемые в лоне европейской музыкальной культуры, особенно в период второй половины XX – начала XXI столетия, имеют бесспорный потенциал стать учебно-репертуарной основой дисциплины «Специальный инструмент» в дистанционной форме обучения.

Подчеркнем, что анализ репертуарных списков семестрового контроля во втором полугодии 2019/20 учебного года и первом полугодии 2020/21 учебного года показал, что количество произведений соло (один сценический исполнитель) становится все больше приоритетным в определении учебно-репертуарной политики из ориентировочного репертуарного списка учебной программы для того или иного инструмента [8. С. 6–39].

Следует акцентировать, что обращение педагогов к произведениям, написанным в исполнительской форме соло (т.е. предназначенных для исполнения только одним музыкантом-солистом), на сегодняшний день представляет максимально результативный путь сохранения качественно-высокого уровня занятий в специальном классе (духовые, струнно-смычковые, струнно-щипковые специализации). Будучи художественно самодостаточными композициями, при этом исполняемыми без сопровождения фортепиано, они впитывают, безусловно, силою таланта композиторской мысли наибольший потенциал художественно выразительных возможностей, интонационно-звуковых средств того или иного инструмента [11].

Как правило, имея четко очерченную музыкальную программу, произведения соло в максимальной степени активизируют художественное мышление студента, генерируют творческое начало в процессе дистанционной коммуникации с преподавателем. Именно такие характеристики композиций соло развивают творческую самостоятельность воспитанников, давая им значительно больше творческой свободы по сравнению с произведениями, написанными в сопровождении фортепиано.

Важно отметить, что произведения соло, используемые в дистанционной форме обучения, также могут стать учебно-репертуарным средством для развития у студентов ансамблевых навыков. Использование композитором, как правило, максимального арсенала художественных средств того или иного инструмента приводит к частому внедрению мастерами в выразительную музыкально-инструментальную палитру нетрадиционных средств выражения. А.М. Понькина, говоря об эволюции академического искусства игры на саксофоне, утверждает, что «стремление выделиться за счет новой эффектной „манеры игры“ приводит к введению в обиход многих специфических приемов, таких как игра аккордами, growl и slap, которые прочно укрепляются в арсенале и становятся единими для всех групп саксофонистов» [12. С. 139].

Техника игры четырьмя палками на звуковысотных клавишных ударных инструментах часто предполагает сценически одного исполнителя-солиста,

хотя в прошлом при игре на маримбе задействовалось несколько музыкантов. «История появления метода одновременного удержания четырех палок при игре на маримбе уходит ко второй половине XVII в. И связана с традициями ансамблевой игры в Гватемале, когда на одном инструменте играло несколько исполнителей» [13. С. 207]. Сейчас техникой игры четырьмя палками владеют все профессиональные исполнители на ударных инструментах, что позволяет вводить в академический учебный репертуар произведения соло, написанные для маримбы или ксилофона (виброфона).

Известный ученый, фаготист, духовик-методист В.Н. Апатский, исследуя феномен духового многозвучия как на деревянных, так и на медных духовых инструментах, констатирует: «Исполнитель имеет возможность осуществлять самые различные сочетания аккордов с простыми звуками. Например, может взять основной звук, затем, не меняя аппликатуры, последовательно извлечь три различных аккорда и завершить комбинацию одиночным передуванием в среднюю или верхнюю гармонику последнего аккорда» [14. С. 283].

Таким образом, современные приемы и техники, такие, как аккордовое звучание (одноголосные инструменты), микроинтервалика (микрохроматика), звуковая осцилляция, игра четырьмя палками, скрытая полифония и др., позволяют выделить в композициях соло ярко взаимодействующие, одновременно сопрягающиеся элементы музыкальной ткани. Именно такого рода художественная, интонационно-звуковая коммуникация, активизированная педагогом и студентом в произведении, написанном только для одного исполнителя, формирует развитие навыков ощущения диалогической природы исполнительства, генерирует ансамблево-коммуникационные связи внутри произведения соло.

Особое внимание в вышеотмеченном контексте академических произведений соло заслуживают сольные композиции в жанре сонаты, написанные в постмодерновом культурно-историческом периоде европейской музыкальной культуры: Сонаты для скрипки соло Э. Изаи, Сонаты для виолончели соло М. Вайнберга, Соната для кларнета соло Е. Денисова, Соната для виолончели соло Д. Лигети, Сонаты для альты соло П. Хиндемита, Сонаты для скрипки соло М. Вайнберга, Соната для фагота соло Е. Денисова, Сонаты для валторны соло В. Буяновского, Соната для саксофона соло С. Пилутикова, Соната для кларнета соло Е. Станковича, Соната для флейты соло Э. Денисова, Соната для контрабаса соло М. Вайнберга, Соната для кларнета соло Т. Олаха и многие другие сонаты соло.

Педагогические реалии дисциплины «Специальный класс» в Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки свидетельствуют о введении в учебный процесс произведений соло различных жанров (концерт, фантазия, монолог, миниатюра, импровизация). Как правило, композиции соло составляют половину учебного репертуара студента, совмещаясь с произведениями в сопровождении фортепиано. Таким образом, представляется реальная возможность соединения дистанционной формы обучения с очными занятиями педагога, студента и концертмейстера, безусловно, регулируемая реальностью социальных обстоятельств – пандемия, карантинный режим, географическая удаленность и т.д. Именно такой подход утверждает педагогическую профессиональную правомочность внедрения смешанного тематически-

интегрированного обучения (дистанционная и очная учебно-образовательные формы).

Вышесказанное позволяет сделать следующие выводы. Дистанционная форма обучения является бесповоротной реальностью современной академической музыкальной педагогики. Такие специализированные дисциплины, как «Ансамбль» и «Специальный класс», имеют ряд особых проблем в свете дистанционной коммуникации студента и педагога, корнем которых является их практическая природа, а именно – профессионально-коммуникативное ощущение совместного (одновременного) исполнительства, постановка и коррекция исполнительского аппарата музыканта, детализированно-слуховое осознание специфики средств художественной выразительности – тембра и атаки звука, штрихов и артикуляции, силы и динамики звучания инструмента (голоса).

В решении такого рода проблем важнейшее значение имеет введение в учебный процесс смешанного тематически-интегрированного обучения, а именно синтез дистанционной и очной учебно-образовательных форм. Такое взаимодействие возможно при наличии в учебном репертуаре произведений соло, т.е. композиций, предназначенных для исполнения только лишь одним музыкантом-солистом. В такого рода произведениях возможно дистанционно развивать не только уровень владения художественно выразительными средствами, формировать творческую самостоятельность художественно-образного мышления, но и воспитывать у студента ансамблево-исполнительские навыки.

Безусловно, проблемы дистанционного обучения специализированным музыкальным дисциплинам и предложенные пути их решения не исчерпываются в представленной статье, что генерирует актуальную перспективу дальнейших эмпирических и теоретических исследований данной темы.

Список источников

1. Берегова О.М. Нові форми дистанційної комунікації в музичному мистецтві: виклик часу чи перспектива розвитку в ХХІ столітті // Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище. 2020. С. 3–8.
2. Thornton L. Music education at a distance // Journal of music teacher education. 2020. 29 (3). P. 3–6.
3. Арльт Д. В ритме карантина. Ч. 3: Онлайн-обучение. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/con-quarantine-part-3/> (дата обращения: 09.01.2021).
4. Vyshynskiy V., Yahodzynska I. Distance learning for music disciplines in higher education: challenges and prospects // Society. Integration. Education. Proceedings of the International scientific conference. Vol. III. May 26th–27th. 2017. P. 585–598.
5. Надольская О., Тормозова Н. Камерный ансамбль как форма творческой коммуникации: теория и практика: дополнительная профессиональная программа повышения квалификации. Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2020. 14 с.
6. Смутьсон М.Л. Дистанційне навчання : психологічні засади. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2012. 240 с.
7. Левицький Ю.Ю., Лебедь В.О. Ансамбль: робоча програма для студентів за спеціальністю «Музичне мистецтво». Дніпро : ДАМ ім. М. Глінки, 2019. 13 с.
8. Грузін І.О., Семеряга В.О. Фах (спеціальний інструмент): робоча програма для студентів за спеціальністю «Музичне мистецтво». Дніпро : ДАМ ім. М. Глінки, 2019. 46 с.
9. Громченко В.В. Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар: робоча програма для студентів за спеціальністю «Музичне мистецтво». Дніпро : ДАМ ім. М. Глінки, 2019. 26 с.

10. *Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище* : зб. матеріалів IV Всеукр. наук.-практ. дист. конф. (з міжнар. участю) 6–7 квітня 2020 р. / под ред. Ю.М. Новікова. Дніпро : ГРАНІ, 2020. 120 с.
11. *Громченко В.В.* Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ ; Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
12. *Понькина А.М.* Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 137–144.
13. *Рало А.А.* Формирование исполнительских постановок четырьмя палками при игре на звуковысотных клавишных ударных инструментах // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 207–217.
14. *Апатский В.Н.* Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.

References

1. Beregova, O.M. (2020) Novi formi distantsiynoi komunikatsii v muzichnomu mistetstvi: viklik chasu chi perspektiva rozvitku v XXI stolitti [The new forms of distance communication in the musical art: the challenge of time or the prospect of development in the 21st century]. In: Novikov, Yu.M. (ed.) *Suchasne muzichne mistetstvo yak sotsiokul'turne yavishche* [Contemporary Musical Art as a Sociocultural Phenomenon]. Dnipro: GRANI. pp. 3–8.
2. Thornton, L. (2020) Music education at a distance. *Journal of Music Teacher Education*. 29(3). pp. 3–6.
3. Arlt, D. (n.d.) *V ritme karantina* [In the rhythm of quarantine]. Vol. 3. [Online] Available from: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/con-quarantine-part-3/> (Accessed: 9th January 2021).
4. Vyshynskiy, V. & Yahodzyńska, I. (2017) Distance learning for music disciplines in higher education: challenges and prospects. *Society. Integration. Education*. Proc. of the International Conference. Vol. III. May 26 – 27, 2017. pp. 585–598.
5. Nadolskaya, O. & Tormozova, N. (2020) *Kamernyy ansambl' kak forma tvorcheskoy kommunikatsii: teoriya i praktika: dopolnitel'naya professional'naya programma povysheniya kvalifikatsii* [Chamber Ensemble as a Form of Creative Communication: Theory and Practice : Additional Professional Program for Advanced Training]. Saratov: SSK.
6. Smulson, M.L. (2012) *Distantsiynye navchannya: psikhologichni zasady* [Distance Learning: Psychological Principles]. Kirovograd: Imeks-LTD.
7. Levitskiy, Yu.Yu. & Lebed, V.O. (2019) *Ansambl': robocha programa dlya studentiv za spetsial'nistyu "Muzichne mistetstvo"* [Ensemble: working program for students into the specialty "Musical Art"]. Dnipro: M. Glinka DAM.
8. Gruzin, I.O. & Semeryaga, V.O. (2019) *Fakh (spetsial'niy instrument): robocha programa dlya studentiv za spetsial'nistyu "Muzichne mistetstvo"* [Specialty (special instrument): working program for students into the specialty "Musical Art"]. Dnipro: M. Glinka DAM.
9. Gromchenko, V.V. (2019) *Metodika vkladannya fakhovikh distsiplin ta pedagogichniy repertuar: robocha programa dlya studentiv za spetsial'nistyu "Muzichne mistetstvo"* [Methods of teaching professional disciplines and pedagogical repertoire: working program for students into the specialty "Musical Art"]. Dnipro: M. Glinka DAM.
10. Novikov, Yu.M. (ed.) (2020) *Suchasne muzichne mistetstvo yak sotsiokul'turne yavishche* [Contemporary Musical Art as a Sociocultural Phenomenon]. Dnipro: GRANI.
11. Gromchenko, V.V. (2020) *Dukhove solo v evropeys'kiy akademichniy kompozitors'kiy ta vikonav-s'kiy tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvitku, spetsifika, sistematika* [Wind solo in the European academic composer and performing creativeness of the 20th – early 21st centuries (the tendency of development, specifics, systematics)]. Kyiv; Dnipro: LIRA.
12. Ponkina, A.M. (2019) The influence of jazz on the evolution of the academic art of playing the saxophone. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 34. pp. 137–144. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/34/13
13. Ralo, A.A. (2020) Formation of performing grips by four mallets, when playing on the pitch keyboards percussion instruments. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 38. pp. 207–217. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/38/19

14. Apatskiy, V.N. (2006) *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [Fundamentals of theory and methodology of wind musical performing arts]. Kiev: Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

Сведения об авторе:

Громченко В.В. – доктор искусствоведения, профессор кафедры оркестровых инструментов, проректор по научной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки (Днепр, Украина). E-mail: gromchencko.valeriy@gmail.com

Information about the authors:

Hromchenko V.V. – Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region (Dnepr, Ukraine). E-mail: gromchencko.valeriy@gmail.com

*Статья поступила в редакцию 20.01.2021;
одобрена после рецензирования 02.08.2021; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 20.01.2021;
approved after reviewing 02.08.2021; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья

УДК 7.035+7.072.3+7.072.2+821.161.1+82.0

doi: 10.17223/22220836/45/12

«ПОРАБОЩЕННОЕ» И «ОСВОБОЖДЕННОЕ» ИСКУССТВО В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКЕ Н.Д. АХШАРУМОВА

Алексей Евгеньевич Козлов

*Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия,
alexey-kozlof@rambler.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые работы критика и писателя Н.Д. Ахшарумова, выступившего в русской печати одним из первых теоретиков «порабощенного искусства». Прослеживается становление его эстетических взглядов от «программной» статьи «О порабощении искусства» (1858) до искусствоведческих работ и рефератов, написанных специально для периодического издания «Вестник изящных искусств» (1884–1885).

Ключевые слова: история русской критики, эстетическая критика, эволюция искусства, «порабощенное искусство», «освобожденное искусство», экфрасис

Благодарности: Исследование выполнено в рамках реализации гранта Президента РФ для поддержки молодых ученых (МК-302.2022.2).

Для цитирования: Козлов А.Е. «Порабощенное» и «освобожденное» искусство в эстетической критике Н.Д. Ахшарумова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 124–135. doi: 10.17223/22220836/45/12

Original article

“ENSLAVEMENT” AND “LIBERATION” ART IN NICOLAY AKSHARUMOV’S AESTHETIC CRITICISM

Alexey E. Kozlov

*Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation,
alexey-kozlof@rambler.ru*

Abstract. The article analyzes the key papers and referents of the critic and writer Nicolay Akhsharumov, who appeared in the Russian press as one of the first theoreticians of “enslaved art”. The research concludes tracing the evolution of his views from the “program” article “On the enslavement of art” (1857) to art criticism and abstracts written specifically for the periodical edition of the “Vestnik of Arts” (1884–1885). At the same time, the descriptive-interpretation method, chosen by the critic, is closely connected with Sh. Sainte-Beuve and I. Taine (on whom, in particular, his contemporary, P.D. Boborykin was oriented), but also to F. Schleiermacher, who put forward the idea of the hermeneutic circle, built on a constant return from part to the whole, from the whole to a part.

A special attention is paid to the article “The Tasks of Painting in the Period of the Formation of the Russian National School”. Based on his own memories, testimonies of contemporaries and program articles published earlier in the “Bulletin of Europe”, Akhsharumov recreates the evolution of plastic art in Russia in the XIX century. Following V.V. Stasov, he connects the first triumph of Russian painting – the art paintings of Bryullov – with “blossoming time” A.S. Pushkin, “the first significant successes” Lermontov and Gogol. Talking about the false path of the artist Fedotov and the catastrophe, which, in the opinion of the critic, befell Ivanov’s picture, Akhsharumov draws a parallel with Gogol,

recalling the “glory and sense of friends about his great significance,” who so quickly managed to “turn his head”. Akhsharumov shows how literature “outstripped painting” by solving the question of depicting Russian life through the works of Gogol, Ostrovsky, Turgenev and Saltykov-Shchedrin.

The central subject of the study is the interpretation by Akhsharumov of N. Ge’s “The Last Supper” (1863). Highlighting the canvas Ge in a note reflecting the impressions of 1863, among other paintings of his contemporaries, Akhsharumov differently estimates the picture in the 1880th.

In both cases, referring to the meaning of the picture, the critic carries out a revision of his own views, constantly conceptualizing and clarifying the essence of the “enslaved” and “liberated art”.

Thus, the Akhsharumov’s aesthetic criticism his articles on the history of Russian painting, on the whole correlating with similar works of V. V. Stasova, A. I. Somova, P. D. Boborykin, etc., constitute not only an important testimony of his literary and critical activity spanning more than 30 years, but also open a forgotten page in the history of Russian art criticism.

Of course, Akhsharumov was not alone in his aesthetic search. The description of new figures and the reconstruction of a number of articles by critics and art historians constitutes a perspective of interdisciplinary studies that unite the history of Russian criticism and art history.

Keywords: history of pictorial art, history of Russian criticism, aesthetic criticism, art evolution, enslaved art, liberated art, ecphrasis

Acknowledgments: The study was carried out as part of the implementation of the grant of the President of the Russian Federation to support young scientists (MK-302.2022.2).

For citation: Kozlov A. E. “Enslavement” and “liberation” art in nicolay akhsharumov’s aesthetic criticism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul’turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:124-135. doi: 10.17223/22220836/45/12

Интерпретация пластических произведений искусства, представленная в русской художественной критике XIX в., как правило, не была самобытной и самоосновной. Опираясь на западноевропейские представления об идеале (от Лессинга, Шлегеля, раннего Гегеля до Шлейермахера и Шопенгауэра), первые искусствоведческие исследования в русской журналистике, как правило, вырастали на той же почве, что и литературная критика [1–3]. В отличие от академической среды, эта сфера предполагала некоторую произвольность оценок и даже «дилетантизм» – декларируемая позиция и принадлежность к определенному направлению зачастую становились важнее нормативности и строгости даваемых оценок [4–6].

Кроме того, самостоятельные высказывания о русской живописи принадлежали либо участникам эстетического процесса – художникам, их знакомым и современникам, писателям как собеседникам и участникам художественных объединений, либо литературным критикам. И в том и в другом случае за основу обычно брались категории, используемые при анализе художественного текста [6, 7]. Наиболее известны в этом отношении статьи критика и искусствоведа В. В. Стасова, однако обращение к периодическим изданиям конца XIX в. позволяет расширить этот круг.

В настоящей статье речь пойдет об эстетической критике и статьях по истории русской живописи, написанных Николаем Дмитриевичем Ахшарумовым. Николай Дмитриевич – писатель 50-х гг., чья идентичность складывается вне мощного влияния «гоголевского направления». Относимый своими современниками к «эстетикам», Ахшарумов действительно был сторонником «чистого искусства», большую часть жизни позиционирующим себя как ученый-затворник и внепартийный писатель [8–10].

Дебютировав в конце 50-х гг. со статьей «О порабощении искусства» (1858), критик выдвинул концепцию так называемого «освобожденного искусства» в русской литературе. Скорее теоретик, чем практик, даже не найдя учеников и сочувствующих, кроме его *intimate friend* правоведа и искусствоведа Д.А. Ровинского, Ахшарумов оставался верен этой идее практически всю жизнь. «Что значит свободное искусство, и почему эта особенность в нашем понятии усвоена музыке, живописи, скульптуре, изящной словесности, а не сапожному или столярному ремеслу, которые суть тоже искусства?» [11. С. 289] – с этого вопроса начинаются рассуждения Ахшарумова, проводящего ревизию реалистического искусства от начала XIX в. к концу его первой половины. Его дебютная статья, во многом заостренная против работы Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1853), может быть названа «программной», поскольку здесь находит развитие устойчивая метафора авторского идиостиля *порабощенное искусство* – синоним отвечающего сиюминутным потребностям, злободневного творчества, предельно отдаленного от идеала. Эта мысль получит развитие в статьях Ахшарумова о русской живописи. Характерными выглядят упоминания критика о *надорванных силах* художников, его констатации *упадка* отечественной живописной школы. Говоря о К.П. Брюллове, он замечает, как образцы высокого итальянского искусства *закабалляли воображение* его современников; рассуждая о В.Г. Перове, критик замечает, что время его самостоятельного роста совпадает с *освобождением от школьного гнета*.

Красноречивым свидетельством эстетической позиции писателя является его поздняя статья «Об идеале в области пластического искусства» (1885). Статья знакомит читателя с рефератом эстетико-философских трактатов И. Тэна «*Philosophie de l'art*» и П.Ж. Прудона «*Du principe de l'art et de sa destination sociale*»¹, позволяя составить представление о взглядах самого критика на теорию мирового искусства. Рассматривая работы 60-х гг., Ахшарумов встраивает в изложение существующих теорий самостоятельный полемический комментарий. В частности, излагая систему Тэна, Ахшарумов «уличает» французского позитивиста в непоследовательности, показывая искусственность в применении естественнонаучного метода к изучению эволюции мирового искусства. Вслед за И. Тэном он перечисляет центральные и второстепенные фигуры Возрождения и Просвещения, постоянно находя параллели между литературой и живописью и проецируя поиски идеала в истории искусств на современный контекст. В этом ему помогает, в сущности, маргинальная и «дилетантская» для историка искусства XIX в. позиция Прудона. «Писавший это в начале 60-х годов мыслитель скоро потом умолк навсегда; но то, что он говорит об идеалах пластического искусства, может служить и досель редким примером правдивого, трезвого, честного и – прибавим – мягкого отношения к делу» [12. С. 220] – так жесткости системы И. Тэна противопоставляется эстетическая произвольность взглядов Прудона. При этом, признавая правоту последнего, Ахшарумов существенно выходил за пределы амплуа критика и писателя консервативного толка.

¹ Ранее обзор этих работ был представлен Е.Н. Эдельсоном в его статьях под общим названием «О значении искусства в цивилизации» (1867). Серия статей Эдельсона публиковалась в журнале «Всемирный труд» в то же время, когда Ахшарумов сотрудничал с этим изданием.

В то же время метод скрупулезного комментирования, избранный критиком, приближает Ахшарумова не только к Ш.О. Сент-Бёву и И. Тэню (на которых, в частности, ориентировался его современник П.Д. Боборыкин), но и к Ф. Шлейермахеру, выдвинувшему идею герменевтического круга, построенную на постоянном возвращении от части к целому, от целого – к части.

В этом отношении особого внимания заслуживают статьи Ахшарумова, посвященные истории русской живописи. В черновых записках, подготовительных материалах к статьям, оставшихся в планах писателя, а также газетных заметках Ахшарумов сосредоточил свое внимание на современных ему образцах пластического искусства, прослеживая эволюцию русской художественной школы.

Рассуждая о судьбе отечественной живописи, Ахшарумов отчасти исходил из собственного опыта. Выйдя в отставку, он, в прошлом чиновник ведомства внутренних дел, посещал курсы Академии художеств, как и многие писатели-современники (Д.В. Григорович, Я.П. Полонский).

«В начале 50-х годов я жил в Петербурге на Васильевском острове, в двух шагах от Академии художеств, и посещал усердно ее рисовальные классы. Они были полны молодежи, между которою изредка попадались и люди зрелого возраста; но сословная пестрота бросалась в глаза. Тут были дети профессоров и ремесленников, натурщиков, архитекторов, лавочников, дьячков, студенты и гимназисты, чиновники и офицеры; ходил даже долгое время какой-то иконописец-монах. Процент действительно просвещенного юношества однако был невелик, и большинство по степени умственного развития не превышало уровня средней руки ремесленных школ» [13. С. 143].

Таким образом, статьи Ахшарумова по эстетике отличает так называемое «включенное наблюдение» – критик не только занимает позицию независимого арбитра, но и активно вторгается в спор как очевидец, свидетель, современник. Так, говоря о художнике Иванове, критик обращается к собственным воспоминаниям.

«Я видел его в 1858 г. в Академии. Он стоял у окна, в стороне от публики, молча и в недоумении вглядывавшейся в его картину. Это был суд, и бедняга в своей исстрадавшейся, чистой душе, очевидно, угадывал приговор. Скоро потом все было кончено для него, но он жил не напрасно. Борьба, в которой из русских он один выступил первым, сознательная борьба за правду в сфере пластического искусства, должна была привести к победе, и если бы Иванов остался жив, он ее увидел бы очень скоро, хотя в другом, непризнанном им направлении» [Там же. С. 167–168].

Наиболее продуктивный период искусствоведческих исследований Ахшарумова связан с его работой в журнале «Вестник изящных искусств» – проекте 1880-х гг., инициированном Академией художеств. Три статьи Ахшарумова: «Задачи живописи в период образования русской народной школы», «Об идеале в области пластического искусства» и «Пути и двигатели пластических искусств в доисторический период» – являются итоговыми высказываниями критика, в которых отразились не только его взгляды на сферу пластического искусства, но шире – на эстетику и национальные традиции.

¹ В архивах писателя (Ф. 377. Р II. Оп. 1. Ед. хр. 11, 14) сохранились два ее наброска: «Материалы для статьи о факторах художественного образования», «О задачах русских художников и т.д.».

По всей видимости, недавно образованный «Вестник изящных искусств» был заинтересован в публикации фундаментальных исследований, способствующих образованию читателей. Во всяком случае во вступительном слове от редакции позиция журнала была выражена следующим образом:

«Искусство, как высшее проявление творческой силы, обнимает собою все стороны человеческой жизни и природы. Область его безгранична в том отношении, что художественному воспроизведению одинаково доступно все то, что возвышает дух человека над действительностью, что волнует его радостью и горем в прошедшем и настоящем, что придает в его глазах смысл и цену самым предметам неодушевленной природы. При этой всеобъемлемости искусства ему противна всякая исключительность. С его точки зрения, все имеет право существования, и нет предметов „низких“ или „высоких“. То, к чему оно ни прикасается, чрез это самое получает благородство.

Таким могуществом искусство не обладало бы, если бы не было свободно. Свобода в выборе предметов и способов превращения их в образы, действующие на ум и на сердце, составляет необходимое условие истинного художественного творчества. Без нее немыслимы самостоятельные произведения искусства, имеющие не эфемерный блеск, а прочное историческое значение» [14. С. I].

Такая позиция не могла не быть близка теоретику «порабощенного» и «освобожденного» искусства. Примечателен и метод, избранный критиком – исходя из концепции идеала и действительности, он применяет его как к литературе, так и к живописи, находя единые основания в словесном и пластическом искусствах.

«Собственные уделы пластического и поэтического искусств, при всем основном их различии, имеют так много общего, что нелегко себе дать ответ, где кончается их нейтральная территория и начинается область, тому или этому вовсе не свойственная. Есть однако же в эту сторону истины до того очевидные, что мы можем смело поставить их в основание. Никакой рассказ, например, не может дать живописцу и сотой доли всего, что требуется, чтобы написать портрет изображенного им лица; и обратно, все средства, какими владеет самая гениальная живопись, не в силах нам дать никакого понятия, например, о политических убеждениях человека или о характере обязательства, которое он собирается на себя принять» [13. С. 183].

Обращаясь к «живейшему из живых созданий Гоголя» поэме «Мертвые души», Ахшарумов в то же время показывает принципиальное различие между техникой писателя и живописца. Как следует из рассуждений критика, типы, органично воссозданные Гоголем в его произведении, утратили бы свою силу, если бы оказались в сфере пластического изображения. Это объяснимо в том числе и тем, что статьи создавались в контексте торжества фельетонного жанра и карикатуры: механический перевод характеров Гоголя в эту плоскость мог бы способствовать утрате значимых, содержащихся в них смыслов. Резюмируя, Ахшарумов пишет:

«Нужно истолкование, и в данном случае оно, разумеется, налицо; но именно то обстоятельство, что оно дает гораздо больше, чем может быть выражено в картине, и убивает последнюю. Другими словами, необходимость истолкования обращает ее в *иллюстрацию*» [14. С. 184].

Особый интерес для современного читателя имеют прослеживаемые критиком параллели между живописью и художественной литературой. Знаменательно, что, описывая живописные произведения и сам творческий процесс, критик обращается к языку художественной прозы, используя идиомы из романтических произведений Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского, Н.А. Полевого.

Наиболее примечательной в этом отношении является статья «Задачи живописи в период образования русской народной школы» (названная в черновой редакции «Задачи художников в период образования русской школы»). Опираясь на собственные воспоминания, свидетельства современников и программные статьи, опубликованные ранее в «Вестнике Европы», Ахшарумов воссоздает эволюцию пластического искусства в России XIX в. Вслед за В.В. Стасовым он связывает первый триумф русской живописи – художественные полотна К.П. Брюллова – с «цветущим временем» А.С. Пушкина, «первыми знаменательными успехами» М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя. Говоря о ложном пути художника П.А. Федотова и катастрофе, постигшей, по мнению критика, А.А. Иванова, Ахшарумов проводит параллель с Гоголем, вспоминая о «славе и толках друзей о его великом значении», так скоро успевших «вскружить ему голову»¹. Рассуждая о художественном методе В.Г. Перова и В.Г. Шварца, Ахшарумов показывает, как литература «опередила живопись», решив вопрос о изображении русской жизни через произведения Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, И.С. Тургенева и М.Е. Салтыкова-Щедрина.

«В начале 60-х гг. мы застаем искусство уже в тесном союзе с литературой, и под таким влиянием этой последней, какого оно до тех пор еще не испытывало. Иначе, впрочем, и быть не могло. Литература на новом поприще так далеко опередила пластическое искусство, что от последнего трудно было и требовать полной самостоятельности. Перед ним уже был целый мир, открытый первыми реалистами русской литературы с самой счастливой смелостью и воплощенный с неподражаемым мастерством. И мир этот был не только знаком молодым, даровитым художникам: он овладел чуть ли не с детства воображением их, заставлял их думать, стал, наконец, для них примером того, как завоевывается победа. Между их собственной концепцией и сырым материалом действительности, к которой они стремились, стояло уже давно и бессознательно ими усвоенное, другое, своеобразное понимание. Естественно, их произведения не могли избежать литературной окраски; но в чем она состояла, это – вопрос, на который едва ли кто-нибудь до сих пор обращал особенное внимание» [14. С. 183].

В отличие от большинства своих современников-консерваторов, увидевших в школе передвижников явную угрозу классическому искусству, критик, наоборот, приветствовал реальное направление в живописи (в то же время игнорируя

¹ Свое несогласие с этой позицией В.В. Стасов сформулировал в статье «Тормозы нового русского искусства» (1885): «Стали выдвигаться даже такие писатели, которые попробовали уверять, что у Федотова невозможно искать никаких „трагических мотивов“, которые именно так чувствительны были для большинства зрителей. Один <Ахшарумов> уверял, что этого Федотову „и во сне не снилось“, что такое толкование не более как „лживо“ и видеть трагедию в „Утре чиновника“ или в „Свадьбе майора“ способен разве какой-нибудь изувер» (Вестник изящных искусств. 1884. Вып. 2). Замечательно близорукий и ограниченный взгляд! Как будто нам нужно свидетельство самого живописца для того, чтобы знать, как смотреть на его картину, и как будто никто, кроме изувера, не способен понимать страшные, трагические безобразия еще недавней русской жизни, когда они будут слегка прикрыты мелкими спокойными подробностями ежедневной равнодушной жизни» [15. С. 3].

шаржированные типы в сатирических еженедельниках). Бесспорно важным является то, что, описывая впечатление от живописных полотен реалистов, Ахшарумов ссылается на стихотворения Н.А. Некрасова, тем самым показывая особую роль, которую сыграла его поэзия в становлении идеи народности.

Задавшись вопросом определить национальную идентичность русской живописи, Ахшарумов, напротив, критикует русскую ученическую живопись за ее следование мировым сюжетам и, в частности, тяготение к Священной истории. В этом отношении особого внимания заслуживают два отзыва писателя о картине Н.Н. Ге «Тайная вечеря».

Заметка «Замечательная картина» была опубликована в 1863 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» и отражает живое непосредственное впечатление, оставленное живописным произведением. Находясь во Флоренции и будучи лично знакомым с Ге, Ахшарумов имел возможность ознакомиться с его новой картиной. Несмотря на небольшой объем, газетная заметка предполагала не только описание, но и презентацию (практически рекламу) художественного произведения.

«Наши любители узнают, конечно, не без удовольствия, что нынешней осенью на годичную выставку Академии художеств прислана будет вещь поразительной красоты – картина, по новости, силе и глубине содержания, оставляющая за собою далеко все, что мы видели и чем любовались в течение многих лет. Надо признаться, конечно, мы не избалованы в этом отношении. Наши художники присылают нам из Италии очень редко что-нибудь выходящее из ряда сухих плодов академической выправки. За исключением мастерской картины Иванова мы имели от них в последнее время мало, – так мало, что мы сперва с удивлением спрашивали: куда деваются все эти молодые таланты, задатки которых мы видели дюжинами до их отъезда в Италию; но теперь мы уже и удивляться перестаем. Бесплодие русской живописи начинает входить в поговорку. Один только *genre* составляет из этого исключение, очень блестящее, без сомнения, но мы не о нем говорим. Картина Н.Н. Ге принадлежит к историческому роду живописи, а в этом-то именно роде и существует теперь у нас застой...» [15. С. 128]¹.

Как мы видим, исходной точкой становится утверждение о *бесплодии* русской живописи, царящем в историческом роде *застое*. В этом отношении Ахшарумов был близок к критикам демократического лагеря – Д.Д. Минаеву и М.Е. Салтыкову-Щедрину².

¹ Здесь и далее заметка Н.Д. Ахшарумова приводится по монографическому исследованию В.В. Стасова [15].

² Отзывы «Современника» и «Русского слова» на картину Ге отличались большой лояльностью. В хронике «Наша общественная жизнь» Щедрин писал: «Внешняя обстановка драмы кончилась, но не кончился ее поучительный смысл для нас. С помощью ясного созерцания художника мы убеждаемся, что таинство, которое собственно и заключает в себе зерно драмы, имеет свою преемственность, что оно не только не окончилось, но всегда стоит перед нами, как бы вчера совершившееся. Такой вывод не может не действовать на толпу освежительно. Погруженная до темени в свои крошечные, кропотливые интересы, не прозревающая далее завтрашнего дня, не умеющая себе объяснить ни вчерашнего своего довольства, ни сегодняшних страданий, она вводится, по-видимому, в тот самый мир, в ту самую среду, в которых она постоянно вращается, и в то же время чувствует» [16. С. 154]. Отзываясь на картину в «Русском слове», близкий отзыв оставил Минаев: «Два лица – Христа и Иуды – целая поэма. В скорби и святой грусти первого вы читаете, что от него в лице Иуды оторвалась сила, оторвался человек, которым дорожит Учитель. В мрачной же и суровой фигуре Иуды вы в первый раз встретите не мелкого честолюбца, но неумолимого фанатика, который видел в Учителе своего соперника, идущего против его убеждений. В картине взят момент разрыва ученика со своим учителем» [17. С. 15].

Излюбленные критиком метафоры упадка неожиданно сменяются констатациями исключительности картины. В этом отношении критик пытается включить «Тайную вечерю» Ге не только в контекст национальной живописи – пафос его статьи позволяет отнести произведение русского художника к шедеврам мирового искусства.

«И у Леонардо Винчи (как у многих других) главное лицо, человечески говоря, находится вне события, не имеет с ним личного непосредственного живого участия. Это абстракт того высокого превосходства над окружающим и божественного, невозмутимого спокойствия, которые мы находим в догмате, но которые недостаточны для картины. В картине Ге – ничего похожего на те „Тайные вечера“, которые мы видели до сих пор. Комната, освещение, стол, группа лиц, расположенных вокруг, – все имеет характер чего-то, в первый раз вами увиденного и поражающего своим оригинальным характером. Вы чувствуете, что автор не имел дела ни с кем из своих предшественников, что он взял свой сюжет из первых рук, – почерпнул его из источника, и понял его, пережил своим сердцем во всей полноте» [15. С. 129].

Один из способов дать картине характеристику – живописный экфрасис, т.е. воссоздание особенностей картины в тексте посредством образов и метафор. Ахшарумов практически солидаризируется с художником, продолжает его труд, объединяя в своей точке зрения критика, зрителя и художника.

«Бедное, тесное помещение, грубыми плитами устланный каменный пол, окно, похожее на окно простой избы, случайно и наскоро выбранной местом встречи. Среди комнаты небольшой стол, тоже, по-видимому, случайно выбранный для вечерней трапезы. У стола возлежит (по обычаю того времени) главное действующее лицо события. Черты, положение – все говорит, что Христос огорчен глубоко. Это вас поражает; вы не привыкли видеть на этом лице то, что вы здесь видите; вы ищете объяснения, и находите его прежде всего в образе темной фигуры, уходящей из комнаты и спиной обращенной к свету. Фигура на первом плане – это Иуда, но не тот грубый злодей, каким его рисовали многие. Нет, это величественный, исполненный мрачной красоты образ, в котором вы видите тип энергического, живучего племени и народа, против черствого и материального духа которого боролся Иисус... Посмотрите на это лицо: это отступник в полном значении слова, но это не тот мелкий шпион и предатель, который предал учителя за дешевую цену. Вы начинаете ясно понимать, что дело тут идет не о горсти монет... такого пигмея Иисус не избрал бы учеником. Нет, 30 сребреников играют тут роль простой формальности; это был случай, жесткая форма, в которую облечен был разрыв, лежавший в сердце и дух того народа, характер которого Иуда наследовал во всей его полноте. Если бы это было иначе, если б отступнику только деньги были нужны, то с чего бы ему идти и повеситься после их получения! Не говорит ли это самоубийство ясно, что Иуда сам ценил дорого то, с чем он разорвал свою связь на Тайной Вечери, и сам страдал глубоко от разрыва, но что причина разрыва лежала глубоко во всем его существе...» [Там же. С. 129–130].

Таким образом, в ранней интерпретации Ахшарумова основу произведения Ге составляет не форма, а содержание, заключенная в позах и жестах идея. Ахшарумов осмысляет проблематику и центральный конфликт картины через столкновение ветхозаветной и христианской этик. В этом ракурсе Иуда становится чуть ли не центральным образом всей картины; энергический характер

этого героя определяет целостность изображения. Критик, следуя художественным принципам, «набрасывает» тень на фигуру Христа, «высветляет» и ставя в центр Иуду. С такой трактовкой оказался солидарен Н.Н. Ге; в дальнейшем она представлена как каноническая в работах А.И. Сомова и В.В. Стасова.

Тем не менее, возвращаясь к картине Ге в своей программной статье «Задачи живописи в период образования русской народной школы», Ахшарумов значительным образом корректирует раннюю оценку «Тайной вечери». Связывая успех картины с популярностью книги Ренана «*Vie de Jésus*» (1863), Ахшарумов показывает, что успех «Тайной вечери» определялся в первую очередь общественным резонансом, произведенной «модернизацией евангельского сказания»: «Книга опередила картину всего на несколько месяцев; но, не взирая на то, что именно это почти одновременное их появление свидетельствовало, как мало *Тайная вечеря* могла быть написана под влиянием *Жизни Христа*, публика и печать, находя в картине ту же реалистическую концепцию, встретили эту обновку с восторгом, который искренне разделяла и вся академическая молодежь». Однако живописная техника представляется теперь критику посредственной: иллюстрация, по его оценке, представляет собой «скорее бойкую подмалевку, чем мастерски оконченную картину», экспрессия главных действующих лиц кажется критику *нарочитой* и *грубой*, положения фигур на холсте – *простыми, вульгарными* и *топорными*. Основанием для такой оценки стало отсутствие самостоятельного смысла картины, ее восприятие, как пишет об этом Ахшарумов, основано «на литературном истолковании, и мы можем ее искать, где нам угодно; но на картине мы не найдем ничего, или близко к тому – так что-то, легкий намек...» [15. С. 129].

Возвращаясь к своей ранней интерпретации, критик уже не воссоздает всю картину в экфрасисе, но снова рассуждает о заключенной в ней идее.

Сам живописец видел в ней не более как борьбу принципов и личную драму из жизни Христа, по-человечески огорченного, вероятно, давно уже им предвиденную и, наконец, созревшему изменой Иуды. Но корень измены этой, как гласило в ту пору литературное объяснение, гораздо глубже предательства из корыстной цели.

«...В итоге – весьма занимательно: целый роман, и в романе целая нить психологического развития!.. Уж не это ли новый путь, завещанный русской живописи Ивановым? Только мы не находим тут его искренности, его объективности и глубокого уважения к правде. Нить тоже слишком тонка и вся состоит из гипотез. Тут «*может быть*», там «*весьма вероятно*», а там опять «*вероятно*», и вверх, по всем этим вероятностям, поднимается, как паук по собственной слюнке, модернизация евангельского сказания: Иуда, Христос – представители религиозных партий, олицетворяющие в себе их враждебное столкновение и т.д. В действительности, однако, вся эта фантазмагория держится, как у Каульбаха, на литературном истолковании, и мы можем ее искать где нам угодно; но на картине мы не найдем ничего, или близко к тому – так что-то, легкий намек...» [Там же. С. 130].

Именно неопределенность идеи, так ясно описанной в ранней заметке, представляется Ахшарумову недостатком картины. Вполне возможно, на изменение его точки зрения повлияла оценка, развернутая в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского. Достоевский увидел в картине Ге своеобразное «умаление искусства».

«Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, – но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его; но спрашивается: где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?

Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое. С какой бы вы ни захотели судить точки зрения, событие это не могло так произойти: тут же все происходит совсем несоразмерно и непропорционально будущему» [18. С. 91].

Ревизия некогда высказанных взглядов свидетельствует о неявном диалоге Ахшарумова с Достоевским. Кроме того, объяснение такой ревизии можно найти в историко-литературных контекстах и биографии писателя. 1860-е гг. в истории русской журналистики ознаменованы временем борьбы и утверждения новых критических направлений, когда, как известно, позиции литераторов поколения 1850-х гг., сторонников «чистого искусства», значительным образом пошатнулись [1, 19, 20]. В 1880-е гг. ситуация была иной, от прежних партий не осталось и следа, поэтому анализ картины становится более объективным.

Рассмотренные статьи Ахшарумова объединяют авторские рассуждения о поиске идеала. Не находя его в роде так называемой «исторической живописи», ставя под сомнение идеалы своих современников-реалистов, он завершает один из своих пространных обзоров словами, которые составляют важное свидетельство ключевой авторской интенции: «Однако, невзирая на все очевидные неудобства подобного затаенного на душе идеала, он все-таки делает свое дело, спасая искусство нашего времени от непролазной грязи, в которую его вовлекло бы отсутствие всякого нравственного устоя в душе художника» [12. С. 224].

Таким образом, эстетическая критика Н.Д. Ахшарумова и его статьи по истории русской живописи, в целом коррелируя с аналогичными работами В.В. Стасова, А.И. Сомова, П.Д. Боборыкина и др., составляют не только важное свидетельство его литературно-критической деятельности, объединяющей дебютную работу 1858 г. и поздние опыты 1884–1885 гг., но и открывают забытую страницу в истории русской искусствоведческой критики. Будучи слушателем курсов в Академии художеств, художником-дилетантом, критиком и исследователем мировой культуры, Ахшарумов приближался к созданию дескриптивно-интерпретационного метода, тем самым находя пути освобождения «порабощенного искусства» [21].

Безусловно, Ахшарумов не был одинок в своих эстетических поисках. Описание новых фигур и реконструкция целого ряда статей критиков-искусствоведов составляют перспективу междисциплинарных исследований, объединяющих историю русской критики и искусствоведения.

Список источников

1. Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века // Эстетические идеи в России XIX века. СПб., 2009.

2. Зельдович М.Г. Судьба одной идеи (принцип объективного обоснования идеала в литературных дискуссиях 60-х годов XIX века) // Русская литература. 1973. № 2. С. 50–71.
3. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусств как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 5–19.
4. Меишерина Е.Г. Русская живопись второй половины XIX века в западноевропейской и отечественной критике // Концепт: философия, религия, культура. 2017. № 2. С. 137–149.
5. Бобриков А.А. Другая история русского искусства. М.: Новое лит. обозрение, 2012. 744 с.
6. Седельникова О.В. «...У нас нет литературы художеств» (А.Н. Майков): к вопросу о состоянии российской художественной критики 1840 – начала 1850-х гг. Статья первая: Наследие В.Г. Белинского в формировании русской художественной критики 1840-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 421. doi: 10.17223/15617793/421/3
7. Седельникова О.В. Литература и живопись в художественной критике А.Н. Майкова. Статья первая: Основы сближения словесного и изобразительного искусств в критическом наследии А.Н. Майкова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 3 (41).
8. Майорова О.Е. Ахшарумов Николай Дмитриевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1989.
9. Володина Н.В. Н.Д. Ахшарумов как литературный критик: методологический аспект // Череповецкие научные чтения – 2016: материалы Всерос. науч.-практ. конф.: в 3 ч. Череповец: Изд-во ЧГУ, 2017. С. 23–24.
10. Козлов А.Е. К вопросу о прагматике статьи Н.Д. Ахшарумова «О порабощении искусства» // Вестник Московского государственного университета. Филология. 2021. № 3. С. 114–126.
11. Ахшарумов Н.Д. О порабощении искусства // Отечественные записки. 1858. Т. CXIX.
12. Ахшарумов Н.Д. Об идеале в области пластического искусства // Вестник изящных искусств. 1885. Т. 3, вып. 3.
13. Ахшарумов Н.Д. Задачи живописи в период образования русской народной школы // Вестник изящных искусств». 1884. Т. 2, вып. 1.
14. [Сомов А.И.] От редакции // Вестник изящных искусств. 1883. Т. 1, вып. 1.
15. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Тормозы нового русского искусства. Николай Николаевич Ге. М., 1904.
16. Щедрин Н. Наша общественная жизнь // Современник. 1863. № 11.
17. [Минаев Д.] Внутреннее обозрение // Русское слово. 1863. № 8.
18. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1873. IX. По поводу выставки // Собрание сочинений: в 15 т. СПб.: Наука, 1994. Т. 12. С. 81–92.
19. Шаму М. Служа искусству. Художник и модель в русской художественной культуре XIX века // Третьяковская галерея. 2015. № 1.
20. Maiorova O. From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855–1870. Univ of Wisconsin Press, 2010. 201 p.
21. Brunson M. Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890. Illinois, 2016.

References

1. Egorov, B.F. (2009) *Esteticheskie idei v Rossii XIX veka* [Aesthetic Ideas in Russia of the 19th Century]. St. Petersburg: Letniy sad.
2. Zeldovich, M.G. (1973) Sud'ba odnoy idei (printsip ob"ektivnogo obosnovaniya ideala v literaturnykh diskussiyakh 60-kh godov XIX veka) [The fate of one idea (the principle of objective justification of the ideal in literary discussions of the 1860s)]. *Russkaya literatura*. 2. pp. 50–71.
3. Alekseev, M.P. (1986) Vzaimodeystvie literatury s drugimi vidami iskusstv kak predmet nauchnogo izucheniya [Interaction of Literature with Other Arts as a Subject of Research]. In: Alekseev, M.P. et al. *Russkaya literatura i zarubezhnoe iskusstvo* [Russian Literature and Foreign Arts]. Leningrad: Nauka. pp. 5–19.
4. Meshcherina, E.G. (2017) Russian painting in the second half of the 19th century in the West European and native criticism. *Kontsept: filosofiya, religiya, kul'tura – Concept: Philosophy, Religion, Culture*. 2. pp. 137–149. (In Russian).
5. Bobrikov, A.A. (2012) *Drugaya istoriya russkogo iskusstva* [Another History of Russian Art]. Moscow: Novoe lit. obozrenie.
6. Sedelnikova, O.V. (2017) We have no literature of art" (A.N. Maikov): on the state of Russian artistic criticism in the 1840s. Article One: V.G. Belinsky's legacy in shaping Russian artistic criticism

in the 1840s – early 1850s *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universitetata – Tomsk State University Journal*. 421. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/421/3

7. Sedelnikova, O.V. (2016) Literature and pictorial art in A.N. Maikov's artistic criticism. Article Jne: the ground for oral lore and pictorial art rapprochement in A.N. Maikov's critical legacy. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universitetata. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3(41). (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/41/13

8. Mayorova, O.E. (1989) Akhsharumov Nikolay Dmitrievich. In: Nikolaev, P.A. (ed.) *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskiy slovar'* [Russian Writers. 1800–1917: A Biographical Dictionary]. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, Sovetskaya entsiklopediya.

9. Volodina, N.V. (2017) N.D. Akhsharumov kak literaturnyy kritik: metodologicheskiy aspekt [N.D. Akhsharumov as a literary critic: a methodological aspect]. In: Tselikova, E.V. (ed.) *Cherepovetskie nauchnye chteniya – 2016* [Cherepovets Scholarly Readings – 2016]. Cherepovets: Cherepovets State University. pp. 23–24.

10. Kozlov, A.E. (2021) The Pragmatics of Nikolay Akhsharumov's Article 'The Enslavement of Art'. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Moscow University Philology Bulletin*. 3. pp. 114–126. (In Russian).

11. Akhsharumov, N.D. (1858) O poraboshchenii iskusstva [On the enslavement of art]. *Otechestvennye zapiski*. CXIX.

12. Akhsharumov, N.D. (1885) Ob ideale v oblasti plasticheskogo iskusstva [On the ideal in plastic art]. *Vestnik izyashchnykh iskusstv*. 3(3).

13. Akhsharumov, N.D. (1884) Zadachi zhivopisi v period obrazovaniya russkoy narodnoy shkoly [The tasks of painting during the formation of the Russian folk school]. *Vestnik izyashchnykh iskusstv*. 2(1).

14. [Somov, A.I.] (1883) Ot redaktsii [Editorial]. *Vestnik izyashchnykh iskusstv*. 1(1).

15. Stasov, V.V. (1904) *Dvadsat' pyat' let russkogo iskusstva. Tormozy novogo russkogo iskusstva. Nikolay Nikolaevich Ge* [Twenty five years of Russian art. Obstacles to new Russian art. Nikolai Nikolaevich Ge]. Moscow: [s.n.].

16. Shchedrin, N. (1863) Nasha obshchestvennaya zhizn' [Our social life]. *Sovremennik*. 11.

17. [Minaev, D.] (1863) Vnutrennee obozrenie [Domestic news]. *Russkoe slovo*. 8.

18. Dostoevskiy, F.M. (1994) *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols]. Vol. 12. St. Petersburg: Nauka. pp. 81–92.

19. Shamu, M. (2015) Sluzha iskusstvu. Khudozhnik i model' v russkoy khudozhestvennoy kul'ture XIX veka [Serving the art. The Artist and the Model in Russian Artistic Culture of the 19th Century]. *Tret'yakovskaya galereya*. 1.

20. Maiorova, O. (2010) *From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855–1870*. Univ of Wisconsin Press.

21. Brunson, M. (2016) *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. Illinois: Northern Illinois University Press.

Сведения об авторе:

Козлов А.Е. – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск). E-mail: alexey-kozlov@rambler.ru

Information about the author:

Kozlov A.E. – Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation. E-mail: alexey-kozlov@rambler.ru

Статья поступила в редакцию 18.02.2018;
одобрена после рецензирования 01.01.2022; принята к публикации 25.02.2022.

The article was submitted 18.02.2018;
approved after reviewing 01.01.2022; accepted for publication 25.02.2022.

Научная статья

УДК271.2-526.62

doi: 10.17223/22220836/45/13

ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ ПОКРОВСКОГО СОБОРА Г. БАРНАУЛА КАК ЭЛЕМЕНТ ИЕРОТОПИЧЕСКОГО ПРОЕКТА

Юрий Александрович Крейдун¹, Владислав Витальевич Пасечник²

^{1, 2} *Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия*

¹ *krey70@mail.ru*

² *skiper31@yandex.ru*

Аннотация. В статье представлен анализ программы монументальной живописи Покровского собора г. Барнаула. Анализ проводился с позиции иеротопии – концепции организации сакральных пространств. В ходе исследования была составлена схема размещения росписей Покровского собора г. Барнаула. Определена смысловая литургическая и богословская нагрузка каждого участка изобразительного ансамбля храма. Определена связь отдельных художественных элементов с теургическим проектом храма – пространственной иконы. Выявлены ключевые мотивы, определяющие его характер.

Ключевые слова: иеротопия, программа росписей, монументальная живопись, богословие

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

Для цитирования: Крейдун Ю.А., Пасечник В.В. Программа росписей Покровского собора г. Барнаула как элемент иеротопического проекта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 136–148. doi: 10.17223/22220836/45/13

Original article

THE PROGRAM OF PAINTING OF THE POKROVSKY CATHEDRAL OF BARNAUL AS A PART OF THE HIEROTOPICAL PROJECT

Yuri A. Kreydun¹, Vladislav V. Pasechnykh²

^{1, 2} *Altai state university, Barnaul, Russian Federation*

¹ *krey70@mail.ru*

² *skiper31@yandex.ru*

Abstract. The article presents the analysis of the program of monumental painting of Pokrovsky Cathedral of the city of Barnaul. The need in the detailed analysis of paintings of the temple lies is explained by the fact of their unsatisfactory state. Especially it can be seen in the southern nave where some of the images have been strongly damaged. The analysis was carried out from the point of view of an hierotopy – the concept of the organization of sacral spaces. The studies of the spatial imagery of the temple was carried out at three levels: the theological idea of the temple, the substantial plan of the images, and definite factors, such as customer's wishes, the value of church, samples for iconic imitation.

The time of formation of the isographic ensemble of Pokrovsky Cathedral of the city of Barnaul, the periods of reconstruction and renewal of separate picturesque elements and compo-

sitions is designated. It is established that a considerable part of picturesque fund of the temple represents the imitational works of the Russian orthodox isographists of the second half of the 19th century, in particular, of painters of a Vasnetsov's circle. Religious plots intertwine with historical events, creating the complete art ensemble representing narrative iconographic space. During the research the scheme of the placement of the paintings of Pokrovsky Cathedral of the city of Barnaul has been made. According to the narrative-theological logic, the programs of monumental painting of three naves – Central, Southern and Northern and also the altar niches – an altar, consecrated in the memory of of the miracle of the Protection of the Theotokos, a side-altar of the Saint Great martyr Panteleymon and a side-altar of the Saint Blessed prince Alexander Nevsky are described (nowadays the Icon of the Mother of God "Consolation of All Who Sorrow"). The semantic, the liturgical and the theological loading of each site of isographic ensemble of the temple is defined. Paintings of the arch, walls and columns are described. The key motives which have formed the basis of each isographic program are designated. The space of the central nave is devoted to the history of Russian Orthodox Church, the Southern nave narrates about the events of the Manifestation of Christ to His disciples. Communication of separate art elements with the theurgical project of the temple as with the spatial icon, their correlation, creating complex isographic "sounding" which, in turn, defines the dynamics of the liturgical action is revealed. The hierotopical analysis in studying of art and liturgical space of the temple will help as with the restoration of orthodox church art culture, and with the creation of new harmonious theurgical systems in construction of new temples.

Keywords: hierotopy, painting program, monumental painting, theology

For citation: Kreydun Y.A., Pasechnyk V.V. The program of painting of the pokrovsky cathedral of barnaul as a part of the hierotopical project Visual practices in the activities of Tomsk urban eco-communities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:136-148. doi: 10.17223/22220836/45/13

При восстановлении либо создании новых храмов остро стоит вопрос составления программы росписей, а также определения программы работы изографа. Реставрация, поновление изографического фонда православного храма также требует тщательного и всестороннего изучения данного материала.

Иеротопия – это особый вид творчества по созданию сакральных пространств. Концепция иеротопии как специальная область историко-искусствоведческих исследований сформулирована А.М. Лидовым в 2001 г. [1. С. 10]. *Сакральный топос*, как определяет это понятие Лидов, представляет собой среду общения человека с высшим миром и вместе с тем – сложную и цельную художественную систему. Создание сакрального пространства является отдельным видом творчества, сравнимым с литературой, музыкой или изобразительным искусством. Сакральное пространство, согласно этой концепции, не может быть представлено как некий сложный синтез артефактов, поскольку имеет принципиально иную порождающую матрицу. Выявить эту матрицу, определявшую структурный замысел конкретного пространства, которому подчинены все видимые, осязаемые и слышимые формы, способен лишь иеротопический метод. Можно утверждать, что абсолютное большинство предметов религиозного искусства изначально задумывались как конституирующие элементы «иеротопического проекта», включенные во взаимосвязанную структуру особого сакрального пространства. Однако за редкими исключениями мы практически не «спрашиваем» художественные памятники об этой родовой особенности, очевидно, многое определившей их внешний облик [2]. Каждый элемент устройства храма образно выражает тот или иной церковный догмат. Целостное же восприятие облика земной церкви являлось предметом изучения русской философской мысли. Е.Н. Трубецкой видел в

самом облике русского храма соединение богословской мысли с литургическим образом-действием: «...наша отечественная „луковица“ воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма – как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся» [3]. В солнечную погоду это впечатление лишь усиливается за счет «горения» золотых куполов, превращающих многоглавый храм в своеобразный исполинский многосвещник. Такое эстетическое видение православного сакрального пространства отражает тем не менее лишь внешнюю сторону сложной системы, описать которую берется иеротопия.

Программа росписей, согласно определению М.Г. Давидовой, представляет собой сочетание канонических изображений, подчиненное принципу пространственно-символической иерархии храмового интерьера [4. С. 122]. По словам исследователя церковного искусства О. Демуса, такая система не является чисто формальной, и в ее создании богослов участвует не меньше, чем художник, а иконографическая и художественная стороны являются различными аспектами лежащего в основании этой системы единого принципа, который приблизительно определяется как создание связи мира сакрального образа с миром чувственного восприятия зрителя [5. С. 14]. Явление пространственной образности реализуется на разных уровнях. В основе художественной программы лежит богословская идея храма, это фундамент на котором зиждется содержательный план изображений, более индивидуальный в каждом конкретном случае. Этот план включает в себя обширный круг богословских тем, связанных с раскрытием ключевых христианских догм. Третий план определяют конкретные факторы, такие как пожелания заказчика, значение церкви, образцы для иконоческого подражания. Во всех трех планах сакральной пространственной образности соединяются священные изображения, архитектура, евхаристические орудия, жесты, запахи, динамика света, речь, пение и многое другое.

Концепция иеротопии позволяет рассматривать конкретные изобразительные ансамбли с точки зрения создания сакрального пространства. Иногда эти ансамбли складываются из двух или более перекликающихся программ, создающих составную иконографическую композицию. В качестве примера такой сложной пространственной иконы, формировавшейся в течение продолжительного времени, рассмотрим росписи Покровского собора г. Барнаула. Данный храм выбран нами в качестве примера использования монументальной живописи академической школы в традиции русского храмоздательства.

Покровский кафедральный собор, расположенный в Барнауле по адресу: ул. Никитина, 137, был заложен в Заячьей слободе 9 августа 1887 г. и освещен 29 сентября 1904 г. Храм возведен в русско-византийском стиле и имеет четыре престола. Центральный алтарь освящен во имя Покрова Пресвятой Богородицы, южный придел – во имя Святого Великомученика Пантелеимона, северный придел – во имя Святого Благоверного князя Александра Невского (ныне иконы Божией Матери Всех скобящих радость), нижний – святого Преподобного Серафима Саровского. Росписи собора выполнены масляными красками по сухой штукатурке. Средства на возведение составлялись из частных пожертвований. Территория, на которой строился храм, в

период строительства относилась к Зайчанской слободе – беднейшей части Барнаула, население которой составляли крестьяне и ремесленники. Средств прихожан из низшего сословия не хватало на содержание собора. Принимая во внимание этот факт, Томская консистория приписала Покровскую церковь к Градо-Барнаульскому собору Петра и Павла, который и должен был помогать Заячьей слободе содержать новый храм [6]. Стесненность в средствах в период строительства определила сдержанный облик храма и достаточно скромное исполнение отдельных элементов его убранства.

Русская религиозная живопись конца XIX – начала XX в. находилась под влиянием позднего академизма. Демократический характер искусства, преобладание тенденций реализма, увлечение живописцев итальянским ренессансом оказали влияние на православную художественную культуру. Натурализм монументального изобразительного искусства того времени призван был приблизить образы духовного мира к земному зрителю. В основу академического стиля монументальной живописи были заложены новые формы, призванные выразить богословские, эстетические и этические идеи рубежа XIX–XX вв. Русская религиозная культура рубежа XIX–XX вв. развивалась по вектору нового религиозного сознания, заданному русской философией Серебряного века: Вл.С. Соловьев, о. С. Булгаков, о. Павел Флоренский, князь Е.Н. Трубецкой, Л.П. Карсавин [Там же]. При строительстве провинциальных православных храмов мастера-изографы зачастую следовали образцам, составляющим архитектурные ансамбли крупнейших российских храмов и соборов.

Изобразительный ансамбль росписей Покровского собора г. Барнаула начал слагаться в предреволюционные годы. Тогда в храме работал художник Н.В. Шварцев. Им, вероятно, был составлен первоначальный проект росписи и выполнена какая-то часть работы. В 1917 г. его жизнь трагически оборвалась, он упал с лесов. Об этом свидетельствует прошение вдовы к благочинному об оказании ей материальной помощи в связи с гибелью мужа. Впоследствии в ходе реставрационных работ отдельные элементы ансамбля поновлялись. Вплоть до 2011 г. добавлялись новые образы, такие как росписи северной стены центрального нефа (рис. 1).



Рис. 1. Северная стена Покровского собора
Fig. 1. Northern wall of the Intercession Cathedral

В 1939 г. после закрытия храма оригинальные росписи предположительно были забелены известью. В годы войны храм был возвращен верующим. Судя по воспоминаниям очевидца Т.В. Скворцовой (1938 г.р.), которую родители крестили в Покровском храме в 1945 г., убранство храма было заполнено религиозными сюжетами. Вероятнее всего, за столь короткий срок – не более двух лет после возобновления богослужений – стены храма были украшены религиозными картинами, писанными на холсте и подвешенными на крюках. Остатки таких подвесных крюков были обнаружены при проведении очередного поновления росписей в начале 2000-х гг. Две картины с религиозными сюжетами на холстах и в деревянных рамах сохранились в интерьере храма поныне. Другие полотна, очевидно, были утилизированы как утратившие изобразительный слой, а умелых реставраторов в Барнауле не было. На один из фактов утилизации утративших вид икон и картин указывает Г.И. Старовой. Это происходило, по ее словам, на рубеже 1980–1990-х гг.

Первые реставрационные работы осуществлялись в 50–60-х гг. XX в. Г. Боруновым, в 80-е гг. – московскими мастерами. В девяностые годы поновлением занимался малоизвестный художник со слабой квалификацией, в результате чего росписи среднего регистра пострадали, фигуры святых стали выглядеть тяжеловесными, лики потемнели, появились разводы грязи. С 2009 г. реставрационные работы были возобновлены (под руководством Е.М. Жеребцова).

В изобразительной программе собора, за исключением отдельных эклектических элементов, таких как роспись западной декоративной конхи в северном нефе, прототипом которой послужила гравюра Густава Доре, показательно отразилось влияние русского академического искусства, получившего развитие благодаря работам В. Васнецова, М. Нестерова, Н. Харламова, Н. Шаховского, А. Рябушкина, В. Беляева, Н. Бодаревского.

Значительная часть живописного фонда собора представлена иконоическим подражанием росписей русских православных храмов второй половины XIX в. за авторством живописцев васнецовского круга, в изобразительной манере которых элементы модерна сочетаются с древнерусским искусством и византизмом [7. С. 167]. Для этого синтетичного стиля характерно, что эстетический аспект в изображении святых образов и сюжетов преобладает над этическим, тогда как этический преобладает над аспектом богословским. Условность древнерусской иконы заменяют динамичность и реалистичность форм, натуралистичность фигур, пластики и лиц. Фигуры, в полный рост возвышающиеся над живописным горизонтом, господствуют над уплощенным пейзажем, служат для выражения национально-патриотических идеалов. Религиозные сюжеты переплетаются с историческими событиями, создавая целостный художественный ансамбль, представляющий собой повествовательное иконографическое пространство.

В силу этих факторов многие современные исследователи склоняются к мнению, что в монументальной храмовой живописи второй половины XIX – начала XX в. нашло практическое отражение идей национального духа. Как отмечает А.В. Корнилова в книге «Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю», общие тенденции церковной живописи конца XIX – начала XX в. сводились к объединению их под эгидой общего «религиозно-национального стиля» [8. С. 146]. О нарративном значении иконогра-

фического пространства храма говорится в святоотеческом предании, например в трудах Василия Великого. Святитель Василий отмечал: «Что повествовательное слово передает чрез слух, то живопись показывает молча чрез подражание» [9].

Чтобы лучше понять иеротопическую программу Покровского собора г. Барнаула, необходимо рассмотреть изографический ансамбль каждого отдельного нефа. В ходе исследования нами для лучшей наглядности была составлена схема изографических программ Покровского собора (рис. 2). Согласно этому плану, в храме было обозначено несколько участков, каждый участок несет в себе четкий литургически-богословский посыл, отдельные элементы росписей перекликаются между собой, создавая пространственную иконическую композицию.

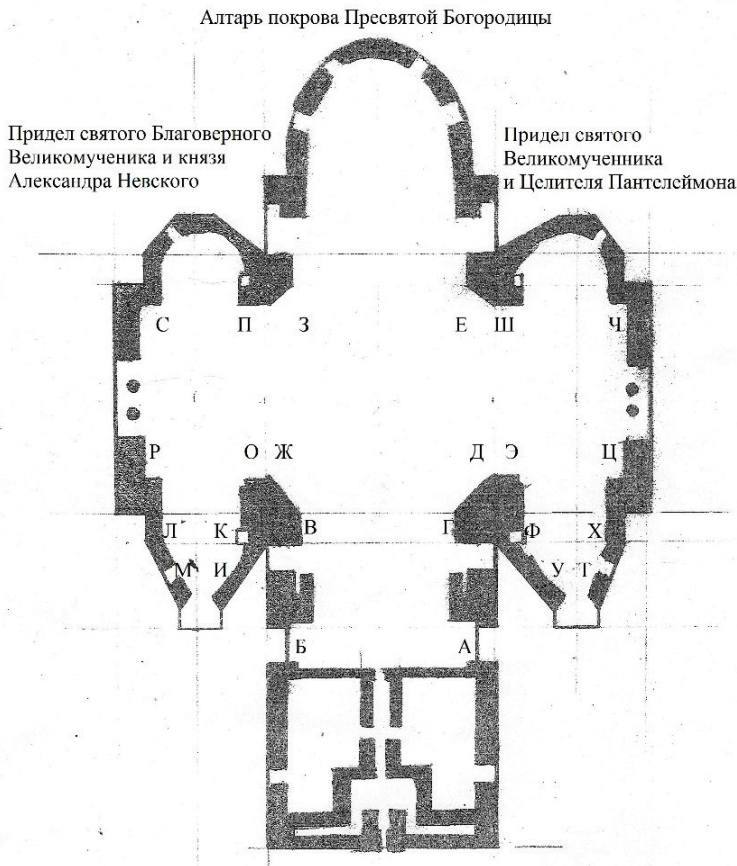


Рис. 2. Схема размещения росписей в Покровском соборе г. Барнаула

Fig. 2. Scheme for the placement of murals in the Intercession Cathedral in the city of Barnaul

Изображения в центральном нефе (А–Б–Е–З) образуют наиболее стройное смысловое единство. В изобразительной ритмике этого участка прослеживается мотив религиозной истории России, православного духовного делания. Таким образом, в нем продолжается богословский примат собора: согласно одной из версий этого предания, чудо Покрова Богородицы было явлено во время нашествия русов на Константинополь и стало отправной

точкой в истории распространении христианства в славянском мире. Раскрытию этой идеи способствует традиция базиликального ранневизантийского храмоустройства, в котором внутреннее пространство понималось динамично и подразумевало тему литургического шествия, условного малого паломничества. Двигаясь по центральному нефу Покровского собора, прихожане вместе с русским народом преодолевают путь от языческого прошлого к грядущему Небесному Иерусалиму, Горнему миру, который символизирует алтарь [4]. Здесь мы наблюдаем непосредственное иконоическое подражание программе центрального нефа Покровского Собора г. Барнаула изобразительному повествованию росписей Владимирского собора в Киеве, посвященному тысячелетней истории восточнославянского Православия [10. С. 56]. Расположение образов святых на колоннах, пряслах и подпружных арках центрального нефа следует принципам симметричных парных сочетаний, исторического диалога, повествовательной логики. Симметричное расположение образов необходимо для соблюдения принципа канонической сочетаемости.

На участке А–Б над входной дверью расположен образ Пресвятой Богородицы, простирающей свой омофор. Слева находится картина «Вторжение варваров в Константинополь», справа – «Явление Андрею, Христа ради юродивому, Божией Матери во Влахернском храме». Эти изображения наглядно подкрепляют центральные теологические и литургические идеи иконографической программы храма. Эти росписи появились недавно – работы над ними велись в 2011–2012 гг. Благодаря усилиям современных изобразителей этот новый элемент был гармонично включен в изобразительный ансамбль центрального нефа, дополнив и закрепив его смысловое содержание.

Над хоровой площадкой на подпружных арках расположены изображения княгинь Евдокии и Ефросиньи, коррелирующие с образами равноапостольных дев Марии Магдалины и Нины, Просветительницы Грузии, расположенные на участке Е–З. Под хоровой площадкой мы видим сюжет крещения Христа на р. Иордан, что говорит о богооткровенных истоках этого таинства. Крещение являет собой дверь, открывающую путь соединения с Божественной Троицей, оно исходит от Бога и передается через апостольское преемство всем языкам и народам земным, в том числе и восточным славянам.

Также на стене над хоровой площадкой (А–Б) слева расположена роспись «Христос и кающийся грешник», справа – «Христос и Грешница». Два этих изобразительных сюжета отражают идею воцерковления через исповедь и говение. У входа зритель вспоминает о необходимости покаяния и поста – шагах, предшествующих причащению Святых даров. В этой же части храма на подпружной арке мы видим образ Святого Андрея Первозванного, который, согласно изложенной в «Повести временных лет» легенде, посетил земли будущего Киевского княжества и предрек создание на этой земле нового оплота Православной веры.

Образы Серафима Саровского и Сергия Радонежского, расположенные напротив друг друга, пребывают в своеобразном изобразительном диалоге. Жившие в различные, важнейшие для русского православия эпохи, они через свою подвижническую жизнь утверждали истинность православного учения на российской земле.

На стене А–Г помещен образ Святителя Иоанна, митрополита Тобольского, просветителя Сибири. Его изобразительный лик в контексте программы нефа напоминает о том, что христианская миссия в России не ограничилась лишь исконно-славянским миром – Киевской и Московской Русью. Вместе с территориальным расширением государства прирастала и православная паства Сибири. На колоннах изображены две группы мучеников: святые мученики Гурий, Самон и Авив на южной стене, святые мученицы Вера, Надежда, Любовь и мать их София – на северной. Жития этих мучеников имеют много общих черт. И те и другие, гонимые от государей-язычников, продолжали исповедовать христианскую веру и предпочли страдания и смерть отречению от Христа. Образы этих святых помещены здесь в напоминание обо всех препятствиях, которые встретила на пути христианская проповедь на древнерусской земле, о сопротивлении и упорстве язычества и готовности исповедников претерпеть телесные страдания и преследования недругов. Немаловажен тот факт, что до 1970-х гг. на месте этих изобразительных групп находились образы других святых – Космы Бессребренника (северная стена) и Дамиана Бессребренника (южная стена), о чем свидетельствует фотография времен реставрации 2009–2013 гг., на которой явно виден нижний живописный слой, содержащий имя Космы Бессребренника (рис. 3). Этот факт указывает на изначальную идейную нагрузку этого сегмента ансамбля. Святые целители в пору гонений на христиан, врачевавшие людей по их вере и учившие, что истинное выздоровление – выздоровление души наступает лишь через принятие Христа Спасителя. Прихожане, проходящие между двумя ликами этих святых, получали шанс на исцеление от душевных недугов.



Рис. 3. Изображение Космы Бессребренника

Fig. 3. Image of Cosmas Silverless

На поддерживающих купол парусах расположены образы четырех евангелистов. В центральной части купольного свода, в средоточии молитвенного посылы храма, мы видим образ неизменного, извечного Троицкого Божества – Изображение Святой Троицы, а по окружности – торжественную свиту из

архангелов и серафимов. Позы некоторых архангелов содержат элементы движения, другие фигуры совершенно статичны. Чередование динамики и статики поддерживают идею неизменного, но деятельного личностного Божества. Небесные силы поддерживают престол Божественной Славы, к которому возносится молитва. Молящийся, воздевая глаза кверху, вольно или невольно присоединяется к небесным силам, торжествующим и прославляющим Единого в Трех Лицах Всевышнего Бога. Купол, таким образом, выражает идею единства Небесной Церкви, учрежденной Богом, и Церкви земной, построенной на Евангельском учении. Под парусами с западной стороны расположены списки с Владимирских росписей Нестерова – образы русских князей-страстотерпцев: с южной стороны – князь Глеб, с северной – князь Борис. Таким образом, программа росписей, следуя традициям академизма середины XIX в., помимо литургически-богословских посылов, стремится передать идеи национального духа, патриотизма и исторической памяти. Напротив, на участке Е–З, расположены изображения двух равноапостольных святых – Марии Магдалины и Нины, просветительницы Грузии. Две эти фигуры, расположенные в главной сакральной зоне наоса, в непосредственной близости от алтарной преграды, свидетельствуют об их иерархической значимости в изобразительной программе монументальной живописи собора, обусловленной их причастностью к апостольской проповеди женщин-подвижниц, их роли в распространении евангельского учения. В ходе реставрационных работ эти изображения претерпели наибольшие изменения – образ Марии Магдалины изменил свое положение и был выполнен по другому канону (рис. 4). Этот факт подтверждает, что церковное искусство не есть нечто косное, навсегда застывшее и статичное, оно меняется, развивается сообразно литургическим потребностям времени.



Рис. 4. Изображение Марии Магдалины

Fig. 4. Image of Mary Magdalene

Изображения на фронтальных сторонах колонн (Е и З) дублируют северную и южную части иконостаса – слева от царских врат Богородица с младенцем Иисусом, справа – Иисус с тростником. Умножение святых образов создает ритм, глубину и симметрию алтарного пространства.

По обе стороны солеи распложены образы святых просветителей Кирилла и Мефодия. Святые как бы предворяют Небесное царство, которое, благодаря их подвижническим трудам, приблизилось для славянского мира. На конхе алтаря – образ Отечества – в золотой мандорле, в окружении свиты серафимов, восседает Господь Саваоф с Сыном Эммануилом на коленях. Интерполяция в изобразительную программу XIX–XX вв. этого сюжета, достаточно редкого для русского православного искусства свидетельствует о следовании образцам русско-византийского стиля Константина Тона.

Изобразительная программа южного нефа (Т–У–Ч–Ш) несет наибольшую догматическую нагрузку и выраженный ключевой мотив, в основе которого Новозаветные события Воскресения и Явлений воскресшего Иисуса Христа ученикам. На своде (Ц–Э–Ч–Ш) представлены четыре изображения – «Явление ангела женам мироносицам», «Явление Христа ученикам на пути в Эммаус», «Общение Христа с учениками в Эммаусе», «Явление Христа Марии Магдалине» (реплика А.А. Иванова). На конхе придела святого Пантелеимона изображен сюжет воскресения Христа из Гроба. В среднем регистре находится сюжет «Моление о чаше», тревожный драматический момент, предвосхищающий попрание Христом смерти. Таким образом, изображения на своде находятся в тесной взаимосвязи и подчинении образу, венчающему алтарное пространство. Росписи образуют единую иерархическую зону, следующую стройному нарративу и идеографической взаимосвязи. Центральной сценой алтарной декорации является «Евхаристия» – Христос в образе небесного архиерея причащает апостолов. В «святая святых» происходит главное христианское таинство, ставшее возможным благодаря жертве Христа.

В декоративной конхе южного нефа (Т–У) изображен образ святого летописца Нестора – одной из ключевых фигур в создании восточнославянской хронологии, истории русской православной цивилизации, что коррелирует с иеротопической программой центрального нефа. На среднем регистре расположены образы ветхозаветных пророков (слева направо): Иезекииль, Данииил, Исая, Иеремия. Они создают статуарную композицию пророчества о пришествии, смерти и Воскресении Христа. Они обращены на восток, к алтарю, свидетельствуя об исполнении их пророчеств.

Декоративные конхи южного (Т–У) и северного (И–М) нефов содержат перекликающиеся сюжеты. В южном нефе изображен Христос в доме Марфы и Марии (Лк. 10:38–42). Образцом послужили росписи Генриха Семирадского. В северном нефе живописная вариация на тему иллюстрации Густава Доре «Иисус и самарянка» из серии гравюр для *La Sainte Bible*, 1866. Несмотря на различные жанровые и стилистические истоки двух этих изображений, композиция фигур, сюжетное сходство духовного окормления алкающих Воды жизни придают им особое антифонное звучание.

В изобразительном пространстве свода северного нефа доминирует образ Животворящего Креста. В росписях присутствуют список В.М. Васнецова «Распятие Иисуса Христа» Владимирского собора в Киеве, реплика В.П. Верещагина «Снятие со креста» храма Христа Спасителя, «Несение креста» также Васнецова (по эскизу мозаики для Собора Воскресения Христова – «Спас на Крови» в Санкт-Петербурге).

В западной части нефа на колоннах изображены статуарные фигуры Святой Елены (юг) и Святого Константина (север). С личностями этих свя-

тых связаны важные события из истории Древней церкви – Обретения и Воздвижения Животворящего Креста. В изобразительном ансамбле этой части храма угадывается идея, одна из ключевых в православном изобразительном богословии, а именно идея превращения Креста из инструмента унижительной и мучительной казни в орудие торжества над грехом и смертью. По словам Иоанна Златоуста, «...Дева, дерево и смерть, эти знаки поражения, сделались знаками победы. Вместо Евы – Мария; вместо дерева познания добра и зла – дерево Креста; вместо смерти Адамовой – смерть Христова... Чем победил дьявол, тем и сам побеждается. Через дерево поразил дьявол Адама; чрез Крест преодолел дьявола Христос; то дерево низвергло в ад, это же дерево и отшедших извлекло оттуда» [11].

В конхе северного алтаря изображен образ Покрова Пресвятой Богородицы – титульный изобразительский мотив храма, отражающий идею Спасения и Небесного заступничества. Эта идея находится в тесной взаимосвязи с образом Животворящего Креста, через который возможность Спасения стала достижима для смертных.

Сочетание изобразительных образов и сюжетов в различных частях ансамбля росписей Покровского собора создает целостную пространственную динамическую икону, включающую в себя не только священнослужителей и причт, но и прихожан. При рассмотрении иеротопической программы монументальной живописи Покровского собора г. Барнаула мы выявили три ключевых мотива – историю русского Православия (центральный неф), Воскресения и Явлений Христа ученикам (южный неф) и Животворящего Креста (северный неф). Отдельные элементы художественного пространства нефов коррелируют между собой, создавая комплексное изобразительное «звучание», определяющее динамику литургического действия.

Содержание изобразительной программы Покровского кафедрального собора г. Барнаула подчеркивает, что его создатели осознают себя частью российской православной истории. На протяжении ста лет их стараниями создавалась пространственная икона, живой богослужебный топос, подчеркивающий единство слова и образа в литургическом искусстве. Следуя образцам изобразительных проектов рубежа XIX–XX вв., они стремились добиться единства видения общехристианской и русской православной истории.

При восстановлении либо создании новых храмов остро стоит вопрос составления программы росписей, а также определения программы работы изюграфа. Реставрация, поновление изобразительного фонда православного храма также требуют тщательного и всестороннего изучения данного материала. Многие росписи Покровского Собора г. Барнаула находятся в неудовлетворительном состоянии. Особенно это заметно в южном нефѐ, где часть изображений пришла в негодность. Из-за сильного конденсата практически полностью была утрачена роспись апсиды алтаря Александра Невского (в настоящее время роспись восстановлена). В силу этих причин нам представляется важным исследовать типичную для рубежа XIX–XX вв. иконографическую программу Покровского собора г. Барнаула и проанализировать ее с привлечением принципов иеротопии, что позволит выявить и понять богословскую идею, лежащую в ее основе, и в дальнейшем скорректировать и облегчить планируемые мероприятия по реставрации росписей.

На практике иеротопический подход к изучению художественно-литургического пространства храма не только позволит воссоздать утраченное достояние церковного искусства, но и поможет в создании новых стройных теургических систем и развитии будущего храмостроительства.

Список источников

1. Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. С. 9–58.
2. Лидов А.М. Иеротопия. Исследование сакральных пространств : материалы междунар. симп. М. : 2004. С. 15–31.
3. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Библиотека Максима Машкова. Электрон. дан. URL: http://az.lib.ru/t/trubeckoj_e_n/text_0030.shtml. Загл. с экрана.
4. Давидова М.Г. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. № 3 (19). С. 120–129.
5. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001. 160 с.
6. Метельницкий К.Н. Покровский кафедральный собор // Покровский кафедральный собор. Электрон. дан. URL: <http://www.altai.eparhia.ru/church/town/barnaul/?id=18209>. Загл. с экрана.
7. Гнедич П.П. Последние картины В.М. Васнецова (Страницы записной книжки литератора) // Художественные сокровища России. 1905. № 12. С. 166–170.
8. Корнилова А.В. Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. М., 2001. 256 с.
9. Василий Великий. Творения. Т. 1: Догматико-полемические творения. Экзегетические сочинения. Беседы. Электрон. дан. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/15868/15868-Tvorenija-Tom-I.pdf>. Загл. с экрана.
10. Рождественский Н.В. О значении Киевского Владимирского собора в русском религиозном искусстве // Вера и церковь. Кн. 1, 4. М., 1900. 238 с.
11. Иоанн Златоуст. Полное собрание сочинений. Электрон. дан. URL: http://krotov.info/library/08_z/zlatoust/02_01_12.html. Загл. с экрана.

References

1. Lidov, A.M. (2006) *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv kak vid tvorchestva i predmet istoricheskogo issledovaniya* [Hierotopia. The Creation of Sacred Spaces as a Kind of Creativity and a Subject of Historical Research]. In: Lidov, A.M. (ed.) *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevney Rusi* [Hierotopia. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Ancient Russia]. Moscow: Indrik. pp. 9–58.
2. Lidov, A.M. (ed.) (2004) *Ierotopiya. Issledovanie sakral'nykh prostranstv* [Hierotopy. The Study of Sacred Spaces]. Moscow: Indrik. pp. 15–31.
3. Trubetskoy, E.N. (n.d.) *Umozrenie v kraskakh* [Speculation in colors]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/t/trubeckoj_e_n/text_0030.shtml. - Zagl. s ekrana.
4. Davidova, M.G. (2015) *Znachenie termina "Programma rospisey" dlya tserkovnogo monumental'nogo iskusstva* [The meaning of the term "Mural program" for church monumental art]. *Vestnik PSTGU Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* – St. Tikhon's University Review. Series V: *Problems of History and Theory of Christian Art*. 3(19). pp. 120–129.
5. Demus, O. (2001) *Mozaiki vizantiyskikh khramov. Printsipy monumental'nogo iskusstva Vizantii* [Mosaics of Byzantine temples. Principles of monumental art of Byzantium]. Moscow: Indrik.
6. Metelnitskiy, K.N. (n.d.) *Pokrovskiy kafedral'nyy sobor* [The Intercession Cathedral]. [Online] Available from: <http://www.altai.eparhia.ru/church/town/barnaul/?id=18209> Zagl. s ekrana.
7. Gniedich, P.P. (1905) *Poslednie kartiny V.M. Vasnetsova (Stranitsy zapisnoy knizhki literatora)* [V.M. Vasnetsov's recent paintings (Pages of a writer's notebook)]. *Khudozhestvennyye sokrovishcha Rossii*. 12. pp. 166–170.
8. Kornilova, A.V. (2001) *Grigoriy Gagarin. Ot romantizma k russko-vizantiyskomu stilu* [Grigory Gagarin. From Romanticism to Russian-Byzantine style]. Mosciw: Iskusstvo.
9. Basil the Great. (n.d.) *Tvoreniya* [Works]. Vol. 1. [Online] Available from: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/15868/15868-Tvorenija-Tom-I.pdf> – Zagl. s ekrana.

10. Rozhdestvenskiy, N.V. (1900) O znachenii Kievskogo Vladimirskogo sobora v russkom religioznom iskusstve [On the Significance of the Kiev Vladimir Cathedral in Russian Religious Art]. In: *Vera i tserkov'* [Faith and Church]. Vol. 1. Moscow: [s.n.].

11. John Chrysostom. (n.d.) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. [Online] Available from: http://krotov.info/library/08_z/zlatoust/02_01_12.html – Zagl. s ekrana.

Сведения об авторах:

Крейдун Ю.А. – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории искусства и культурологии Алтайского государственного университета (Барнаул). E-mail: krey70@mail.ru

Пасечник В.В. – старший преподаватель кафедры философии и культурологии Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул). E-mail: skiper31@yandex.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kreydun Yu.A. – Altai state university, Barnaul, Russian Federation. E-mail: krey70@mail.ru

Pasechnyk V.V. – Altai state university, Barnaul, Russian Federation.

E-mail: skiper31@yandex.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.07.2018;
одобрена после рецензирования 28.12.2018; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 11.07.2018;
approved after reviewing 28.12.2018; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья

УДК 655.3.066.11(096)(510)

doi: 10.17223/22220836/45/14

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ КНИГ В КАРТИНКАХ «ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ» И «ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Ци Лю

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, 1244530909@qq.com*

Аннотация. В статье представлен анализ истории создания книг в картинках (ляньхуаньхуа) «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году», которые созданы Гу Бинсином и другими китайскими художниками в период Культурной революции (1966–1976). Отмечается, что эти работы обладают высокой художественной и коллекционной ценностью и до сих пор считаются ценными экземплярами в коллекциях любителей книг в картинках, однако иллюстрации не лишены недостатков, которые связаны с тем, что свобода в выборе главной темы, стиля и даже личная свобода художников были сильно ограничены условиями, которые диктовала Культурная революция. Цель настоящей статьи – показать противоречивый процесс создания книг в картинках в период Культурной революции 1966–1976 гг. на примере книг «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году». Для получения объективных результатов использовались историко-художественный и стилистический методы исследования.

Ключевые слова: книги в картинках (Ляньхуаньхуа), Культурная революция, контурный рисунок, трудовое воспитание

Для цитирования: Ци Лю. История создания книг в картинках «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 149–156. doi: 10.17223/22220836/45/14

Original article

HISTORY OF BUILDING PICTURE STORY BOOKS “LENIN IN OCTOBER” AND “LENIN IN 1918”

Liu Qi

*Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation,
1244530909@qq.com*

Abstract. In 1950, the People's Republic of China and the USSR signed the Treaty of Friendship, Alliance and Mutual Assistance. The development of the Chinese economy and the sphere of art has experienced the all-round influence of the USSR. The Chinese language was translated works on the revolutionary struggle of the Soviet people, as well as on the topic of production and construction. Many works began to be produced in the format of picture story books. This trend greatly contributed to the popularization and dissemination of Soviet literature and art in China.

Gu Bingxin is one of the talented artists of picture story books on Soviet revolutionary themes. Gu Bingxin is a key figure in the Lianhuanhua area. During his life he created more than one hundred books. Only in the fifties the artist created fifty picture story books.

Picture story books „Lenin in October” and „Lenin in 1918”, created by Gu Bingxin and other artists and based on the films of the same name, can be attributed to the best works on the theme of the Russian revolution. They combine not only the successfully used traditional Chinese shading techniques, but also the perspective laws, borrowed from Western European

painting, as well as the language features of the film text. The characters of the books are characterized by careful elaboration, a rich composition and an ideal density of lines. These works have high artistic value and are still considered valuable specimens in collections of book lovers in pictures.

In 1971 and 1972 The Shanghai Publishing House Renmin Meishu produced these two picture story books – “Lenin in October” and “Lenin in 1918” respectively. Three million copies of the first edition were quickly sold out. Both works fully reflected the expressiveness of the contour drawing. Bends of lines and strokes, obtained by pressing the tip of the brush with the subsequent easy removal of the brush by moving to the right, showed a change in the structure of the body and the direction of movements. The density, length, thickness and direction of the lines conveyed a sense of space. Drawing on the needs of the image, the artists used the near, middle, distant plan, horizontal angle of view, top view and other compositional techniques with different angles of view. This helped to reproduce on paper realistic scenes from life.

However, in general, the style of painting turned out to be too strict and neat, the illustrations were not enough fun. It was these shortcomings that showed that the freedom of artists in the style and form of painting, the choice of the main theme and even their personal freedom was severely limited by the conditions dictated by the Cultural Revolution and which made it difficult to create such rare masterpieces.

Keywords: picture story books (Lianhuanhua), Cultural revolution, contour drawing, labor education

For citation: Gorbunova S.V. Visual practices in the activities of Tomsk urban eco-communities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:149-156. doi: 10.17223/22220836/45/14

В 1950 г. КНР и СССР подписали «Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи». Развитие китайской экономики и сферы искусства испытало на себе всестороннее влияние СССР. На китайский язык были переведены произведения на тему революционной борьбы советского народа, а также на тему производства и строительства. Многие работы стали выпускаться в формате книг с картинками. Эта тенденция во многом способствовала популяризации и распространению советской литературы и искусства в Китае.

Гу Бинсинь является одним из талантливых художников и создателей книг в картинках на советскую революционную тематику. Гу Бинсинь – ключевая фигура в области лянхуаньхуа. За свою жизнь он создал более ста книг. Гу Бинсинь занимал должности профессора факультета традиционной китайской живописи Института изящных искусств при Шанхайском университете, члена правления Союза китайских художников, члена Президиума Шанхайского союза художников и члена Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства в Шанхае [1]. В конце восьмидесятых годов XX в. Гу Бинсинь был приглашен в Хантерский колледж Городского университета Нью-Йорка и в Копенгаген для преподавания и чтения лекций. В 2001 г. художник скончался по причине болезни в Шанхае [2. С. 13]. Его работы неоднократно выставлялись в Китае, Гонконге, Японии, Сингапуре и в других странах и регионах.

Гу Бинсинь родился в 1923 г. в бедной шанхайской семье. Он не окончил начальную школу, в семнадцать лет записался в кружок резьбы по дереву, где получил много знаний в области живописи. В 1949 г. издательство «Дачжун мэйшу» напечатало его первую книгу в картинках «Младший управляющий» [3. С. 29]. Художник много работал, постепенно завоевывая известность благодаря выходившим один за другим произведениям. Сюжеты его иллюстраций были выполнены в реалистическом стиле. В 1952 г. он начал работу в

творческой лаборатории искусств в только что основанном издательстве восточно-китайских изящных искусств «Хуадун жэньминь» (предшественник шанхайского издательства «Жэньминь мэйшу»). Только за пятидесятые годы художник создал пятьдесят книг в картинках.

Книги в картинках «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году», созданные Гу Бинсином и другими художниками и основанные на одноименных фильмах, можно отнести к лучшим произведениям на тему русской революции (рис. 1). В них сочетаются не только удачно использованные традиционные китайские техники штриховки, но и заимствованные из западноевропейской живописи законы перспективы, а также языковые особенности кинотекста. Персонажи книг отличаются тщательностью проработки, богатой композицией и идеальной плотностью линий. В настоящее время эти работы обладают высокой художественной ценностью и считаются ценными экземплярами в коллекциях любителей книг в картинках.



Рис. 1. Гу Бинсинь и другие художники. Обложка книги в картинках «Ленин в октябре» «Ленин в 1918 году»

Fig. 1. Gubin xin and other artists. The cover of the book in pictures “Lenin in October” “Lenin in 1918”

В период Культурной революции (1966–1976) ощущалась острая нехватка произведений литературы и изобразительного искусства. Книги в картинках, ставшие инструментом идеологической пропаганды, также практически перестали выпускаться. В мае 1970 г. Революционный комитет в Шанхае созвал рабочее заседание по вопросам печати, на котором обсуждались пути улучшения существующего положения [4]. Вопрос о создании книг «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году» был поставлен на повестку дня. Была создана небольшая творческая группа во главе с Гу Бинсином. Чжуан Хунъань на время позаимствовал сценарий фильма и был назначен ответственным за редакцию текста, который впоследствии отправили на проверку рабочей и военной агитбригадам. После завершения проверки начался этап создания иллюстраций.

Члены будущей творческой группы проходили трудовое перевоспитание в деревне, где жили в тростниковых сараях, спали на двухъярусных кроватях и каждый день должны были выполнять трудовую повинность и участвовать в политических мероприятиях. В течение этих нескольких лет деятели не брались за кисть. Получив творческое задание, художники высоко оценили эту полученную нелегким путем возможность и использовали все свободное время для творчества. По выходным, несмотря на снегопады, они преодоле-

вали расстояние в десять километров, чтобы добраться до уездного центра и изучить фильм «Ленин в октябре». Они параллельно смотрели и рисовали. Возвратившись глубокой ночью в свое жилье, они снова обсуждали проект [5. С. 211].

Каждый член группы Гу Бинсиня создавал свои черновые варианты иллюстраций на основе текста, после чего художники сравнивали различные варианты. С помощью голосования они определяли стиль живописи готовой работы. Гу Бинсинь советовал выбрать техники штриховки традиционной китайской живописи. Он считал, что в период движений за политическую культуру не следует рисковать, отдавая предпочтение западноевропейским формам живописи. Хотя в предыдущих работах на советскую тематику Гу Бинсинь всегда использовал западноевропейский тип контурных рисунков, и если выполнить работу в традиционном китайском стиле, то, возможно, будет шанс достичь неожиданного художественного эффекта. Таким образом можно привлечь еще больше китайских читателей.

Две указанные выше работы основаны на советских кинофильмах на революционную тему, где главные герои – вожди революции. Учитывая серьезность главной темы, следовало использовать стиль иллюстраций в виде древнекитайской гравюры, приемы контурного рисунка без просветов и художественный метод реализма, таким образом можно было создать более детальный образ персонажей, добавить серьезность и торжественность в стиль произведения и удачно воплотить образ великих революционных вождей. После обсуждения все члены творческой группы единогласно одобрили предложение Гу Бинсиня. Опираясь на особенности творческой работы каждого деятеля, Гу Бинсинь распределил обязанности и старался по возможности реализовать сильные стороны всех художников. Сам он взял на себя ответственность за создание образов В.И. Ленина, И.В. Сталина, Ф.Э. Дзержинского и других главных действующих лиц. Хань Хэпин и Ло Пань создавали образы других персонажей, а Хэ Цзинь и Ян Бинлянь были ответственны за фон.

После утверждения чернового варианта Гу Бинсинь накрыл поверхность полупрозрачной сюаньчэнской бумагой, острым карандашом сделал набросок главных действующих лиц и отправил в отдел пропаганды городского революционного комитета на согласование. Получив одобрение, художники начали работу над художественным оформлением с помощью кисти и чернил. На этом этапе самой трудной оказалась прорисовка контура головы В.И. Ленина в один прием. Казалось бы, всего лишь одно простое движение кисти, но на бумаге с помощью него нужно было отразить все изгибы черепной кости. Малейшие неточности при нанесении контура могли при визуальном контакте создать некомфортные ощущения. В этот штрих Гу Бинсинь вложил все свое умение, и на первом этапе создания карандашного рисунка, чтобы максимально быстро уловить все особенности персонажей и создавать живые образы Ленина и других героев, художник собрал и изучил большое количество текстов и фотографий, сделал черновые наброски В.И. Ленина и других основных действующих лиц, в результате чего достиг такого уровня, что мог на память точно передать мимику образа Ленина и свободно изобразить его в разных позах. В качестве примера можно привести «Портрет Ленина», описывающий сцену отправки вождя революции в ссылку в Сибирь

по приказу правительства царской России (рис. 2). Однажды один из рабочих, учившихся рисовать, попросил научить его писать образ Ленина, Гу Бинсинь сразу же воплотил на бумаге образ революционного вождя [6].

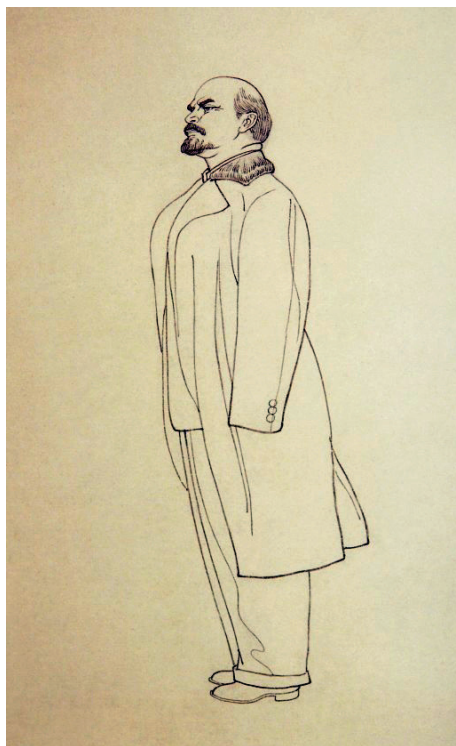


Рис.2. Гу Бинсинь. Портрет Ленина

Fig. 2. Gu Bingxin. Portrait of Lenin

Когда члены творческой группы занимались художественным оформлением чернового варианта, Гу Бинсинь заметил, что Хань Хэпин часто наносит штрихи с помощью приема традиционной китайской живописи гохуа «наклоненный кончик». По мнению Гу Бинсиня, политическая обстановка того времени определила серьезность их творческой работы, поэтому такая манера письма была не подходящей. Несмотря на выразительность данного приема, он не подходил для создания образа вождей революции, добавляя живописи утрированный эффект и делая ее чересчур вольной. Необходимо было внести корректировки. Был выбран прием «сцентрированный кончик», очень твердый и динамичный. Изменения толщины и ритма линий смогли лучше передать великий дух вождей, работы стали выглядеть более аккуратными, детально проработанными и приятными (рис. 3).

Во время работы над книгой «Ленин в 1918 году» творческая группа разделила все эскизы на семь частей в соответствии с сюжетом: В.И. Ленин и М. Горький, В.И. Ленин и зажиточный крестьянин, Ленин и Н.И. Бухарин, покушение на В.И. Ленина, В.И. Ленин болеет, В.И. Ленин и И.В. Сталин. Многие из них описывали детали беседы между героями в одном и том же месте и при одних и тех же обстоятельствах. Телодвижения героев не отличаются разнообразием, мало описаны крупные события. Чтобы избежать

композиционных повторов в каждой иллюстрации, члены творческой группы использовали языковые особенности кинотекста, рационально применяли смену точек зрения и даже крупный план без фона. Постепенно и планомерно шло развитие сценария, с самых разных сторон раскрывались образы вождей пролетарской революции (рис. 4).



Рис. 3. «Сцентрированный кончик» и «наклоненный кончик»

Fig. 3. “Centered tip” and “tilted tip”

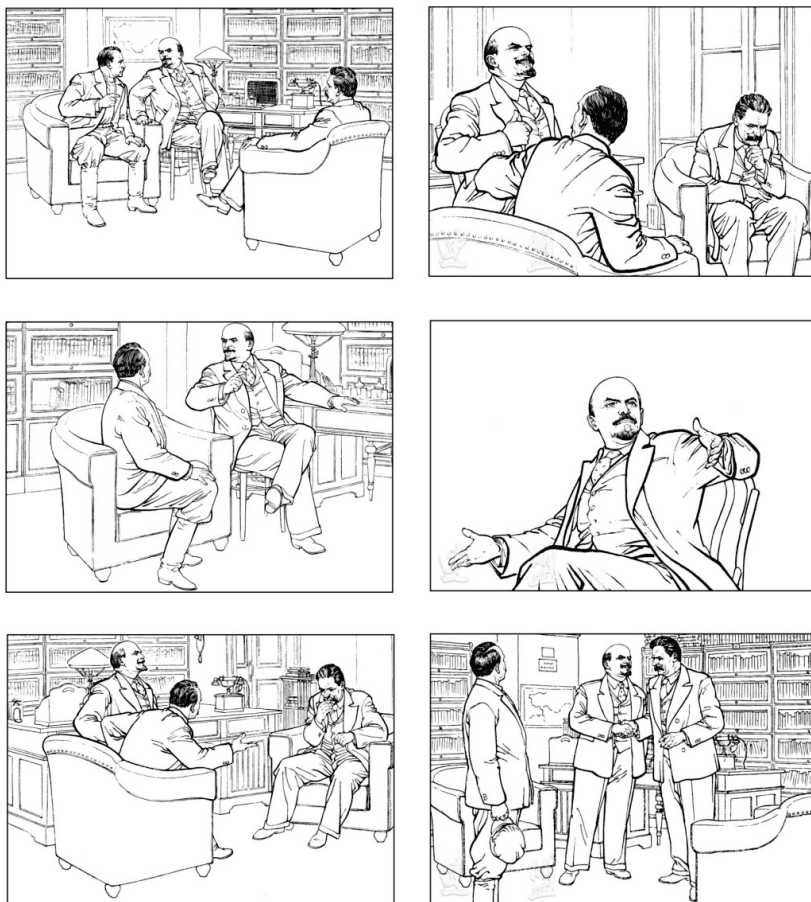


Рис. 4. Гу Бинсинь и другие художники. Иллюстрации из книги в картинках «Ленин в 1918 году»

Fig. 4. Gu Bingxin and other artists. Illustrations from the picture book “Lenin in 1918”

В 1971 и 1972 гг. шанхайское издательство «Жэньминь мэйшу» выпустило две эти книги в картинках – «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году» соответственно. Три миллиона экземпляров первого издания очень быстро раскупили [7. С. 44]. Обе работы в полной мере отразили выразительность контурного рисунка. Изгибы линий и штрихи, получаемые с помощью нажима кончиком кисти с последующим легким снятием кисти движением вправо, показывали изменение структуры тела и направление движений. Плотность, длина, толщина и направление линий передавали ощущение пространства. Опираясь на потребности изображения, художники использовали ближний, средний, дальний план, горизонтальный угол зрения, вид сверху и другие композиционные приемы с разными углами зрения. Это помогло воспроизвести на бумаге реалистичные сцены из жизни.

Однако в общем стиль живописи получился чересчур строгим и аккуратным, иллюстрациям не хватало увлекательности. Именно эти недостатки свидетельствовали о том, что свобода художников в стиле и форме изображения, выборе главной темы и даже их личная свобода были сильно ограничены условиями, которые диктовала Культурная революция и которые делали нелегким создание таких редких шедевров. К настоящему моменту все члены творческой группы, за исключением доныне здравствующего редактора текста Чжуан Хунъяня, к величайшему сожалению, уже скончались.

Помимо упомянутых выше произведений, в 1949–1967 гг. было выпущено еще множество других книг в картинках, освещающих темы русской революции. Изначально этот вид литературы был определен в качестве инструмента для распространения информации, потом стал играть образовательную роль и использовался в качестве образовательного материала и инструмента для классовой борьбы, служил политике пролетариата и оберегал строительство нового режима. Произведения на революционную тематику заполнили рынок книг в картинках. Стало ли чтение такой литературы символом размышлений на тему «Нужна ли революция?», «Можно ли ее организовать?». Именно по этой причине данный вид литературы являлся основным культурным направлением в 50–60-е гг. XX в.

Однако с началом восьмидесятых годов революционные произведения постепенно стали сходить с исторической сцены. Причиной этого явления стал тот факт, что книги в картинках на революционную тему, в первую очередь, пробуждали не эстетическое удовольствие, а политические страсти, революционные настроения и дух самопожертвования. Книги в картинках сами по себе обладали внутренне присущей им эстетической характеристикой и рассматривались как сопутствующий предмет. Выбор китайских читателей в значительной мере испытывал на себе ограничения, устанавливаемые властью, и совершался пассивно, с оглядкой на большинство. Кроме того, практически все произведения на тему русской революции были оформлены контурными рисунками и выглядели довольно однообразно. Выбор в качестве образцовой художественной идеи творческого метода социалистического реализма также в определенной степени ограничил развитие этой тематики. Однако для творческого поиска художников этого времени профессиональное развитие их предшественников предоставило им богатый опыт и послужило примером для продвижения вперед в сфере создания книг в картинках после начала политики реформ и открытости.

Список источников

1. Гу Бинсинь. Автобиография. URL: <http://gubingxin.mylhh.com/views-life-174.html>. (дата обращения: 01.02.1993).
2. Гань Лиюе. Пионеры, исследователи – Гу Биньсинь и искусство книги в картинках // Изобразительное искусство. 1980. № 9. С. 13–16+29+33.
3. Гу Бинсинь. Гу Бинсинь говорит о художественном творчестве. Шанхай: Жэньминь мэйшу, 2008. 169 с.
4. Чжао Ган. Отец книги в картинах «Разведка у переправы реки Янцзы» – Национальный художник Гу Бинсинь. URL: http://www.360doc.com/content/17/1129/08/8250148_708193968.shtml (дата обращения: 29.11.2017).
5. Май Лихун. Китайские книги в картинках. Гуанчжоу: Линнань, 2006. 397 с.
6. Гу Цыи. Творческий процесс моего отца. URL: <http://gubingxin.mylhh.com/views-blog-169.html> (дата обращения: 20.10.2002).
7. Линь Ян. Гу Пинсинь – пионер книг в картинах // Изобразительное искусство Китая. 2015. № 5. С. 44–49.

References

1. Gu Bingxin. (n.d.) *Avtobiografiya* [Autobiography]. [Online] Available from: <http://gubingxin.mylhh.com/views-life-174.html>. (Accessed: 1st February 1993)
2. Gan Liyue. (1980) Pionery, issledovateli – Gu Bin'sin' i iskusstvo knigi v kartinkakh [Pioneers, researchers – Gu Bingxin and the art of the book in pictures]. *Izobrazitel'noe iskusstvo*. 9. pp. 13–16.
3. Gu Bingxin. (2008) *Gu Binsin' govorit o khudozhestvennom tvorchestve* [Gu Bingxin speaks about artistic creativity]. Shanghai: Shanghai Renmin Meishu.
4. Zhao Gang. (n.d.) *Otets knigi v kartinakh "Razvedka u perepravy reki Yantszy"* – *Natsional'nyy khudozhnik Gu Binsin* [The father of the book in the pictures “Exploration at the Yangtze River Crossing” – National artist Gu Bingxin]. [Online] Available from: http://www.360doc.com/content/17/1129/08/8250148_708193968.shtml (Accessed: 29th November 2017).
5. Mai Lihong. (2006) *Kitayskie knigi v kartinkakh* [Chinese books in pictures]. Guangzhou: Lingnan.
6. Gu Ziyi. (n.d.) *Tvorcheskiy protsess moego ottsa* [My father's creative process]. [Online] Available from: <http://gubingxin.mylhh.com/views-blog-169.html> (Accessed: 20th October 2002).
7. Lin Yang. (2015) *Gu Pinsin' – pioner knig v kartinakh* [Gu Bingxin – pioneer of books in the paintings]. *Izobrazitel'noe iskusstvo Kitaya*. 5. pp. 44–49.

Сведения об авторе:

Лю Ци – аспирант кафедры художественного образования и декоративного искусства, Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург). E-mail: 1244530909@qq.com

Information about the author:

Liu Qi – Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation., E-mail: 1244530909@qq.com

Статья поступила в редакцию 26.07.2019;
одобрена после рецензирования 27.07.2019; принята к публикации 25.02.2022.

The article was submitted 26.07.2019;
approved after reviewing 27.07.2019; accepted for publication 25.02.2022.

Научная статья

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/45/15

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Э. ДЕГА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕМЫ «БАЛЕТ ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ»

Татьяна Васильевна Портнова

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, Россия,
infotatiana-p@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена осмыслению тематики танца в творчестве известного французского художника Э. Дега (1834–1917) на фоне развития самого балетного театра Парижской оперы, которое вносит новые формы диалога и общения в сферу взаимодействия смежных видов искусств. Показано, что произведения художника, несмотря на общую тему, решают различные творческие задачи, лежащие в сфере импрессионистического метода изображения. Кроме того, формируют художническое сознание, требующее креативности, развивающее поисковое мышление в изображении закулисной жизни танцовщиц. На основе проведенного исследования ряда произведений, находящихся в музейных коллекциях, автором формулируются основные динамические характеристики созданных художественных образов балета и их неповторимое своеобразие.

Ключевые слова: Э. Дега, балет Парижской оперы, импрессионистический метод

Для цитирования: Портнова Т.В. Особенности творческого метода Э. Дега в интерпретации темы «Балет Парижской оперы» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 157–171. doi: 10.17223/22220836/45/15

Original article

PECULIARITIES OF E. DEGA'S CREATIVE METHOD IN THE INTERPRETATION OF THE THEME “PARIS OPERA BALLET”

Tatyana V. Portnova

Kosygin Russian State University, Moscow, Federation, infotatiana-p@mail.ru

Abstract. The article considers methodological approaches to the interpretation of the dance subject on the example of the famous French artist E. Degas (1834–1917) in the context of understanding the school of the Paris Opera Ballet, which is the center of French cultural life and brings new forms of dialogue in the morphological sphere of interaction of related arts. The unflagging interest of researchers to the problems of the works of E. Degas throughout the history of his study, both at the level of a single country, and in the context of world artistic culture determines the undoubted relevance of our narrow topic. The works of Edouard Degas are devoted to the study of the artworks of Russian, but mainly the foreign art critics, however, they do not consider in an in-depth section of ballet themes, paying it not enough attention, despite the fact that it is the first significant experience and even a kind of experiment in the world of fine arts.

The aim of the article is to trace the creative activity and special interest of E. Degas in the subject of dance. To reveal and analyze the artist's creative method on exemplary works. To prove the importance of his graphic and pictorial works in the popularization of ballet as art. To work out, clarify and supplement the methodological aspects of approaches to the inter-

pretation of the ballet theme and trends of its development in the creative process by analyzing the specific works of E. Degas which are in museum and private collections. The complex analysis from the viewpoint of art history and theater studies enables us to reveal the genre fusion reflected in the stylistics of the romantic ballet epoch, refracted in the everyday life of dancers at rehearsals and in dance classes, as portrayed by the artist. The author refers to various works of E. Degas, which convey the peculiarities of his impressionistic creative method, accurately capturing the specifics of the French school of classical ballet. The author analyzes his method, which in many respects differs from other impressionist masters, who depicted landscape views and life of Paris and its suburbs in open spaces. It is a fragmentary and at the same time large, unrehearsed, casually seen world of dance in its most varied manifestations, enclosed within the walls of the theater. The paper shows that the searching creative thinking peculiar to Edgar Degas introduces new ways of observing and depicting in the sketches and finished works different and simultaneously canonical poses and movements of the dancers in solitary figures and ensemble groups conditioned by the specificity of classical choreography. In spite of one common theme, the artist resolves different creative compositional and coloristic tasks in depicting the backstage theatrical life. On the basis of the interdisciplinary nature of the subject the author engages with a wide range of issues, covering not only methodological, but also substantive aspects (names of the depicted, composition and dance technique, performing manner, rehearsal atmosphere, ballet costumes, interior architecture of the theater, etc.). Based on a study of a number of works, the author formulates the main visual characteristics of the ballet artistic images and their unique conceptual embodiment. The possible ways of using such artistic experience in the practice of ballet theater are outlined.

Keywords: E. Degas, French ballet school, impressionist method, artistic interpretation, interdisciplinarity of research

For citation: Portnova T.V. Peculiarities of E. Dega's creative method in the interpretation of the theme "Paris opera ballet". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:157-171. doi: 10.17223/22220836/45/15

Введение

На сегодняшний день все больше внимания уделяется хореографии и ее значимости в обществе и отражении в искусстве. Тем не менее французский балет XIX в. в российской науке достаточно не исследован. Э. Дега считается первым художником мира, в творчестве которого тема балета занимала значительное место и сформировала субъективный взгляд на искусство танца. Этот знаменитый и широко известный художник, летописец французского балета и французской хореографии того времени, оставил нам огромный пласт материала для анализа и собственных выводов. В данной статье освещается важность работ Э. Дега в контексте понимания балетной культуры Франции XIX в.

Цель статьи состоит в том, чтобы проследить творческую активность Э. Дега в интерпретации темы танца, выявить и проанализировать творческий метод художника на показательных художественных работах, доказать значение его художественных произведений в популяризации балета как искусства.

Задачи исследования заключены в определении основных тенденций развития французской художественной культуры конца XIX в., изучении времени жизни и творчества Э. Дега, проведении анализа его произведений на балетную тематику, понимании метода художника, находящегося под непосредственным воздействием художественной системы эпохи и самого французского классического танца. Выявить особенности интерпретации балетной тематики Э. Дега внутри импрессионистического течения, оппозиционного академизму, и сформулировать ее историческое значение.

Изучением творческой личности Э. Дега занимались И. Долгополов [7], В. Крючкова [17], Р. Торрес [24], отчасти А. Вишневский [4], Е. Иванова [10]. Из публицистики можно отметить статьи L. Bixenstine Safford [26], M. Gerstein [32], T. Rassieur [40], P. Pool [37] и др.

В зарубежном искусствознании творчество Э. Дега чаще является темой книг, статей, эссе. Особо отметим авторов, чьи работы способствовали более глубокому и полному знакомству с его искусством: F. Henry [39], J. De Vonyar [30], R. Kendall [33], T. Reff [42, 43].

Значимый вклад в изучение творчества Э. Дега внес известный российский искусствовед В. Прокофьев [6, 21, 22]. Именно он разносторонне проанализировал многие произведения художника, в том числе и посвященные танцу. Тем не менее подчеркнем, что отдельного исследования балетной тематики в творчестве Дега в сопоставлении с развитием самой французской хореографии еще не было. В имеющихся работах чаще всего затрагиваются вопросы личности художника, его мировоззрения, некоторые носят искусствоведческий характер с обозначением образности и содержания произведений. Редко затрагиваются вопросы формирования личности художника, его мировоззрения в связи с осмыслением им самой специфики балетной темы как творческого процесса, заложенного в нем внутреннего духовного потенциала, концептуальных и теоретических идей самой хореографии.

В статье были использованы работы по импрессионистическому направлению в искусстве: М. Алпатова [1], Н. Бродской [3], М. Дьяковой [8], В. Жидкова [9], Т. Мартышкиной [20], О. Рейтерсверд [23], Т. Котельниковой [13], О. Кочик [14], Е. Кузнецовой [19] и Л. Кузнецовой [18], С. Roger-Marx [44], М. Serullaz [45], а также сборники [11, 12]. Сегодня, несмотря на сравнительно большое количество работ, посвященных импрессионизму, проблема исследования этого художественного направления именно в контексте танцевальной образности Э. Дега остается актуальной.

Опираясь на источники самого балетного театра, осмысливаются графические и живописные работы художника, созданные в различные периоды творчества: С. Гагарина [5], В. Красовская [15, 16].

Источниковой и методологической базой статьи послужили произведения Э. Дега, посвященные балету, хранящиеся во многих музеях мира, кроме того, к настоящему времени в искусствознании сформировалась уже солидная иконография его художественного наследия, опубликованная в формате выставок и различных собраний. Данный материал также оказался полезным [25, 27–29, 31, 34–36, 38, 39, 41, 46].

Методология исследования

Необходимость междисциплинарного анализа балетного искусства второй половины XIX в., отраженного в произведениях Э. Дега, наглядно вытекает из самого комплексного характера рассматриваемого явления, включающего культурологическую, искусствоведческую, духовную и практическую сферы познания. Дело в том, что все имеющиеся исследования в области, имеющей отношение к художнику, отличаются фрагментарностью или специализированным рассмотрением проблемы с какой-то одной отдельно взятой стороны. Потребность в комплексном интегрирующем исследовании балета и живописи Э. Дега до сих пор не реализована. Междисциплинар-

ный характер темы статьи позволяет привлечь широкий круг вопросов, охватывающих не только методологические, но и предметно-содержательные аспекты (имена изображенных, композиция и техника танца, исполнительская манера и др.). Это дает возможность балетоведам дополнить и переосмыслить свои знания о данном историческом периоде, а современным артистам по-иному посмотреть на мир танца и на себя в этом мире. Смежный синтез живописи и балета ориентирует и нацеливает нас на получение нового знания о визуальных образах исполнителей, балетмейстеров, постановочного процесса, репетиций и показа спектаклей в балетном театре второй половины XIX в., а также технической оснащенности сцены Парижской оперы, декорационного оформления и стилистики костюмов того времени.

Балетный театр эпохи Э. Дега

За всю историю живописи Э. Дега является единственным художником, который на протяжении всей жизни создавал картины на тему балета. Он занимался своим любимым делом, погружаясь в него полностью, обращал внимание на каждую деталь в картинах и стремился к тому, чтобы его творения были новаторскими, не похожими друг на друга и не схожими с работами других мастеров,

На развитие темы танца Э. Дега оказал сам балет современной ему эпохи. Во второй половине XIX в. эпоха романтизма в хореографической культуре постепенно стала исчезать, все большее влияние в искусстве приобретает реализм. Вместе с этим и балет, так нравившийся Э. Дега, стал приходить в состояние упадка. Балет как самостоятельный вид театрально-постановочного решения перестал быть интересен публике, она более не находила его содержательным, он казался устаревшим. В родной стране Э. Дега, во Франции, балет стал слишком консервативным искусством с отработанными схемами и приемами, он утрачивал связь с идеями того времени. Как романтическое, так и академическое направление в балете осталось запечатленным на картинах художника. Оно условно развивалось в двух плоскостях интерпретации темы танца: академизм более тяготел к показу танцклассов, уроков и репетиций, а романтизм наиболее часто проявлялся в изображении сценических выступлений и лишь иногда был замечен в картинах, фиксирующих постановочный процесс рождения спектаклей. В 1859 г., вернувшись в Париж, Ж. Перро, мастер романтического балета, вновь появляется в Опере, но уже в новом качестве. Именно тогда он начал заниматься педагогической деятельностью. На многих картинах Э. Дега можно увидеть Ж. Перро, получившего у балетной молодежи прозвание Наставник. На картинах Э. Дега он предстает в своем амплуа романтического белотюникового балета, изображенный среди групп танцовщиц на уроках и сценических репетициях, одетых в длинные юбки с лифом и завязанными на талии бантами. Э. Дега запечатлел последние отзвуки романтизма на французской сцене, так как эта эпоха уже исчезала, публика хотела видеть развлекательные, а не серьезные представления. Новые постановки хореограф Ж. Перро дирекции театра уже не предлагал. На картинах Э. Дега в ряде работ отразилось и это новое веяние танца в жанре мюзиклов и кабаре. Главным хореографом стал после него М. Петипа. Яркий представитель эстетики академического балета М. Петипа, французский танцовщик, в 1847 г. приехал в Россию, где создал известные

балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица», которые стали вершинами классической симфонической хореографии и переместили центр хореографической культуры в Россию.

Творческий метод Э. Дега

Особое место в творчестве Э. Дега занимает французская Опера с ее интерьерами, репетиционными залами и сценой. Художник был постоянным посетителем как театральных кулис, так и учебных залов балерин, методично совершенствуя свою наблюдательность, стремясь показать подлинность балетной профессии. Отобразив в своих картинах как тяжелый труд балерин во время репетиций, так и их успехи на сцене, он стремился дать целостное о нем впечатление, первым стал показывать в своих картинах профессиональную динамику движений классической хореографии, применил методы импрессионизма к изображению закрытых помещений. Э. Дега принадлежит около 600 изображений балерин, находящихся в музейных собраниях и частных коллекциях. Однажды, отвечая на вопрос, почему он любит писать балет, Э. Дега сказал: «Меня называют живописцем танцовщиц; не понимают, что танцовщицы послужили мне предлогом писать красивые ткани и передавать движения» [6]. Соотнесенность с реальным миром танца обеспечивает известную одинаковость, инвариантность восприятий и ощущений от него.

Последовательно начиная с изучения природы и лучшего художественного наследия прошлого античной эпохи, а также скульптурных шедевров Микеланджело, завершилось сложение особого метода, который был блестяще реализован в его творениях. Основные методы, которыми он пользовался для реализации своих замыслов, находятся в непосредственном общении с природой. Это сосредоточенность на главной линии и идее без излишней детализации, изменение реального в сторону большей выразительности, обобщение образа и сведение его к выразительному силуэту с одновременным выражением движения. «На самом деле управлять своим телом в пространстве точно, ритмично и выразительно, да еще и удерживать при этом равновесие чрезвычайно трудно. Лишь немногие из нас смогли бы соперничать с профессиональными танцорами, однако все искусство танца существует в пределах наших физических способностей, заложенных природой» [2]. Изображать балет для Э. Дега – значит смотреть, наблюдать и видеть самое существенное. В театре определяющую роль играет коллектив, начиная с режиссера и кончая актерами-исполнителями. Меняются сцена, свет, одна ситуация следует за другой, исполнители не стоят на месте. Зачастую самое существенное лишь промелькнет и бесследно исчезнет. Однако Э. Дега был одержим балетом, без чего достичь желаемого было невозможно. Именно регулярные посещения Парижской оперы открыли для него закулисный мир, мир балета и мир людей, прекрасный и противоречивый, он входит в него, чувствуя себя навеки слитым с ним. «Танцовщицы на репетиции» – так называются многочисленные закулисные пастели Э. Дега. Подсмотренный короткий момент балетной повседневности, деревянные лестницы, под которыми, скорее всего, и устраивался художник, обрезанные краем холста фигуры танцовщиц – любимые приемы Э. Дега. Все вместе они создают впечатление случайного, не срепетированного мимолетного взгляда, фиксируют действительность без попытки что-либо идеализировать, упорядочить, привести к гармонии. Одна-

ко это впечатление обманчиво, Э. Дега продумывал и выстраивал композиции своих работ с точностью чертежника или архитектора. Математики в его картинах столько же, сколько живописной непринужденности. Помимо Парижской оперы, художник делал наброски в балетных школах, но чаще приглашал юных танцовщиц в свою студию и создавал множество зарисовок, прежде чем найти выразительный ракурс или необходимую позу. Он работал на кальке, накладывая новые листы поверх отрисованных, и, меняя контур, добивался желаемой точности. Даже на тех редких рисунках, где танцовщицы находятся на сцене или на репетиции, они всегда изображены в пограничные моменты: поклоны, выслушивание замечаний, подготовка к танцу. Заметим, что в интерпретации художника внешний вид танцовщиц зачастую далек от идеальных форм и пропорций: короткие шеи, уродливые ноги, короткий торс и приземистые фигуры. В рамках заданной темы он ищет скорее конфликт, чем успокаивающую гармонию, чувствует взаимосвязь танцовщиц. Художник имеет свой стиль выражения, часто являющийся самой характерной чертой его работ. Однако не всегда визуальная занимательность сопровождается неожиданностью и необычностью изображенной реальности. В действительности его лучшие произведения совмещают оба компонента.

Композиция и ракурс в балетных произведениях Э. Дега

Важнейшим пунктом эстетической программы Э. Дега было исключительное внимание к изобразительной стороне в организации формата картин. Визуальные ресурсы его взгляда более емки по сравнению с недавно преобладающей повествовательной природой академического реализма. Академический стиль живописи постоянно находился во власти строгого регламента. Он, присматриваясь к персонажам, вплотную к ним приближается или удаляется, не отвлекаясь и не рассеивая зрительское внимание. Здесь же взгляд художника с большой непосредственностью следит за течением жизни, и жизнь с большой свободой входит в раму картины, способствуя расширению эмоциональной атмосферы показываемого действия. Действительность показана в необычных ракурсах и композициях, подчеркивающих формообразующую функцию содержания. Именно в эти моменты Э. Дега более всего раскрывается как мастер решения пространства. Время и пространство, как мы видим, находятся в тесном единстве, а это свидетельство его мышления как мышления режиссерско-операторского. Причем пространство вовсе не подразумевает замкнутости, наоборот, пространство оживает тогда, когда картина или запечатленный на пленку кусок жизни говорит о том, что находится за пределами рамки – справа, слева, внизу,верху. Пространство у Э. Дега всегда связано с человеком, с группой танцовщиц или одиночными фигурами, оно решается, чтобы перевести одно время в другое, одну тему слить с другой, по-новому ее осветить, создать иную композицию. В. Прокофьев отмечает: «В пошатнувшемся мире Дега человек физически не может сохранять центрального положения. Пространственная среда отбрасывает его в стороны, сдвигает вниз по наклонной плоскости, создавая даже ощущение возможного его выпадения из поля холста... Вспомним хотя бы три варианта «Репетиции балета на сцене» из музея Метрополитен и из Лувра (ок. 1873–1874), или два варианта «Танцкласса» из Лувра и из Вашингтонской галереи

Коркоран (ок. 1875–1876), или «Урок танца. Репетиционный зал» из собрания Меллона в Аппервиле (ок. 1880–1885)» [22. С. 115] В «Уроке танца» (1876, Музей д'Орсэ, Париж) зафиксирован один из рутинных эпизодов жизни Парижской оперы. В центре стоит балетмейстер Жюль Перро, кумир эпохи романтического балета, напоминающий о том, что само искусство балета является современным и было создано в XIX в. такими танцорами, как он. Ощущение случайности композиции и небрежного разброса фигур является здесь обманчивым. Смелый ракурс «с высоты» как бы отступает назад по диагонали, изолируя стоящего чуть справа от центра балетмейстера, окруженного беспорядочной группой начинающих балерин. Они толпятся вокруг учителя, ожидая своей очереди, изображены с полным набором естественных для данной ситуации поз и жестов – о чем-то задумались, поправляют лифы и юбки. Атмосфера повседневности подкрепляется эмпирическим наблюдением, где прозаические факты переплетаются с апокрифичными деталями – лейкой, собакой и т.д. Техника исполнения отчасти заимствует контрастную игру света и тени из картин старых мастеров, перебивая ее яркими цветовыми пятнами. Э. Дега как режиссер фильма пытался выстроить картинный мир по особым реалистическим законам, лишь сквозь малую призму поэзии здесь представлены самые казалось бы обыденные события. Э. Дега всю жизнь решал интеллектуальные сложные задачи, он постоянно искал точные способы изображения сокровенной истины жизни и при этом пытался оставаться верным классической художественной традиции. Он влезал на лестницы и прятался за кулисами и колоннами, отыскивая идеальный ракурс для случайного наблюдателя правды. «Находясь в театре или в кафе-концерте, художник то перемещается в оркестровой яме, откуда сцена представляется с гротесково низким или вообще „потерянным“ горизонтом... либо это происходит гораздо чаще в самой верхней ложе над сценой и заглядывая через барьер. Видит ее как бы опрокидывающийся планшет со сплюснутыми арабесками балерин. Такова знаменитая Луврская „Звезда“ (ок. 1878). Таков поразительно скадрированный „Опускающийся занавес“ из бостонской коллекции Миткэлф (1880). И таковы же многочисленные вариации на тему отдыха танцовщиц („Танцовщица в фойе. Перед танцем“, ок. 1897, Сан-Франциско, собр. Лазар: „Отдых танцовщиц“, ок. 1881–1883, Бостон. Музей изящных искусств; «Балерины, подвязывающие туфли», ок. 1896, Кливленд, художественный музей). Все эти точки зрения – не только заранее исключают какую-либо репрезентацию. Но и в той или иной степени иронические по отношению к изображаемому человеку, хотя ирония эта отнюдь не исключает возможности сопереживания» [22. С. 115–116].

«Танцовщица, позирующая для фотографа» (1878 г., Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) – еще одна интересная с точки зрения ракурса картина Э. Дега. Кажется, балерина позирует не ему и смотрит в другую сторону, на невидимого нам фотографа. Этот ракурс для нее невыигрышный и непарадный. Это изнанка того фотографического глянца, для которого она старается. С этой изнаночной стороны она пытается замереть в показательно-демонстративной позе. В итоге получается что-то сложное, вывернутое наизнанку, «чужая нога» и «запрокинутое лицо». Именно с этой непредусмотренной точки зрения проще представить настоящую повседневную балетную жизнь: стертые пальцы, ноющие ноги, рутин-

ная скука, годы репетиций и надежд на большие роли. И именно с этой стороны художник наиболее часто запечатлевает балет.

Следует заметить, что необычное построение композиций Э. Дега дополнялось его экспериментальным подходом к материалам, сочетанием монотипии и пастели. Упомянутая «Звезда» как раз является тому показательным примером. Сама композиция уже способна вызвать легкое головокружение. Вид сверху словно «подвешивает» зрителя в воздухе наподобие самой балерины, обнажая перед ней пустую сцену и позволяя заглянуть за кулисы. Перед нами очень стремительное пространство, и художник использовал все его возможности, чтобы удлинить время нашего рассматривания. Выше уже отмечалось тяготение глубинности к вертикализму – запрокидывание дали к передней плоскости холста. Пока художник считал нужным вычерчивать свои пространства, этот эффект отчасти нейтрализовался. Но уже во второй половине 1870-х гг. графические координаты нередко исчезают, пространство передается чисто живописными средствами и методом воздушной перспективы. И уже в упоминавшейся «Звезде» эффект опрокидывания глубины на плоскость начинает превалировать. В поздних картинах, например в московских «Голубых танцовщицах» (ок. 1897), этот процесс завершается. Глубина исчезает или, вернее, впечатывается в вертикальное поле картины. По природе своей еще глубинное изображение целиком спроецировано на плоскость холста как на некий экран, конденсирующий в себе всю живописную энергию картины и прямо транслирующий ее в предлежащее пространство. «Отныне открыт путь к плоскостным и активно обращенным вовне картинам фовистов, Матисса и принципиально апеллятивным пространственно-живописным системам XX в., новейшего времени» [22. С. 117].

Движение и техника танца в произведениях Э. Дега

Танцовщицы стали для Э. Дега навязчивой страстью, которую хотелось изучать бесконечно, передавать набор выразительных, повторяющихся движений, ритм самой жизни. Кажется, сложно переводить язык танца в логические, смысловые решения и фигуры, но скорее всего это тоже история любви художника к нему в различных ее вариантах и формах.

Можно выделить несколько вариантов картин с решением движения в зависимости от избранного сюжета. Это три группы живописных произведений и рисунков к ним: мотив балетных уроков и танцклассы, где танцовщицы механично продельывают свои привычные движения, мотив отдыхающих балерин и завязывающих или поправляющих пуанты, мотив репетиций на сцене, мотив выступающих танцовщиц и мотив закулисного приготовления к спектаклю или ожидания выхода на сцену.

В первых двух группах работ: «Танцовщицы у станка», 1905 г. (Коллекция Филлипса, Вашингтон. США), «Танцовщицы у станка. Этюд», 1877 г. (Британский музей. Лондон), «Танцовщицы тренируются у станка», 1877 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк), «Танцевальный класс, 1871 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк), «Урок танцев», 1879 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк), «Балетный класс, танцевальный зал», 1880 г. (Филадельфия. Художественный музей, США) и др. – можно видеть закрытый для непосвященного мир танца – его прозу; балет – это труд, он есть неприглядная обыденность. Танцовщицы Э. Дега, показанные в репетиционных залах и танцклассах, где

в сотый и тысячный раз проделывают обязательные упражнения у станка, будто закованы в несколько внутренне суховатую, рациональную форму, порой нарочито умозрительную и подчеркнуто холодноватую. В некоторых работах преувеличенная выворотность ног переходит в карикатурность: «Две танцовщицы», 1899 г. (Музей Орсе. Париж), «Танцовщицы», 1901 г. (частн. собр.), «Танцовщицы за кулисами» (Музей искусств Сент-Луиса. Сент-Луис, Мичиган, США). В некоторых группах загораживающих друг друга фигур создается ощущение изломанности конечностей. Вставшие на пуанты балерины демонстрируют достаточно освоенную пальцевую технику: «Балетная сцена», 1879 г., «Две танцовщицы в студии. Танцевальная школа» (обе – частн. собр.), «Танцовщица на пуантах», 1878 г. (Нортон Саймон Музей, Пасадена, Калифорния, США), «Греческий танец», 1889 г. (частн. собр). Балерины, изображенные в воздушных движениях, – «Батман», 1879 г., «Танцовщица выгибается», 1883 г. (обе – частн. собр.), хотя и позволяют представить элевацию движений и умение удержать позу в пространстве, однако их ракурсы кажутся несколько неуклюжими, как на старинных киноплёнках, заснявших танец ушедших эпох. Танцовщицы, изображенные с предметами: «Танцовщица с тамбурином», 1882 г., (частн. собр.), «Танцовщица с веером», 1880 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк), «Танцовщица на сцене», 1890 г. (Гамбург, Германия) – свидетельствуют об умении передавать характерный образ танца. С точки зрения передачи ритма и синхронности исполнения танца интересны работы: «Танцовщицы в зеленом», 1878 г., «Занавес опускается», 1880 г., «Три танцовщицы», 1898 г., «Танцовщицы в фойе», 1890 г. (все – частн. собр), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках», 1898 г. (Коллекция Филлипса. Вашингтон, США). Из неброских, но выразительных деталей складывается атмосфера его картин, где все довольно буднично, просто, где люди сдержанны, а чувства их спрятаны от чужих глаз. Восприятие им жизни танцовщиц видится как что-то навеки определившееся. «Четыре танцовщицы, завязывающие туфельки», ок. 1895–1898 гг. (Кливленд. Музей, США), «Балерина, завязывающая туфлю», 1887 г. (Н.И., частн. собр.), «Танцовщицы отдыхают», 1879 г. (Музей изящных искусств. Бостон, Массачусетс, США) и другие работы Э. Дега – это острые и почти беспощадные в своей правдивости рисунки. Хрупкие фигурки танцовщиц глубоко наклонились вниз. Такое положение, выбранное Э. Дега, переключается с напряженными упражнениями, которые они проделывают во время репетиций. Кажется, можно слышать прерывистое дыхание, исходящее от них. Поправить или завязать ленту на пуантах во время краткого перерыва – значит для них сбросить усталость, успеть отдохнуть. Во всем этом – совершенство тренированных мышц, отвлеченное непоколебимое физическое самосуществование. Критик Л. Хаскелл замечал, что Э. Дега наиболее отчетливо из всех художников говорит нам большую правду о балете своего времени, он может быть назван документальным художником профессиональных привычек танцоров, он заставляет смотреть нас на балет его глазами. Движения на картинах Э. Дега преимущественно не имеют сильной динамики, но поражают глубиной и амплитудой исполнения.

В третьей и четвертой группе работ: «Балетная репетиция», 1875 г. (Нельсон-Аткинс. Музей искусств. Канзас-Сити, МО, США), «Балетная репетиция на сцене», 1874 г. (Музей Орсе. Франция), «Репетиция», 1878 г. (Ху-

дожественный музей Фогг. Кембридж, Массачусетс, США), «Танцовщицы в розовом», 1885 г. (Музей Хилл-Стед. СТ, США), «Танцовщицы за кулисами», 1883 г. (Национальная галерея. Вашингтонг, США), «Репетиция в Опере», 1895 г. (Музей Нортон Саймона. Пасадена, Калифорния, США) и др. – возникает дополнительный прием, который позволяет себе автор, это усиление контраста света и тени на сценической площадке и общее смещение тональности. Будучи же наложенными на сюжет, эти композиционные модели каждый раз варьируются, оказываются неточными, приблизительными в силу своей жесткой закреплённости за определенной театральной поэтикой – они слишком незначительно трансформированы, чтобы органично функционировать в чуждой им эстетической системе. Такая обработка цветовой шкалы во многих случаях значительно повышает степень воздействия его работ, придает волшебное своеобразие запечатленной сценической действительности, но не переходит за рамки ее правдоподобного облика.

Импрессионистическая манера и балетный образ в произведениях Э. Дега

Со временем Дега начинает уходить от научного реализма, достигшего своего апогея в «Танцовщицах на сцене», но его страстная любовь к самому балету лишь возрастает. Отдавая предпочтение пастели, которую он порой дополнял другими материалами, он обрезал фигуры, изображая хаотичные скопления групп танцовщиц в виде ярких цветовых пятен, показывая их лишь частично и под косым углом. Друг Э. Дега гравёр Л. Лепик познакомил его с техникой монотипии в 1876 г., и Дега почти сразу же модифицировал ее по своему вкусу, добившись в результате такого взаимодействия линии и цвета, воздушной тонкости и свободы, которых сложно было бы достичь, используя эти техники отдельно. Импрессионизм в изображении танца становится бесспорной стилевой доминантой. «Импрессионизму свойствен и обобщенный взгляд на жизненный поток, воспринятый в единстве и одновременно в многообразии и изменчивости, а следовательно, принципиально новое отношение к случайному и „незначительному“» [18. С. 118]. В тональном решении своих работ художник исходит из цветовой гаммы, часто меняется рисунок, цветовая гамма взаимодействует с движением как главной константы балетной профессии. Таковы «Танцовщицы в розовом», 1885 г. (Музей Хилл-Стед), «Розовая танцовщица», 1898 г. (Музей изобразительных искусств. Бостон, Массачусетс, США), «Танцовщицы в розовом и зеленом», 1890 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк. СТ, США), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках», 1898 г. (Коллекция Филлипса. Вашингтон, США). Именно это заставляет его применять разные колористические гаммы. Здесь художник получает все, что ему нужно: непринужденные движения, случайные позы, прекрасные тела, полупрозрачные праздничные ткани, которые предельно контрастируют с настроением фигур, и возможность оставаться незаметным. В работах «Танцовщицы в синем», 1895 г. (Музей Орсе. Париж), «Три танцовщицы», 1901 г. (Коллекция Ordrupgaard. Копенгаген, Дания), «Четыре танцовщицы», 1902 г. (частн. собр.), «Танцовщицы», 1900 г. (Галерея. Университет Рочестера, США) это решение включает в себя реалии, предполагающие минимальную условность в воспроизведении точной бытовой повседневности, и вместе с этим уходит от такого воспроизведения в ко-

стюмность, в солнечную яркую колористичность, чуть ли не в карнавальность действия. Более того, танцевальный художественный образ у Э. Дега получил статус автономии, законченной индивидуальной сущности. Сильный штрих и контрастные сопоставления уступают импрессионистическому вниманию к мимолетным оттенкам состояний, сюжетной динамике. Ощущение, что танцовщицы просто живут на полотнах, непредсказуемо, своевольно, парадоксально. Излюбленная модель Дега решительно меняется; расстояние от обыденного до необыкновенного сокращается, открывает свою оборотную метафорическую подоснову. Импрессионизм как культурное явление формируется в рамках художественной культуры Франции XIX в. и является не только художественным методом, стилистическим направлением в искусстве определенного исторического периода, но прежде всего своеобразной вневременной формой художественного видения. «Основные особенности импрессионистического видения состоят в синтетичности, субъективности, непосредственности, стремлении к целостности и обобщению, отсутствии центральной точки зрения» [20. С. 9]. «Еще одной особенностью искусства импрессионизма является «раскрытие объекта... как одной из фигур, включенной в общую структуру мира, который подчинен вселенскому ритму» [Там же. С. 65].

В этом же плане и следует рассматривать известную пастель «Голубые танцовщицы», 1897 г. (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва), обычно выделяемую из всего балетного цикла. Здесь как будто нет ничего устоявшегося окончательно. Как будто мы следуем за блуждающим взглядом, остановившимся в следующее мгновение уже на чем-то другом. При этом способ видения так же (а возможно, более) важен, как и сама тема, т.е. слегка преувеличивается, можно сказать, образ формируется в процессе созерцания. Динамика кругового танца не исключает пронизательности взгляда художника, романтика не мешает ощущению движения. В ритме корсажа и пачек, в калейдоскопе обнаженных спин и рук, освещенных ярким солнечным светом, а поэтому вбирающим в себя все цветовые рефлексy от окружающей среды, в чистых пульсирующих пятнах цвета, от интенсивно темного в тени и светлого, почти разбеленного на свету, сливающихся в одно целое, сконцентрировано основное эмоциональное звучание образа танцовщиц.

Э. Дега. Сложно определить, что лежит в основе темы – действительность или видение. В поздних работах мастера, как и в более ранних, создается впечатление моментального снимка, возникающее даже в тех картинах, где нет запечатленного движения, но здесь все дополнено яркостью цветового звучания, при этом слабо очерченные формы часто более важны для художника, чем четко ограниченные. Все это показывает, насколько велика роль стиля в его произведениях.

Заключение

Творчество Э. Дега оказало сильное влияние на развитие пластического искусства почти всех стран мира. Впоследствии многие художники, обращавшиеся к тематике танца в графике, живописи, скульптуре, ориентировались на его концептуальные решения. По количеству и качеству созданных балетных произведений он является непревзойденным фиксатором французского балета Парижской оперы.

Мы рассмотрели только некоторую часть его творений, посвященную служительницам Терпсихоры – как тем классам, в которых они получали специальное и весьма трудное воспитание, так и тем спектаклям, в которых они, одетые в совершенно отличные от обыденных костюмы, должны были изображать какие-то эфирные существа. Суровое, аскетичное, заземленное звучание одной группы работ и чувственное, феерическое – другой. В обоих случаях перед нами обнажаются ситуации истинно достоверные, характеризующие театральную среду столичного театра во всех ее проявлениях.

Произведения Э. Дега очень значимы для понимания самого балета второй половины XIX в. Именно благодаря работам этого художника балет обрел новую популярность среди публики того времени. Мы можем представить, как выглядели танцовщицы и танцмейстеры его эпохи, погрузиться в атмосферу, царящую на репетициях и уроках в танцклассах. На базе многочисленных рисунков Э. Дега можно узнать об уровне техники классического танца, о профессиональных особенностях французской национальной школы и предпочтениях в постановочных хореографических образах. Запечатленные интерьеры, залы, сцена Парижской оперы благодаря его работам сохранили для нас старинную архитектуру знаменитого театра. Данный материал оказывается бесценным как для искусствоведения, так и балетоведения. Новаторский подход Э. Дега позволил проникнуть в закулисную жизнь, малодоступные уголки сцены. Особенности творческого метода художника (композиционный прием, ракурсный взгляд, пространственное решение) перенесли зрителей его творений в творческую лабораторию классического танца и показали его необычную красоту.

Список источников

1. Алпатов М. Поэтика импрессионизма // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура : материалы науч. конф. (1971). М. : Советский художник, 1972. С. 88–104.
2. Браун С., Парсон Л. Нейрофизиология танца // В мире науки. Октябрь 2008. № 10. URL: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008>.
3. Бродская Н. Импрессионизм: открытие света и цвета. СПб. : Аврора, 2002. 256 с.
4. Вишневский А. Об искусстве. М. : Искусство, 1993. 512 с.
5. Гагарина С.А. Французский балетный театр начала XX в.: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14).
6. Дега Э. Письма. Воспоминания современников / пер. с фр. М. Казениной ; пер. с англ. Т. Полевой, Ю. Полева ; сост. и примеч. В. Прокофьева ; вступ. ст. Я. Тугендхольда. М. : Искусство, 1971. 304 с.
7. Долгополов И. Эдгар Дега // Мастера и шедевры : в 3 т. М. : Изобразительное искусство, 1986. Т. I.
8. Дьякова М.Г. Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре : автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 1998. 19 с.
9. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб. : Алетея, 2003. 464 с.
10. Иванова Е. Великие мастера европейской живописи. М. : Олма Медиа Групп, 2010. 728 с.
11. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / пер. с фр. П.В. Мелковой. Л. : Искусство, 1996. 227 с.
12. Импрессионисты, их современники, их соратники / под ред. А.Д. Чегодаева. М. : Искусство, 1975. 313 с.
13. Котельникова Т. Импрессионизм. М. : Олма-Пресс Образование, 2009. 128 с.
14. Кочик О. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века : сб. ст. / под ред. Б.Р. Виппера, И.Е. Даниловой. М. : Искусство, 1975. С. 17–37.

15. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. СПб.: Лань, 2008. 512 с.
16. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. М.: Планета музыки, 2008. 512 с. (Мир культуры, истории и философии).
17. Крючкова В. Дега. М.: Белый город, 2003. 47 с.
18. Кузнецова Л.В. «Философия» импрессионистической картины // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 10. С. 115–120.
19. Кузнецова Е.А. Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета. 2000. № 2. С. 83–90.
20. Мартышкина Т.Н. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение: дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 2008. 157 с.
21. Прокофьев В.Н. Пространство в живописи Дега // Советское искусствознание. 1982. Вып. 2 (17). С. 102–119.
22. Прокофьева В. Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1971. 302 с.
23. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. 299 с.
24. Торрес Р. Дега. М.: Айрис-Пресс, 2006. 128 с.
25. Фонд имени М.Т. Абрахама. Эдгар Дега. Фигура в движении. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2013. 224 с.
26. Bixenstine Safford L. Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period // Nineteenth-Century French Studies. 1993. Vol. 21, № 3/4. P. 419–433.
27. Buerger J, Stern Shapiro B. A note on Degas' use of daguerreotype plates // The Print Collector's Newsletter. 1981(September – October). Vol. 12, № 4. P. 103–106.
28. Burroughs L. Degas in the Havemeyer Collection // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1932 (May). Vol. 27, № 5. P. 141–146.
29. Current Exhibitions. Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, New Series. 1967 (January–February). Vol. 2, № 5. P. 6–9.
30. De Vonyar J., Kendall R. "Dancers" by Edgar Degas. Record of the Art Museum // Princeton University. 2007. Vol. 66. P. 30–40.
31. Degas // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1922 (Feb.). Vol. 40, № 227. P. 100–101.
32. Gerstein M. Degas's Fans // The Art Bulletin. 1982 (Mar.). Vol. 64, № 1. P. 105–118.
33. Kelkel M. La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. Vrin, 1992. 330 p. (Musique et esthétique).
34. Liebermann M., Stokes A. Degas. The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts // Crafts and Industries (American Edition). 1900 (Aug.). Vol. 28, № 247. P. 113–120.
35. Loyrette H. Degas's Collection // The Burlington Magazine. 1998. (Aug.). Vol. 140, № 1145. P. 551–558.
36. Lucretia H. Giese. A Visit to the Museum // MFA Bulletin. 1978. Vol. 76. P. 42–53.
37. Pool P. Degas and Moreau // The Burlington Magazine. 1963. (Jun.). Vol. 105, № 723. P. 243+250–256+268.
38. Portala B. The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues // Art Institute of Chicago Museum Studies. 2008. Vol. 34, № 2. Art through the Pages: Library Collections at the Art Institute of Chicago. P. 50–52, 94.
39. Henry F. Drawings by Degas // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1957 (Dec.). Vol. 44, № 10. P. 212–217.
40. Rassieur T. Degas and Hiroshige // Print Quarterly. 2011 (Dec.). Vol. 28, № 4. P. 429–431.
41. Pantazzi M. Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada. RACAR: revue d'art canadienne // Canadian Art Review. 1988. Vol. 15, № 2. P. 122–135, 178.
42. Reff T. The Technical Aspects of Degas's Art // Metropolitan Museum Journal. 1971. Vol. 4. P. 141–166.
43. Reff T. Some Unpublished Letters of Degas // The Art Bulletin. 1968 (Mar.). Vol. 50, № 1. P. 87–94.
44. Roger-Marx C. Les impressionnistes. Paris, 1956. 213 p.
45. Serullaz M. Les peintres impressionnistes. Paris, 1959. 147 p.

46. Sutherland Boggs. J. Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection // Philadelphia Museum of Art Bulletin. 1985 (Spring – Summer). Vol. 81, № 346/347: Degas. P. 2–48.

References

1. Alpatov, M. (1972) Poetika impressionizma [Poetics of impressionism]. In: *Frantsuzskaya zhivopis' vtoroy poloviny XIX veka i sovremennaya ey khudozhestvennaya kul'tura* [French painting of the second half of the 19th century and contemporary artistic culture]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. pp. 88–104.
2. Brown, S. & Parson, L. (2008) Neyrofiziologiya tantsa [The neurophysiology of dance]. *V mire nauki*. 10. [Online] Available from: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008>.
3. Brodskaya, N. (2002) *Impressionizm: otkrytie sveta i tsveta* [Impressionism: The Discovery of Light and Color]. St. Petersburg: Avrora.
4. Vishnevskiy, A. (1993) *Ob iskusstve* [On Art]. Moscow: Iskusstvo.
5. Gagarina, S.A. (2014) The French Ballet Theater of the Early 20th Century: On the Path Towards a New Synthesis. *Problemy muzykal'noy nauki – Music Scholarship*. 1(14). (In Russian). pp. 39–45.
6. Prokofiev, V.M. (ed.) (1971) *Edgar Degas. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Edgar Degas. Letters. Memoirs of Contemporaries]. Translated from French by M. Kazenina. Translated from English by T. Poleva, Yu. Polev. Moscow: Iskusstvo.
7. Dolgoplov, I. (1986) *Mastera i shedevry: v 3 t.* [Masters and Masterpieces: in 3 vols]. Vol. 1. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
8. Dyakova, M.G. (1998) *Impressionizm: filosofskaya kontseptsiya i bytie v kul'ture* [Impressionism: a philosophical concept and being in culture]. Abstract of Diss. Saransk.
9. Zhidkov, B.C. & Sokolov, K.B. (2003) *Iskusstvo i kartina mira* [Art and the Picture of the World]. St. Petersburg: Aleteyya.
10. Ivanova, E. (2010) *Velikie mastera evropeyskoy zhivopisi* [Great Masters of European Painting]. Moscow: Olma Media Grupp.
11. Izergina, A.I. (ed.) (1996) *Impressionizm. Pis'ma khudozhnikov. Vospominaniya Dyuran-Ryuelya. Dokumenty* [Impressionism. Artists' letters. Memoirs of Durand-Ruel. Documents]. Translated from French by P.V. Melkova. Leningrad: Iskusstvo.
12. Chegodaev, A.D. (ed.) (1975) *Impressionisty, ikh sovremenniki, ikh soratniki* [Impressionists, Their Contemporaries, Their Associates]. Moscow: Iskusstvo.
13. Kotelnikova, T. (2009) *Impressionizm* [Impressionism]. Moscow: Olma-Press Obrazovanie.
14. Kochik, O. (1975) Impressionizm [Impressionism]. In: Vipper, B.R. & Danilova, I.E. (eds) *Zapadnoevropeyskoe iskusstvo vtoroy poloviny XIX veka* [Western European Art of the Second Half of the 19th Century]. Moscow: Iskusstvo. pp. 17–37.
15. Krasovskaya, V. (2008a) *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Romantizm* [Western European Ballet Theatre. Romanticism]. St. Petersburg: Lan'.
16. Krasovskaya, V.M. (2008b) *Zapadno-evropeyskiy baletnyy teatr. Romantizm* [Western European Ballet Theatre. Romanticism]. Moscow: Planeta muzyki.
17. Kryuchkova, V. (2003) *Dega* [Degas]. Moscow: Belyy gorod.
18. Kuznetsova, L.V. (2012) “Filosofiya” impressionisticheskoy kartiny [“Philosophy” of the impressionistic painting]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta*. 10. pp. 115–120.
19. Kuznetsova, E.A. (2000) Estetika impressionizma [Aesthetics of Impressionism]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. 2. pp. 83–90.
20. Martyshkina, T.N. (2008) *Impressionisticheskoe mirovozzrenie v zapadnoevropeyskoy kul'ture XIX veka: istoki, sushchnost' i znachenie* [Impressionistic worldview in Western European culture of the 19th century: origins, essence and meaning]. Culturology Cand. Diss. Nizhnevartovsk.
21. Prokofiev, V.N. (1982) Prostranstvo v zhivopisi Dega [Space in Degas Painting]. *Sovetskoe iskusstvoznanie*. 2(17). pp. 102–119.
22. Prokofieva, V. (1971) *Edgar Dega. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Edgar Degas. Letters. Memoirs of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo.
23. Reutersvärd, O. (1974) *Impressionisty pered publikoy i kritikoy* [Impressionists before the public and criticism]. Moscow: Iskusstvo.
24. Torre, R. (2006) *Dega* [Degas]. Moscow: Ayris-Press.
25. The M.T. Abraham Foundation. 2013) *Edgar Dega. Figura v dvizhenii. Katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe* [Edgar Degas. Figure in motion. Catalog of the exhibition in the State Hermitage]. St. Petersburg: The State Hermitage.

26. Bixenstine Safford, L. (1993) Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period. *Nineteenth-Century French Studies*. 21(3/4). pp. 419–433.
27. Buerger, J. & Stern Shapiro, B. (1981) A note on Degas' use of daguerreotype plates. *The Print Collector's Newsletter*. 12(4). pp. 103–106.
28. Burroughs, L. (1932) Degas in the Havemeyer Collection. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 27(5). pp. 141–146.
29. *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, New Series*. (1967) Current Exhibitions. 2(5). pp. 6–9.
30. De Vonyar, J. & Kendall, R. (2007) "Dancers" by Edgar Degas. Record of the Art Museum. *Princeton University*. 66. pp. 30–40.
31. Anon. (1922) Degas. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 40(227). pp. 100–101.
32. Gerstein, M. (1982) Degas's Fans. *The Art Bulletin*. 64(1). pp. 105–118.
33. Kelkel, M. (1992) *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles*. Vrin: [s.n.].
34. Liebermann, M. & Stokes, A. (1990) Degas. The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts. *Crafts and Industries (American Edition)*. 28(247). pp. 113–120.
35. Loyrette, N. (1998) Degas's Collection. *The Burlington Magazine*. 14(1145). pp. 551–558.
36. Giese, L.H. (1978) A Visit to the Museum. *MFA Bulletin*. 76. pp. 42–53.
37. Pool, R. 1963) Degas and Moreau. *The Burlington Magazine*. 105(723). pp. 243, 250–256, 268.
38. Portala, V. (2008) The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogue. *Art Institute of Chicago Museum Studies*. 34(2). pp. 50–52, 94.
39. Henry, F. (1957) Drawings by Degas. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 44(10). pp. 212–217.
40. Rassieur, T. (2011) Degas and Hiroshige. *Print Quarterly*. 28(4). pp. 429–431.
41. Pantazzi, M. (1988) Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada. RACAR: revue d'art canadienne. *Canadian Art Review*. 15(2). pp. 122–135, 178.
42. Reff, T. (1971) The Technical Aspects of Degas's Art. *Metropolitan Museum Journal*. 4. pp. 141–166.
43. Reff, T. (1968) Some Unpublished Letters of Dega. *The Art Bulletin*. 50(1). pp. 87–94
44. Roger-Marx, C. (1956) *Les impressionnistes*. Paris: Payot?.
45. Serullaz, M. (1959) *Les peintres impressionnistes*. Paris: Payot.
46. Sutherland Boggs, J. (1985) Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection. *Philadelphia Museum of Art Bulletin*. 81(346/347). pp. 2–48.

Сведения об авторе:

Портнова Татьяна Васильевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства хореографа Института славянской культуры, кафедры искусствоведения Российского Государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва). E-mail: infotatiana-p@mail.ru

Information about the author:

Portnova T.V. – Kosygin Russian State University, Moscow, Federation. E-mail: infotatiana-p@mail.ru

Статья поступила в редакцию 01.08.2018;
одобрена после рецензирования 23.09.2018; принята к публикации 25.02.2022.

The article was submitted 01.08.2018;
approved after reviewing 23.09.2018; accepted for publication 25.02.2022.

Научная статья

УДК 7.011

doi: 10.17223/22220836/45/16

О КРИТЕРИЯХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Наталья Владимировна Шмелева

*Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина,
Нижний Новгород, Россия, shmelevanv@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается изменение критериев искусства, что связано с возрастающей ролью техники в нем и наделением зрителя творческой энергией создателя. Многообразие критериев искусства не дает единого инструментария оценки прекрасного, а создает множество подходов к тому, что называть искусством. Возможности технической воспроизводимости искусства изменили представление о прекрасном не как о единичном, а как о подобном чему-то уже созданному. Поиск в новом образе уже освоенного переводит произведение искусства в культурный текст, который призван создавать традицию восприятия нового в ключе осознанного культурного опыта. В этом аспекте произведение искусства расширяет свои границы за счет культуры прошлого и создает новую культурную традицию, в которой, как в зеркале, отражается современность.

Ключевые слова: произведение искусства, культурный текст, критерии искусства, вкус, реципиент, визуальные практики

Для цитирования: Шмелева Н.В. О критериях современного искусства: культурологический подход // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 172–183. doi: 10.17223/22220836/45/16

Original article

ABOUT CRITERIA OF MODERN ART: CULTURAL APPROACH

Natalia V. Shmeleva

*Minin State Pedagogical University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russian Federation,
shmelevanv@mail.ru*

Abstract. XX century introduced significant adjustments in the understanding of art. Art lost its special “aura” (V. Benjamin) with the development of visual practices, the growing role of science and the recipient in the design of artistic reality, which led to a change in the notion of the criteria of art up to the denial of its existence.

The scientific novelty is determined by the change in the status of art in modern culture. The changes that took place in the art of the 19th century expanded the range of artistic value by recognizing new values and involving the figure of the recipient in the process of creating art. The acceleration of the development of culture in the 20th century led to a further change in the perception of art, which began to rely more on a rethinking of a tradition that had been enriched by the discovery of previously little-known cultures. In this regard, the criteria of art, representing the artwork as a cultural text aimed at understanding the experience of previous cultural eras, are changed.

Purpose of the study describe the changes in the role of art in human life, which were reflected primarily in the rethinking of art criteria.

In the twentieth century, there is a large number of contradictory phenomena called to be called culture and going beyond the framework of art, which requires their mastering. Visual mass culture, which does not have the signs of a new one, has trained the viewer to pay attention to the already realized reality, presented in a new shell from a different angle. Here-with the recipient ascribes traditional values and meanings to the mastered reality. Thus, the replicability and reproducibility of works of art change the person's idea of the subject of art. Methods: The analysis of art, through the lens of its criteria, took a cultural approach, which allowed to consider art in the context of the cultural text. To represent the specificities of contemporary art, descriptive and comparative methods were used to fit contemporary art into the cultural context and to identify its main criteria.

The concepts of "art" and "culture" become largely synonymous in the consciousness of modern man. Peculiarities of the perception of a work of art are associated with the fusion of the concepts "work of art" and "cultural text", when culture began to substitute for itself art, so people in the assessments of art are guided by the same concepts that apply to culture. Recognition of the conscious, as the main criterion of the art of mass consciousness, translates the work of art into the rank of a cultural text, for which other values and aesthetic criteria already act.

We can draw a conclusion on the basis of the perception of the cultural text, that the toolkit for evaluating the cultural text passes to art, and therefore the main criteria are not the aesthetic, but the anthropological, associated with the creative activity of the recipient and his participation in the creation of a work of art.

Keywords: work of art, cultural text, criteria of art, feel, recipient, visual practices

For citation: Shmeleva N.V. About criteria of modern art: cultural approach. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:172-183. doi: 10.17223/22220836/45/16

Современное восприятие прекрасного связано с расширением представлений о роли воспринимающего сознания в создании художественного произведения. Между человеком (воспринимающим) и искусством возник новый компонент – техника, которая изменила представление человека о реальности, породив новые визуальные практики, которые отвечают совершенно иным целям и задачам, нежели классическая живопись. Внедрение техники в процесс создания произведения искусства «принизило» роль автора и возвысило роль зрителя, который стал восприниматься как соавтор произведения. Техника позволила создавать произведения незаконченными, но наиболее приближенными к реальности, для чего от зрителя требовалось соотнести искусство со своей повседневностью, чтобы, сличив их, увидеть нечто новое.

Не только техника, но и развитие самого искусства подготовило колоссальные изменения восприятия прекрасного. Это было связано с поисками новой эстетики в культуре XIX в., когда начинают появляться разнообразные виды искусства, радикально отличающиеся друг от друга, когда вместо общественных ценностей искусство выбирает фигуру самого человека и начинает активно познавать ее.

Культурная традиция Нового времени изменила соотношение человека и искусства, принизив роль прекрасного и возвысив ценность воспринимающего сознания, что стало основой изменения диапазона художественности. В связи с этим целью данной работы явилось описание изменения роли искусства в жизни человека, что отразилось, в первую очередь, в переосмыслении критериев искусства. С другой стороны, культуральные практики XX в., возвысившие ценность зрителя в искусстве, стали основой «перевода» искусства в культурный текст, для которого ценность «прошлого» опыта превалирует над свойственной искусству «оригинальностью».

Если европейская философская традиция Нового времени связывала искусство с деятельностью разума, поиском истины, то с середины XIX в. происходят культурные сдвиги в восприятии искусства. Бурно сменяющие друг друга с эпохи Просвещения направления и стили в искусстве стали сосуществовать параллельно, предлагая различные возможности эстетического отображения действительности, в результате чего эстетическое стало приобретать особое авторское видение. XIX в. показал, а XX упрочил идею того, что искусство может быть разным. Развитие импрессионизма, постимпрессионизма, символизма подготовило необходимость изменения восприятия прекрасного. Например, с импрессионизма одним из важных критериев искусства становится динамика, а стремление запечатлеть в живописи вечное заменяется изображением мгновений. Начиная с декаданса, можно говорить о том, что искусство утратило свою «позитивную» направленность, став инструментом обнажения внутреннего мира человека, его страхов и переживаний. Изучая особенности «апокалиптики культуры» рубежа XIX–XX вв., А.И. Симонов доказывает, что «ощущение морально-нравственной незащищенности как индивидуальной, так и общественной, соединенное с идеей всеобщего прогресса и материального роста культуры, рождает апокалипсическое мировоззрение, проникающее во все сферы жизни общества» [1].

XX в. внес существенные коррективы в представление об искусстве не как отражения реальности, а как поиска выхода за ее пределы и преодоления кризисных явлений. Искусство все больше стало родниться с человеком, из-за чего эстетическое отношение к искусству менялось на психологическое.

Многообразие проявлений творческой деятельности человека усложнило современное понимание искусства. Согласно формулировке П.С. Гуляева, «чаще всего под современным искусством понимается творческая деятельность, которая: а) не связана с художественной традицией, вырабатывавшейся человечеством в течение тысячелетий; б) признает неограниченную свободу творца-художника, ведь речь идет о создании „актуального“ искусства; в) нередко применяет художественные способы и материалы, ранее не применявшиеся в традиционном искусстве; г) активно использует различные пиар-технологии и эпатаж для популяризации своих работ и идей» [2. С. 86].

Развитие искусства рубежа XX–XXI вв. выходит далеко за рамки классического понимания культуры и искусства. По мнению А.Я. Флиера, в качестве тенденций постнеклассической культуры в настоящее время можно выделить следующие: возрастающую независимость человека от государства, трудовую и образовательную мобильность, толерантность по отношению к отклонениям от социальных стандартов, переход от книжной к экранной культуре, растущее отчуждение от классической культуры [3. С. 57].

Множество неподдающихся рефлексии с позиции классического инструментария оценки произведений искусства его элементов стало основой для изменения подходов к оценке прекрасного. Повторяемые сюжетные схемы, вторичность, возможность создавать копии также изменили представление человека о содержании искусства, причем повторяемость активно расширяется за счет сферы виртуального, где виртуальный компонент стал превалировать над реальностью. По мнению Е.Н. Шапинской, «виртуальный культурный контекст очень фрагментарен и капризен, что далеко не способствует формированию целостной системы эстетических ценностей» [4].

Г. Мажейкина обращает внимание на то, что в ситуации современного искусства «наступил момент, когда парадигмальные законы прошлого перестали обслуживать сегодняшний опыт» [5. С. 96], так как «с помощью новых моделей, изобретаемых актуальными художниками, искусствоведами, галереями, формируется новая парадигма в культуре современности, которая становится средой обетования современного человечества, живущего в виртуальном Зазеркалье мира Других» [Там же. С. 111].

Открытия в области психологии радикально изменили отношение человека к искусству, как и отношение автора к своему произведению. Влияние Фрейда на искусство XX в. трудно переоценить. Подчиняясь психологии, искусство получило большую власть над бессознательным человека и стало более личным и интимным. Массовая культура в этом аспекте пошла еще дальше, «приручив» искусство в своем влиянии на человека. С развитием средств массовой информации искусство стало неотъемлемой частью жизни человека, фоном его повседневной деятельности. В некотором аспекте можно говорить, что искусство заменило собой религию, поставив на пьедестал образ объекта / субъекта, служащего образцом.

В 1936 г. немецкий философ Вальтер Беньямин опубликует статью «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», в которой говорит о начале кризиса искусства, так как технические возможности тиражирования и воспроизведения искусства наносят непоправимый урон тому, что привыкли называть искусством. Для различения искусства высокого от воспроизводимого Беньямин вводит понятие «ауры», имея в виду особое существование произведения искусства во времени и пространстве как «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» [6. С. 24]. С техникой теряется пространственно-временная обусловленность произведения искусства, теряется и понятие «оригинальность», зато приобретаются новые функции: в фотографии – экспозиционная, в кино – компенсаторная. Новое искусство, согласно Беньямину, подобно искусству дадаизма, обесценивает искусство в своем классическом проявлении: «Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания. Не в последнюю очередь они пытались достичь этого исключения за счет принципиального лишения материала искусства возвышенности. Их стихотворения – это „словесный салат“, содержащий непристойные выражения и всякий словесный мусор, какой только можно вообразить. Не лучше и их картины, в которые они вставляли пуговицы и проездные билеты. Чего они достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожения ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции» [Там же. С. 56–57].

Дальнейшие исследования в области искусства связаны с расширением влияния визуальных практик на искусство и снижением его ценности. Известный искусствовед Дж. Бергер видит причину «снижения» эстетической ценности искусства прошлого именно в легкости его тиражирования. Он пишет: «...Современные средства воспроизводства изображений... разрушили власть искусства и изъяли его (или, вернее, изъяли образы, которые теперь воспроизводятся) из рамок всякой заповедности» [7. С. 40].

Разнообразие видов и форм искусства, смешение высокого и низкого, безобразного и образного настолько расширили представление об искусстве, что невозможно с позиции одних критериев анализировать нечто, являющееся искусством, а потому критерии тоже становятся ранжированными. Например, Ю.В. Мацкевич выделяет прямые критерии (техническая грамотность, оригинальность, общественная значимость) и косвенные (имидж автора, эмоциональный отклик, экономические показатели) [8], причем в реалиях современной действительности косвенные превалируют над прямыми, что еще больше расширяет антропологические границы восприятия искусства.

Широта охвата того, что сегодня принято называть искусством, породила различные варианты критериев искусства, что размыло понятие художественного произведения настолько, что оно перестало отвечать своим главным критериям. По мнению Н.А. Хренова, «по мере распада иерархии ценностей предшествующей культуры в сферу системы искусства начинают входить не обладающие художественными качествами эстетические формы... в ситуации распада иерархии культуры маргинальные эстетические образования становятся востребованными, что способствует их передвижению в центр художественной культуры» [9]. Изменение представления о художественности Н.А. Хренов связывает с визуальными формами искусства, отмечая, что «новая визуальность выводит за пределы художественности, во всяком случае, того типа художественности, что за многие столетия существования истории искусства успел сложиться» [10]. Так, на основании опросов посетителей Эрмитажа и Русского музея выставок современного искусства работники музеев делают следующие выводы: «Среди описания общих впечатлений респондентов от последних выставок актуального искусства преобладают такие определения, как „неожиданное“, „оригинальное“, „эмоциональное“ и „ироничное“, „игровое“. Публика чутко реагирует на иронию, на элементы игры в произведениях, особенно они интересны для молодежи. Молодежь привлекает эффект воздействия этого искусства, который подобен интеллектуальным играм или решению задач с вовлечением негативных эмоций и шоковых ситуаций. Отношение к эпатажным, шокирующим произведениям также изменилось, шок, острые и неожиданные ощущения становятся привычными» [11. С. 98].

Техническое оснащение сферы прекрасного лишь усилило разрыв между современным и классическим искусством, эстетизировав образ самого человека. Смещение акцента с общественных ценностей и идеалов на самого человека меняет критерии искусства на антропологические, связанные с раскрытием природы человека. Обращение к внутреннему миру воспринимающего сознания лишило произведения искусства единой эстетики восприятия, а потому для каждого направления искусства стала возникать своя особая эстетика со свойственным ей инструментарием познания. Единым остается критерий подлинности искусства, который М.Ю. Шишин и И.В. Фотиева выделяют как основной критерий. Они постулируют идею, что «подлинным можно считать искусство, которое, в параллель к науке, выполняет фундаментальную задачу особого, ценностного познания мира, а в своих наивысших проявлениях – преумножает высшие ценности, обогащая и самого творца, и истинного зрителя» [12. С. 68]. Относительно современного искусства понятие подлинности становится синонимичным понятию оригинала в противовес репродукции, что также снижает эстетический облик прекрасного.

В научном диалоге В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская обращают внимание на то, что с поп-арта само искусство стало отказываться от художественности, а потому ему нужна иная оптика, не эстетическая. Если эстетическая оптика была связана с художественностью, аурой таинственности, непостижимости, возвышенной одухотворенности, символической глубины, неописуемой красоты, художественного вкуса, то, как замечает Н.Б. Маньковская, «современные фанаты арт-практик активно продвигают „другую“ эстетику, в соответствии с которой высшее качество новейшего искусства – отнюдь не художественность, но временность, необязательность, случайность, нелепость, невостребованность – деятельность по исследованию невозможного. Квазиэстетические категории „эстетики невозможного“ – бесформенное, ужасное, отвратительное, мгновенное, бессмысленное, внезапное, случайное, невидимое» [13. С. 226].

Многообразие современных явлений искусства характеризуется особой эстетикой, которая успешно «работает» в одном жанре и выглядит вульгарной в другом. Исходя из современных культурных практик, можно выделить различные подходы к определению предмета искусства и его критериев. И подчас они носят субъективное авторское видение. Например, художница Елена Ковылина выделила следующие критерии оценки современного искусства: «классические вспомогательные критерии» (композиция, пластика, гармония, стиль, фактура), новаторство, вписываемость в историко-культурный контекст, «наличие эксперимента, попытка выхода из системы существующих параметров искусства», «позиция автора», «идеологический критерий» (элемент безумия нерационального измерения, невозможность вербализации и полного дискурсивного постижения), «талантливость», самостоятельность (не требует дополнительных комментариев для постижения), многослойность восприятия, «дерзость», «нравится или не нравится» [14]. Арт-группа «Лаборатория», ориентируясь на собственные ощущения об искусстве, выделила 8 критериев, минуя показатели вкуса, канона, экономической составляющей: чувство формы, техническое мастерство, узнаваемая авторская идентичность, способность продуцировать интерпретации, аттракционность (наличие в произведении эффекта «остранения», сдвига зрительского восприятия), критичность, смелость, биографичность [15].

Расширение представлений о культуре, связанное с включением в это понятие всей деятельности человека и результатов этой деятельности, ставит серьезную задачу – отличить искусство от неискусства. Популярная эстетика основывается на принципе преемственности искусства и жизни, а потому идеи массового сознания оказывают первостепенное влияние на то, что называется искусством. По мнению Е.Н. Шапинской, «у массовой аудитории присутствует интерес к сюжету произведений, к миметической репрезентации, в результате чего они называют красивыми репрезентацию красивых вещей, особенно тех, которые непосредственно обращены к ощущениям, к чувственному опыту» [16].

Тиражируемость и технические возможности воспроизводимости искусства позволяют создавать новое как уже бывшее, а потому к произведению искусства подчас человек предъявляет те же требования, что и к устоявшемуся явлению культуры. Вместо эстетических критериев оценки он берет традиционную («раньше было лучше») или ценностную, стремясь у всего нового

найти ценностный смысл. По мнению Ю.А. Кондратенко и А.А. Петрусевич, «...о какой бы из ситуаций объективного или необъективного, буквального или небуквального восприятия ни заходила речь, важным компонентом рефлексии становилось умение не смотреть, а видеть и распознавать неочевидное в очевидном. Возможности иного взгляда на проблему интерпретации в полной мере были осознаны в постмодернистской художественной традиции, в которой за важнейшими классическими категориями философии искусства („образ“, „пространство“, „время“, „текст“ и др.) закрепилось не моно-, а полисмысловое истолкование. Эти понятия начинают работать как категории онтологического ряда, поскольку они перестают ориентировать воспринимающего в художественном тексте. За ними закрепляется новая, более важная, функция – служить залогом существования произведения искусства» [17. С. 45].

Если взять во внимание элемент повторяемости, такой излюбленный в современной музыке и кинематографе, то он переводит произведение искусства на язык культуры, так как для его познания важно в новом видеть старое и делать выводы о том, как поменялся текст культуры за определенный отрезок времени. Например, более 20 экранизаций «Анны Карениной» – это, в первую очередь, более 20 культурных текстов, отражающих культурные признаки времени своего создания.

Всевозможные рейтинги, декларирующие необходимость ознакомления с каким-то элементом искусства, кассовые сборы свидетельствуют о первостепенном значении коллективного восприятия произведений искусства. Вместо индивидуальности и личностного видения привлекательными становятся те произведения, которые рассчитаны на максимальное количество реципиентов. Классический пример – история популярности «Джоконды», ценность которой была максимально поднята в XIX–XX вв. Можно сказать, что «Джоконда» по критериям современного искусства – произведение, которое успешно живет в современности в виде мемов и демотиваторов, так как обладает всеми критериями привлекательности для массового зрителя.

Идея, что искусство становится все больше коллективным, связана с переживанием эстетики постмодернизма, которая активно включала воспринимающее сознание в художественный и культурный процесс. Наиболее полно это проявляется в апокалипсических и постапокалипсических сюжетах, порождающих ценность гигантомании как особого интегративного свойства искусства, стирающего национальные культурные границы за счет опоры на чувство страха, стыда или вины.

Недосказанность, многозначность, опора на имеющийся у воспринимающего искусство опыт изменили художественное сознание человека, убрав грань между зрителем и искусством, сделав зрителя центральной фигурой рождения искусства здесь и сейчас.

Антропологизация сферы искусства направлена на перевод художественного произведения в культурный текст, который выходит далеко за рамки искусства, объединяя и традицию, и искусство, и будущее культуры, и значимые события настоящей реальности. Перевод искусства в культурный текст связан, в первую очередь, с кинематографом. Техническое оснащение кинореальности развивается стремительными темпами, а потому появляется возможность улучшить визуально уже существующее произведение. В сюжетном плане намного сложнее создавать новое, потому используются раз-

нообразные культурные практики поддержания интереса к «старому», повторяемость которого возводится в ранг классики. Так как кинематограф является самым доступным видом искусства, который человек постигает практически каждый день, его отношение к искусству кино переходит на отношение к другим видам искусства, где он начинает искать элементы прошлого, активно включаясь в процесс соавторства. И здесь уже неважны ни эстетический вкус, ни высокие эмоции – человек сам творит искусство, что и является его наивысшей ценностью. В этой связи обращает на себя внимание и другая особенность культурного текста, которая просматривается в культурологических подходах к анализу культуры, – наделять реальность дополнительными ценностными смыслами. Как разные культурологические подходы предлагают свою методику анализа культуры, так и искусство дает человеку возможность почувствовать себя причастным к высокому, создавая новые ценности.

Переживая культурный кризис конца XIX – первой половины XX в., человек стал активно менять культуру, наделяя абсолютно любые объекты реальности культурным смыслом. Кризисная ментальность человека XX в. во многом была направлена на приумножение ценностей. Парадоксально, но культурный кризис, характеризующийся падением ценностей, в условиях современности связан с изобилием ценностей, которые трудно классифицировать, так как в искусстве сливаются в единую систему высокие и низкие ценности и антиценности. Например, трудно оценить роман Б.И. Эллиса «Американский психопат» (*American Psycho*, 1991), который при всех художественных достоинствах серийные убийцы неоднократно называли источником своего вдохновения и руководством к действию. Можно сказать, что искусством становится не сам объект, а ценности, которые реципиент ему приписывает.

Сегодня сложно провести градацию ценностей, а потому каждая имеет особый вес в культуре и отвечает потребностям человека. Большое влияние на систему ценностей имеет мода, которая формирует эстетический облик современной культуры. По мнению С.Н. Иконниковой, «мода оказывает влияние на психологию и ментальность человека, ценностные ориентации, создает новое „искусство жизни“» [18. С. 56] и, ориентируя людей на кратковременность своего цикла, учит человека «культуре выбрасывания» [Там же. С. 57], что порождает новое истолкование прекрасного.

Важным критерием современного искусства можно назвать опору на классические образцы, связанные с узнаванием в новом уже знакомого. Еще В. Беньямин обращал внимание на важную особенность массового искусства – типизацию восприятия. Он пишет: «Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры – характерная черта восприятия, чей „вкус к однотипному в мире“ усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений» [6. С. 25]. Интересно, что расширение представлений как о культуре, так и об искусстве стало причиной стирания границ между ними. Зачастую можно столкнуться с таким фактом, что на современное искусство человек смотрит с позиции критериев культуры и ищет в них культурные смыслы, которые не столько должны расширять представление о реальности, сколько закрепляют новое в сознание реципиента как устоявшееся, как традицию. В этом аспекте обращает на себя внимание способность современного человека наделять культурными смыслами новое, тем самым увеличивая традиционную значимость нового. Непринятие

современного искусства зачастую связано с невозможностью найти культурные смыслы нового. Оценивая новое, человек подходит к нему с позиции «вчерашних» ценностей, которые уже получили свое признание в культуре и считаются авторитетными. В этом аспекте можно заметить, что на новое люди смотрят с позиции одних и тех же ценностей (культуры), вписывая новое в контекст культуры. Таким образом, возникает коллизия, что новое, не успев закрепиться как искусство, приобретает статус культуры и становится ею, вписываясь в культурный контекст. Например, появление новых «Звездных войн» (*StarWars: Episode VII – TheForce Awakens*, 2015) позиционировалось как ожившая легенда, ожившая классика, что необходимо было человеку не столько увидеть, сколько пережить это событие.

Посредством имеющегося представления человек активно включается в процесс создания искусства, представляя развитие сюжета, скажем, в фильме, по уже готовым шаблонам и возможности предугадать новый компонент. В этом аспекте популярность ремейков, ремиксов, каверов выглядит очевидной, так как ставит человека перед возможностью почувствовать себя экспертом, сравнивая новое с уже известным и осознаваемым.

Стремление привлекать к произведению искусства как можно большее количество реципиентов наделяет искусство еще одним важным качеством – особой ментальностью, соединяющей ценности различных национальных культур в единое ценностное поле. Современность показала, какие национальные ценности отдельных культур могут претендовать на универсальность в сфере искусства.

Расширение культурных контактов также способствует ослаблению ценностной парадигмы за счет признания ценностей иных культур. Вхождение чужих культур в нашу со своей ценностной системой изменили представление человека о традиции, которая стала восприниматься не в едином каноническом ключе, а стала подвергаться сомнению с позиции иных ценностных систем [19]. Изменение восприятия традиции связано и с пространственно-временным аспектом. Развитие коммуникационных технологий позволило человеку в любой момент обращаться к любому произведению искусства любой эпохи. И для сознания современного человека эти произведения находятся в едином поле культуры современности, которое Ф. Морфа характеризует как «законченное прошедшее» [20].

С переводом классических произведений искусства в электронную форму каждый желающий имеет возможность ознакомиться с доступными миру произведениями искусства. Применение цифровых технологий в сфере искусства позволило рассматривать художественные произведения и сравнивать их в единой пространственной плоскости, от чего на передний план выходит фигура реципиента, создающего свой культурный текст, а на второй план отодвигается контекст с его оригинальностью. Благодаря такому изменению в одном произведении искусства могут встретиться герои разных культур. Например, в фильме Стивена Норрингтона «Лига выдающихся джентльменов» (*The League of Extraordinary Gentlemen*, 2003) центральными фигурами оказываются вырванные из разных культурных миров человек-невидимка, Том Сойер, Дориан Грэй, доктор Джекил.

Утрата времени в искусстве лишает произведение контекста и той уникальности, которой оно обладало раньше. Возможность компилировать про-

изведения искусства снова превращает их в текст культуры, сквозь призму которого отражается современный познающий субъект, эстетизирующий свою деятельность.

Исходя из культурного контекста существования произведения искусства, стоит заметить, что оно все больше сливается с образом воспринимающего сознания, использующего свой культурный багаж. Произведение искусства, обогатившись множеством новых культурных маршрутов в отображении прекрасного, создает образ современного человека, постигающего и приумножающего систему ценностей культуры.

Подводя итоги, значимыми в восприятии современного искусства можно назвать следующие критерии: узнавание, психологический эффект (культурный шок), опора на ментальность, интернациональность, коллективный характер творчества, развлекательная функция (свидетельствует не столько о смеховом начале, сколько об эффекте современности), мифологизация реальности, приумножение ценностей, светский характер культуры, возможности визуализации, гигантомания, доступность, симуляция классических сюжетов.

Исходя из подходов к определению критериев искусства, возникает вопрос: а не теряется ли искусство как таковое? Необходимо ли искусство в современном мире?

Если обратиться в прошлое, когда культура развивалась неторопливо и закрепляла в сознании человека образы и символы, назначение искусства заключалось не только в эстетических потребностях человека, но и в движении культуры вперед. Для культуры была необходима «встряска», чтобы в ней происходили изменения. Бурные темпы развития культуры XX – начала XXI в. показали, что культура – это не устоявшееся, а развивающееся явление. Культура меняется постоянно, а потому не успевают закрепляться традиции и ценности. В этом аспекте искусство не успевает за высокими темпами развития культуры, так как культура взяла на себя «передовую» роль искусства. Культура дает многообразие всего, объединяет виды искусства, дает более современную по отношению к искусству систему творческих взглядов, ориентированную на предпочтения реципиента. А потому искусство утрачивает свое положение «ведущего», становясь «ведомым», так как инструментарий культуры развивается стремительно, а сознание человека остается более консервативным, и на сознание уникально нового искусства необходимы колоссальные изменения в нем.

Список источников

1. *Симонов А.И.* Критика прогресса и его этическая оценка с позиции отечественной «апокалиптики культуры» рубежа XIX–XX вв. // Вестник Мининского университета. 2017. № 4 (21). С. 15.
2. *Гуляев П.С.* Изобразительное искусство современности: необходимость или безысходность? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 11-2 (73). С. 86–88.
3. *Флиер А.А.* Еще одна модель типологизации культуры // Вестник культуры и искусств. 2017. № 1 (49). С. 51–59.
4. *Шатинская Е.Н.* Эстетические ценности классического наследия в пространстве (пост)современной культуры: теоретическое осмысление и культурные практики // Культура культуры. 2016. № 4. URL: <http://cult-cult.ru/aesthetic-values-of-classical-heritage-in-post-modern-culture/> (дата обращения: 25.08.2018).
5. *Мажейкина Г.* Другое как критерий формирования художественного образа в актуальном искусстве XXI века // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 92–123.

6. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медум, 1996. 240 с.
7. Бергер Дж. Искусство видеть. СПб. : Клаудберри, 2012.
8. Мацкевич Ю.В. Определение понятия «произведение искусства» и обозначение критериев его оценки // Искусство и культура. 2012. № 3 (7). С. 13-16.
9. Хренов Н.А. История образов после истории искусства: культурологический аспект (начало) // Культура культуры. 2017. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/istoriya-obrazov-posle-istorii-iskusstva/> (дата обращения: 25.08.2018).
10. Хренов Н.А. История образов после истории искусства: культурологический аспект (окончание) // Культура культуры. 2017. № 4. URL: <http://cult-cult.ru/the-history-of-images-after-the-history-of-art-culturological-aspect1/> (дата обращения: 25.08.2018).
11. Богачёва И.А., Иевлева Н.В. Отношение публики Эрмитажа и Русского музея к современному искусству // Вопросы культурологии. 2011. № 5. С. 95–100.
12. Шишин М.Ю., Фотиева И.В. Критерии подлинности искусства: философский анализ // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. № 45. С. 63–68.
13. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Художественность как метафизическое основание эстетического опыта и критерий определения подлинности искусства // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43, № 1. С. 220–241.
14. Ковылина Е. Нравится или не понимаю? // Moscow art magazine: художественный журнал. 2004. № 55. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/55/25/> <http://xz.gif.ru/numbers/55/25/> (дата обращения: 25.08.2018).
15. Логутов В. и др. О критериях оценки произведения современного искусства: первые тезисы // Цирк «Олимп»+TV: Вестник современного искусства. 2013. № 7 (40). URL: <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/411/gruppa-laboratoriya> (дата обращения: 25.08.2018).
16. Шапинская Е.Н. Художественный вкус и культурный капитал: взгляды и идеи Пьера Бурдьё // Культура культуры. 2017. № 3 (15). С. 7. URL: <http://cult-cult.ru/artistic-taste-and-cultural-capital-views-and-ideas-of-pierre-bourdieu/> (дата обращения: 25.08.2018).
17. Кондратенко Ю.А., Петрусевич А.А. НАРЦИСС, КАНАТОХОДЕЦ, СТЕКОЛЬЩИК: феномен «невидимого объекта» в искусстве XX века // Гуманитарий: актуальные проблемы науки и образования. 2012. № 1 (17). С. 45–52.
18. Иконникова С.Н. Мода как стимул и соблазн потребления // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 3 (28). С. 55–58.
19. Шмелева Н.В., Спасский А.Н. Место и роль традиции в современной культуре // Общество. Среда. Развитие. 2018. № 2 (47). С. 72–75.
20. Морфа Ф. Пост-постмодернизм, или Законченное прошедшее – (архео)модерность? // Художественный журнал (Moscow Art Magazine). 2006. № 61/62. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/36> (дата обращения: 25.08.2018).

References

1. Simonov, A.I. (2017) Kritika progressa i ego eticheskaya otsenka s pozitsii otechestvennoy "apokaliptiki kul'tury" rubezha XIX–XX vv. [Criticism of progress and its ethical assessment from the standpoint of the domestic "apocalyptic culture" at the turn of the 19th–20th centuries]. *Vestnik Mininskogo universiteta*. 4(21). p. 15.
2. Gulyaev, P.S. (2016) Fine art of contemporaneity: necessity or despair? *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 11-2(73). pp. 86–88. (In Russian).
3. Flier, A.Ya. (2017) Another model of typology of culture. *Vestnik kul'tury i iskusstv*. 1(49). pp. 51–59. (In Russian).
4. Shapinskaya, E.N. (2016) Aesthetic Values of Classical Heritage in (Post)Modern Culture: Theoretical Understanding and Cultural Practice. *Kul'tura kul'tury – Culture of Culture*. 4. [Online] Available from: <http://cult-cult.ru/aesthetic-values-of-classical-heritage-in-post-modern-culture/> (Accessed: 25th August 2018).
5. Mazheykina, G. (2014) The Other as a Criterion of Forming Artistic Images in 21st-Century Actual Art. *Iskusstvovedenie – Art Studies Magazines*. 1–2. pp. 92–123. (In Russian).
6. Benjamin, W. (1996) *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [A work of art in the era of its technical reproducibility. Selected Essays]. Translated from German. Moscow: Medium.

7. Berger, J. (2012) *Iskusstvo videt'* [Ways of Seeing]. Translated from English by E.A. Shruga. St. Petersburg: Klaudberri. p. 40.
8. Matskevich, Yu.V. (2012) Opredelenie ponyatiya "proizvedenie iskusstva" i oboznachenie kriteriev ego otsenki [The definition of the concept of "work of art" and the designation of the criteria for its evaluation]. *Iskusstvo i kul'tura*. 3(7). pp. 13–16.
9. Khrenov, N.A. (2017a) The History of Images after the History of Art: Culturological Aspect. *Kul'tura kul'tury – Culture of Culture*. 1. [Online] Available from: <http://cult-cult.ru/istoriya-obrazov-posle-istorii-iskusstva/> (Accessed: 25th August 2018). (In Russian).
10. Khrenov, N.A. (2017b) The History of Images after the History of Art: Culturological Aspect (Part 4 (Ending)). *Kul'tura kul'tury – Culture of Culture*. 4. [Online] Available from: <http://cult-cult.ru/the-history-of-images-after-the-history-of-art-culturological-aspect1/> (Accessed: 25th August 2018). (In Russian).
11. Bogacheva, I.A. & Ievleva, N.V. (2011) Otnoshenie publiki Ermitazha i Russkogo muzeya k sovremennomu iskusstvu [The attitude of the public of the Hermitage and the Russian Museum to contemporary art]. *Voprosy kul'turologii*. 5. pp. 95–100.
12. Shishin, M.Yu. & Fotieva, I.V. (2015) Kriterii podlinnosti iskusstva: filosofskiy analiz [Criteria for authenticity of art: a philosophical analysis]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii*. 45. pp. 63–68.
13. Bychkov, V.V. & Mankovskaya, N.B. (2017) Artistitsya as metaphysical foundation of aesthetic experience and criterion of art authenticity identification. *Vestnik slavyanskikh kul'tur – Bulletin of Slavic Cultures*. 43(1). pp. 220–241. (In Russian).
14. Kovylyina, E. (2004) Nravitsya ili ne ponimayu? [Do you like it or don't understand it?]. *Moscow Art Magazine*. 55. [Elektronnyy resurs] [Online] Available from: <http://xz.gif.ru/numbers/55/25/> (Accessed: 25th August 2018).
15. Logutov, V. et al. (2013) O kriteriyakh otsenki proizvedeniya sovremennogo iskusstva: pervye tezisy [On the criteria for evaluating a work of contemporary art: the first theses]. *Tsirk "Olimp" + TV: Vestnik sovremennogo iskusstva*. 7(40). [Online] Available from: <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/411/gruppa-laboratoriya> (Accessed: 25th August 2018).
16. Shapinskaya, E.N. (2017) Artistic Taste and Cultural Capital: Views and Ideas of Pierre Bourdieu. *Kul'tura kul'tury – Culture of Culture*. 3(15). p. 7. [Online] Available from: <http://cult-cult.ru/artistic-taste-and-cultural-capital-views-and-ideas-of-pierre-bourdieu/> (Accessed: 25th August 2018). (In Russian).
17. Kondratenko, Yu.A. & Petrusevich, A.A. (2012) NARCISSUS, ROPE-WALKER, GLAZIER: Phenomenon of the "Invisible Object" in the Art the XX Century. *Gumanitariy: aktual'nye problemy nauki i obrazovaniya – Russian Journal of the Humanities*. 1(17). pp. 45–52. (In Russian).
18. Ikonnikova, S.N. (2016) Fashion as an incentive and temptation consumption. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture*. 3(28). pp. 55–58. (In Russian).
19. Shmeleva, N.V. & Spasskiy, A.N. (2018) Mesto i rol' traditsii v sovremennoy kul'ture [The place and role of tradition in modern culture]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye – Society. Environment. Development*. 2(47). pp. 72–75.
20. Morpha, F. (2006) Post-postmodernizm, ili zakonchennoe proshedshee – (arkheo) modernost'? [Post-postmodernism, or the completed past – (archeo)modernity?]. *Moscow Art Magazine*. 61/62. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/36> (Accessed: 25th August 2018).

Сведения об авторе:

Шмелева Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и общественных наук Нижегородского государственного педагогического университета им. Козьмы Минина (Нижний Новгород). E-mail: shmelevanv@mail.ru

Information about the author:

Natalia V. Shmeleva – Minin State Pedagogical University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russian Federation. E-mail: shmelevanv@mail.ru

*Статья поступила в редакцию 28.08.2018;
одобрена после рецензирования 13.10.2019; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 28.08.2018;
approved after reviewing 13.10.2019; accepted for publication 25.02.2022.*

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья

УДК 930.25+39(571.54)+78 (571.54)

doi: 10.17223/22220836/45/17

КУЛЬТ ТЭНГРИЕВ БУРЯТ В АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛАХ ЦЕНТРА ВОСТОЧНЫХ РУКОПИСЕЙ И КСИЛОГРАФОВ ИМБТ СО РАН

Лидия Данииловна Дашиева¹, Суржана Борисовна Миягашева²

^{1,2} *Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения
Российской академии наук, Улан-Удэ, Россия*

¹ *dashieva2006@yandex.ru*

² *surjana@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена изучению шаманского культа тэнгриев в фондах ЦВРК ИМБТ СО РАН. Авторами выявлены три разные тематические и жанровые архивные группы, в которых содержатся материалы, отражающие данный культ. Установлено, что специфические мотивы культа тэнгриев представлены уникальными образцами текстов, такими как ураническая генеалогия, гимны и шаманские призывания, тексты шаманской и буддийской обрядовой практики. Отдельно выделяется коллекция аудио-записей шаманских песнопений и заклинаний.

Ключевые слова: бурятский шаманизм, архивные материалы, культ тэнгриев, песнопения, призывания

Благодарности: Статья выполнена в рамках государственного задания – проект «Письменные традиции народов Байкальского региона в контексте историко-культурного наследия России и Внутренней Азии» (номер госрегистрации: 121031000263-3).

Для цитирования: Дашиева Л.Д., Миягашева С.Б. Культ тэнгриев бурят в архивных материалах Центра восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 184–194. doi: 10.17223/22220836/45/17

CULTURAL HERITAGE

Original article

THE CULT OF THE TENGRIES IN ARCHIVAL MATERIALS OF THE CENTER OF ORIENTAL MANUSCRIPTS AND XYLOGRAPHS OF THE IMBT SB RAS

Lidiya D. Dashieva¹, Surjana B. Miyagasheva²

^{1,2} *Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch of the Russian
Academy of Sciences, Ulan-Ude Russian Federation*

¹ *dashieva2006@yandex.ru*

² *surjana@yandex.ru*

Abstract. An important role in preserving the ethnic and cultural identity of the Buryat ethnos is acquired by traditional culture and a unique historical and cultural heritage, in which a special place is occupied by works of a shamanic cult. In this regard, the study of the

phenomenon of the cult of the tengries, shamanic hymns and invocations, as well as shamanic rituals of the Buryats, often lost or modified, their reconstruction becomes obvious urgency and timeliness.

The article is devoted to the study of the shamanic cult of the tengries in the archival materials of the Center of Oriental manuscripts and xylographs of the IMBT SB RAS. For the first time in Russian and foreign Mongolian studies an attempt is made to systematize handwritten sources in the Old Mongolian written, Buryat and Russian languages and comprehensively present the materials of the richest funds of the archive.

In the archive fund, three groups are revealed: the general fund, the Mongolian fund and the phonofund.

The database of the study of the cult of the tengries became materials of more than 116 sources, containing information from the general archive fund in Buryat and Russian (more than 100) and the Mongolian fund (16 sources) translated by the authors of the article from the old Mongolian written into Russian.

The materials of the general fund reflect the diversity of shamanic rituals of the Buryats as a whole. Thematic groups such as mythology and uranum genealogy, hymns and texts of shamanic conscription and ritual practice are highlighted for revealing the specific motives of the cult of the tengries. This fund, which is kept in the manuscript department is the heritage of ethnographers, religious scholars, linguists and folklorists.

The Mongolian Fund is represented by unique samples of texts of buddhist-shamanic ritual practice. It is determined that such rituals, connected with veneration of tengri, are the basis on the ritual of burning incense named san. These texts refer to the syncretic ritual practice, and represent records of hymns, prayers and descriptions of sacrificial rites to shamanic deities and ancestral spirits included in the Buddhist pantheon of deities. Manuscripts in the Old Mongolian language are a valuable historical and cultural source, revealing the phenomenon of written heritage of the Mongolian peoples.

The collection of audio records of shamanic hymns, invocations, spells, stored in the phonofund of the archive of the IMBT SB RAS, which have value as a phenomenon of the ritual shamanic poetry of the Buryats, is singled out. The differentiation of audio samples into ritual singing and foul (narrative) genres is defined. Samples of audio recordings of the shamanic poetry dedicated to the cult of the tengries are systematized into the shamanic calls of the boogei durdalga and shamanic songs of boogei duunuud. It is revealed that the sound or acoustic code is of particular importance in the music of the shamanic cult, and in this connection the question of the correlation of the verbal and musical components in the shamanic invocations and hymns is touched upon.

Keywords: Buryat shamanism, archival materials, a cult of the tengries, shaman's hymns, Buryats

Acknowledgments: Статья выполнена в рамках государственного задания – проект «Письменные традиции народов Байкальского региона в контексте историко-культурного наследия России и Внутренней Азии» (номер госрегистрации: 121031000263-3).

For citation: Dashieva L.D., Miyagasheva S.B. The cult of the tengries in archival materials of the Center of oriental manuscripts and xylographs of the IMBT SB RAS. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:184-194. doi: 10.17223/22220836/45/17

Почитание тэнгри как высшего неба было известно монголоязычным и тюркоязычным народам Центральной Азии еще со времен хунну. Само слово в древнемонгольском языке обозначало «небо, гений неба, могущественное божество, источник души, вечный и правосудный мироправитель» [1. Т. 2. С. 1763]. Более конкретным значением понятия «тэнгри/тэнгэри» является его персонификация в виде духов-небожителей, входящих в пантеон древней религии монгольских народов [2. С. 53].

Култ тэнгриев-небожителей у бурят нашел отражение в мифологии, фольклоре, героических эпосах, шаманских призываниях. Моления в честь

них проводились в условиях родоплеменных и родовых коллективных обрядов, таких как шаманские *тайлганы*, и в рамках семейно-индивидуальных шаманских обрядов. В настоящее время традиционная культура и уникальное историко-культурное наследие приобретают важную роль в сохранении этнической и культурной идентичности бурятского этноса. В этой связи изучение феномена культа тэнгриев, шаманских песнопений и призываний, равно как и шаманских обрядов бурят, зачастую уже утраченных или модифицированных, и их реконструкция приобретают очевидную актуальность и своевременность.

Особую ценность в углубленном исследовании бурятских шаманских обрядов, традиций и культов приобретают архивные материалы Центра восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук.

Формирование архивного фонда ЦВРК ИМБТ СО РАН было связано с началом деятельности Бурят-Монгольского ученого комитета, основанного в 1922 г. Его задачей являлись организация переводческого и издательского дела, создание рукописного и библиотечного фонда, воспитание кадров специалистов, собирание материала и изучение языка, литературы, истории [3. С. 42]. Созданный при комитете рукописный отдел осуществлял сбор, систематизацию исторических источников, рукописей обрядовой литературы на монгольском и тибетском языках, экспедиционных материалов и научных отчетов, дневников и записей ученых-востоковедов, исследователей, собирателей-краеведов. Первые материалы, поступившие на хранение в отдел, датируются серединой 20-х гг. прошлого века [4. С. 5].

В фондах ЦВРК выявлено три группы источников, отражающих культ небожителей: первую группу составляют шаманские материалы на русском и бурятском языках, которые входят в общий архивный фонд ЦВРК. Они представляют собой огромное количество письменных материалов, посвященных шаманизму бурят Предбайкалья и Забайкалья конца XIX – начала XX в. Это – личные коллекции собирателей, рукописи, полевые материалы, фотодокументы, рабочие тетради и черновые записи ученых, которые занимались вопросами этнографии, истории, фольклора, бурятского языка и его диалектов и др.

Значительное количество материалов по бурятскому шаманизму сосредоточено в личных фондах С.П. Балдаева, М.Н. Хангалова, П.П. Баторова, А.К. Богданова, Ц.Ж. Жамцарано, И.Н. Мадасона. Встречающиеся в них сведения о культе тэнгриев являются многоаспектными, и для раскрытия их специфических мотивов авторами выделены три тематические группы.

Первую тематическую группу составляют мифологические сюжеты, легенды, предания о жизни и подвигах небожителей и представителей их семейств. Ключевыми являются мифы о сотворении мира, из сюжета которых можно заключить, что тэнгрии выступали в мировоззрении бурят как создатели всего земного. А.К. Богдановым были записаны легенды западных бурят, в которых тэнгрии играли ведущую роль в возникновении видимого и невидимого миров [5]. Также небожители считались творцами и покровителями людей – Эсэгэ Малан тэнгри почитался создателем всего земного, а его девять сыновей и девять дочерей почитались в качестве покровителей различных ремесел и промыслов, домашнего очага [6].

Тэнгриев насчитывалось разное количество, их число варьировалось, и они делились на 55 западных и 77 северных тэнгри, по другому варианту всех тэнгри было 99 – 55 западных добрых и 44 восточных злых. В связи с этим среди архивных материалов особого внимания заслуживает дело № 1110 из фонда С.П. Балдаева под названием «Тэнгрины», датированное 1952 г., в котором записаны варианты мифологии аларо-унгинских, кудинско-верхоленских, качугских, агинских, ольхонских, идинских бурят [7]. Определенный интерес представляют многочисленные мифы, содержащие информацию о происхождении и генеалогии уранических богов, в них приводится персональный ряд представителей старшего поколения во главе с небожителями-старейшинами [8].

Второй крупный блок архивных записей составляют гимны и тексты шаманских призываний, обращенных к тэнгриам. Материалы по шаманской обрядовой поэзии представлены различными словесно-поэтическими ритуальными формами и в большинстве случаев записаны на бурятском языке, тем самым отражают его диалектные особенности [4. С. 8]. Значительное количество текстов шаманских призываний *тэнгэрийн дурдалга* и пояснения к ним хранятся в личном фонде Л.Н. Мадасона [9]. Его рукописные варианты шаманских текстов на бурятском и русском языках остаются до сих пор неопубликованными. Образцы произведений обрядовой шаманской поэзии сосредоточены в фондах С.П. Балдаева [10], М.Н. Хангалова [11]. Наибольшее количество призываний, записанных у шаманов, было посвящено главному из всех тэнгриев – Эсэгэ Малан тэнгри [12].

В связи с широким распространением буддийской религии, образ и функции тэнгриев претерпели изменения и трансформацию – буддизм включил в свой пантеон шаманские божества, наиболее почитаемые бурятами. В вербальных текстах нашли отражение этапы развития культа тэнгриев под влиянием буддийской доктрины. Подобные материалы по фольклору и этнографии восточных бурят Забайкальской области содержатся в полевых дневниках и блокнотах Ц. Жамцарано, который вел записи во время командировок в Забайкалье в 1908–1909 гг. Можно отметить дело под названием «Описание шаманства у агинских хори-бурят», в котором приводятся тексты призываний тэнгриев хори-бурят, таких как Хиһан тэнгри, Гужэр тэнгри, Манжалай [13. Л. 1–5]. Буддийский культ Гужэр тэнгри, позиционирующегося в качестве покровителя лошадей, был отмечен у бурят Боханского аймака Иркутской области и в Кабанском районе И. Мадасоном [14]. Молебствия в честь них исполнялись в храмах ламами. П.П. Баторовым приводится текст призывания Гужэр тэнгри, записанный со слов ширетуя Аларского дацана Назарова [15].

В качестве третьей тематической группы в общем архивном фонде определяется практическая сторона культа тэнгриев – ритуалы и обряды жертвоприношений, которым собиратели уделяли особое внимание. Шаманские обряды в честь небожителей наиболее ярко и полно описаны М.Н. Хангаловым [12]. Значительный интерес представляют материалы по шаманизму западных бурят и фотографии, собранные ученым-исследователем, археологом П.П. Хороших, среди которых рассматриваются религиозные представления монголов и бурят и описываются шаманские обряды в честь небожителей Гужэр тэнгри и Субэртэн. В них даны описания обрядов жертвоприношений, ритуалов и церемоний [16].

Кроме шаманских материалов, в фондах ЦВРК хранятся архивные материалы, состоящие из ритуальных обрядников шаманско-буддийского происхождения. Они входят в состав монгольского фонда ЦВРК. Эти тексты представляют собой гимны, молитвы и описания обрядов жертвоприношений шаманским божествам и духам предков, включенным в буддийский пантеон божеств. Подобные обрядники отражают синкретический ритуал, называемый сан (bsangs), т.е. ритуал подношения и воскурения фимиама разным божествам, духам и покровителям. Данные бурятские тексты датируются сер. XIX в. и являются рукописными образцами, не имеющими аналогов в других собраниях монгольских книг. Они были собраны во время экспедиций бурятских ученых-востоковедов или переданы самостоятельно на хранение в архив их прежними владельцами.

Манускрипты ритуала воскурений фимиама и подношений сан, называемые сан-чога, хранятся в составе монгольского фонда ЦВРК, в котором насчитывается более 6 000 монгольских рукописей и ксилографов. Данный фонд разделен на 6 архивных коллекций под шифрами М I, М II, М III, БМ, MG и KM.

Монгольский фонд М I представляет собой коллекции буддийских сочинений самых разных направлений и жанров религиозного и светского характера [17. С. 141–143]. Фонд М II включает буддийские канонические тексты, жизнеописания Будды и его учеников, выдающихся религиозных деятелей, фольклорные произведения, обрядовую литературу, медицинские и астрологические трактаты и сочинения. Источники этих двух фондов были опубликованы в аннотированных каталогах в 2004 и 2006 гг. в Японии [18, 19].

Однако в настоящее время остаются terra incognita материалы монгольского фонда под шифрами М III, MG, KM и БМ. Из них монгольский фонд М III представляет собой коллекцию ксилографов и рукописей религиозного характера на старописьменном монгольском языке, MG включает в себя канонические издания Ганджур. Коллекция KM состоит из монгольских книг, переданных в 1958 г. в рукописный отдел ЦВРК из Республиканского краеведческого музея (бывшего Антирелигиозного, ныне Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова). Фонд БМ представляет коллекцию, собранную известным бурятским монголоведом Пурбо Балдановичем Балданжаповым. Он включает в себя редкие тибетские, монгольские, бурятские письменные источники, которые наряду с личным архивом, фонотекой, библиотекой и коллекцией микрофильмов были переданы вдовой ученого в ЦВРК и хранятся в его мемориальном кабинете [20. С. 34].

Монгольский фонд сохранил уникальные образцы обрядников, посвященных культу тэнгриев у бурят. Выделенные авторами обрядники ритуала воскурений и подношений из монгольского фонда М III, KM и БМ имеют традиционную для буддийской книги форму бодхи. Текст написан чернилами и тушью черного цвета на бумаге производства русских бумажных фабрик. Подобные обрядники синкретического ритуала сан были записаны бурятскими и монгольскими ламами в XVII–XVIII вв. и распространялись вплоть до XIX в. [21. С. 15]. К сожалению, установить авторство не представляется возможным, так как манускрипты, в отличие от ксилографий и литографий, оставались не подписанными авторами. Вероятно, они использовались в быту и хранились в юртах, домах простых аратов, и ламы пользовались ими крайне

редко, так как должны были читать свои молитвы на «священном» тибетском языке [22. С. 94].

Шесть из семнадцати текстов в честь тэнгриев посвящены Хан Хурмаста тэнгри. В ритуальных текстах он предстает главным среди 33 тэнгри, пребывающих на вершине Мировой горы Сумеру и враждующих с асурами [23]. Особый интерес вызывают три рукописных сочинения «Указ Хормуста тэнгри, из сочинения на каменной стеле близ города Пекин» [24], которые представляют собой интереснейшие образцы обрядовой литературы, созданные в результате смешения шаманских элементов и буддийского учения.

В ламаистских обрядниках культ тэнгри намного превышает каноническое абстрактное число 99 небожителей, и многие представители пантеона восточных злых небожителей выступают в качестве защитников и покровителей. Можно отметить, что в обрядниках сан-чога тэнгри получили новый статус божеств-покровителей, например, если Ата тэнгри считался главой 44 восточных злых тэнгри бурятского пантеона, то в буддийской мифологии он предстает защитником. В тексте «Воскурение Ата тэнгри» данное божество фигурирует как дарующий пищу, коня, одежду, избавитель от зла [25]. К ним также относится образ Охин тэнгри, которой посвящены пять текстов сан-чога из ЦВРК. Эта небожительница, именуемая в мифах монгольских народов Охин Хара-тэнгри, что означает «Дева-Тёмное небо», была включена в пантеон буддийских божеств в качестве ипостаси богини Лхамо. В итоге в мифологии монгольских народов она стала восприниматься как всеобщая прародительница, с которой связан культ плодородия и возрождения жизни [26. Т. 2. С. 272], несмотря на то, что в бурятской шаманской мифологии она относилась к пантеону вредоносных восточных небожителей [27].

Одним из ярких представителей тэнгриев является Хан Заячи-тэнгри, который персонифицируется как защитник людей, дарующий храбрость, вселяющий мужество в воинов, начальник небесных войск. Он вооружен стальным мечом и столь могуч, что сокрушает скалы [28]. В тексте «Сутра, посвященная священному Заячи тэнгри», божество описывается всемогущим, обладающим громовым голосом, подобным звуку бубна [29].

Весьма часто в текстах сан-чога вместо древних тэнгри упоминаются 9 Сульдэ-тэнгри, 13 Дайсун-тэнгри, 5 Ибэггчи-тэнгри. Подобные текстовые вкрапления представляют собой элементы, созданные под влиянием добуддийских верований, ассимилированных ламаизмом [30. С. 100]. Они имеют специфические функции божеств войны. К разряду воинских культов относится почитание Дайсан/Дайчин тэнгри, чей образ соответствует тибетскому Далха [Там же].

В целом небожители-тэнгри из буддийских канонических текстов наделяются весьма широким кругом полномочий – это защита от злых духов, смерти, болезней, врагов и разбойников, дарование жизненной силы людям и скоту, мира, благополучия, воинской и охотничьей удачи, покровительство семье, домашнему хозяйству, в особенности поголовью скота. Если первая группа источников архива ЦВРК отражает архаические мотивы культа тэнгриев, где они выступали в качестве покровителей бурят, то тэнгри из обрядников сан-чога выступают в виде космических, по своей природе достаточно абстрактных божеств, которым свойственны необъятность и вездесущность.

Как упоминалось выше, некоторая часть материалов этих двух групп была опубликована в аннотированных каталогах Н.В. Цыремпилова [18, 19] и О.А. Шаглановой [4]. Однако до настоящего времени не существует полного всеобъемлющего описания архивных материалов ЦВРК, посвященных культу тэнгриев. Для полной презентации источников авторами статьи выделяется еще одна группа – фонофонд, состоящий из произведений музыки шаманского культа: песнопений, призываний, заклинаний и гимнов в виде аудиозаписей [31]. Материалы данной группы архивных источников ЦВРК необходимо ввести в научный оборот, что позволит в полном объеме представить разнообразие культа тэнгриев и выявить их культовую значимость в традиционной культуре бурят.

Учитывая тот факт, что в сложный период времени (60–70-е гг. XX в.), когда в России распространялась атеистическая пропаганда советского режима и шаманская ритуальная деятельность была запрещена, большой заслугой бурятских ученых явилось собирание и обработка материалов по бурятскому шаманизму, в том числе аудиозаписей шаманских песнопений. Аудиообразцы были записаны в разное время бурятскими учеными-этнографами, филологами, фольклористами Д.С. Дугаровым, М.П. Хомоновым, Г.О. Туденовым, В.Ш. Гунгаровым, Е.В. Баранниковой во время экспедиций БКНИИ СО АН СССР (Бурятский комплексный научно-исследовательский институт Сибирского отделения Российской академии наук), затем БИОН (Бурятский институт общественных наук, ныне ИМБТ) в 1963–1976 гг. Материалы фонофонда представляют уникальную ценность и демонстрируют феномен обрядовой поющей шаманской поэзии бурят. Ранние аудиообразцы были записаны Д.С. Дугаровым в 1963 г., а поздние – Л.Д. Дашиевой в 2008–2012 гг.

Общее количество аудиообразцов составляет двадцать фоноединиц (далее – ф.е.), которые дифференцируются на обрядовые поющиеся и непоющиеся (нарративные) жанры и распределены следующим образом: шесть шаманских призываний *бөөгэй дурдалга* (инвентарные № 3086, 3214, 3247, 3324), десять образцов шаманских песнопений *бөөгэй дуунууд* (№ 3086, 3212, 3247, 3295, 3357) и четыре образца непоющейся шаманской поэзии.

Шаманские призывания *тэнгэрийн / бөөгэй дурдалга* – ритуальное обращение и призывание духов и божеств шаманского пантеона тэнгриев, исполняющиеся во время коллективных общеплеменных, родовых *Ехэ тайлган* (Большой тайлган) и частных семейно-индивидуальных ритуалов. По сведениям Т.М. Михайлова, *тэнгэрийн / бөөгэй дурдалга* отличаются от заклинаний и гимнов своей масштабностью и состоят из нескольких сотен стихотворных строк. Их композиционные особенности заключаются в строгом следовании четырех разделов: зачина, эпической части, в которой дано описание и восхваление божеств и духов (тэнгриев), просьбы и заключительного восклицания *сөөг / сөөк*. Причем исследователь отмечает синкретизм исполнения шаманских призываний, включающих пение, речитацию, удары в бубен *хэсэ*, мимику и жестикуляцию [32].

В большинстве шаманских текстов часто фигурирует сакральное слово *сөөг*, звучащее в начале и в конце каждого фрагмента призывания *дурдалга*, обращенного к божествам шаманского пантеона. Это восклицательное призывное слово в начальном и заключительном сегментах шаманского призывания сопровождается ритуальным действием – брызганием молочной вод-

кой *архи* или кумысом, которое и означает – «принимай жертвоприношение, внемли обращению!». Нотный пример шаманского призывания тэнгрия *Айа Хайрхан хана*, записанного Д.С. Дугаровым в 1963 г. в селе Орлик Окинского района Бур. АССР (Бурятской автономной советской социалистической республики) от *хонгодорского* шамана В.Ц. Балданова, представлен на рис. 1. Нотировка уникального аудиообразца этого шаманского призывания, хранящегося в фонфонде ЦВРК (инвентарный номер 3086, № 13), выполнена одним из авторов статьи Л.Д. Дашиевой.



Рис. 1. Нотный пример шаманского призывания тэнгрия Айа Хайрхан хана, записанного Д.С. Дугаровым от хонгодорского шамана В.Ц. Балданова. С. Орлик Окинського района Бур. АССР. 1963 г.

Fig. 1. A musical example of the shamanic invocation of tengri Aya Khairkhan Khan, recorded by D.S. Dugarov from the khongodor shaman V.Ts. Baldanov. Orlik of the Okinsky district of the Bur. ASSR. 1963

В связи с тем, что вербальный текст призывания *дурдалга* верховного шаманского божества *Айа Хайрхан хана* речитируется или пропевадается, большое значение имеет его звуковысотная организация. Поскольку музыка шаманского культа бурят совершенно не изучена и представляет особое жанровое явление в ритуальном культурном поле бурят, в данной статье лишь затрагивается вопрос корреляции вербальной и музыкальной составляющих в шаманских призываниях *дурдалга* на примере образцов. В связи с этим в проанализированных одним из авторов статьи образцах шаманской музыки в честь тэнгриев у западных бурят обнаружена специфическая особенность – слово *сөөг* всегда совпадает с верхними звуками звукоряда. Вероятно, такая «выделенная» позиция вполне оправдана тем, что в прямом обращении к божеству реализована сугубо магическая функция умиловствления и заклинания, требующая от шамана (*бөө*) особенно большой концентрации сил и умений. Причем инициальный и заключительный звуки, совпадающие со словом *сөөг*, по высоте идентичны друг другу и образуют своеобразную интонационно-акустическую арку в структуре шаманского призывания [31].

Письменные материалы, хранящиеся в архиве ЦВРК СО РАН, ценны тем, что в них сосредоточено богатое наследие фольклорного, этнографического, лингвистического, музыкально-обрядового, религиозного характера. В них обнаруживается теснейшая связь с шаманской мифологией, и на их основе можно проследить эволюцию образов, мотивов и сюжетов культа небожителей. В целом разностадиальные источники дифференцированного характера и жанра, отражающие мировоззрение предбайкальских и забайкальских бурят, позволяют рассмотреть сложный комплекс представлений бурят о небожителях-тэнгриях в рамках единой духовной традиции.

Список источников

1. Ковалевский О.М. Монгольско-русско-французский словарь. Т. 2. Казань : Типография Казанского университета, 1846.
2. Урбанаева И.С. Шаманская философия бурят-монголов: центральноазиатское тэнгрианство в свете духовных учений. Ч. 2. Улан-Удэ : Издательство БНЦ СО РАН, 2000. 203 с.
3. Хадалов П.И., Румянцев Г.Н. Бурят-Монгольский научно-исследовательский институт культуры. Улан-Удэ : Бурят-монгольское кн. изд-во, 1954.
4. Шагланова О.А. Аннотированный каталог архивных материалов по бурятскому шаманизму Центра восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии / ред. Юки Конагая. Осака : Нац. музей этнологии, 2009. 333 с.
5. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 14. Оп. 1. Д. 2.
6. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 36. Оп. 1. Д. 1111.
7. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 36. Оп. 1. Д. 1110.
8. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 4, Оп. 1. Д. 51.
9. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 18. Оп. 1. Д. 188, 192, 195, 196.
10. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 36. Оп. 1. Д. 1106, 1111, 1113, 1114, 1124.
11. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 4. Оп. 1. Д. 26, 39.
12. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 4, Оп. 1. Д. 26, 52, 53.
13. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 6. Оп. 1. Д. 23.
14. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 18. Оп. 1. Д. 188, 196.
15. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 14. Оп. 1. Д. 11.
16. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 20. Оп. 1. Д. 389.
17. Цыремпилов Н.В. О работе над описанием коллекции М I монгольского фонда Отдела памятников письменности ИМБТ СО РАН // Письменное наследие монгольских народов: актуальные проблемы информационного обеспечения востоковедных исследований : материалы I Междунар. семинара (2–6 августа 2004 г.). Улан-Удэ, 2005. С. 140–147.
18. *Annotated catalogue of the collection of Mongolian manuscripts and xylographs M I of the Institute of Mongolian, Tibetan and Buddhist studies of Branch of Russian Academy of Sciences* / Compiled by N. Tsyrempilov, ed. by T. Vanchikova. Sendai City, Japan. Center for Northeast Asian Studies, Tohoku University, 2004. Monograph series № 17. 309 p.
19. *Annotated catalogue of the collection of Mongolian manuscripts and xylographs M II of the Institute of Mongolian, Tibetan and Buddhist studies of Branch of Russian Academy of Sciences* / Compiled by N. Tsyrempilov, ed. by T. Vanchikova. Sendai City, Japan. Center for Northeast Asian Studies, Tohoku University, 2006. Monograph series № 24. 412 p.
20. Аюшеева М.В. «Дорогой друг, Пурбо!» – Переписка П.Б. Балданжапова (по материалам личного архива) // Культура Центральной Азии: письменные источники. Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. с.-х. акад. им. В.Р. Филиппова, 2014. Вып. 8. С. 34–47.
21. Жуковская Н.Л. Ламаизм и ранние формы религии. М. : Наука, 1977. 198 с.
22. Галданова Г.Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск : Наука, 1987. 113 с.
23. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. М III. Оп. 1. Д. 1938.
24. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. М III. Оп. 1. Д. 820, 1393, 1938.
25. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. БМ. Оп. 1. Д. 121, Ф. М III. Оп. 1. Д. 648.
26. Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1991. Т. 2. С. 272–273.
27. Дузаров Б.С. Пантеон восточных тэнгриев в эпосе «Абай Гэсэр Богдо хаан» // Монголика. Институт восточных рукописей РАН. СПб., 2008. С. 93–99.
28. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. БМ. Оп. 1. Д. 60, Ф. М II. Оп. 1. Д. 633, 635.
29. ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. М III. Оп. 1. Д. 814.

30. Галданова Г.Р. Эволюция представлений о тэнгри (по текстам монголоязычных обрядников) // Средневековая культура Центральной Азии: письменные источники. Улан-Удэ, 1995. С. 94–107.

31. Дашиева Л.Д. Обрядовая песенная традиция западных бурят: Научное исследование. Иркутск : Отгиск, 2017. 448 с.

32. Михайлов Т.М. Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции. Новосибирск : Наука, 1987. 288 с.

References

1. Kovalevskiy, O.M. (1846) *Mongol'sko-russko-frantsuzskiy slovar'* [Mongolian-Russian-French Dictionary]. Vol. 2. Kazan: Kazan State University. pp. 595–1545.

2. Urbanaeva, I.S. (2000) *Shamanskaya filosofiya buryat-mongolov: tsentral'noaziatskoe tengrianstvo v svete dukhovnykh ucheniy* [Shamanic philosophy of the Buryat-Mongols: Central Asian Tengrianism in the light of spiritual teachings]. Vol. 2. Ulan-Ude: SB RAS.

3. Khadalov, P.I. & Rumyantsev, G.N. (1954) *Buryat-Mongol'skiy nauchno-issledovatel'skiy institut kul'tury* [Buryat-Mongolian Research Institute of Culture]. Ulan-Ude: Buryat-mongol'skoe kn. izd-vo.

4. Shaglanova, O.A. (2009) *Annotirovannyi katalog arkhivnykh materialov po buryatskomu shamanizmu Tsentra vostochnykh rukopisey i ksilografav Instituta mongolovedeniya, buddologii i tibetologii* [The annotated catalog of archival materials on Buryat shamanism of the Center for Oriental Manuscripts and Woodcuts of the Institute of Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology]. Osaka: National Museum of Ethnology.

5. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 14. List 1. File 2.

6. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 36. List 1. File 1111.

7. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 36. List 1. File 1110.

8. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 4. List 1. File 51.

9. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 18. List 1. File 188, 192, 195, 196.

10. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 36. List 1. File 1106, 1111, 1113, 1114, 1124.

11. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 4. List 1. File 26, 39.

12. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 4. List 1. File 26, 52, 53.

13. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 6. List 1. File 23.

14. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 18. List 1. File 188, 196.

15. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 14. List 1. File 11.

16. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund 20. List 1. File 389.

17. Tsyrempilov, N.V. (2005) O rabote nad opisaniem kollektsii M I mongol'skogo fonda Otdela pamyatnikov pis'mennosti IMBiT SO RAN [On the work on the description of the M I collection of the Mongolian Fund of the Department of Written Monuments of the IMB&T SB RAS]. *Pis'mennoe nasledie mongol'skikh narodov: ak-tual'nye problemy informatsionnogo obespecheniya vostoovednykh issledovaniy* [Written Heritage of the Mongolian Peoples: Actual Problems of Information Support for Oriental Studies]. Proc. of the Conference. August 2–6, 2004. Ulan-Ude. pp. 140–147.

18. Vanchikova, T. (ed.) (2004) *Annotated catalogue of the collection of Mongolian manuscripts and xylographs M I of the Institute of Mongolian, Tibetan and Buddhist studies of Branch of Russian Academy of Sciences*. Sendai City, Japan: Center for Northeast Asian Studies, Tohoku University.

19. Vanchikova, T. (ed.) (2006) *Annotated catalogue of the collection of Mongolian manuscripts and xylographs M II of the Institute of Mongolian, Tibetan and Buddhist studies of Branch of Russian Academy of Sciences*. Sendai City, Japan: Center for Northeast Asian Studies, Tohoku University.

20. Ayusheeva, M.V. (2014) "Dorogoy drug, Purbo!" – Perepiska P.B. Baldanzhapova (po materialam lichnogo arkhiva) ["Dear friend, Purbo!" – Correspondence of P.B. Baldanzhapov (based on personal archive materials)]. *Kul'tura Tsentral'noy Azii: pis'mennye istochniki*. 8. pp. 34–47.
21. Zhukovskaya, N.L. (1977) *Lamaizm i rannie formy religii* [Lamaism and early forms of religion]. Moscow: Nauka.
22. Galdanova, G.R. (1987) *Dolamaistskie verovaniya buryat* [Dolamist beliefs of the Buryats]. Novosibirsk: Nauka.
23. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund M III. List 1. File 1938.
24. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund M III. List 1. File 820, 1393, 1938.
25. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund BM. List 1. File 121; Fund M III. List 1. File 648.
26. Tokarev, S.A. (ed.) (1991) *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World]. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 272–273.
27. Dugarov, B.S. (2008) Panteon vostochnykh tengriev v epose "Abay Geser Bogdo khan" [Pantheon of the Eastern Tengris in the epic "Abay Geser Bogdo Khan"]. In: Kulganek, I.V. (ed.) *Mongolika – 8* [Mongolica – 8]. St. Petersburg: Institute of Oriental Manuscripts RAS. pp. 93–99.
28. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund BM. List 1. File 6; Fund M II. List 1. Files 633, 635.
29. The Museum of The Center of Oriental Manuscripts and Xylographers, The Institute of Mongolian Studies, Buddhology And Tibetology, SB RAS. Fund M III. List 1. File 814.
30. Galdanova, G.R. (1995) Evolyutsiya predstavleniy o tengri (po tekstam mongoloyazychnykh obryadnikov) [Evolution of ideas about tengri (according to the texts of Mongolian-speaking ritualists)]. In: Gerasimova, K.N. (ed.) *Srednevekovaya kul'tura Tsentral'noy Azii: pis'mennye istochniki* [Medieval Culture of Central Asia: Written Sources]. Ulan-Ude: SB RAS. pp. 94–107.
31. Dashieva, L.D. (2017) *Obryadovaya pesennaya traditsiya zapadnykh buryat: Nauchnoe issledovanie* [Ritual Song Tradition of the Western Buryats]. Irkutsk: Ottisk.
32. Mikhaylov, T.M. (1987) *Buryatskiy shamanizm: istoriya, struktura i sotsial'nye funktsii* [The Buryat shamanism: history, structure and social functions]. Novosibirsk: Nauka.

Сведения об авторах:

Дашиева Лидия Даниловна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (Улан-Удэ). E-mail: dashieva2006@yandex.ru

Миягашева Суржана Борисовна – кандидат исторических наук, научный сотрудник Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (Улан-Удэ). E-mail: surjana@yandex.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Dashieva L.D. – Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Ulan-Ude, Russian Federation. E-mail: dashieva2006@yandex.ru

Miyagasheva S.B. – Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Ulan-Ude, Russian Federation. E-mail: surjana@yandex.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 13.12.2018;
одобрена после рецензирования 13.12.2018; принята к публикации 25.02.2022.

The article was submitted 13.12.2018;
approved after reviewing 13.12.2018; accepted for publication 25.02.2022.

Научная статья

УДК 069

doi: 10.17223/22220836/45/18

РАЗВИТИЕ НАУЧНО-ФОНДОВОЙ РАБОТЫ В МУЗЕЯХ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ В 1960–1980-х гг.

Ольга Анатольевна Ландик¹, Галина Михайловна Патрушева²

^{1,2} Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Омск, Россия

¹ landikoa@mail.ru

² galina.mikhail@mail.ru

Аннотация. Анализируются основные вопросы научно-фондовой деятельности в музеях Омской области в 1960–1980-х гг. Установлено, что для этого периода времени были характерны: постепенный переход к научной организации фондов, расширение сотрудничества с научными учреждениями в этом направлении, повышение квалификации музейных сотрудников в области научно-фондовой работы, значительное пополнение музейных собраний, улучшение положения с хранением фондовых коллекций.

Ключевые слова: музеи Омской области, научно-фондовая деятельность, Омский областной краеведческий музей, Омский областной музей изобразительных искусств, хранение и учет музейных собраний

Для цитирования: Ландик О.А., Патрушева Г.М. Развитие научно-фондовой работы в музеях Омской области в 1960–1980-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 195–206. doi: 10.17223/22220836/45/18

Original article

DEVELOPMENT OF SCIENTIFIC AND FUND WORK IN MUSEUMS OF THE OMSK REGION IN THE 1960S – 1980S

Olga A. Landik¹, Galina M. Patrusheva²

^{1,2} Omsk State University, Omsk, Russian Federation

¹ landikoa@mail.ru

² galina.mikhail@mail.ru

Abstract. The history of the development of the stock work of museums in the Omsk region can be divided into two periods. The first one – until the end of the 1960s – was the time of the accumulation of objects and the formation of museum collections. The second is from the 1970s, when the processes of museum acquisition, storage, and accounting underwent qualitative changes, and the scientific study of collections began. Of particular interest is the study of those decades during which there were positive changes in the accounting and stock work of museums in the Omsk region. The sources for writing the article were the materials of the State Historical Archive of the Omsk region; reference and information materials provided by museums to higher authorities, text annual reports of museums. The development of scientific and stock work in the museums of the Omsk region is reflected in scientific publications devoted mainly to the modern “post-Soviet” period in its history, or is considered

within the framework of broader topics. At the same time, the object of consideration was the private aspects of the scientific and stock work of a separate museum. The authors of the article set a goal: to present a holistic picture of the development of scientific and stock work in the framework of the transition stage in the museums of the Omsk region. The study was methodologically based on a systematic approach and viewed from a local perspective.

The main issues of scientific and stock activity in the museums of the Omsk region in the 1960s–1980s are analyzed. During this period, there was a gradual transition to the scientific organization of funds. Purposeful work was carried out in the direction of improving the skills of accounting and stock work among the staff of museums, including rural ones. Museums have developed more advanced systems of accounting and storage of funds. Museum staff have developed and implemented their own methods of systematization and scientific description of objects and collections.

When completing museum collections in the 1960s – late 1980s, the advantage was given to the collection of museum items on the history of the Soviet period. The museum collections have been significantly replenished. The area allocated for the storage of funds has increased.

When completing museum collections in the 1960s – late 1980s, the advantage was given to the collection of museum items on the history of the Soviet period. The museum collections have been significantly replenished. The area allocated for the storage of funds has increased.

In general, in the 1960s and 1980s there were favorable changes in the accounting and stock work of museums in the Omsk region. There is a gradual transition to the scientific organization of funds. This was facilitated by cooperation with other scientific institutions, professional development of museum staff. Methodical management of museum work in rural museums has led to the qualitative growth of this direction in district branches. The museum collections have been significantly replenished, which became possible thanks to the improvement of the situation with fund preservation.

Keywords: museums of the Omsk region; scientific and fund activities; Omsk Regional Museum of Local Lore; Omsk Regional Museum of Fine Arts; storage and accounting of museum collections

For citation: Landik O.A., Patrusheva G.M. Development of scientific and fund work in museums of the Omsk region in the 1960s – 1980s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:195-206. doi: 10.17223/22220836/45/18

Историю развития фондовой работы музеев Омской области условно можно разделить на два периода. Первый – до конца 1960-х гг. – время накопления предметов и формирования музейных собраний. Второй – с 1970-х гг., когда процессы музейного комплектования, хранения и учета претерпевали качественные изменения и началось научное изучение коллекций. Особый интерес представляет изучение тех десятилетий, в ходе которых происходили положительные изменения в учетно-фондовой работе музеев в Омской области. Источниками для написания статьи послужили материалы Государственного исторического архива Омской области: справочно-информационные материалы, предоставляемые музеями в вышестоящие органы власти, текстовые годовые отчеты музеев. Развитие научно-фондовой работы в музеях Омской области отражено в научных публикациях, посвященных, главным образом, современному «постсоветскому» периоду в ее истории, либо рассматривается в рамках более широких тем. Ценная информация почерпнута из трудов местных омских исследователей – научных сотрудников музеев: Т.М. Назарцевой [1, 2], Е.А. Островой [3–5], Н.А. Захаровой [6], В.Ф. Чиркова [7] и некоторых других. Все они являлись непосредственными участниками описываемых процессов, что позволило им проследить в своих публикациях конкретные события музейной жизни, часто не отраженные в официальной

отчетности. При этом объектом рассмотрения становились частные аспекты научно-фондовой работы отдельного музея. Авторами статьи поставлена цель: представить целостную картину развития научно-фондовой работы в рамках переходного к научной системе комплектования и хранения фондов этапа в музеях Омской области. Исследование в методологическом отношении опиралось на системный подход и рассматривалось в локальном ракурсе.

На начало 1960-х гг. в Омске функционировало два музея – Омский областной краеведческий музей (ООКМ) и Омский областной музей изобразительных искусств (ООМИИ). В 1970–1980-е гг. развитие музейной сети Омской области связано с созданием музеев в областном и районных центрах в качестве их филиалов.

Работа с фондами в тот период являлась одним из наиболее сложных музейных направлений. Инвентаризация, прошедшая в музеях Омской области в послевоенный период, как правило, осуществлялась неквалифицированными сотрудниками или сотрудниками, которые имели другие обязанности. Старые учетные книги при этом не сохранялись. В отчете ООКМ за 1957 г. директор М.А. Агеев отмечал: «Материалы фондов и фонды библиотеки музея как следует не обработаны и пользоваться ими можно только рассчитывая на память заведующей А.Г. Беляковой. Научные работники не знают всего, что хранится в фондах, а заведующая фондами из-за своей слабой подготовленности не может активно рекомендовать им в нужный момент необходимые материалы. Крайне необходима научная каталогизация предметов, хранящихся в фондах» [8. Л. 11].

В 1960 г. в ООКМ была проведена проверка работы по хранению и учету фондов инспектором Отдела музеев Министерства культуры РСФСР В.Г. Лурье, которым был установлен ряд грубых нарушений в фондовой работе: «...хранение и учет фондов музея ведется крайне неудовлетворительно. Начиная с 1954 г. в книгах основного и научно-вспомогательного фондов не ведется запись поступающих экспонатов, коллекционные описи не составляются. Экспонаты хранятся не по роду и характеру материалов» [Там же. Л. 40]. Это подтолкнуло музейное руководство принять меры для улучшения положения дел в учетно-фондовой работе. Так, была проведена работа по выделению обменного фонда, которая, однако, не привела к улучшению состояния фондовой работы, а наоборот, окончательно нарушила и без того несовершенную структуру фондохранения, а в дальнейшем привела к утрате музейных предметов, особенно из нумизматической коллекции [2. С. 64].

30 декабря 1966 г. Министерством культуры СССР было издано письмо «О координации работы по комплектованию документальными материалами государственных архивов и музеев и устранении недостатков в хранении материалов и организации их использования». В связи с этим по решению начальника областного управления культуры Н.Н. Бревновой в омских музеях были созданы комиссии по проверке комплектования, хранения и учета материалов в фондах, в которые вошли работники музеев, омских архивов и члены Союза художников. Для оказания помощи в работе комиссий был вызван консультант из научно-исследовательского института музееведения [9. Л. 1–2].

В 1968 г. Министерством культуры СССР была утверждена Инструкция по учету и хранению музейных ценностей музеев системы Министерства

культуры СССР (кроме художественных) [10]. В ООКМ дело осложнялось тем, что коллекции в то время размещались в разных местах, состояние учетной документации было неудовлетворительным [2. С. 65]. В 1973 г. уже новый директор ООКМ Л.В. Иржичко в справке в вышестоящие организации констатировала: «Научной обработке подлинные музейные предметы не подвергались. Сравнительно частые переезды (13 раз за 97 лет), причем с 1968 г. фонды перевозились из помещения в помещение 3 раза, способствовали частичной утрате научных архивных фондов, что значительно затрудняет дело научной обработки, к которой приступили научные сотрудники музея с 1973 г.» [11. Л. 1].

До конца 1970-х гг. в ООМИИ вопросами хранения и учета фондов занимался только главный хранитель, в помощь которому был определен сотрудник, выполняющий технические функции по оформлению документации. Научные сотрудники музея занимались изучением коллекций. Такая структура хранения и изучения фондов имела ряд недостатков. Главный из них заключался в том, что хранитель не имел возможности из-за нехватки времени для полноценной работы по обеспечению сохранности, правильному, отвечающему нормам размещению музейных коллекций в фондовых помещениях, ведению многочисленных карточек, не говоря уже о серьезной исследовательской работе. Сотрудникам научных отделов, не имеющих прямого доступа к фондам, в случае необходимости работы с коллекциями требовалось соблюдать различные формальности. Проходившая в музее изобразительных искусств с 30 августа по 2 сентября 1978 г. проверка учетно-хранительской деятельности, а также экспозиции и фондов по разделу современного искусства выявила ряд недостатков. Проверку осуществляла комиссия, которая состояла из представителей музеев Кремля, Государственного музея народов Востока и ведущего инспектора Управления изобразительных искусств и охраны памятников. В заключении по результатам проверки комиссией отмечалось: «Экспонаты музея находятся на постоянном материально ответственном хранении у главного хранителя В.А. Бекишевой. Ведение всей документации также возложено на главного хранителя. Существующая учетно-хранительская документация в музее (инвентарные книги, книги поступлений, акты приема и выдачи экспонатов, книги регистрации актов и т.д.) в той или иной степени не соответствуют требованиям, предъявляемым к ней Инструкцией Министерства культуры СССР по учету и хранению музейных художественных ценностей» [3. С. 202].

Назрела необходимость разработки более совершенной системы учета, хранения и научного изучения фондов. В качестве формы совершенствования работы была выбрана децентрализация фондов на условиях так называемого солидарного хранения. Солидарное хранение – это хранение определенной части музейного собрания несколькими сотрудниками, предусматривающее коллективную юридическую, материальную и моральную ответственность за сохранность коллекций. Таким образом, некоторые научные сотрудники становились сотрудниками-хранителями фондов.

Все собрание музея было разделено на три основных фонда: 1) русского и западноевропейского искусства, 2) советского искусства, 3) декоративно-прикладного искусства. Каждый фонд был размещен в отдельном помещении. Материально ответственное хранение было закреплено договорами

между музеем и сотрудниками-хранителями. Например, за сохранность фонда советского искусства (живопись, графика, скульптура) отвечали два сотрудника, каждый из них нес равную ответственность за сохранность и изучение коллекций. Вся документация о приеме и выдаче материалов данного фонда подписывалась совместно. Прием, выдача и передача материалов данного фонда контролировались главным хранителем. Сотрудниками-хранителями был разработан справочный аппарат, составлены и велись картотеки: инвентарная, научная, топографическая, алфавитная, предметная и др. Организация хранения по такому принципу имела ряд преимуществ. Во-первых, в руках каждого сотрудника-хранителя находилась небольшая часть музейного собрания, благодаря чему достигнут более высокий уровень хранения и изучения коллекций. Это, в свою очередь, положительно сказалось на качестве экспозиционно-выставочной деятельности, успешном проведении каталогизации и комплектования фондов. Во-вторых, «узкая» искусствоведческая специализация научного сотрудника-хранителя способствовала более глубокому изучению определенной части музейного собрания и пополнению коллекций теми материалами, которые были необходимы музею. Это позволило при комплектовании фондов преградить доступ случайным вещам. Так, значительно были пополнены собрания советского стекла, русской графики, западноевропейской и советской живописи, советской скульптуры, прикладного и народного искусства [7. С. 20].

В организационной структуре фондов ООМПИ важное место отводилось сектору учета, его формирование началось в 1968 г. [4]. Для обмена опытом фондо-хранительской деятельности главный хранитель ООМПИ А.М. Цукерник была командирована в Пермскую государственную художественную галерею. Отдел учета начал свою работу в 1972 г. [9. Л. 11]. В нем сосредоточилась вся учетная документация – акты временного хранения, выдачи, протоколы закупочных и фондовых комиссий. В секторе учета велись инвентарные книги и книги поступлений, а также специальная контрольная картотека, которая давала картину учета и движения материалов музейного собрания. Таким образом, в начале 1980-х гг. музей перешел на солидарное хранение фондов по отделам, был создан штат хранителей. Кроме хранительской работы, они выполняли и множество других функциональных обязанностей – чтение лекций, ведение экскурсий и т.п. Все это привело к решению не передавать заполнение инвентарных книг в отделы, а оставить эту функцию за отделом учета. В результате двухэтапная регистрация музейных предметов (постановка на учет и запись в инвентарные книги) была объединена в отделе учета [5. С. 74]. Главный хранитель, отвечая в целом за учет и сохранность материалов фонда, в условиях солидарного хранения, получил больше возможностей для научно-методического руководства коллективом фондохранителей, улучшения фондовой работы, ведения научно-исследовательской работы по вопросам хранения и изучения собрания музея.

Параллельно значительные позитивные изменения в деятельности по хранению и изучению фондов произошли и в ООКМ. С 1974 г. музеем были заключены договоры с государственными университетами городов Свердловска и Омска на проведение работ по научной каталогизации археологических и этнографических коллекций. В 1974–1976 гг. научной обработкой археологических коллекций занимались специалисты Уральского государ-

ственного университета им. А.М. Горького (руководитель В.Г. Петрин), а в 1977–1979 гг. – археологи Омского государственного университета (руководитель В.И. Матющенко). В 1975–1982 гг. силами этнографов Омского государственного университета планомерно проводилась научная паспортизация этнографических коллекций, коллекции вводились в научный оборот. Каталогизация музейных фондов Омского государственного объединенного исторического и литературного музея (ОГОИЛМ) началась с работы группы этнографов под руководством Н.А. Томилова. Было принято решение результаты проводимых работ издавать в виде серийных изданий. Первый том назывался «Народы Севера Сибири в коллекциях ОГОИЛМ». Он вышел двумя книгами: первая включала предисловие, очерк истории музея, структуру описания этнографических коллекций и предметов, собственно описания предметов хозяйства и культуры хантов, манси, коми-зырян, ненцев, селькупов, кетов, эвенков, народов Амура, именной указатель собирателей, предметный указатель, список сокращений; вторая – иллюстративный материал (фотографии, рисунки, схемы). Иллюстрации были выполнены почти на все предметы. Вводная статья, где рассказывалось об истории музея, о его состоянии и задачах, написана Ю.А. Макаровым, директором музея, и Н.А. Томиловым [12. С. 325–326, 13].

Важное техническое новшество: с 1970-х гг. стал проводиться учет температурно-влажностного режима на экспозиции и в хранилищах [2. С. 65–66].

В 1983–1984 гг., согласно постановлению Министерства культуры РСФСР «О принятии дополнительных мер по устранению серьезных недостатков в организации учета и хранения в музеях республики», началась сверка фондов, была создана экспертно-фондовая комиссия. Сверка, проведенная в ООКМ, показала, что по разным причинам в период с 1946 по 1980 г. произошли утраты музейных предметов. Они составили 11 732 единицы хранения. Утраты происходили из-за отсутствия фондохранилищ, частых перевозок коллекций из одного помещения в другое. Фонды несколько раз подвергались затоплению во время аварийных ситуаций. Имели место и хищения музейных предметов [Там же. С. 57].

Работа по сверке фондов совпала с ужесточением порядка и правил работы с музейными фондами в общегосударственном масштабе. Итоги сверки рассматривались и утверждались коллегией Министерства культуры СССР. Одним из итогов проведения сверки в ООКМ явилось создание здесь сектора учета и сохранности коллекций. Оформление поступлений стало производиться с выполнением всех инструктивных требований. Предметы принимались в музей только на основании актов после решения фондово-закупочной комиссии. Заседания комиссии с 1980-х гг. стали планомерными, на них рассматривались не только поступающие в музей предметы, но и вопросы фондовой работы, проблемы систематизации коллекций, условия и режим хранения.

В фондохранилище было проведено разделение коллекций по группам материалов и началось оформление индивидуального материально ответственного хранения. Первоначально были выделены группы хранения: фото и документы, мягкий фонд (ткани), изофонд, археология, этнография, предметы из металла и дерева, естественно-биологическая коллекция, так называемый спецфонд, куда вошли изделия из драгоценных металлов, награды, нумизматика, предметы вооружения. Было организовано раздельное хранение.

В хранении стали использоваться защитные материалы. Для хранения предметов из драгоценных металлов была оборудована сейфовая комната. Каждый сотрудник отдела специализировался на определенных коллекциях и нес за них ответственность. Сотрудниками музея были разработаны и внедрены собственные методики систематизации материалов, составлены картотеки, что позволило облегчить поиск необходимой информации и предметов. С 1981 г. в практику работы отдела фондов ООКМ были введены подготовка и проведение обзоров коллекций [14. Л. 6]. С вводом в эксплуатацию в 1984 г. нового здания ООКМ коллекции были размещены в специальных хранилищах по видам материалов [1. С. 58].

Сложной оказалась проблема учета и сохранности фондов в сельских филиалах ООКМ. В районных музеях не существовало специальных помещений под хранилища, учет практически не велся, отсутствовали картотеки, по многим предметам была утрачена первичная информация. В филиалах также была проведена инвентаризационная сверка. Экспозиции и фондовые коллекции продолжали оставаться достаточно унифицированными, типовыми, благодаря этому стали возможны разработка единых методических рекомендаций по организации музейного дела, охват через работу семинаров большей части руководителей общественных музеев. Для сотрудников сельских музеев в 1980 г. головной музей организовал практические занятия в фондах музея по проведению первичного учета и хранению музейных коллекций [15. Л. 10–11]. Начала вводиться система картотек. Изделия из драгоценных металлов, оружие, частично ткани были переданы на централизованное хранение в головной музей. В ООМПИ подобные меры практиковались при угрозе сохранности художественных произведений в сельских филиалах. Например, в 1984 г. из картинной галереи районного поселка Кормиловка в Омск были вывезены картины в связи с невозможностью поддержания необходимого температурно-влажностного режима [16. Л. 26].

В целом в 1980-х – начале 1990-х гг. произошло расширение площадей фондохранилищ в музеях Омской области. Основную часть помещений имел головной музей [17. Л. 1–2]. В 1980 г. путем слияния ООКМ и ряда районных краеведческих музеев был образован Омский государственный объединенный исторический и литературный музей. С образованием музейного объединения постепенно в каждом сельском филиале были оборудованы комнаты для размещения коллекций [1. С. 58]. Городские филиалы не имели самостоятельных коллекций, а пользовались единым фондом головного музея. Оборудованных хранилищ и специально подготовленных хранителей городские филиалы также не имели [18. С. 123].

Увеличилась площадь, отводимая под хранение фондов, и в ООМПИ. Если в 1979 г. она составляла 314,9 квадратных метра [19. Л. 2], в 1987 г. – 338,4 [20. Л. 3], то в 1989 г. она достигла 505,9 квадратных метра [21. Л. 1].

Рост площадей под хранение фондов был насущной необходимостью, так как из года в год увеличивались музейные фонды. Общий фонд Омского областного краеведческого музея в 1964 г. составлял 62 454 единицы хранения [22. Л. 9], а в 1987 г. достиг 135 708 [23. Л. 1]. В 1980 г., на момент создания объединения, фонды сельских филиалов составляли в Тарском краеведческом музее – 4 365, в Большереченском – 17 827, Калачинском – 188 единиц хранения [1. С. 58]. В 1950–1960-х гг. фонд областного краеведческо-

го музея ежегодно увеличивался в среднем на 200–300 предметов [22. Л. 9], а фонд музея изобразительных искусств – на 10–30 [24. Л. 65; 25. Л. 1; 26. Л. 1]. Особенно интенсивно фонды областных музеев пополнялись новыми предметами и коллекциями в 1970–1980-е гг. В эти годы фонды областного краеведческого музея ежегодно росли в среднем на 3 000–3 500 предметов [27. Л. 150; 23. Л. 1], а в ООМИИ – 500–1 000 [21. Л. 1]. В целом, в рассматриваемый период коллекции областного краеведческого музея увеличились более чем в два раза, а музея изобразительных искусств – более чем в три раза.

При комплектовании фондов в ООКМ в 1960-х – конце 1980-х гг. преимущество отдавалось сбору музейных предметов по отделам истории дореволюционного прошлого и истории советского периода. Из общего количества предметов, ежегодно попадавших в фонды областных музеев в эти годы, доля тех, которые отражали развитие советского общества (в первую очередь периода развитого социализма) и советского искусства, составляли в среднем 45–90% от общего числа новых поступлений.

В рассматриваемый период в ООКМ сложилось несколько форм комплектования фондов:

- оперативный сбор по следам событий. Для комплектования коллекций по современности на основе информации печати, радио, телевидения;
- поступление образцов продукции предприятий и торговой сети (значки, открытки, карты, книги);
- дарения;
- централизованные закупки;
- научные командировки и экспедиции.

Основным направлением собирательской работы утвердился «сбор материалов по современности, по горячим следам исторических свершений пятилетки» [11. Л. 13]. Эта тенденция сохранялась вплоть до начала 1990-х гг. С середины 1960-х гг. начинают комплектоваться фонды по истории местных предприятий. Так, в 1964 г. в фонды ООКМ только по истории Сибирского завода сельскохозяйственного машиностроения (Сибзавод им. Борцов Революции) поступило свыше 500 предметов [27. Л. 49]. В 1966 г. фонды значительно пополнились за счет материалов, посвященных празднованию 250-летия г. Омска (1 206 единиц хранения), предметами, отражающими тридцатилетнюю историю областной газеты «Омская правда», а также раскрывающими тему «Борьба трудящихся против антиобщественной деятельности сектантов» и др. [28. Л. 58]. При подготовке к празднованию 100-летия со дня рождения В.И. Ленина основное внимание было уделено сбору материалов по теме «Бойцы ленинской гвардии» [29. Л. 13]. Сотрудниками музея было собрано множество коллекций, отражающих историю образования и воспитания в крае, историю Великой Отечественной войны, экономическое развитие Омска, развитие печати, радио и телевидения в области, жилищное строительство в Омске, деятельность представителей науки, культуры, искусства [30. Л. 4]. А в 1981 г. началось комплектование фондов по новым темам: охрана окружающей среды и развитие спорта в Омской области [14. Л. 9].

В ООМИИ при комплектовании коллекций также отдавалось предпочтение художественным предметам советского периода. Шло формирование и других тематических коллекций. В 1978 г. при отделе декоративно-прикладного искусства целенаправленно начал комплектоваться фонд народ-

ного искусства, для чего были предусмотрены ежегодные экспедиции в районы Омской области. В 1986 г. началось создание фонда редкой книги [31. С. 149–150].

После ухода с поста директора ООКМ А.Ф. Палашенкова экспедиции по сбору этнографического материала практически не проводились. Среди дарителей музею в конце 1950-х – начале 1960-х гг. можно отметить Э.И. Корти. Благодаря ему в фонды музея поступили коллекция русских и иностранных монет, памятные медали XIX–XX вв., сабли, медные образки, складни [6. С. 133], значителен его вклад в формирование коллекции естественно-биологического фонда [32. С. 114]. Научным сотрудником Института археологии АН СССР В.А. Могильниковым в фонды музея были переданы предметы III–XVI вв. с археологических раскопок курганов Нижнеомского района Омской области [29. Л. 14].

В 1979 г. с приходом на должность директора ООКМ Ю.А. Макарова экспедиционная деятельность заметно оживилась. Летом этого года группа научных сотрудников музея совершила поездку в северные районы Омской области. В результате произошло пополнение этнографических коллекций по материальной культуре русских старожилов и переселенцев, сибирских и казанских татар, эстонцев [33. Л. 6]. Часть предметов была передана в один из филиалов – Тарский историко-этнографический музей. В 1970-х – начале 1990-х гг. этнографические коллекции продолжали комплектоваться за счет экспедиционных сборов. Также шло интенсивное комплектование фондов фотографическими и документальными материалами [1. С. 59]. В конце 1980-х гг. в фонды музея поступили крупные литературные архивы: Ф.А. Березовского, В.Д. Иванова, Е.И. Беленького, Н.Ф. Феоктистова, Н.Д. Чонишвили, коллекции сибирских экслибрисов, листовок-сводок «От Советского Информбюро», рисунки Омского художественно-промышленного техникума 1920–1930-х гг., пополнилась коллекция плакатов [6. С. 133].

В ООМ ИИ источниками пополнения фондов являлись:

- поступления от Министерства культуры СССР;
- поступления от Министерства культуры РСФСР;
- поступления от Областного управления культуры;
- приобретения за собственные средства.

Большую часть поступлений также составляли художественные предметы по истории советского периода – живопись, графика, скульптурные работы советских мастеров в стиле социалистического реализма. Большинство из них составляли работы художников, скульпторов, графиков из Омска и других сибирских городов [34. Л. 1, 12]. Рост подобных поступлений стал заметным в 1980-е гг. Главным источником комплектования фондов являлись приобретения за собственные средства (работа закупочной комиссии). Так, в 1978 г. закупочной комиссией было приобретено 43 произведения (живописи – 8, графики – 9, скульптуры – 4, декоративно-прикладного искусства – 22). От Министерства культуры РСФСР поступило в музей одно живописное полотно омского художника В.Р. Волкова. Областное управление культуры приобрело 8 произведений омских художников и 22 графические работы [35. Л. 17].

В целом в 1960–1980-е гг. наблюдались благоприятные изменения в учетно-фондовой работе музеев в Омской области. Происходит постепенный переход к научной организации фондов. Этому способствовало сотрудниче-

ство с другими научными учреждениями, повышение квалификации музейных сотрудников. Методическое руководство музейной работой в сельских музеях привело к качественному росту данного направления в районных филиалах. Значительно пополнились музейные собрания, что стало возможным благодаря улучшению положения с фондохранением.

Список источников

1. Назарцева Т.М. Музейное объединение // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. 1994. № 4. С. 53–62.
2. Назарцева Т.М. Омский областной краеведческий музей 1946–1976 гг. // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. 2013. № 18. С. 58–78.
3. Острова Е.А. К истории формирования системы учета в ООМИИ им. М.А. Врубеля. Создание системы учета // Декабрьские диалоги. Вып. 6: Материалы Всерос. науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина. Омск : Изд-во ОГИК музея, 2004. С. 195–254.
4. Острова Е.А. Формирование системы учета в ООМИИ им. М.А. Врубеля // Декабрьские диалоги. Вып. 5: Материалы Междунар. науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина. Омск : Изд-во ОГИК музея, 2003. Ч. 1. С. 86–89.
5. Острова Е.А. Особенности в вопросах учета ООМИИ им. М.А. Врубеля // Декабрьские диалоги. Вып. 2: Материалы науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина. Омск : Изд-во ОГИК музея, 2000. С. 74–76.
6. Захарова Н.А., Иванова О.Г. К истории формирования коллекций ОГИК музея // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. 2002. № 9. С. 123–135.
7. Чирков В.Ф. Хранить и изучать. Из опыта организации хранения фондов // Советский музей. 1985. № 1.
8. Исторический архив Омской области (ГИАОО.) Ф. 1076. Оп. 1. Д. 272.
9. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 95.
10. Инструкция по учету и хранению музейных ценностей музеев системы Министерства культуры СССР (кроме художественных) (утв. Минкультуры СССР 02. 04. 1968 г.) // КонсультантПлюс : справ. правовая система. Версия Проф. Электрон. дан. М., 2013. Доступ из локальной сети Науч. б-ки Том. гос. ун-та.
11. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 466.
12. Патрушева Г.М. Каталогизация музейных коллекций в музеях Западной Сибири на современном этапе // Археологическое наследие Сибири в Центральной Азии (проблемы интерпретации и сохранения) : материалы междунар. конф. / отв. ред. В.В. Бобров. 2016. С. 325–330.
13. Народы Севера Сибири в коллекциях Омского государственного объединенного исторического и литературного музея / отв. ред. Н.А. Томилов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1986. 228 с.
14. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 564.
15. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 546.
16. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 593.
17. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 545.
18. Назарцева Т.М. О некоторых проблемах развития музейной сети Омской области // Проблемы музееведения и народная культура : сб. ст. Новосибирск: Наука, 1999. С. 116–127.
19. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 384.
20. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 741.
21. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 791.
22. ГИАОО. Ф. 2111. Оп. 1. Д. 175.
23. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 709.
24. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 8.
25. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 74.
26. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 100.
27. ГИАОО. Ф. 2111. Оп. 1. Д. 539.
28. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 326.

29. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 364.
30. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 598.
31. Крeпкая О.Н. Музей: история, события, факты. XX век (по документам художественного отдела Западно-Сибирского краевого музея и Омского областного музея изобразительных искусств, хранящимся в Государственном архиве Омской области и архиве ООМИИ имени М.А. Врубеля) // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Омск : Наука, 2004. С. 140–153.
32. Жук А.В. Эдуард Иванович Корти как любитель науки // Декабрьские диалоги / Ом. обл. музей изобр. искусств им. М.А. Врубеля. Омск : [б. и.], 1998. - В надзаг.: М-во культуры Ом. обл. Вып. 14 : Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции памяти Ф.В. Мелехина 16–17 декабря 2010 года / [науч. ред. Ф.М. Буреева ; редкол.: И.Г. Девятярова и др.]. Омск : Наука, 2012. С. 113–115.
33. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 531.
34. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 76.
35. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 382.

References

1. Nazartseva, T.M. (1994) Muzeynoe ob"edinenie [The Museum Association]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 4. pp. 53–62.
2. Nazartseva, T.M. (2013) Omskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey 1946–1976 gg. [The Omsk Regional Museum of Local Lore]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 18. pp. 58–78.
3. Ostrova, E.A. (2004) K istorii formirovaniya sistemy ucheta v OOMII im. M.A. Vrubelya. Sozdanie sistemy ucheta [On the history of the formation of the accounting system in the M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts. An accounting system]. In: Gumenyuk, A.N. (ed.) *Dekabr'skie dialogi* [December Dialogues]. Vol. 6. Omsk: Omsk State Museum of History and Local Lore. pp. 195–254.
4. Ostrova, E.A. (2003) Formirovanie sistemy ucheta v OOMII im. M.A. Vrubel [On the history of the formation of the accounting system in the M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts]. In: Gumenyuk, A.N. (ed.) *Dekabr'skie dialogi* [December Dialogues]. Vol. 5. Omsk: Omsk State Museum of History and Local Lore. pp. 86–89.
5. Ostrova, E.A. (2000) Osobennosti v voprosakh ucheta OOMII im. M.A. Vrubelya [Specificity of accounting in the M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts]. In: Gumenyuk, A.N. (ed.) *Dekabr'skie dialogi* [December Dialogues]. Vol. 2. Omsk: Omsk State Museum of History and Local Lore. pp. 74–76.
6. Zakharova, N.A. & Ivanova, O.G. (2002) K istorii formirovaniya kollektsey OGIK muzeya [On the history of the collections in the Omsk State Museum of History and Local Lore]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 9. pp. 123–135.
7. Chirkov, V.F. (1985) Khranit' i izuchat'. Iz opyta organizatsii khraneniya fondov [To preserve and study. From the experience of organizing the fund storage]. *Sovetskiy muzey*. 1. p. 20.
8. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 272.
9. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 95.
10. Ministry of Culture of the USSR. (1968) *Instruktsiya po uchetu i khraneniyu muzeynykh tsennostey muzeev sistemy Ministerstva kul'tury SSSR (krome khudozhestvennykh) (utv. Minkul'tury SSSR 02. 04. 1968 g.)* [Instructions for accounting and storage of museum valuables of museums of the system of the Ministry of Culture of the USSR (except for art ones) (approved by the USSR Ministry of Culture on April 2, 1968)]. [Online] Available from: Konsul'tantPlyus.
11. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 466.
12. Patrusheva, G.M. (2016) Katalogizatsiya muzeynykh kollektsey v muzeyakh Zapadnoy Sibiri na sovremennom etape [Cataloging museum collections in the museums of Western Siberia at the present stage]. In: Bobrov, V.V. (ed.) *Arkheologicheskoe nasledie Sibiri v Tsentral'noy Azii (problemy in-terpretatsii i sokhraneniya)* [Archaeological heritage of Siberia in Central Asia (problems of interpretation and conservation)]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. pp. 325–330.
13. Tomilov, N.A. (ed.) (1986) *Narody Severa Sibiri v kollektseyakh Omskogo gosudarstvennogo ob"edinennogo istoricheskogo i literaturnogo muzeya* [The peoples of the North Siberia in the collections of the Omsk State United Historical and Literary Museum]. Tomsk: Tomsk State University.
14. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 564.
15. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File D. 546.
16. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 593.

17. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 545.
18. Nazartseva, T.M. (1999) O nekotorykh problemakh razvitiya muzeynoy seti Omskoy oblasti [On some problems of the museum network development in Omsk Region]. In: Patrusheva, G.M. (ed.) *Problemy muzeeyvedeniya i narodnaya kul'tura* [Problems of Museology and Folk Culture]. Novosibirsk: Nauka. pp. 116–127.
19. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 384.
20. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 741.
21. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 791.
22. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2111. List 1. File 175.
23. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 709.
24. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 8.
25. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 74.
26. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 100.
27. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2111. List 1. File 539.
28. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 326.
29. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 364.
30. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 598.
31. Krepkaya, O.N. (2004) Muzei: istoriya, sobyitiya, fakty. XX vek (po dokumentam khudozhestvennogo otdela Zapadno-Sibirskogo kraevogo muzeya i Omskogo oblastnogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv, khranyashchimsya v Gosudarstvennom arkhive Omskoy oblasti i arkhive OOMII imeni M.A. Vrubelya) [Museum: history, events, facts. The 20th century (according to the documents of the Art Department of the West Siberian Regional Museum and the Omsk Regional Museum of Fine Arts, stored in the State Archive of Omsk Region and the Archive of the M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts)]. In: *Sbornik nauchnykh trudov Omskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni M.A. Vrubelya* [Collection of scientific works of The M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts]. Omsk: Nauka. pp. 140–153.
32. Zhuk, A.V. (2010) Eduard Ivanovich Korti kak lyubitel' nauki [Eduard Ivanovich Korti as a lover of science]. In: Gumenyuk, A.N. (ed.) *Dekabr'skie dialogi* [December Dialogues]. Omsk: [s.n.]. pp. 113–115.
33. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 531.
34. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 76.
35. The State Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 382.

Сведения об авторах:

Ландик Ольга Анатольевна – старший преподаватель кафедры этнологии, антропологии, археологии и музеологии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (Омск). E-mail: landikoa@mail.ru

Патрушева Галина Михайловна – кандидат исторических наук, доцент кафедры этнологии, антропологии, археологии и музеологии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (Омск). E-mail: galina.mikhail@mail.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Landik O.A. – Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: landikoa@mail.ru

Patrusheva G.M. – Omsk State University (Omsk, Russian Federation).

E-mail: galina.mikhail@mail.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 20.12.2021;
одобрена после рецензирования 21.01.2022; принята к публикации 25.02.2022.

The article was submitted 20.12.2021;
approved after reviewing 21.01.2022; accepted for publication 25.02.2022.

Научная статья

УДК 7.046.3

doi: 10.17223/22220836/45/19

ЛИСТВЯНОЙ РОЖОК ГОТОКАКУ В ИКОНОГРАФИИ ЯПОНСКИХ МАНДАЛ ПЕРИОДОВ МУРОМАТИ И ЭДО

Наталья Александровна Новикова

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия, nataliazenkova@gmail.com

Аннотация. Предметом исследования данной статьи является изображение ливьяно-го рожка готокану (кит. утун цзяо) – редкого музыкального инструмента, встречающегося на японских амидаистских мандалах периодов Муромати (1336–1573) и Эдо (1603–1868). В статье готокану подробно описывается впервые; приводится перевод одной из глав¹ китайского средневекового трактата Нун шу (нач. XIV в.), где упоминается о бытовании этого инструмента на территории Китая с глубокой древности; предлагаются к введению в научный оборот специальные термины для его обозначения. Также рассматривается символическое значение инструмента в контексте отдельных положений амидаистского учения.

Ключевые слова: готокану, утун цзяо, ливьяной рожок, школа Чистой земли, амидаизм, Амиабха, Таима-мандала, буддийская музыкальная иконография

Для цитирования: Новикова Н.А. Ливьяной рожок готокану в иконографии японских мандал периодов Муромати и Эдо // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 207–223. doi: 10.17223/22220836/45/19

Original article

THE GOTOKAKU LEAF HORN IN ICONOGRAPHY OF JAPANESE MANDALAS OF MUROMACHI AND EDO PERIODS

Natalia A. Novikova

The State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation, nataliazenkova@gmail.com

The subject of this article is the imagery of gotokaku leaf horn, a rare musical instrument found on Japanese mandalas depicting Pure Land of Muromachi (1336–1573) and Edo (1603–1868) periods. It looks like a green tree leaf, folded in half and intertwined with a silk ribbon. Specialized studies on him in domestic and foreign literature have not been found.

Artistic images of gotokaku are quite rare; associated with the “celestial music” motif, they usually placed in peripheral space of mandala. Bearing in mind that each composition element of Buddhist mandala is related to various aspects of practice, it seems very interesting to explore symbolic significance of this musical instrument within the context of some provisions of Amidism.

The origin of the Pure Land school in China dates back to the Vth century. The imagery of paradise, the Pure Land of Buddha Amitabha, is crucial in Pure Land doctrine. It can be assumed that the symbolism of the musical instrument was associated with ideas about the melodious sound of “jewel-trees”, which, according to canonical texts, are grow in Amitabha's land.

¹ Выполнен привлеченным специалистом, профессиональным переводчиком с китайского и японского языков А.М. Лазаренко и публикуется впервые; автор выражает переводчику сердечную благодарность за проделанный труд.

Ideas of Amidism were known in Japan in the Nara period (710–794), and during the Kamakura period (1185–1333) they became widespread. Traditional and the most complete form of the artistic representation of Amitabha's Pure Land in Japan has become Taima-mandala. The composition of Taima-mandala has a clear chain, and a large part of it is given to the sky motif. Over there, among the other instruments of the "celestial orchestra", we can find an image of unusual musical instrument made from a leaf. Referring to Japanese compendiums on Buddhist iconography from the XVII–XVIII centuries, it was identified as gotokaku (梧桐角, Ch. wutong jiao) leaf horn. All the founded images were accompanied with a brief description in Chinese. The earliest Chinese text that mentions wutong jiao (梧桐角, Jap. gotokaku) is Wang Zhen's Nong Shu (Book of Agriculture, 1303); a schematic drawing of the instrument is given there, but it's only remotely resembling gotokaku images on Japanese mandalas.

Thus, it is not yet completely clear when and where the image of gotokaku appeared for the first time in the form which we find it on mandalas and in Japanese iconographic guidelines of the XVIIth–XVIIIth centuries. It is clear that the instrument had Chinese origin; Chinese literature sources refers to it as "ancient". During the medieval times it was known as wutong jiao. There is a chance that different instruments with different methods of production and sound extraction were known under the same name in both countries.

Keywords: gotokaku, wutong jiao, leaf horn, China, Pure Land Buddhism, Amitabha, Taima-mandala, Amidism, Buddhist musical iconography

For citation: Novikova N.A. The gotokaku leaf horn in iconography of Japanese mandalas of Muromachi and Edo periods. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 2022;45:207–223. doi: 10.17223/22220836/45/19

На японских амидаистских мандалах периодов Муромати (1336–1573) и Эдо (1603–1868) встречается изображение весьма необычного музыкального инструмента: он имеет вид зеленого древесного листа, сложенного пополам по вертикали. Этот инструмент был идентифицирован¹ нами как «листяной² рожок». Предлагаемое в статье название инструмента – *готокану* (梧桐角); именно так он обозначается в японских источниках. Отдельных исследований, посвященных ему, в отечественной и зарубежной литературе нами не обнаружено. В целом иконография амидаизма наиболее полно описана зарубежными учеными Ю. Ваном (E. Wang), Э. Гротануи (E. Grotenhuis), Синко Мотидзуки (Shinko Mochizuki) и др. Среди российских ученых к этой теме в разное время обращались Д.В. Поповцев, Е.Д. Огнева, К.Ф. Самосюк, однако тема музыкальных изображений ими отдельно не разработана. Исследованию индийской буддийской музыкальной иконографии посвящены работы Д.Н. Воробьевой, где раскрываются роль и значение музыкальных образов, а также мотива «небесной музыки» в сакральном пространстве на материале индийских пещерных храмов [1]. Ряд публикаций М.В. Есиповой, известного российского специалиста по историческому музыкальному инструментоведению и музыкальной иконографии, в том числе буддийской, содержат сведения об инструментах, схожих с *готокану*, в прошлом бытовавших в традиции Японии.

¹ Инструмент помогла идентифицировать специалист по музыкальной иконографии М.В. Есипова.

² В русском языке нет отдельного слова, обозначающего, что предмет сделан из [одного] листа дерева. Предлагаемое к использованию словосочетание «листяной рожок» обосновывается по аналогии с устоявшейся языковой моделью: «лубяная избушка» (сделанная из луба, т.е. волокон древесной коры).

Художественные изображения *готокаку* встречаются довольно редко; маленького размера, они, как правило, помещаются в периферийном пространстве мандалы и связаны с мотивом «небесной музыки» (на сегодняшний день автору удалось обнаружить в различных музеях лишь три примера, речь о которых пойдет ниже). Принимая во внимание, что каждый элемент композиции буддийской мандалы имеет отношение к различным аспектам духовной практики, представляется весьма интересным рассмотреть символическое значение этого инструмента в контексте отдельных положений амидаистского учения¹.

В основе амидаизма лежит практика «памятования о Будде» (кит. *нянь фо*, яп. *нембуцу*) – перманентного вызывания в сознании образа Будды Амидабхи и начитывание священной мантры *намо-амито-фо*; считалось, что имя Амидабхи само по себе обладает огромной силой. Более глубокий метод подразумевал погружение в сосредоточение и поэтапную визуализацию образов Чистой земли: предзакатного солнца, хрустальной земли, небесных дворцов, бодхисаттв и самого Амитаяса² в сияющем ореоле бесчисленного количества «магически созданных будд»; последовательность этой психотехники изложена в «Амитаюрдхьяна-сутре». В результате упорной внутренней работы практикующий обретал правильное видение и глубокое осознание истинной природы вещей, что проявлялось, как гласит сутра, в способности на физическом уровне непрерывно слышать «звуки чудесной Дхармы» как находясь в сосредоточении, так и вне его.

Образ рая, Чистой земли Будды Амидабхи, занимает в амидаизме центральное место. Это пространство возникло благодаря силе духовных обетов бодхисаттвы Дхармакары (кит. *Фа-цзан пуса*, яп. *Ходзо босацу*), движимого силой великого сострадания; достигнув состояния будды, он получил имя Амидабха. Сутры описывают это место как прекрасный, величественный, безгранично простирающийся природный ландшафт, «украшенный бесчисленными заслугами и добродетелями» [3. С. 78]. В контексте буддийского учения украшения свидетельствуют о величии просветленных существ; облик будд и бодхисаттв традиционно описывается возвышенными эпитетами, терминами драгоценностей и «прекрасных примет». Аспекты высокой реализации находят выражение в их внешнем облике, на что косвенно указывают

¹ Амидаизм (кит. *Цзинту цзун*, яп. *Дзёдо-сю*, школа Чистой земли) – направление дальневосточного буддизма махаяны, в основе которого лежит учение о Чистой земле будды Амидабхи (санскр. «безграничный свет»; яп. Амида, кит. Амитофо) и вера в возрождение в ней после смерти. Своими корнями амидаизм уходит в раннюю индо-буддийскую традицию. Первые переводы текстов о Чистой земле появляются в Китае не позднее II в. К числу наиболее ранних исторически достоверных махаянских сутр, где описана Чистая земля будды Амидабхи, относится «Пратьютпанна самадхи» (полное название *Pratyutpanna-buddha-sammukhāvasthita-samādhi-sūtra*, «Сутра о самадхи встречи лицом к лицу с буддами настоящего» (перевод названия выполнен А.В. Ложкиной). В 179 г. она была переведена с санскрита на китайский буддийским монахом Локакшмой. Точная дата ее создания неизвестна, однако отдельные свидетельства указывают на то, что санскритский оригинал был написан не позднее I в.; на сегодняшний день он считается утраченным [2. Р. 1–3]. Возникновение в Китае самостоятельной школы Чистой земли относят к V в. Три канонических текста, на которые опиралось это направление учения, стали «Большая» и «Малая Сукхаваттвиюха-сутра» (санскр. «Сутры о явлении земли Блаженства», II–III вв.) и «Амитаюрдхьяна-сутра» («Сутра созерцания будды Амитаяса», V в.). Позднее идеи школы Чистой земли попали из Китая в Японию, где спустя несколько столетий, в период Камакура (1185–1333), получили широкое распространение.

² Амитаяс (кит. Амитофо, яп. Мурёдзю), т.е. Безграничная Жизнь, является одним из аспектов Амидабхи; дальневосточный буддизм рассматривает их как единого будду.

отдельные строки коренных текстов. «Амитаюрдхьяна сутра» описывает бодхисаттв Авалокитешвару и Махастхамапрапту, тела которых «украшены ожерельями... В этих ожерельях равным образом являются все чудесные деяния [различных Будд]» [3. С. 254]. В текстах традиции «ламрим» (изложение последовательных этапов пути пробуждения) говорится, что бодхисаттва, достигший высокого уровня, обретает тело, украшенное подобиями знаков и признаков Будды; силой накопления добрых заслуг «эти [подобия] становятся всё прекраснее, и наконец, ...становятся *самбхогакаей*»¹ [4. С. 62]. Тибетское слово *ринпоче*, означающее «драгоценность», – это также термин или титул инкарнированных лам как воплощений драгоценного сокровища Буддадхармы² [5. С. 227].

В прекрасном раю Амиабхи растут чудесные деревья, созданные из драгоценностей; их стволы, ветви и листья расположены «в совершенной гармонии один к одному». Когда кроны деревьев колыхает легчайший ветерок, они издают пять «мелодичных и глубоких звуков» [3. С. 130]. Там также есть и место просветления, где дерево бодхи каждое мгновение повествует о «чудесной Дхарме». Дерево бодхи принадлежит к наиболее ранним индийским художественным изображениям, связанным с Буддой Шакьямуни, и символизирует ключевое событие в его жизни – просветление. В буддийских текстах образ дерева нередко соотносится с процессом духовного развития и совершенствования сознания. Как говорит Его Святейшество Далай-лама XIV, «состояние высшего Просветления... подобно стволу дерева, а его ветви и зеленые листья соответствуют практике просветленного сознания Бодхичитты³, в которой ученик упражняется» [7. С. 39]. Тень, которую отбрасывает древесная крона, дарит прохладу всем живым существам; этим она подобна действию благой речи Будды, которая, словно навес, «защищает от палящего зноя неведения и заблуждений» [8. С. 239]. Таким образом, «звучание деревьев», о котором упоминают сутры, имеет связь с пониманием звука в буддийской традиции.

В буддийском учении человек представляется как совокупность тела, речи и ума; речи, феномену звука или звучания придается большое значение. В палийских суттах среди 32 знаков-отметин Будды, служивших опорными точками для визуализации образа Просветленного, его голос упоминается как особая драгоценность. Тексты Махаяны отмечают искусность и необыкновенную мелодичность голосов будд, проповедующих учение. Для последователей буддизма чрезвычайно важным считается получение

¹ Согласно махаянской доктрине Трех Тел Будды, Самбхогакая (санскр. «Тело блаженства») рассматривается как плод неисчислимых заслуг «исторических» Будд, в котором они наслаждаются блаженством нирваны. Иконографически изображается с такими атрибутами, как короны, серьги, браслеты и т.д. [6. С. 30].

² В классической китайской философии также имело место представление о том, что внешняя красота связана с этическими качествами личности. Подобные идеи сформировались в русле конфуцианства, где ценность красоты была неотделима от скромности и «простоты Древности» (кит. *зуну*) – той, что делает человека человеческим, гуманным (*жэнь*) и добродетельным (*дэ*). Само понятие нравственной добродетели передается в китайском языке словосочетанием «прекрасное достоинство» (*美德 мэйдэ*) [9. С. 199], где иероглиф *мэй* 美 является знаком, обозначающим внешнюю красоту, прелесть и изящество, соединяя пару внешнее–внутреннее. Образно эту мысль выражает одно из изречений Конфуция в *Лунь юй*: «Узор наносится на чистую ткань» (*绘事後素*) [10. С. 25].

³ Бодхичитта (санскр. «просветленный ум») – стремление к обретению состояния Будды ради блага всех живых существ.

наставлений от учителя; известными мастерами неоднократно подчеркивалось, что только в устной передаче сохраняется преемственность слова Будды. В религиозной практике школы Чистой земли визуализация не сводится лишь к зрительному представлению: сутры отмечают, что медитирующий непременно должен слышать мелодичные звуки, повествующие о «чудесной Дхарме» [3. С. 248].

Не следует забывать и тот факт, что буддизм понимает все пять органов человеческих чувств как индивидуальные виды сознания. В первом разделе «Энциклопедии Абхидхармы» (VI в.) говорится о пяти видах чувственного сознания, опорой которых выступают органы чувств [11. С. 51]. Как отмечает в одной из своих лекций Его Святейшество Далай-Лама XIV, эти виды сознания отличаются друг от друга и обращены к различным объектам восприятия, но имеют единую природу – «природу знания». Они сосуществуют одновременно, опираясь друг на друга и пребывая друг в друге. То есть чувственное восприятие человека синтетично: «множественность опор (зрение, слух, вкус и т.д.) создает эффект своеобразной объемности, многомерности отображаемого» [12. С. 45]. Как знание может приобретаться в некой совокупности различными способами, так и учение может быть принято как целостный результат опыта всех видов сознания. В «Сутре Царя Сознания»¹ говорится: «Истинно таковая природа Будды скрывается в знании, рождаемом чувственным восприятием» [13. С. 256]. Практика мысленного представления, опирающаяся на все виды сознания, – это «процесс полного преобразования, вовлекающий в равной степени и ум, и сердце, и ощущения, и чувство самотождественности, и пространственную ориентацию» [14. С. 176].

Звук, выраженный в наивысшей для него форме гармонии – музыке, является неотъемлемой составляющей буддийской религиозной практики, а представление о «чарующих звуках Дхармы», незримо разлитых в мире, – частью буддийского искусства. Это воплотилось в образах, связанных с мотивом «небесной музыки». Наиболее полное развитие он получил в китайской буддийской иконографии; ярким примером этому является стенопись буддийского пещерного монастырского комплекса Могао (Цяньфодун, кит. «Пещеры Тысячи Будд»), близ Дуньхуана. Как известно, с древнейших времен музыка в Китае отводилась роль всеохватывающего гармонизирующего начала. Музыка понималась как особый символ порядка, проявление связи между Землей и Небом; считалось, что она незримо присутствует в небесном эфире, в пустоте которого все уже наличествует как возможность (подробнее см.: [15. С. 12]). Ранние примеры мотива «небесной музыки» в стенописи пещерных храмов Дуньхуана относятся к периоду Шестнадцати царств (304–439); в дальнейшем этот мотив будет существовать, постоянно меняясь, на протяжении правления десяти династий, в течение более чем тысячи лет.

В изображениях, связанных с учением школы Чистой земли, мотив «небесной музыки», как правило, выражается присутствием музыкальных инструментов и даже целых оркестров, парящих в воздухе: именно так описывается «божественная музыка» в сутрах. Как отмечают исследовате-

¹ Имеется в виду китайская апокрифическая сутра «Синь ван пуса шо тоуто цзин» («Сутра об аскетических подвигах, проповеданная бодхисаттвой Царем Сознания»). В настоящее время этот текст утерян, и из него известен только один фрагмент, приводимый в комментарии к «Гандавьяхуа сутре» чаньским и хуаяньским философом Цзун-ми (780–841) [13. С. 277].

ли, мотив «небесной музыки» прослеживается, начиная с ранних индийских памятников – Санчи, Матхуры и Гандхары [16. С. 54]. Он присутствует в сюжетах, связанных с важнейшими событиями жизни Будды, – в сценах Отречения, Великого ухода, Пробуждения и Паринирваны; подчеркивает особую радость и торжественность момента обрядов Подношения и Поклонения¹.

На сегодняшний день остается до конца невыясненным, когда в Китае появились первые изображения Чистой земли. Роспись пещеры № 169 храмового комплекса Бинлинсы (ок. 420 г.) содержит отдельное изображение Будды Амитаюса, но не его рая. Самые ранние из сохранившихся примеров, представляющих, собственно, Чистую землю, – это несколько сцен, вырезанных на так называемых «четырёх Сычуаньских стелах», датируемых рубежом V–VI вв. [17. Р. 56], и фрагмент росписи из пещеры № 420 в Дуньхуане начала VII в.: извилистая река, гладь которой испещрена лотосами, и множество уток, плывущих от одного берега к другому [18]. Именно в Дуньхуане будет постепенно развиваться иконография Чистой земли, и в эпоху Тан (618–907) эти образы станут неотъемлемой частью художественной программы пещерных храмов.

Как отмечает в своей работе Э. Гротенюи, к самым ранним из сохранившихся художественных изображений Чистой земли в Японии относятся алтарь Тамамуси из храма Хорюдзи VII в.; вышивка *Тэндзюкоку-мандара* (яп. «Мандала Страны небесного долголетия») из храма Тюгудзи того же периода; вышивка «Шакьямуни, проповедующий Закон в райской обители» (сер. VIII в.) из коллекции Национального музея Нара; резное изображение рая (предположительно, рая Шакьямуни) на лепестках бронзового лotosового трона будды Дайнити-нёрай (Вайрочаны) в Тодайдзи, а также стенные росписи кондо (главного святилища) из этого же монастыря (ок. 700 г.) со сценами Чистых земель четырех будд, включая будду Амиду [19. Р. 66]. Впоследствии традиционной и наиболее полной формой отображения Чистой земли Амитабхи в Японии стала Таима-мандала, представляющая один из трех видов мандал Чистой земли.

Строго говоря, японская Таима-мандала представляет собой *хэнсодзу* (変相図, яп. «изображения преобразований») – своеобразную визуальную репрезентацию священных событий, описываемых «Сутрой созерцания будды Амитаюса». В период Хэйан (794–1185) в Японии получил широкое распространение эзотерический буддизм школы Сингон, в рамках которого мандала (яп. мандара) становится важнейшим предметом культа; впоследствии термин «мандала» стал использоваться и в отношении различных изображений Чистых земель и сфер обитания божеств, характерных для амидаизма. При этом амидаистская мандала значительно отличается от тантрической, которая представляет собой «свернутое» схематическое изображение Вселенной. Как опора внутреннего созерцания, тантрическая мандала содержит в себе символы, контекстуальные смыслы которых обращены к чистому опыту. Внутри ее трехмерного мира каждый элемент соотносится с постижением или позитивным качеством божества, которое

¹ Подробнее об иконографии и символическом значении «божественной музыки» на материале буддийских, индуистских и джайнских памятников искусства Индии см. диссертацию Д.Н. Воробьевой [1].

необходимо активно удерживать в сознании. В амидаистской Таима-мандале, которая служит для той же цели, смыслы визуально раскрыты; изображение носит повествовательный характер. Для последователя учения она является источником вдохновения, подробно и «реалистично» показывая рай Амиабхи, где каждый уверовавший может возродиться и достичь высших уровней совершенства. Мысленное представление этого пространства порождает «океан всеобъемлющей мудрости будд» [3. С. 247] и неотделимо от блаженного осознания пустоты всего. С точки зрения практики, и тот и другой типы изображения служат одному: основная задача практикующего состоит в том, чтобы «войти в мандалу и извлечь ее сущность ради обретения блаженства» [20]. Нужно также отметить, что в буддийской практике нарисованный образ или статуя образует вместилище тела просветленного будды или божества. В совокупности семиотических аспектов он представляет собой чувственно постигаемое «материальное выражение разнообразных качеств ума будды, проявляющегося как абсолютная реализация мудрости и сострадания» [5. С. XVIII]. Процесс визуализации задействует все органы чувств, а также прямое внутреннее знание, происходящее из понимания иконографической символики. Медитативная практика, структурированная вокруг объекта и тех качеств, которые он выражает, обеспечивает концентрацию и перспективу, открывая возможность быстрого продвижения по направлению к Пробуждению.

Происхождение Таима-мандалы связано с именем японской принцессы Тюдзё, благочестивой дочери придворного министра Фудзивара-но Тоёнари (704–765). Девушка, спасаясь от гнева невзлюбившей ее мачехи, стала монахиней при храме Таима-дэра (преф. Нара). Много лет она усердно молилась, живя в строгом уединении. На 7-м году эры Тэмплё (763 г.) изображение Чистой земли было волшебным образом выткано ею тончайшим лotosовым волокном за одну ночь, а его значение объяснили ей Будда Амида и бодхисаттва Каннон (санскр. Авалокитешвара, кит. Гуаньинь), которые сошли на землю, вдохновленные ее молитвами. Современными учеными установлено, что тканое полотно мандалы было произведено примерно в это же время в Китае [19. С. 63], вскоре попало в Японию, и, в конце концов, оказалось в храме Таима-дэра, от которого и получило свое название. Как отмечают исследователи, в основу изобразительного ряда мандалы лег комментарий к «Сутре созерцания будды Амитаюса», сделанный китайским буддийским монахом Шаньдао (613–681), основателем школы Цзинту. Огромная картина (площадью более 4,5 м²), во всех деталях представляющая космографию Чистой земли, была расшита простой и крученой золотой нитью, а также тончайшим шелком, окрашенным в синий, желтый, светло-коричневый, красный и зеленый цвета. Скорее всего, подобная кропотливая работа создавалась усилиями целой группы искусных художников на протяжении порядка десяти лет. Первые списки с мандалы из Таима-дэра были сделаны, как полагают, в период Кэмпо (1213–1219), и в последующие два столетия это изображение было чрезвычайно популярно в Японии. При этом копирование китайского оригинала было доскональным и тщательным.

Художественное пространство Таима-мандалы имеет четкую структуру. Мы можем рассмотреть ее подробнее, обратившись к изображению из музея им. Линдена в Штутгарте (рис. 1).



Рис. 1. Таима-мандала. Музей им. Линдена, Штутгарт. XVII–XVIII вв.

Fig. 1. Taima Mandala. Linden Museum, Stuttgart. 17–18th centuries

Оно было создано в период Эдо (1603–1868), на рубеже XVII–XVIII вв. Центральная часть показывает Чистую землю и ее чудесные проявления. Это пространство разделено на пять горизонтальных ярусов: драгоценной земли (в него включены сцены музыки и танца), драгоценного пруда, затем ярус божеств, многоуровневых дворцов и в самом верху – пустоты. Они символизируют пять концентраций (*panca-dhāraṇā*) на пяти элементах (*panca-bhuta*), соответствующих пяти опорам чувственного восприятия [21. Р. 249]. В центре, на «помосте бодхи», Будда Амиабха проповедует Дхарму. Слева и справа его окружают драгоценные деревья, а позади высятся великолепные небесные террасы и дворцы, созданные, как гласит сутра, «из неизмеримого количества драгоценных ароматных веществ» [3. С. 115]. В небе парят различные объекты, символически связанные с различными аспектами буддий-

ского учения. Утонченный аромат «небесных» цветов дарует свободу от усталости, вызванной мирскими загрязнениями. Небожители символизируют подношения. Жемчужины-чинтамани – заслуги, благодаря которым исполняются любые желания. Музыкальные инструменты, сами собой играющие в пустоте «о страдании, пустоте, непостоянстве и об отсутствии индивидуального я» [3. С. 238], – концепцию *анахата нада* (*anahata nada*) [21. Р. 277], звучания Абсолюта, разлитого повсюду в мире, которая соотносится с буддийским представлением о всесущности Дхармы. Именно здесь, наряду с другими инструментами «небесного оркестра», в числе которых барабанчики, лютня, цитра, тарелочки, раковины-трубы и др., помещается изображение необычного музыкального инструмента. Он имеет вид зеленого древесного листа, сложенного пополам и изящно перевитого шелковой лентой, концы которой свободно развеваются в воздухе (рис. 2–4).



Рис. 2. Готокаку (梧桐角, кит. утун цзяо). Таима-мандала (фрагмент). Музей им. Линдена, Штутгарт. XVII–XVIII вв.

Fig. 2. Gotokaku (梧桐角, Chinese: wutong jiao). Taima Mandala (detail). Linden Museum, Stuttgart. 17–18th centuries

Для определения этого инструмента, в первую очередь, мы обратились к японскому буддийскому пособию для художников *Буцудодзуи* (仏像図彙, «Иллюстрированное собрание буддийских изображений»)¹. Найденный в нем

¹ Первое издание *Буцудодзуи* датируется 1690 г., впоследствии он расширился и переиздавался. В статье мы обращаемся к более позднему расширенному изданию 1783 г. из коллекции библиотеки Университета Эхим (Мацуяма, Япония) [24].

рисунок полностью соответствует изображению инструмента на всех трех рассматриваемых нами мандалах.

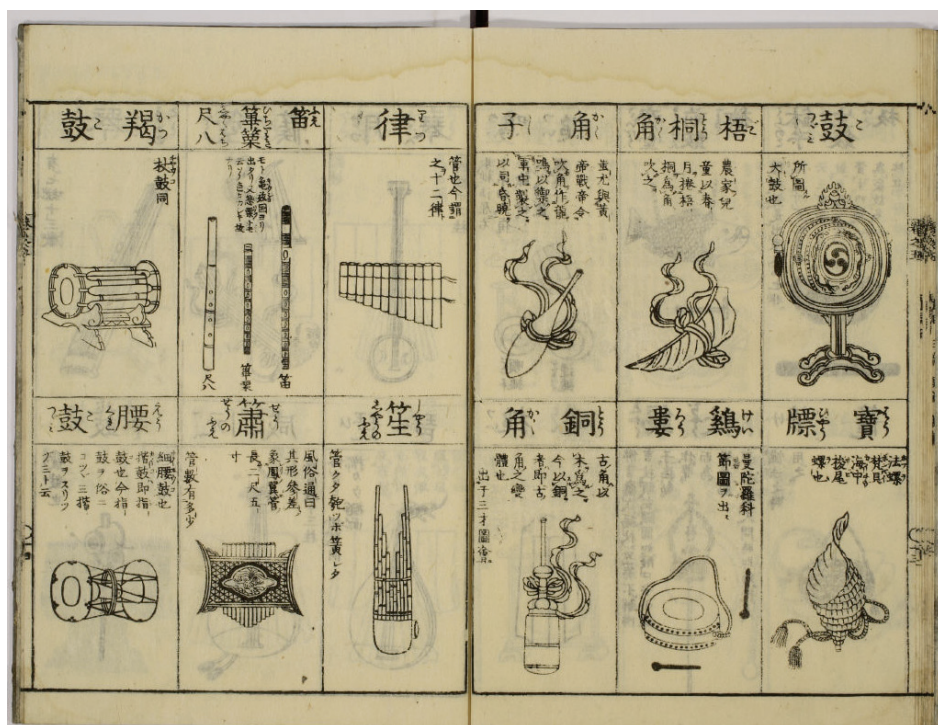


Рис. 3. Готокаку в японском буддийском пособии для художников
Буцудзодзуи (XVII в.)

Fig. 3. Gotokaku in Butsuzōzui, "Illustrated Compendium of Buddhist Images"
(17th century)

Из *Буцудзодзуи* мы узнаем название инструмента – *готокаку* (梧桐角, кит. утун цзяо); там же дается его краткое описание (о нем будет сказано в дальнейшем). Точно такой же листок, перевитый лентой, мы находим и в более раннем издании *Эхон корэкусён: Таима мандара эсё* (絵本コレクション: 當麻曼茶羅繪抄, «Коллекция печатных листов: избранные иллюстрации к Таима-мандале»¹, 1688 г.) из библиотеки Университета Стэнфорда, Калифорния [22].

Этот же рисунок приводит «Словарь буддийской иконографии» Л. Чандры [21. Р. 279].

Обратившись к литературным источникам, удалось выяснить, что наиболее ранний текст, где упоминается музыкальный инструмент *утун цзяо* (яп. *готокаку*), принадлежит Ван Чжэню (王禎, 1271–1333), китайскому энциклопедисту династии Юань, ученому-аграрию и пионеру книгопечатания наборным шрифтом. Среди составленных им работ есть одна под названием *Нун шу* (農書, «Аграрные записки» или «Записки о земледелии»), датированная 1298 г. Впервые она была опубликована в 1303 г. на китайском языке [23. Р. 280].

¹ Перевод названия выполнен А.В. Гусевой. Именно под этим названием издание хранится в различных собраниях, в том числе в библиотеке Университета Стэнфорда.

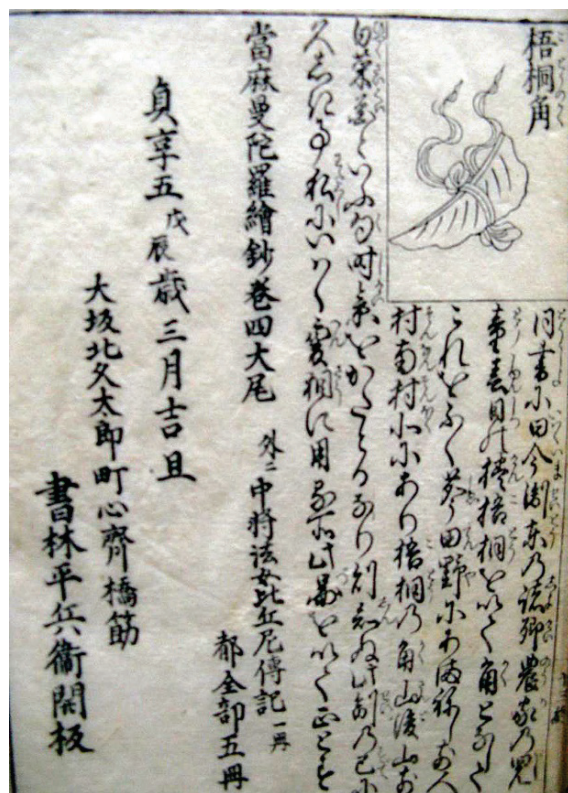


Рис. 4. Готокаку в Таима мандара эсё (1688 г.)

Fig. 4. Gotokaku in Ehon korekushon: Taima mandara esho ("Collection of printed sheets: Selected illustrations for the Taima mandala", 1688)

В 13-й главе «Записок» Ван Чжэнь описывает сельскохозяйственные инструменты, где среди статей о различном инвентаре есть статья об *утун цзяо*. Вот ее полный перевод: «Весной во всех селах к востоку от реки Чжэ¹ крестьянские дети сворачивают листья фирмианы в форме рога и дуют в них. Эти звуки наполняют все окрестные поля и долины. Предки говорили: „Вокруг сел, куда ни глянь – и севера и с юга – отовсюду доносятся звуки утун цзяо, а перед горами и за ними – все кругом в серебристых цветах рапса“. Таким было описание пейзажа этого времени года. Это значит, что как их делать – знали с давних пор. Но откуда пришел этот старинный народный обычай – то мне неизвестно. Везде присутствует покой, окутанный музыкой. Он во всех вещах, когда раздаются эти естественные звуки. Поэтому и на душе становится легко и проходят все печали. Сама природа благоволит человеческим делам, и время подходит для людей. Вещи меняются из-за самой этой атмосферы, а не только от музыки²» [24]. Дословно *утун цзяо* переводится с китайского как «рожок [из листа] фениксового дерева». В трактате приведено его схематическое изображение, действительно напоминающее рожок или дудочку (рис. 5).

¹ Совр. восточная часть провинции Чжэцзян.

² Перевод этого текста был выполнен и любезно предоставлен А.М. Лазаренко.

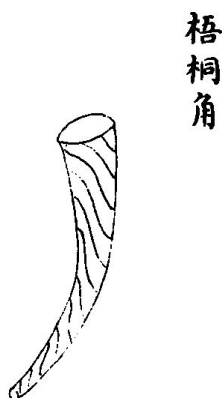


Рис. 5. Утун цзяо (梧桐角, яп. готокаку) в китайском трактате Нун шу (XIV в.)

Fig. 5. Wutong jiao (梧桐角, Jap: gotokaku) in Wáng zhēn nóng shū ("Wang Zhen's Farming Book", 14th century)

Как видно из текста, традиция игры на «рожке» уходит в глубокую древность, а принцип его изготовления простой, доступный даже ребенку. Судя по описанию и по названию, это был амбушюрный инструмент.

Приведенный выше текст из «Аграрных записок» с небольшими сокращениями сопровождал изображения *готокаку* (梧桐角, кит. *утун цзяо*) в вышеупомянутых японских изданиях *Буцудзодзуи* и *Таима мандара эсё*. При этом следует отметить, что изображение из *Нун шу* действительно представляет собой некий «рожок», тогда как в японских источниках мы видим согнутый пополам лист. Безусловно, в обоих случаях мы делаем поправку на то, что реальный объект был в той или иной степени художественно переосмыслен. Тем не менее можно предположить, что речь идет о разных музыкальных инструментах. Вероятно, в контексте китайской культуры под названием *утун цзяо* действительно подразумевался некий «рожок», скрученный из листьев дерева утун. Косвенным подтверждением этому может служить то, что в китайском языке иероглиф *цзяо* (角) переводится как «рог» или «рожок», тогда как в японском языке тот же иероглиф *каку* (角) имеет также значение «угол», «уголок»: таким образом, сам принцип изготовления инструмента мог изначально пониматься японцами иначе. Интересно также отметить, что листья дерева *утун* (*Firmiana Simplex*) – крупные (15–30 см в диаметре), рассеченные на глубокие лопасти, отличаются от упомянутых выше рисунков. Те, с заостренным кончиком и ровными, выраженными прожилками, скорее напоминают лист дерева *бодхи*. Откуда возникло подобное расхождение, и с чем оно связано, еще предстоит выяснить; возможно, это намеренная стилизация, отсылающая к образу, символика которого понятна каждому буддисту.

Кроме вышеупомянутой Таима-мандалы из музея им. Линдена в Штутгарте, такая же иконография присутствует на мандале периода Муромати (1336–1573) из Бруклинского музея в Нью Йорке; она датирована XVI в. [25]. Одно важное уточнение можно сделать, обратившись к третьему примеру – мандале из коллекции Гарольда Фредерика Стюарта (Harold Frederick Stewart, 1916–1995 гг.), сегодня принадлежащей Этнографическому музею Женевы и так же относящейся к периоду Эдо (1691 г.) [26]. В верхней части свитка, за пределами основного изображения, размещаются два гимна, написанных китайским мона-

хом Ду Чжань Син-Ином (獨湛性螢, яп. Докутан Сёкэй, 1628–1706). В 1694 г. он прибыл из Китая в Японию вместе с Иньюанем Лунци (隱元隆琦, 1592–1673), основавшим японскую школу дзэн-буддизма Обаку, и впоследствии стал четвертым настоятелем храма Мампукудзи в Удзи. Докутан был очарован Та-има-мандалой и приложил множество усилий, чтобы популяризировать ее. Отпечатанные благодаря его стараниям экземпляры, как правило, имеют 1/16 от размера легендарного оригинала, что составляет в среднем около 100 × 90 см, таковы и все три вышеупомянутые мандалы. Японские специалисты, исследовавшие полотно из Женевы, в частности, Хисао Инагаки, определяют представленный тип изображения как «Докутан мандара» («мандала Докутана»). Можно отметить различие в колористическом решении, тогда как графическая основа и контуры рисунка всех трех мандал идентичны. Учитывая это, а также принимая во внимание их одинаковый размер, мы можем говорить о том, что все три перечисленные мандалы относятся к вышеозначенному типу.

Таким образом, пока остается до конца невыясненным, когда и где изображение *готокаку* появилось впервые в том виде, в каком мы находим его на мандалах и в японских иконографических руководствах; очевидно лишь то, что инструмент имеет китайское происхождение и в период средневековья на территории Поднебесной он был известен как *утун цзяо*.

В древнекитайских источниках упоминается некий духовой инструмент *цзя* (笳) без точного описания конструкции; по более поздним описаниям, предположительно, это был свернутый лист дерева, звук на котором производили вдуванием воздуха [27. С. 201]. Известно, что в эпоху Хань (206 до н.э.–220 н.э.) *цзя* (笳) и рог *цзяо* (角) были главными инструментами *гучуйюэ*, военной «музыки ударных и духовых [инструментов]», распространенной в Западном Китае [Там же. С. 215]. Именно в этом контексте оба они упоминаются в танской сказке *Дунтин лин инь чуань* («Сказание о сверхъестественной свадьбе в Дунтине») [28. Р. 10] наряду с традиционными военными ударными – барабанами *ли* (鼙) и *гу* (鼓). В стихах поэта Чжан Шо (張說, 667–730) *цзя* – музыкальный инструмент инородцев-кочевников *ху* (胡人), звуки которого слышны на границах; по-видимому, термин эпохи Хань перешел к язычковому духовому инструменту кочевников.

Обратившись к истории, мы видим, что различного рода листья-пищалки в прошлом были известны не только в землях Китая. Вероятно, первоначальное их использование было связано со звукоподражанием на охоте. Музыкальный инструмент-мирлитон «из коры (бересты), свернутой в трубочку, помещаемую между губами» был зафиксирован у *айнов* – древнейшего народа Японских островов [27. С. 201]. Вышеописанные примеры говорят о широком применении природных растительных материалов для архаичных инструментов одноразового использования, а также о том, что такие инструменты были известны и популярны в древности. На сегодняшний день мы знаем о них довольно немного и рассматриваем их преимущественно в контексте современных аналогов.

Так, в современном Китае «музыкальные листья» известны как *шуй ди* (树叶笛) – «лиственная флейта»; в Японии такие инструменты называют *куса-буэ* (草笛) – «травяная флейта» или «травяной духовой инструмент». Изготовить их различные варианты самостоятельно очень легко: для игры подходят

любые тонкие и эластичные листья овальной формы с гладкой кромкой. В первом случае лист сворачивается от верхушки к основанию; получившаяся трубочка сплющивается с одной стороны, образуя мундштук. Производимое им звучание напоминает утиное кряканье. Другой, более распространенный вариант *кусабуэ*, представляет собой простой прерыватель: лист дерева, обращенный тыльной стороной к себе, прикладывается к губам так, что верхняя его часть оказывается слегка отвернута наружу. Он держится руками с обеих сторон таким образом, чтобы ширина получившейся мембраны была порядка 3–4 см, а ее высота в той части, где она будет соприкасаться с верхней губой, – не более 1 см. Производимый на нем звук можно описать как пронзительный, чистый и радостный, больше напоминающий свист; диапазон звучания превышает октаву. Присутствие *кусабуэ* в оркестрах традиционных инструментов придает звучанию особый фольклорный колорит. Можно отметить, что в Камбодже по сей день бытует схожий инструмент-мирлитон, называемый *слэк* (букв. «лист»). Он представляет собой «тонкий широкий лист дерева (таких видов, как оммуа, поч, край, крован, тирейкрам), загибаемый от себя. Играют на нем, прислонив короткий конец к верхней губе; выдувая воздух, одновременно поют» [29. С. 389].

Возвращаясь к иконографическому значению *готокаку* (梧桐角, кит. *утун цзяо*), необходимо еще раз сказать о том, что в контексте амидаистского учения созерцание мандалы представляет один из путей, ведущих к состоянию будды; при этом каждый элемент мандалы символически соотносится с теми или иными положениями буддийского учения. Даже в маленькой детали – изображении «листяного рожка» можно увидеть образ Чистой земли, «на тысячи ладов» переливающейся звуками «небесной музыки». Значительная часть художественного пространства Таима-мандалы отводится небу. В его пустоте «чудесным образом» раздается божественная музыка, восхваляющая добродетели Будды. В буддийской традиции бескрайнее небо символизирует простор изначального состояния; небу, свободному от облаков, уподобляется просветленное сознание, не запятнанное омрачающими эмоциями. Буддийское представление о всесущности Дхармы подразумевает, что способность слышать ее «чарующие звуки» зависит лишь от степени готовности услышать. Они исходят «от птиц, от каждого дерева, солнечных лучей и неба» [30. С. 181]: совершенно ясное учение Будды непрерывно проступает сквозь изменчивый узор чувственных ощущений. Используя все мирские объекты как иносказания, вселенная в совокупности всевозможных форм предстаёт бесконечно и многомерно звучащей. В этом звучании есть и голос листа драгоценного дерева – звук чистой радости, избавляющий от страданий.

Список источников

1. Воробьева Д.Н. Иконография полубожественных музыкантов в скульптуре Аджанты, Эллары, Аурангабада : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 245 с.
2. Harrison P. The Pratyutpanna Samādhi Sutra and the Śūraṅgama Samādhi Sutra / trans. J. McRae. Berkeley, Calif., 1998. 248 p.
3. Избранные сутры китайского буддизма / отв. ред. Е.А. Торчинов. СПб. : Наука, 2000. 464 с.
4. Чже Цонкапа. Большое руководство к этапам Пути Пробуждения : в 5 т. Т. 1: Подготовительная часть и этап духовного развития низшей личности. СПб. : Нартанг, 1994. 386 с.
5. Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов / пер. с англ. Л. Бубенковой. М. : Самадхи, 2011. 428 с.

6. Торчинов Е.А. Буддизм: Карманный словарь / прил. П.В. Берснева. СПб. : Амфора, 2002. 187 с.
7. Геше Джампа Тинлэй. Бодхичитта и Шесть Парамит. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. 229 с.
8. Пабонгка Ринпоче (Pha-bon-kha-ra): Освобождение в наших руках: краткие наставления об этапах Пути к Просветлению / Пабонгка Ринпоче. Издание тибетского текста: Триджанг Ринпоче ; нем. пер. Клаудия Веллниц ; пер. с нем. на рус. И. Урбанаева. Новосибирск ; Улан-Удэ : Ганден, 2003. Т. 1. 1-е изд. 334 с.
9. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М. : Апрель : АСТ : Изд.-продюс. центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. 631 с.
10. Конфуций. Рассуждения в изречениях: в переводе и с комментариями Бронислава Виногородского. М. : Эксмо, 2013. 224 с.
11. Васубандху. Абхидхармакоша (Энциклопедия Абхидхармы). Раздел первый: Анали по классам элементов / пер. с санскрита, введ., коммент., историко-философское иссл. В.И. Рудого. М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. 318 с.
12. Деменова В.В., Уроженко О.А. Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2010. 144 с.
13. Философия китайского буддизма / пер. с кит. Е.А. Торчинова. СПб. : Азбука, Азбука Аттикус, 2018. 288 с.
14. Берзин А. Принятие посвящения Калачакры / предисл. Е.С. Далай-ламы ; пер. с англ. М. Кожевникова. СПб. : Нартанг, 2002. 336 с.
15. Новикова Н.А. «Небесный узор» взнь и его роль в пластической системе китайского изобразительного искусства // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2015. № 4 (145). С. 8–20.
16. Есипова М.В. Буддийская музыкальная иконография // Научный вестник Московской консерватории. М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2013. С. 52–98.
17. Wong Dorothy C. Four Sichuan Buddhist Steles and the Beginnings of Pure Land Imagery in China // Archives of Asian Art. 1998/1999. Vol. 51. P. 56–79.
18. Wang Eugene Y. Pure Land Art // Encyclopedia of Buddhism. Retrieved August 01, 2018 from Encyclopedia.com: <https://goo.gl/o5SydJ>
19. Grotenhuis E. Rebirth of an Icon: Taima Mandala in Medieval Japan. Archives of Asian Art. Vol. 36 (1983). Duke University Press, 1983. P. 59–87.
20. Медитация. Лекция Далай-ламы XIV. Итака, штат Нью-Йорк: <https://goo.gl/34gXVJ>
21. Lockesh Chandra. Dictionary of Buddhist Iconography. Vol. Aditya Prakashan, 2003. LXIV+323 p.
22. Stanford University, East Asia Library – Japanese Collection: <https://goo.gl/pHvjHM>
23. Hammers R.L. Picturing Tools for a perfect society: Wang Zhen's 'Book of Agriculture' and the Northern Song Reforms in the Yuan Dynasty // Journal of Song-Yuan Studies. Vol. 42 (2012). P. 279–308.
24. Ван Чжэнь. Нун шу. Цзюань шисань (на кит. языке). URL: <https://goo.gl/UXmzqr>
25. Taima Mandala. Brooklyn Museum. New York. URL: <https://goo.gl/RgvLYE>
26. Taima Mandala, version of Dokutan. Museum of Ethnology, Geneve: <https://goo.gl/H5c25n>
27. Есипова М.В. Проблема происхождения музыкальных инструментов айну в свете исторических этнических процессов в Восточной, Северной и Юго-Восточной Азии и Океании // История и культура традиционной Японии / отв. ред. А.Н. Мещеряков (Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности РГГУ. Вып. XLIX). СПб. : Гиперион, 2012. С. 194–215.
28. William H. Nienhauser, Jr. Tang Dynasty Tales: A Guided Reader, Vol. 2. Singapore: World Scientific Publishing Company, 2016. 450 p.
29. Ханг Рунхиравут. Мирлитоны // Музыкальные инструменты : энциклопедия / Алпатова Ангелина Сергеевна и др.; науч.-энцикл. ред.: М.В. Есипова, О.В. Фраёнова, Ю.И. Неклюдов ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. М. : Дека ВС, 2008. 786 с.
30. Шантидева. Путь бодхисаттвы (Бодхиচারья-аватара) / пер. и общ. ред. Ю. Жиронкиной ; науч. ред. Б. Загуменнов. 2-е изд., испр. и доп. М. : Фонд «Сохраним Тибет», 2012. 232 с.

References

1. Vorobieva, D.N. (2013) *Ikonografiya polubozhestvennykh muzykantov v skulpture Adzhanty, Ellory, Aurangabada* [Iconography of semi-divine musicians in the sculpture of Ajanta, Ellora, Aurangabad]. Art History Cand. Diss. Moscow.

2. Harrison, P. (1998) *The Pratyutpanna Samādhi Sutra and the Śūraṅgama Samādhi Sutra*. Translated by J. McRae. Berkeley, Calif.: [s.n.]
3. Torchinov, E.A. (ed.) (2000) *Izbrannye sutry kitayskogo buddizma* [Selected Sutras of Chinese Buddhism]. St. Petersburg: Nauka.
4. Je Tsongkhapa. (1994) *Bol'shoye rukovodstvo k etapam Puti Probuzhdeniya* [A large guide to the stages of the Path of Awakening]. Vol. 1. St. Petersburg: Nartang.
5. Beer, R. (2011) *Entsiklopediya tibetskikh simvolov i ornamentov* [Encyclopedia of Tibetan Symbols and Ornaments]. Translated from English by L. Bubenkova. Moscow: Samadkhi.
6. Torchinov, E.A. (2002) *Buddizm: Karmanniy slovar'* [Buddhism: A Pocket Dictionary]. St. Petersburg: Amfora.
7. Geshe Jampa Tinlay. (2000) *Bodkchichitta i Shest' Paramit* [Bodhichitta and the Six Paramitas]. Ulan-Ude: SB RAS.
8. Pabongkha Rinpoche. (2003) *Osvobozhdenie v nashikh rukakh: kratkie nastavleniya ob etapakh Puti k Prosvetlenniyu* [Liberation is in Our Hands: Brief Instructions on the Stages of the Path to Enlightenment]. Translated from German by I. Urbanaev. Vol. 1. Novosibirsk; Ulan-Ude: Ganden.
9. Malyavin, V.V. (2000) *Kitayskaya tsivilizatsiya* [The Chinese Civilization]. Moscow: April': AST.
10. Confucius. (2013) *Rassuzhdeniya v izrecheniyakh* [Reasoning in Sayings]. Translated by B. Vinogradsky. Moscow: Eksmo.
11. Vasubandhu. (1990) *Abkhidkarmakosha (Entsiklopediya Abkhidkarmy)* [Abhidharma (Encyclopedia of Abhidharma)]. Translated from Sanskrit by V.I. Rudy. Moscow: Nauka.
12. Demenova, V.V. & Urozhenko, O.A. (2010) *Prostranstvo smyslov buddistskoy metallicheskoy skulptury* [The space of meanings of Buddhist metal sculpture]. Ekaterinburg: Ural State University.
13. Hong Ren et al. (2018) *Filosofiya kitayskogo buddizma* [Philosophy of Chinese Buddhism]. Translated from Chinese by E.A. Torchinov. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka Attikus.
14. Berzin, A. (2002) *Prinyatie posvyashcheniya Kalachakry* [Taking the Kalachakra initiation]. Translated from English by M. Kozhevnikov. St. Petersburg: Nartang.
15. Novikova, N.A. (2015) The Wen "Celestial Pattern" and Its Role in the Plastic System of Chinese Art. *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo Universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki – Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*. 4(145). pp. 8–20. (In Russian).
16. Esipova, M.V. (2013) Buddistskaya muzykal'naya ikonografiya [Buddhist musical iconography]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. pp. 52–98
17. Wong Dorothy, C. (1998/1999) Four Sichuan Buddhist Steles and the Beginnings of Pure Land Imagery in China. *Archives of Asian Art*. 51. pp. 56–79
18. Wang Eugene, Y. (n.d.) Pure Land Art. In: *Encyclopedia of Buddhism*. [Online] Available from: <https://goo.gl/o5SydJ> (Accessed: 1st August 2018).
19. Grotenhuis, E. (1983) Rebirth of an Icon: Taima Mandala in Medieval Japan. *Archives of Asian Art*. 36(1983). pp. 59–87
20. Dalai Lama XIV. (n.d.) *Meditatsiya. Lektsiya Dalay-lamy XIV* [Meditation. Lecture by the Dalai Lama XIV]. Ithaca, NY: [s.n.].
21. Lockesh Chandra. (2003) *Dictionary of Buddhist Iconography*. Aditya Prakashan.
22. *Stanford University, East Asia Library – Japanese Collection*. [Online] Available from: <https://goo.gl/pHvjHM>
23. Hammers, R.L. (2012) Picturing Tools for a perfect society: Wang Zhen's 'Book of Agriculture' and the Northern Song Reforms in the Yuan Dynasty. *Journal of Song-Yuan Studies*. 42. pp. 279–308.
24. Wang Zhen. (n.d.) *Nun shu. Tszuyan' shisan'*. [Online] Available from: <https://goo.gl/UXmzqr>
25. *Taima Mandala. Brooklyn Museum, New York*. [Online] Available from: <https://goo.gl/RgvLYE>
26. *Taima Mandala, version of Dokutan. Museum of Ethnology, Geneva*. [Online] Available from: <https://goo.gl/H5c25n>
27. Esipova, M.V. (2012) Problema proiskhozhdeniya muzykal'nykh instrumentov aynu v svete istoricheskikh etnicheskikh protsessov v Vostochnoy, Severnoy i Yugo-Vostochnoy Azii i Okeanii [The problem of the origin of Ainu musical instruments in the light of historical ethnic processes in East, North and Southeast Asia and Oceania]. In: Meshcheryakov, A.N. (ed.) *Istoriya i kul'tura traditsionnoy Yaponii* [History and Culture of Traditional Japan]. St. Petersburg: Giperion. pp. 194–215.

28. William, H. & Nienhauser, Jr. (2016) *Tang Dynasty Tales: A Guided Reader*. Vol. 2. Singapore: World Scientific Publishing Company.

29. Hang Rithiravut. (2008) Mirlitony [Mirlitons]. In: Alpatov, A.S. et al. *Muzykal'nye instrumenty: entsiklopediya* [Musical Instruments: Encyclopedia]. Moscow: Deko VS.

30. Shantideva. (2012) *Put' bodkhisattvy (Bodkhar'ya-avatara)* [The Path of the Bodhisattva (Bodhicharya-Avatara)]. Translated by Yu. Zhironki-na. 2nd ed. Moscow: Save Tibet Foundation.

Сведения об авторе:

Новикова Наталья Александровна – аспирант сектора искусств стран Африки, Азии и Океании Государственного института искусствознания (Москва). E-mail: nataliazenkova@gmail.com

Information about the author:

Novikova N.A. – The State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation. E-mail: nataliazenkova@gmail.com

*Статья поступила в редакцию 26.10.2018;
одобрена после рецензирования 29.12.2018; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 26.10.2018;
approved after reviewing 29.12.2018; accepted for publication 25.02.2022.*

Научная статья

УДК 930.85

doi: 10.17223/22220836/45/20

ОБЩЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ СЕВЕРО-ВОСТОКА КАЗАХСТАНА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.

Ольга Николаевна Труевцева¹, Виталий Александрович Кожокар²

¹ *Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул, Россия*

² *Павлодарский Дом географии, Павлодар, Республика Казахстан*

¹ *truevtseva@yandex.ru*

² *mammut@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена реконструкции истории деятельности общественных музеев северо-востока Казахстана во второй половине XX – начале XXI в.

На основе обширного круга источников, выявленных в государственных, музейных и частных архивах, значительная часть которых впервые вводится в научный оборот, авторы доказывают глобальный характер стоящих перед общественными музеями проблем на всех этапах развития. В настоящее время роль и значение общественных музеев в сохранении, изучении и популяризации культурного наследия, росте национального самосознания, воспитании патриотизма, гордости за свою малую Родину неизмеримо возрастают, что актуализирует изучение их исторического опыта.

Ключевые слова: музеи, общественные музеи, коллекции, фонды, формы и методы работы, культурное наследие, Казахстан

Для цитирования: Труевцева О.Н., Кожокар В.А. Общественные музеи северо-востока Казахстана во второй половине XX – начале XXI в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 224–235. doi: 10.17223/22220836/45/20

Original article

PUBLIC MUSEUMS OF THE NORTH-EAST OF KAZAKHSTAN IN THE SECOND HALF OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Olga N. Truevtseva¹, Vitaly A. Kozhokar²

¹ *Altai State Pedagogical University, Barnaul, Russian Federation*

² *Public Association Pavlodar House of Geography, Pavlodar, Republic of Kazakhstan*

¹ *truevtseva@yandex.ru*

² *mammut@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the study of the process of formation and development of public museums in the northern and eastern regions of Kazakhstan. The relevance of studying the problems of social movements, in which the desire of people to learn about the history of their small homeland, cultural heritage in modern conditions, is significantly increasing. This is due to the growth of national self-awareness, the search for ethnocultural identity. In a number of former Soviet republics and, first of all, in Russia and Kazakhstan, the analysis of modern phenomena is often accompanied by an appeal to the historical experience of the Soviet Union.

The analysis of a large array of documents carried out by the authors made it possible to identify the features of the formation and development of the local history movement and public museums from the 1950s to the present. The article reveals the objective and subjective factors of their mass revival in the second half of the 1960s: improvement of the material situation of the population, democratization of public life, search for effective means to implement the ideological tasks of the CPSU. Based on an interest in knowing its past, the local history movement gained powerful party and state support and was vividly embodied in the form of public museums. In contrast to the pre-war stage of its development, this movement was aimed not at the study of the natural and economic resources of the local region, but at the ideological processing of the main resource – the human one, which was consolidated in the party and state documents.

In the 1990s, as a result of the transformation of the USSR, the liquidation of the CPSU, and the change in the role of the party in the political system, mass public museums that carried out an ideological, political and educational mission were deprived of material support for their existence. The only exceptions were museums of corporate, educational, scientific organizations, many of which limited themselves to performing representative functions.

However, it would be wrong to limit ourselves to a negative and even neutral assessment of their social role. Even being ideologized, the activities of public museums contributed to the preservation and popularization of cultural heritage, the development of horizons, instilled a sense of patriotism, love for their native land, and contributed to the organization of leisure. Moreover, perhaps we are on the verge of another upsurge in the historical and local history movement. The peoples of many countries, sated with globalization, associate a new paradigm of their development with the growth of national self-awareness, patriotism, looking for their origins in their historical cultural heritage. It is no coincidence that the growth of public organizations is noted, the purpose of which is to preserve and popularize heritage, historical reconstruction, search work in places of battles, patriotic and social volunteering. New museums are also emerging based on private and public initiative.

Keywords: museums, public museums, collections, funds, forms and methods of work, cultural heritage, Kazakhstan

For citation: Truevtseva O.N., Kozhokar V.A. Public museums of the north-east of Kazakhstan in the second half of the XX – beginning of the XXI century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:224-235. doi: 10.17223/22220836/45/20

История общественных музеев неразрывно связана с историей страны, является ее неотъемлемой частью и уже поэтому заслуживает изучения. Сегодня эта банальная истина приобретает актуальное звучание в связи с тем, что глобализация как всеобщий тренд пошла на спад, уступая росту национального самосознания, поискам коренной идентичности, форм ее выявления и проявления и связанным с этими процессами обращением к историческому опыту.

Первые музеи на территории Российской империи, созданные по общественной инициативе, возникли во второй половине XIX в. в условиях начавшейся демократизации общества примерно в то время, когда свои двери для широкой публики начали открывать некоторые частные и государственные коллекции, когда начали развиваться научные и просветительские общества, создававшие свои музеи. Бурные революционные события, войны существенно замедлили культурно-просветительные процессы, но во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг. получило массовое развитие историко-краеведческое движение, которое в условиях репрессий к 1937 г. было ликвидировано вслед за Центральным бюро краеведения и его Музейной комиссией. Очередная волна массового подъема общественного интереса к историческому краеведению пришлось на 1950–1980-е гг., чему, преимущественно, и посвящена данная статья.

В послевоенный период в Семипалатинске, Павлодаре и Усть-Каменогорске, как и во всем Казахстане, стали регулярно проводиться массовые мероприятия, направленные на популяризацию краеведения и любви к изучению родного края, в том числе на базе кружков, действующих в музеях [1. Л. 16–17]. В большинстве школ была создана сеть кружков по трем направлениям: географические, исторические и кружки юных натуралистов. Состав каждого кружка – 15–20 учащихся. Мероприятия, проводимые в них, сводились к простейшим формам работы: лекции, беседы, доклады, сопровождаемые показом диафильмов, ответы на вопросы [2. Л. 26].

Созданием и расширением сферы деятельности краеведческих кружков занимались все музейные и образовательные учреждения региона. Историко-краеведческий музей г. Усть-Каменогорска оказывал методическую и практическую поддержку отдельным школьным краеведческим кружкам, к примеру: «Обществу Глобус» школы № 11, 12, Усть-Каменогорскому педагогическому училищу. Музейные работники консультировали учащихся по вопросам сбора и оформления нумизматических коллекций, истории улиц своего города и ряду других вопросов [3. Л. 18]. Ученики под руководством преподавателей собирали исторические и природные материалы и частично передавали их в фонды музея [4. Л. 4]. В тесном сотрудничестве с немногочисленными сотрудниками областных музеев были выработаны методы и техники сбора, обработки и музеефикации предметов, представляющих ценность для местных сообществ.

В 1950-е гг. начинается создание общественных музеев, так как впервые появляется возможность регулярного, коллективного, целенаправленного сбора экспонатов. Часть материалов, собранных активистами, оставалась в стенах общественных музеев, формируя первичный фонд. На базе существующих кружков начали создаваться общественные музеи различной направленности. Недостаток нормативных документов, опыта и знаний основ коллекционирования и научной работы компенсировался энтузиазмом и значительным количеством участников движения.

1960-е гг. ознаменованы значительным ростом количества школьных и общественных музеев в регионе. Вместе с ними открываются мемориальные и производственные музеи на предприятиях, в учреждениях и колхозах. Если в 1950-х гг. краеведческие музеи северо-востока Казахстана охватывали до десятка школ, то сейчас деятельность по развитию краеведческих кружков и открытию общественных музеев охватила большинство учебных заведений [5. Л. 9].

Основные предпосылки возрождения интереса к прошлому родного края – улучшение материального положения людей, введение пятидневной рабочей недели, демократизация общественной жизни, идеологическая установка на «воспитание нового человека», провозглашенная в Программе КПСС, принятой на XXII съезде.

Помимо общих предпосылок, необходимо выделить и факторы, определившие особенность нового этапа возрожденного краеведческого движения. По нашему мнению, появление большого числа общественных музеев отражало программную установку правящей партии на передачу ряда государственных функций органам самоуправления: «Следует расширить участие общественных организаций, – отмечалось в Программе КПСС, – в управлении учреждениями культуры, здравоохранения и социального обеспечения,

передать в их ведение в течение ближайших лет руководство зрелищными предприятиями, клубами, библиотеками и другими культурно-просветительными учреждениями, находящимися в ведении государства» [6. С. 402].

Другим важным фактором стало Постановление ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся», принятое в мае 1964 г. В нем перед партийными органами и органами культуры была поставлена задача «развивать движение краеведов, приобщать трудящихся к сбору исторических реликвий нашего народа, материалов по истории фабрик, заводов, колхозов и совхозов» [7. С. 416].

Началась системная, обязательная работа, регламентированная принятыми в соответствии с партийными указаниями нормативными правовыми актами. Согласно Типовому положению о народном музее от 15 февраля 1965 г. и Положению о музейном фонде СССР от 26.06.1965, областные музеи должны были брать на учет народные музеи, уголки, музеи, комнаты боевой и трудовой славы, созданные или создаваемые по инициативе масс; иметь списки материалов народных музеев или уголков, а также знать состояние памятников материальной и духовной культуры, как обеспечены их сохранность и учет [8].

Им вменялось в обязанность регулярно консультировать актив музеев по вопросам учета и хранения материалов, находящихся в фондах и экспозиции. Областным музеям рекомендовалось заниматься шефской работой на постоянной основе и быть проводниками нужд общественников в государственных и партийных учреждениях. Для этого следовало изыскивать помещения для хранения фондов и размещения экспозиции, способствовать созданию актива вокруг зарождающегося музея из партийных, комсомольских и иных общественных организаций [9. Л. 23].

По состоянию на 1965 г. областной музей Усть-Каменогорска оказывал помощь более 300 школ в организации краеведческой и музейной работы [10. Л. 60]. Служащие Семипалатинского историко-краеведческого музея сообщали о 232 сельских школах, имеющих уголки боевой славы, общественные краеведческие уголки и музеи. В самом городе действовало 9 школьных общественных музеев краеведческой направленности и 12 уголков боевой славы [11. Л. 112–113]. В г. Павлодаре имели свои общественные музеи 23 объекта народного образования [12. Л. 17].

Сотрудники Областного историко-краеведческого музея им. Г.Н. Потанина изготовили и тиражировали основу для создания школьного музея – фотоальбом «Малый музей», отображающий прошлое и настоящее Павлодарской области. В комплект входило 87 фотографий, сгруппированных по разделам: жизнь и быт населения в дореволюционное время, Гражданская война в регионе, первые годы Советской власти, индустриализация, Великая Отечественная война, современная культурная жизнь горожан, Герои Советского Союза [13]. Его получили городские, сельские школы, областная детская туристская станция и Институт усовершенствования учителей [14. Л. 65]. Рассылка альбома мотивировала администрацию школ подбирать наиболее активных педагогов, формировать коллектив учеников для создания собственных школьных уголков и музеев на предоставленном материале. Впоследствии он дополнялся местными экспонатами, и общественный музей выбирал свою дальнейшую траекторию развития.

Регулярно всеми областными музеями публиковались в местных средствах массовой информации обращения к учащимся-краоведам о необходимости принять активное участие в сборе материалов, раскрывающих историю развития региона. С помощью этого расширялась аудитория, активизировалась деятельность краеведческих кружков, уголков, музеев в школьной среде. Все собранные материалы могли быть переданы в областные историко-краеведческие музеи либо становились базой для создания собственного школьного уголка или музея [10. Л. 39].

За открытием общественных музеев стояли инициативные личности, не имеющие отношения к музейной работе, но желавшие сохранить историко-культурное наследие, важное для местного сообщества, или историческую память о личности, событии, трудовом коллективе и т.д. Необходимо отметить выдающегося организатора музейного дела в восточном Казахстане А.Н. Зайцева. В 1967 г. по его инициативе был открыт общественный музей в с. Бутаково, через 5 лет ставший филиалом Лениногорского городского историко-краеведческого музея, а в 1978 г. реорганизованный в областной музей под открытым небом в г. Усть-Каменогорске. Энергичные действия А.Н. Зайцева способствовали продуктивной, регулярной работе актива музея, сбору экспонатов и организации массовой деятельности.

И.А. Кимаш основал в собственном доме ныне существующий музей с. Успенка Павлодарской области. Личная инициатива пенсионера и привлечение к работе заинтересованной сельской молодежи служили делу регулярного поступления исторических материалов в фонды музея: оружия, медалей, монет, фотографий и др. [15. Л. 8а–8б]. Музей на дому вырос до народного, а затем превратился в филиал Павлодарского областного историко-краеведческого музея им. Г.Н. Потанина.

Уникумы, социальные активисты не были единственными, кто занимался вопросом создания и сопровождения общественных музеев. Основная масса музеев была создана в учительской среде равнодушными преподавателями различных специальностей. А. Омаров, краевед, учитель казахского языка и литературы сельской школы, расположенной на центральной усадьбе совхоза им. Торайгырова, в 1960-х гг. основал и долгие годы поддерживал мемориальный музей С. Торайгырова. В 1980-е гг. посещаемость музея составляла ежегодно 2 000 человек, проводилось до 800 экскурсий [16. С. 64]. Это феноменальные результаты для небольшого сельского музея, находящегося в сотнях километров от областного центра.

Опыт создания и успешного функционирования музея В.И. Ленина учителем Береговой средней школы Качирского района Н.И. Малыгиной тиражировался на всю Павлодарскую область. Областной институт усовершенствования учителей выпустил учебно-методическое пособие тиражом в 500 экземпляров, в котором описывался поэтапный путь от проекта общественного музея до формирования актива, фондов, ведения документации. Помимо сбора информации о В.И. Ленине, активисты создали параллельные залы школьного музея по направлениям «Краеведение» и «Архитектура» [17. Л. 1–10].

Стимулирующим фактом для обновления коллекций существующих музеев, создания дополнительных отделов или открытия новых общественных музеев являлась государственная инициатива по широкому празднованию юбилейных дат и праздников. За год до празднования 100-летнего юбилея со

дня рождения В.И. Ленина и 50-летнего юбилея создания Казахской ССР началась активная воспитательная и собирательская работа школьных общественных музеев и уголков. На их базе и с использованием части экспонатов проводились лектории, встречи со знатными людьми, экскурсии, пионерские линейки, посвящение в пионеры, общественно полезные дела. Выпускались бюллетени, буклеты, альбомы и прочая типографская продукция, посвященная юбилейным датам, основанная на экспонатах и материалах местных общественных музеев [18. Л. 5].

В 1984 г. прошел Республиканский смотр научно-просветительской работы общественных музеев, посвященный 40-летию Победы в Великой Отечественной войне [19. Л. 1]. Общественные музеи проводили дополнительные тематические вечера, лекции на темы, посвященные юбилейным датам: «40 лет Победы – 40 ударных трудовых декад», «Помнить, чтобы жить», «Люди, о которых слагали легенды» и др. Фабричные и заводские музеи готовились к празднованию 50-летия стахановского движения, что являлось дополнительным стимулом для проведения массовых мероприятий и обновления экспозиции [20. Л. 1].

К середине 1970-х гг. в Павлодарской, Семипалатинской и Восточно-Казахстанской областях сложилась устойчивая сеть общественных музеев на базе учреждений, школ, училищ, предприятий. Основные функции в структуре музеев выполняли активисты, которые в свободное от учебы и работы время занимались сбором материалов в экспедициях, в туристических выходах, записывали рассказы ветеранов революции, войн и труда вели переписку с музеями и архивами СССР, пополняя знания о своем крае, участвуя в сохранении культурного и исторического наследия [21. Л. 12]. Музеи предприятий и крупных колхозов, располагая значительными финансовыми возможностями, организовывали научные экспедиции и командировки по сбору, выкупу артефактов у частных лиц, заказывали произведения искусства у профессиональных художников [22].

Главная проблема общественных музеев того периода – отсутствие в штате профессиональных музейных работников, что объясняет некачественно задокументированные и обработанные материалы, отсутствие тематико-экспозиционных планов. Для ликвидации подобных пробелов работники государственных музеев северо-востока Казахстана ежегодно направлялись в общественные музеи для оказания методической помощи по сбору, документированию и описанию материалов, размещению экспозиций. Регулярно рассылались памятки о ведении фондовой работы, типовые положения и паспорта для самостоятельного заполнения [23. Л. 9]. К методической помощи общественным музеям привлекались ученые, преподаватели вузов, геологи, учителя школ города и области, сотрудники архивов, ветераны войн и труда, партийные и комсомольские работники [24. Л. 1].

Наибольшего размаха деятельность общественных музеев достигла к концу 1970-х гг. Общее количество посетителей общественных музеев в Павлодарской области за 1979 г. составило 21 244 человека, это 29% от показателя главного музея Павлодарской области и 39% от музея такого же ранга в Восточно-Казахстанской области [25. Л. 21об.]. Об активности основных типов общественных музеев можно судить по показателям массовой работы с посетителями, приведенным в таблице [26. Л. 36–40].

Показатели работы общественных музеев в Павлодарской и Восточно-Казахстанской областях за 1979 г.**Performance indicators of public museums in Pavlodar and East Kazakhstan oblasts for 1979**

Наименование музея	Количество		
	посетителей	экскурсий	лекций
Историко-производственный музей Ордена Трудового Красного Знамени тракторного завода им. В.И. Ленина	1 000	93	17
Историко-производственный музей ордена «Знак Почета» колхоза «30 лет Казахской ССР»	853	18	14
Геолого-минералогический музей	1 300	19	26
Народный городской краеведческий музей г. Ермак	3 942	5	4
Успенский краеведческий музей	1 595	48	6
Народный музей В.И. Ленина	2 150	164	12
Народный районный краеведческий музей	5 248	173	106
Мемориальный музей С. Торайгырова	1 385	15	13
Музей истории милиции	3 254	66	11
Историко-производственный музей Павлодарского Ордена Трудового Красного Знамени алюминиевого завода им. 50-летия СССР	1 040	40	4
Галкинский сельский краеведческий музей	370	12	12
Песчанский народный музей школы-интерната	500	14	–
Шемонаихинский народный музей	20 650	–	106

Из таблицы видно, что общественные музеи вносили существенный вклад в повседневную идеологическую работу среди населения. Именно это обстоятельство наряду с естественным интересом людей к истории своей малой Родины и послужило основным мотивом для бурного роста сети общественных музеев не только в Казахстане, но и в целом в СССР.

В 1982 г., уже достигнув апогея, названного впоследствии «застоем», ЦК КПСС отметил: «На предприятиях, в колхозах, учебных заведениях работает более 10 тыс. музеев на общественных началах, созданных по инициативе трудящихся. Музеи – важное средство в арсенале идеологической работы. Необходимо улучшать их деятельность, добиваться, чтобы каждый из них стал действенным центром воспитания» [27. С. 416].

Однако в наступавшем периоде развития нашей истории этой установке не суждено было осуществиться. Изменения, последовавшие в экономической и политической жизни в 1980–1990-е гг., связанные с развалом КПСС и СССР, привели к существенным трансформациям во всех сферах, включая и культуру, и общественное сознание в целом.

Разумеется, сказались они и на развитии, а точнее – на очередном угасании краеведческого движения и общественных музеев. В первую очередь, это проявилось в обострении материальных проблем. В 1989 г. директор Павлодарского областного музея писал в областное управление культуры: «Общая беда всех музеев на общественных началах – отсутствие официального положения о формах оплаты руководителю музея, что является причиной их нестабильной работы» [27].

Это приводило к тому, что использовавшиеся ранее «полулегальные» способы материального вознаграждения работников общественных музеев стали игнорироваться руководителями предприятий и организаций. А применявшаяся в ряде районов практика оплаты труда руководителя общественного музея через совмещение с различными должностями при отделах культуры районов обеспечивала лишь частичное решение проблемы. Сельским школам в подобных ситуациях предписывалось содержание штатной едини-

цы работника музея на должности методиста, библиотекаря, пионервожатого и др. [28. Л. 1–2].

По мере ухудшения экономической ситуации вслед за многими предприятиями и колхозами прекратили работу их музеи. Оставшиеся были временно закрыты ввиду невозможности оплачивать работу хранителей, жилищно-коммунальные услуги, аренду помещений. В ряде случаев это приводило к утрате музейных предметов.

Одним из способов спасения общественных музеев стал их перевод на государственный и муниципальный баланс. Управлениями культуры областей в целях сохранения накопленных музеями материалов, отражающих культурное наследие местных сообществ, учитывались длительность и успешность их работы, наличие исторического или подходящего здания, а также условие, что они «выросли до ранга государственного» [29. Л. 12].

Этот процесс был наиболее характерен для сельских музеев, которые зачастую приобретали статус районных. Крупные же промышленные предприятия и такие государственные учреждения, как милиция, воинские и пожарные части, медицинские учреждения, вузы, старались сохранить музеи, хотя и в сильно урезанном виде. Так, на Павлодарском алюминиевом заводе руководитель музея совмещал сразу три должности: заведующего музеем, библиотекой и общественно-методическим центром. Часть руководителей общественных музеев состояла на производственных или административных должностях предприятий и организаций [30. Л. 19–20].

С 1998 г. информация о деятельности общественных музеев перестала фиксироваться в годовых текстовых отчетах областных музеев. Их регулярная методическая и практическая помощь общественным музеям прекратилась ввиду отсутствия средств. Сельские музеи, не перешедшие в государственное и муниципальное управление, закрылись. Ведомственные и фабричные музейные учреждения вышли из подотчетности государства. Большинство школьных музеев сократило направления своей работы, выполняя только торжественно-демонстрационные функции.

В 2000 г. в г. Павлодаре функционировало лишь шесть общественных музеев, расположенных на предприятиях и в учреждениях: музеи связи, УВД, алюминиевого и нефтеперерабатывающего заводов, музей истории народного образования и Дворца школьников [31. Л. 1]. В Восточно-Казахстанской области на этот период действовали музеи: титаномагниевого комбината, Ульбинского металлургического завода, станции «Защита», Восточно-Казахстанской дирекции «Казахтелеком», главного таможенного управления по ВКО, областного налогового комитета, военкомата, внутренних дел, Комитета национальной безопасности [32. С. 150].

Современное состояние общественных музеев характеризуется постепенным их возрождением в школах, которое началось лишь после Указа Президента Республики Казахстан «О государственной программе патриотического воспитания граждан Республики Казахстан на 2006–2008 годы». В Указе отмечена немаловажная роль изучения истории Отечества, родного края, всех народов, проживающих на его территории, в пропаганде патриотизма. Была обозначена и задача школьного музея – собирать и изучать, сохранять и приумножать, разъяснять и пропагандировать эти материалы. Музеи были восстановлены в большинстве школ, но при этом они практически

утратили свои первоначальные музейные функции. Комплектование фондов, связанная с этим процессом поисковая краеведческая работа осуществляются лишь отдельными учителями-энтузиастами. Не интересуются их деятельностью и областные музеи.

В регионе сохранилась незначительная часть ведомственных и производственных музеев. Их главной проблемой является ограниченность доступа к коллекциям ввиду нахождения на частной территории или внутри различных организаций со строгим способом перемещения внутри: полиция, служба здравоохранения, воинские части и др. Они характеризуются отсутствием не просто квалифицированного персонала, а вообще кадров, ответственных за организацию массовой работы. В основном организацией музейной практики на предприятиях и ведомствах занимаются сотрудники, занятые в библиотеках, общественно-массовом секторе, профсоюзах. Музеи принимают только экскурсии, связанные с приездом комиссий, гостей, журналистов.

Резюмируя историю развития общественных музеев на северо-востоке Казахстана, следует прежде всего отметить, что она в полной мере отражает процессы музейного строительства в Советском Союзе и Российской Федерации. Это обусловлено и общностью исторических судеб народов некогда единой страны, культурных ценностей, и единством политического и идеологического руководства, и централизованной системой подготовки специалистов в области образования, просвещения, культуры, в том числе музейной деятельности.

В истории любого общественного движения бывают взлеты и падения. Не является исключением и историко-краеведческое движение в России и Казахстане. Его массовое возрождение во второй половине 1960-х гг. было обусловлено рядом объективных и субъективных факторов: улучшением материального положения населения, демократизацией общественной жизни, поиском эффективных средств для реализации идеологических задач КПСС. Основанное на неистребимом интересе к познанию своего прошлого, краеведческое движение обрело мощную партийно-государственную поддержку и получило яркое воплощение в форме общественных музеев.

В отличие от довоенного этапа своего развития, это движение было направлено не на исследование природных и экономических ресурсов местного края, а на идеологическую обработку главного ресурса – человеческого, что получило закрепление в партийно-государственных документах.

В результате трансформации СССР в СНГ, ликвидации КПСС, изменения роли партии в политической системе массовые общественные музеи, выполнявшие идеологическую, политико-воспитательную миссию, лишились материальной поддержки своего существования. Исключение составили, в основном, музеи корпоративных, образовательных, научных организаций, многие из которых ограничились исполнением представительских функций.

Однако было бы неверно ограничиться негативной и даже нейтральной оценкой их социальной роли. Даже будучи идеологизированной, деятельность общественных музеев способствовала сохранению и популяризации культурного наследия, развитию кругозора, прививала чувство патриотизма, любви к своему родному краю, способствовала организации досуга. Тем более, что, возможно, мы стоим на пороге очередного подъема историко-краеведческого движения. Пресыщенные глобализацией народы многих

стран связывают новую парадигму своего развития с ростом национального самосознания, патриотизма, разыскивая их истоки в своем историческом культурном наследии. Не случайно отмечается рост общественных организаций, целью которых становятся сбережение и популяризация наследия, историческая реконструкция, поисковые работы в местах боев, патриотическое и социальное волонтерство. Возникают и новые музеи, основанные на частной и общественной инициативе.

Список источников

1. *Центр* документации новейшей истории (г. Семипалатинск). Ф. 374. Оп. 1. Д. 9. Л. 1–70.
2. *Центр* документации новейшей истории (г. Семипалатинск). Ф. 374. Оп. 1. Д. 3. Л. 1–115.
3. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 400. Оп. 1. Д. 108. Л. 1–28.
4. *Государственный* архив Восточно-Казахстанской области (Усть-Каменогорск). Ф. 1151. Оп. 1. Д. 12. Л. 1–68.
5. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 400. Оп. 1. Д. 23. Л. 1–11.
6. *Материалы* XXII съезда КПСС. М. : Госполитиздат, 1962. 694 с.
7. *КПСС* в резолюциях... (9-е изд.). М. : Политиздат, 1986. Т. 10. 493 с.
8. *Труевцева О.Н., Кожокар В.А.* История становления музейного дела в Павлодарской области Казахстана: общественные музеи // *Sciences of Europe*. 2019. № 40. С. 34–37.
9. *Архив* Павлодарского областного историко-краеведческого музея им. Г.Н. Потанина. Переписка музея за 1960–1970 годы. Л. 1–26.
10. *Государственный* архив Восточно-Казахстанской области (Усть-Каменогорск). Ф. 1151. Оп. 1. Д. 20. Л. 1–157.
11. *Центр* документации новейшей истории (г. Семипалатинск). Ф. 374. Оп. 1. Д. 3. Л. 1–115.
12. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 535. Оп. 1. Д. 34. Л. 1–25.
13. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 355. Оп. 1. Д. 81. Л. 1–4.
14. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 400. Оп. 1. Д. 56. Л. 1–85.
15. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 535. Оп. 1. Д. 224. Л. 1–21.
16. *Кожокар В.А.* История мемориального музея им. С. Торайгырова, составленная с использованием архивных и библиотечных источников информации // *Библиотека как центр исторических знаний : материалы междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Ш.Б. Шахметова*. Павлодар, 2019. С. 61–65.
17. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 355. Оп. 1. Д. 117. Л. 1–19.
18. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 535. Оп. 1. Д. 224. Л. 1–21.
19. *Архив* Павлодарского областного историко-краеведческого музея им. Г.Н. Потанина. Отчет о работе общественных музеев Павлодарской области за 1985 год. Л. 1–39.
20. *ГАПО*. Ф. 400. Оп. 3. Д. 688. Л. 1–8.
21. *Государственный* архив Восточно-Казахстанской области (Усть-Каменогорск). Ф. 1151. Оп. 1. Д. 23. Л. 1–109.
22. *Государственный* архив Восточно-Казахстанской области (Усть-Каменогорск). Ф. 1151. Оп. 1. Д. 87. Л. 1–6.
23. *ГАПО*. Ф. 535. Оп. 1. Д. 323. Л. 1–62.
24. *Государственный* архив Восточно-Казахстанской области (Усть-Каменогорск). Ф. 1151. Оп. 1. Д. 42. Л. 1–22.
25. *Государственный* архив Восточно-Казахстанской области (Усть-Каменогорск). Ф. 1151. Оп. 1. Д. 68. Л. 1–158.
26. *ГАПО*. Ф. 535. Оп. 1. Д. 489. Л. 1–45.
27. *Архив* Павлодарского областного историко-краеведческого музея им. Г.Н. Потанина. Годовой отчет Павлодарского историко-краеведческого музея им. Г.Н. Потанина за 1989 год. Л. 1–21.
28. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 400. Оп. 5. Д. 396. Л. 1–9.
29. *Государственный* архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 535. Оп. 1. Д. 727. Л. 1–24.

30. Государственный архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 400. Оп. 5. Д. 169. Л. 1–24.
31. Государственный архив Павлодарской области (г. Павлодар). Ф. 400. Оп. 5. Д. 458. Л. 1–24.
32. Метте В., Абайдильдин Т. Душа и память народа. Усть-Каменогорск, 2003. 188 с.

References

1. The Documentation Center of Contemporary History (Semipalatinsk). Fund 374. List 1. File 9. pp. 1–70.
2. The Documentation Center of Contemporary History (Semipalatinsk). Fund 374. List 1. File 3. pp. 1–115.
3. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 400. List 1. File 108. pp. 1–28.
4. The State Archive of East Kazakhstan Region (Ust-Kamenogorsk). Fund 1151. List 1. File 12. pp. 1–68.
5. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 400. List 1. File 23. pp. 1–11.
6. The CPSU. (1962) *Materialy XXII s"ezda KPSS* [Materials of the 22nd Congress of the CPSU]. Moscow: Gospolitizdat.
7. Egorov, A.G. & Bogolyubov, K.M. (eds) (1986a) *KPSS v rezolyutsiyakh* [The CPSU in resolutions]. 9th ed. Vol. 10. Moscow: Politizdat.
8. Truevtseva, O.N. & Kojokar, V.A. (2019) *Istoriya stanovleniya muzeynogo dela v Pavlodarskoy oblasti Kazakhstana: obshchestvennye muzei* [The history of the formation of museum business in the Pavlodar region of Kazakhstan: public museums]. *Sciences of Europe*. 40. pp. 34–37.
9. The Archive of the G.N. Potanin Pavlodar Regional Museum of Local Lore. Correspondence of the museum for 1960–1970. pp. 1–26.
10. The State Archive of East Kazakhstan Region (Ust-Kamenogorsk). Fund 1151. List 20. File 20. pp. 1–157.
11. The Documentation Center of Contemporary History (Semipalatinsk). Fund 374. List 1. File 3. pp. 1–115.
12. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 535. List 1. File 34. pp. 1–25.
13. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 535. List 1. File 81. pp. 1–4.
14. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 400. List 1. File 56. pp. 1–85.
15. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 535. List 1. File 224. pp. 1–21.
16. Kojokar, V.A. (2019) *Istoriya memorial'nogo muzeya im. S. Toraygyrova, sostavlenaya s ispol'zovaniem arkhivnykh i biblioteknykh istochnikov informatsii* [History of The S. Toraygyrov Memorial Museum compiled using archival and library sources of information]. In: Shakhmetova, Sh.B. (ed.) *Biblioteka kak tsentr istoricheskikh znaniy* [Library as a Center of Historical Knowledge]. Pavlodar: [s.n.]. pp. 61–65.
17. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 535. List 1. File 117. pp. 1–19.
18. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 535. List 1. File 224. pp. 1–21.
19. The Archive of the G.N. Potanin Pavlodar Regional Museum of Local Lore. (n.d.) *Otchet o rabote obshchestvennykh muzeev Pavlodarskoy oblasti za 1985 god* [Report on the work of public museums in Pavlodar region for 1985]. pp. 1–39.
20. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 400. List 3. File 688. pp. 1–8.
21. The State Archive of East Kazakhstan Region (Ust-Kamenogorsk). Fund 1151. List 1. File 23. pp. 1–109.
22. The State Archive of East Kazakhstan Region (Ust-Kamenogorsk). Fund 1151. List 1. File 87. pp. 1–6.
23. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 535. List 1. File 323. pp. 1–62.
24. The State Archive of East Kazakhstan Region (Ust-Kamenogorsk). Fund 1151. List 1. File 42. pp. 1–22.
25. The State Archive of East Kazakhstan Region (Ust-Kamenogorsk). Fund 1151. List 1. File 68. pp. 1–158.
26. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 535. List 1. File 489. pp. 1–45.
27. The Archive of the G.N. Potanin Pavlodar Regional Museum of Local Lore. (1989) *Godovoy otchet Pavlodarskogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya im. G.N. Potanina za 1989 god* [Annual report of The G.N. Potanin Pavlodar Regional Museum of Local Lore for 1989]. pp. 1–21.
28. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 400. List 5. File 396. pp. 1–9.
29. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 535. List 1. File 727. pp. 1–24.
30. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 400. List 5. File 169. pp. 1–24.

31. The State Archive of Pavlodar Region (Pavlodar). Fund 400. List 5. File 458. pp. 1–24.

32. Mette, V. & Abaydildin, T. (2003) *Dusha i pamyat' naroda* [Soul and Memory of the People]. Ust-Kamenogorsk: [s.n.].

Сведения об авторах:

Труевцева О.Н. – доктор исторических наук, профессор, директор Научно-образовательного центра «Историко-культурное наследие Большого Алтая» Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул). E-mail: truevtseva@yandex.ru

Кожокар В.А. – магистр географии, заместитель директора общественного объединения «Павлодарский Дом географии» (Павлодар, Республика Казахстан). E-mail: mammut@yandex.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Truevtseva O.N. – Altai State Pedagogical University, Barnaul, Russian Federation. E-mail: truevtseva@yandex.ru

Kozhokar V.A. – Public Association Pavlodar House of Geography, Pavlodar, Republic of Kazakhstan. E-mail: mammut@yandex.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.12.2021;
одобрена после рецензирования 28.01.2022; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 18.12.2021;
approved after reviewing 28.01.2022; accepted for publication 25.02.2022.*

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

Научная статья
УДК 130.2
doi: 10.17223/22220836/45/21

КНИЖНАЯ ВЫСТАВКА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: ИЗ СИБИРИ В СЕВЕРНУЮ СТОЛИЦУ

Лариса Александровна Коробейникова¹,
Аудра Кристина Иосифовна Забулионите²

¹ *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, larisa_korobeynikova@rambler.ru*

² *Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
k.zabulionite@holism-culture.org*

Ключевые слова: культура, культурология, исследования культуры, экспозиция

Для цитирования: Коробейникова Л.А., Забулионите А.К.И. Книжная выставка в Санкт-Петербурге: из Сибири в северную столицу // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 236–241. doi: 10.17223/22220836/45/21

REVIEWS, CRITIQUES, BIBLIOGRAPHY

Original article

BOOKS EXHIBITION IN SAINT-PETERSBUR: FROM SIBERIA TO NORTHERN CAPITAL

Larisa A. Korobeynikova¹, Audra Kristina I. Zabulionite²

¹ *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
larisa_korobeynikova@rambler.ru*

² *Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation,
k.zabulionite@holism-culture.org*

Keywords: culture, culturology, cultural studies, exposition

For citation: Korobeynikova L.A., Zabulionite A.K.I. Books exhibition in Saint-Petersbur: from Siberia to northern capital. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 2022;45:236-241. doi: 10.17223/22220836/45/21

23 октября в Петербургском Доме ученых им. М. Горького прошло торжественное заседание по случаю 35-летия секции философии культуры и

культурологии. В библиотеке Великого князя Владимира Александровича (ныне читальный зал Дома ученых) была открыта выставка книг, приуроченная к этой дате (рис. 1–3).

Руководитель секции А.К.И. Забулионите отметила, что юбилей – это всегда повод осмыслить настоящее в пересечении времен, а история секции в этом смысле интересная. Сегодня действующая секция является преемницей двух ярких, но весьма разных секций: секции философии образования и секции теории культуры, долгие годы работавших в Доме ученых. Секция философии образования была основана в 1992 г. по инициативе Б.И. Липского, который на протяжении 22 лет был ее бессменным руководителем. Секция теории культуры, основанная в 1985 г. известным петербургским ученым Э.В. Соколовым, также является предтечей ныне действующей секции. В 2016 г. обе секции были объединены в секцию философии культуры и культурологии.

В экспозиции выставки были представлены более 200 изданий, которые были подарены Библиотеке Дома ученых им. М. Горького по инициативе секции философии культуры и культурологии, выдвинувшей проект «Сто книг к столетию Дома ученых». Книги преподнесли в дар ученые из разных университетов России: Барнаула, Москвы, Санкт-Петербурга, Сыктывкара, Томска, Якутска. Коллекцию книг дополнили также издания по исследованиям культуры Азии и Африки, переданные Музеем антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН и Институтом восточных рукописей РАН.

Ландшафт российской культурологии, разумеется, несопоставимо богаче, но в какой-то мере в экспозиции его удалось отразить. В ней представлены издания, отражающие основные научные программы и методологические традиции российской культурологии: системный подход, органицизм, семиотика, антропологический подход и др. Однако, согласно концепции выставки, издания сгруппированы не по этим направлениям и тем более не по тематике, что просто неосуществимо. В экспозиции издания представлены по регионам, из которых эти книги были присланы и подарены Дому ученых.

Наибольшей по численности, естественно, оказалась коллекция книг, подаренных учеными Санкт-Петербурга. Петербургские члены секции, выдвинувшие идею проекта «Сто книг к 100-летию Дома ученых», первые внесли вклад в коллекцию. Уже в первые годы формирования культурологии в городе на Неве ярко заявляют о себе две научные программы: системный подход, развиваемый М.С. Каганом, и альтернативная ему научная программа органицизма, актуализированная Ю.Н. Солониным. Одним из крупнейших ныне действующих центров, ориентированных на системный подход, является школа Л.М. Мосоловой, оказавшая заметное влияние на становление культурологии не только в Петербурге, но и в разных регионах России. Альтернативный системному подходу органицизм представлен в экспозиции книгой А.К.И. Забулионите «Типологический таксон культуры». В петербургской культурологии развиваются разные направления фундаментальной культурологии: антропологический подход в культурологии активно развивает Л.К. Круглова, ее основательные монографии вошли в коллекцию книг. Вопросы архитектоники культуры в своих исследованиях обсуждает Е.Э. Дробышева, предлагая свою интерпретацию целостности культуры.

Значимой вехой в консолидации российской культурологии, особенно во втором десятилетии нашего века, была деятельность Российского научно-образовательного культурологического общества (НОКО). При координирующей роли двух крупнейших центров культурологической мысли – Санкт-Петербурга и Москвы – в его деятельности принимали участие ученые из разных регионов страны. Деятельность НОКО помогла укрепить многим ныне известным культурологическим центрам в регионах. В экспозиции представлен ряд номеров «Альманаха НОКО».

Несколько изданий московских культурологов передала О.Н. Астафьева. Они, конечно, не представляют Москву как один из крупнейших культурологических центров страны и московской культурологии в ее полноте.

Гораздо лучше в экспозиции представлена культурология в Томске. Сибирские Афины – еще один крупнейший центр культурфилософской и культурологической мысли в России. Антропологическое направление в Томском национальном исследовательском университете закладывал Ю.В. Петров, основоположник кафедры теории и истории культуры. Книги подарены лично его вдовой Г.И. Петровой, автором ряда фундаментальных исследований, представленных в экспозиции. В Институте искусств и культуры ТГУ действует сильная школа «локальной истории». Сотрудники кафедры музеологии, культурного и природного наследия, которой на протяжении многих лет заведует Э.И. Черняк, также преподнесли в дар целый ряд изданий, отражающих фундаментальные исследования культуры народов Сибири. В Томском университете развиваются также исследования дисциплинарности культурологии, как российской, так и *cultural studies* (Л.А. Коробейникова); некоторые издания представлены в экспозиции. Активно развиваются исследования информационной, сетевой и виртуальной культуры, проводимые Д.В. Галкиным, что отражено целым рядом изданий в нашей экспозиции. Развиваются культурологические исследования и в Национальном исследовательском Томском политехническом университете, которые ориентированы прежде всего на социокультурные аспекты техники, в экспозиции выставки они представлены исследованиями И.Б. Ардашкина.

Барнаул – другой центр культурологической мысли в Сибири. В экспозиции выставки представлены книги, подаренные учеными Алтайского государственного университета и Алтайского государственного института культуры, которые активно сотрудничают с секцией Дома ученых. В Барнаульской культурологии, которая формировалась под влиянием идей М.С. Кагана и школы Л.М. Мосоловой, сильны традиции системно-синергетического подхода. Они реализованы в исследованиях духовных традиций алтайских народов, культуры Сибири, представленных в экспозиции исследованиями И.А. Жерновенко, Е.И. Балакиной и других ученых.

Коллекцию книг пополнил ряд изданий, подаренных учеными Сыктывкарского государственного университета им. П. Сорокина. Сильная школа по семиотике культуры в Сыктывкаре была заложена И.Е. Фадеевой и В.А. Сулимовым. Ныне под руководством Л.В. Гурленовой кафедра культурологии и педагогической антропологии последовательно развивает семиотическое направление, выступая организатором конференций, публикуя монографии и сборники научных трудов. Секция Дома ученых уже ряд лет сотрудничает с журналом сыктывкарского университета «Человек. Культура. Образование».

Активно развиваются разные направления культурологических исследований в Якутии. В экспозиции представлен ряд книг, посвященных этносоциологическим исследованиям, культурологическим аспектам искусства. Культурологический дискурс арктиковедения формируется в работах видного ученого У.А. Винокуровой, которая является основоположником и руководителем Центра циркумполярной цивилизации, работающего в Арктическом государственном институте культуры и искусств и координирующего исследования широкого круга проблем: экономических, технологических, геополитических, социокультурных, природно-экологических, демографических и др. В экспозиции представлена основательная монография У.А. Винокуровой, Ю.В. Яковца «Арктическая циркумполярная цивилизация».

Секция философии культуры и культурологии в Доме ученых уникальна в том смысле, что ее официальными членами являются не только петербургские ученые, но также ученые из разных городов России: Москвы, Симферополя, Барнаула, Якутска, а также иностранные ученые из Италии и Китая. В экспозиции выставки представлены книги, подаренные Лю Леи из Шаньдунского университета (Китай).

Интересную и немалую часть экспозиции представляют издания, подаренные Кунсткамерой – Музеем антропологии и этнографии Петра Великого РАН (МАЭ РАН) и Институтом восточных рукописей РАН (ИВР РАН). Становление и история российского востоковедения на всех этапах ее развития были и остаются неразрывно связанными с Санкт-Петербургом: востоковедение, как известно, стало частью реформаторской деятельности Петра, который для сохранения собранных материалов в 1714 г. основал Кунсткамеру и библиотеку. В 1818 г. при Кунсткамере АН открылся Азиатский музей (ныне Институт восточных рукописей), в 1855 г. в Петербургском университете был открыт первый в России восточный факультет – факультет восточных языков. Хорошо представлены в экспозиции издания Отдела этнографии Африки и Отдела этнографии Южной и Юго-Западной Азии МАЭ РАН, подобранные А.Ю. Сиим. Ряд основательных исследований по культурам Востока и Путеводитель по Азиатскому музею и Институту восточных рукописей передала директор ИВР РАН И.Ф. Попова.

Санкт-Петербург как крупнейший центр, сыгравший историческую роль в становлении и развитии российского востоковедения, африканистики, культур и цивилизаций неевропейского мира в целом, и сегодня открывает перед культурологией широкие возможности для развития и укрепления связей между разными ветвями культурологии, для становления культурологии как единой науки об уникальных культурах и цивилизациях. При этом следует подчеркнуть, что единство науки о культуре не исключает дальнейшей дифференциации культурологических дискурсов, но предполагает развитие понятийного аппарата для выражения уникальных картин мира культур и цивилизаций и тем самым создает возможность формировать единое интеллектуальное пространство, в котором возможен обмен между культурологическими исследованиями уникальных культур. И это уже не интеллектуальная роскошь, а необходимость, диктуемая современным миром. В этом перспективном направлении развития науки о культуре секция философии культуры и культурологии в Доме ученых усматривает и возможности своей деятельности.



Рис. 1. Атмосфера выставки
Fig. 1. The atmosphere of the exhibition



Рис. 2. Книжная гармония
Fig. 2. Book harmony



Рис. 3. Экспозиция из Томска

Fig. 3. Exposition from Tomsk

Сведения об авторах:

Коробейникова Л.А. – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск). E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Забуллоните А.К.И. – доктор философских наук, доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург). E-mail: k.zabulionite@holism-culture.org

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Korobeynikova L.A. – doctor of Philosophy, professor of Department of culturology and museology of Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Zabulionite A.K.I. – doctor of Philosophy, associated professor of Faculty of Arts and Sciences of Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.
The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 12.02.2022;
одобрена после рецензирования 26.02.2022; принята к публикации 28.02.2022.

The article was submitted 12.02.2022;
approved after reviewing 26.02.2022; accepted for publication 28.02.2022.

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2022. № 45**

Редактор *В.Г. Лихачева*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Яковсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 22.03.2022 г. Дата выхода в свет 25.03.2022 г.
Формат 70х100¹/₁₆. Печ. л. 15,2; усл. печ. л. 19,7; уч.-изд. л. 20,8.
Тираж 50 экз. Заказ № 4942. 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