

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2022

№ 47

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;
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 Аморо Бласко, художник, исследователь, автор научных статей и монографий, преподаватель живописи Университета Мурсии (Испания);
Е.О. Купровская, канд. искусствоведения, д-р музыковедения Университета Сорбонна (Париж, Франция);
Лю Лянь, канд. искусствоведения, институт музыки Циндаоского университета (Китай);
К.Г. Филева, канд. психол. наук, доцент Академии музыкальных, танцевальных и изобразительных искусств (Пловдив, Болгария);
Йорг Гляйтер, профессор, директор Института архитектуры и зав. кафедрой теории архитектуры Технического университета Берлина (Германия);
Н.П. Коляденко, д-р искусствоведения, профессор, зав. каф. истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки;
Н.С. Бажанов, д-р искусствоведения, профессор, зав. каф. общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. 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);

EDITORIAL COUNCIL

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

Н.Л. Прокопова, д-р культурологии, профессор, зав. лабораторией теоретических и методологических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры;
О.В. Синельникова, д-р искусствоведения, профессор Кемеровского государственного института культуры;
И.Г. Умнова, д-р искусствоведения, доцент, зав. каф. музыкознания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры

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

Э.И. Черняк, гл. редактор, д-р ист. наук, профессор каф. культурологии и музеологии Томского государственного университета;
И.С. Караченцев, отв. секретарь, м.н.с. научно-инновационной лаборатории «Современные музейные и экскурсионно-туристические технологии» Томского государственного университета;
В.Е. Буденкова, канд. филос. наук, доцент каф. культурологии и музеологии Томского государственного университета;
Л.В. Булгакова, канд. искусствоведения, доцент, зав. каф. инструментального исполнительства Томского государственного университета;
Д.В. Галкин, д-р филос. наук, и.о. директора института искусств и культуры Томского государственного университета;
Н.М. Дмитриенко, д-р ист. наук, профессор каф. культурологии и музеологии Томского государственного университета;
Л.А. Коробейникова, д-р филос. наук, профессор каф. культурологии и музеологии Томского государственного университета;
Е.А. Приходовская, д-р искусствоведения, доцент каф. хорового дирижирования и вокального искусства Томского государственного университета;
Е.Н. Савельева, канд. филос. наук, доцент каф. культурологии и музеологии Томского государственного университета;
Т.В. Чапля, д-р культурологии, профессор каф. теории, истории культуры и музеологии Новосибирского государственного педагогического университета

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);
D.V. Galkin (Tomsk, Russia);
N.M. Dmitrienko (Tomsk, Russia);
L.A. Korobeynikova (Tomsk, Russia);
E.A. Prihodovskaya (Tomsk, Russia);
E.N. Savelyeva (Tomsk, Russia);
T.V. Chaplya (Novosibirsk, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Баженов С.Р., Балуткина Н.А., Корж В.П., Ломега Н.Ю. Устойчивое развитие природы и общества Сибири и Дальнего Востока: анализ документопотока электронной коллекции ГПНТБ СО РАН	5
Вильчинская-Бутенко М.Э. Режимы визуализации урбанистического искусства: стрит-арт vs паблик-арт	18
Егорова Е.Н., Бедина Н.Н., Полужков А.А. Текст-игра: интертекстуальность киноискусства как отражение сознания эпохи (на примере фильма А. Штерс «Мадам»)	35
Зубанова Л.Б., Шуб М.Л. Запечатленная память: социологический анализ практик коммеморации	48
Каминская Е.А. Фольклорное произведение: правомерность использования термина	61
Леонов И.В. Псевдоморфоз как форма межкультурного взаимодействия: по мотивам «Заката Европы» О. Шпенглера	69
Макарова Е.А. Сюжет «sibirica» в литературной и художественной трансформации (к истории одной полемики)	83
Мартыненко Е.П. «Сложная простота»: от метафоры к понятию	96
Мкоян Г.С., Головчин М.А. Традиционная и новая культура на постсоветском пространстве: синтез или сосуществование?	105
Мурашова Е.П. Феномен номадизма в англоязычной предвыборной политической рекламе начала XXI в.	120
Усовская Э.А. Другой в постмодернистском концепте «дифферанс» Жака Деррида	132
Фатеева М.С. Основы деловой этики в России: история и современность	139

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Артемченко А.П., Артемченко Я.И. Визуализация перехода к метамодерну: семиотический анализ архитектурного проекта Эсма Султан (Стамбул)	151
Жумати Т.П. Примитивистские тенденции в искусстве Свердловска – Екатеринбурга 1960–1990-х годов: творчество членов Союза художников и неформалов	165
Капичина Е.А. Философско-семиотический анализ истории музыкальной знаковости: от XVII до XX века	180
Приходовская Е.А., Окишева А.А. Композиторско-исполнительская практика пианиста как путь к постижению образно-эмоционального ряда музыкального произведения	190
Роман С.Н. Фильм Фрица Ланга «М» (1931) в контексте научной, социальной и культурной жизни Германии в 20–30-е годы XX века	204

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Бурнаков В.А. <i>Кир палых</i> – водное чудовище и шаманский дух в религиозно-мифологических представлениях хакасов (конец XIX – середина XX века)	217
Голев И.А. Подготовка и проведение первой монгольской экспедиции Г.Н. Потанина (по письмам 1874–1878 гг.)	233
Ebrahim Amir Kolaei, Karim Hajizadeh, Reza Rezalou. Study of Safavid buildings Decorations (With sample survey of the Cheshme Emarat and Behshahr Baghshah)	241

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Дмитриенко Н.М. Профессор Бодянский против плагиата и плагиаторов	251
Конев К.А. Рецензия на книгу «Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 3: Труды Александры Викторовны Потаниной»	256

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Bazhenov S.R., Balutkina N.A., Korzh V.P., Lomega N.Y. Sustainable development of Siberian and Far Eastern nature and society: analysis of document flow based on electronic collection of SPSTL SB RAS	5
Vilchinskaya-Butenko M.E. Modes of visualization of urban art: street art vs public art	18
Egorova E.N., Bedina N.N., Poluektov A.A. Text-game: the cinema intertextuality as reflection of the epoch consciousness (the case of the Amanda Sthers's film "Madame")	35
Zubanova L.B., Shub M.L. The imprinted memory: sociological analysis practician of a commemoration	48
Kaminskaya E.A. Folklore work: legality of the use of the term	61
Leonov I.V. Pseudomorphosis as a form of intercultural interaction: based on "The decline of the West" by O. Spengler	69
Makarova E.A. The "sibirica" plot in literary and artistic transformation (on the history of one controversy)	83
Martynenko E.P. "Complex simplicity": from metaphor to concept	96
Mkoyan G.S., Golovchin M.A. Traditional and new culture in the post-soviet space: synthesis or coexistence?	105
Murashova E.P. The phenomenon of nomadism in english-language political campaign advertising of the beginning of the XXI c.	120
Usovskaya E.A. Another in a postmodernist concept "differance" Jacque Derrida	132
Fateeva M.S. The basics of business ethics in Russia: history and modernity	139

ART HISTORY

Artemenko A.P., Artemenko Ya.I. Visualization of the transition to metamodern: a semiotic analysis of the Esma Sultan architectural project (Istanbul)	151
Zhumati T.P. Primitivist tendencies in the art of Sverdlovsk – Yekaterinburg in the 1960s–1990s: the creativity of the members of the Artists' Union and informal artists	165
Kapichina E.A. Philosophical and semiotic analysis of the musical sign of the period of the XVII – XX century	180
Prikhodovskaya E.A., Okisheva A.A. Composer-performing practice of a pianist as a way to comprehend the figurative-emotional range of a musical work	190
Roman S.N. The movie "M" (1931) by Fritz Lang in the context of the scientific, social and cultural life of Germany in the 20–30 – ies of the twentieth century	204

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Burnakov V.A. <i>Kir palykh</i> is a water monster and a shaman spirit in the religious and mythological representations of the khakas (late XIX – mid XX century)	217
Golev I.A. Preparation and conduct of the first mongolian expedition G.N. Potanina (based on letters from 1874–1878)	233
Ebrahim AmirKolae, Karim Hajizadeh, Reza Rezalou. Study of Safavid buildings Decorations (With sample survey of the Cheshme Emarat and Behshahr Baghshah)	241

PUBLICATIONS AND REVIWS

Dmitrienko N.M. Professor Bodyanskiy against plagiarism and plagiarists	251
Konev K.A. Review of the book "Museological heritage of North Asia. Issue 3: The works of Alexandra Viktorovna Potanina"	256

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья
УДК 015; 026.08; 004.5
doi: 10.17223/22220836/47/1

УСТОЙЧИВОЕ РАЗВИТИЕ ПРИРОДЫ И ОБЩЕСТВА СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА: АНАЛИЗ ДОКУМЕНТОПОТОКА ЭЛЕКТРОННОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГПНТБ СО РАН

Сергей Романович Баженов¹, Наталья Алексеевна Балуткина²,
Вера Павловна Корж³, Наталья Юрьевна Ломега⁴

^{1, 2, 3, 4} Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН,
Новосибирск, Россия

¹ bazhenov@spsl.nsc.ru

² balutkina@spsl.nsc.ru

³ onb@spsl.nsc.ru

⁴ lomega@spsl.nsc.ru

Аннотация. Электронная коллекция является составной частью БД «Научная Сибирь: природа, история, экономика, культура, наука Сибири и Дальнего Востока», формируемой ГПНТБ СО РАН в рамках информационного сопровождения научных исследований СО РАН на основе обязательного экземпляра литературы. Коллекция отражает процессы, происходящие в обществе, отмечается высокая степень рассеяния тематической информации по различным изданиям, среди которых преобладают научные и рейтинговые. Пользователям информация открыта через WEB-ориентированную информационно-поисковую систему (WEB-ИПС), избирательное распространение информации (ИРИ); сайт; поисковые системы интернета.

Ключевые слова: ГПНТБ СО РАН, базы данных собственной генерации, избирательное распространение информации (ИРИ), WEB-ориентированные информационно-поисковые системы (WEB-ИПС), электронные библиотеки, цифровой идентификатор объекта (DOI), обнародованные полные тексты печатных изданий, технологические вопросы использования библиографической продукции

Для цитирования: Баженов С.Р., Балуткина Н.А., Корж В.П., Ломега Н.Ю. Устойчивое развитие природы и общества Сибири и Дальнего Востока: анализ документопотока электронной коллекции ГПНТБ СО РАН // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 5–17. doi: 10.17223/22220836/47/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF SIBERIAN AND FAR EASTERN NATURE AND SOCIETY: ANALYSIS OF DOCUMENT FLOW BASED ON ELECTRONIC COLLECTION OF SPSTL SB RAS

Sergey R. Bazhenov¹, Natalya A. Balutkina², Vera P. Korzh³,
Natalya Y. Lomega⁴

^{1,2,3,4} *The State public scientific technological library of the Siberian branch of the Russian academy of sciences, Novosibirsk, Russian Federation*

¹ *bazhenov_sr@mail.ru*

² *balutkina@spsl.nsc.ru*

³ *onb@spsl.nsc.ru*

⁴ *lomega@spsl.nsc.ru*

Abstract. “Living substance is biosphere’s driving force whom main activity type is biogeochemical work in biosphere”. Biosphere development problems came up in twentieth century. Conception of sustainable development as translational headway which provides with society rational needs and conservation of environment state for future generations was accepted in 1922 at UN international conference, Rio de Janeiro. In Russia in 1992 were issued presidential decree № 236 and government decree № 217-r.

In SPSTL SB RAS creation of bibliographical database of society and nature sustainable development started in 1997 due to theme actuality and large amount of scientific researches in Russia and in the world entirely. Since 2011 it is introduced in “Scientific Sibirica” database as a topic section.

Deposit copies and public access scientific publications are the main database information sources. To cover all theme aspects literature selection and systematization methods and documents analytical processing structure were set up. State Classifier of Scientific and Technical information, not normative key words and thematic classifier are used as language support. Thematic classifier reflects main civilization problems represented in SB RAS research establishments priority areas of activity: general issues (historical, philosophical, law, informational), social and ecological issues, economical issues of sustainable development.

Analysis of database information since 1998 to 2017 showed up next points:

- reflection of social processes in data store by focus on particular sustainable development directions.
- topic actuality. Annual large stock of publications (8700 documents averagely) which are highly dissipated (1236 periodicals (39%) and 5899 scientific events materials (35%) are represented by only one publication).
- prevalence of scientific publications for: 13623 symposiums, seminars, conferences (81%); 605 productive Russian journals included in scientometrical systems; 448 (43%) productive Russian journals included in State Commission for Academic Degrees and Titles list.
- various access levels of articles full texts: on electronic scientific library (E-library.ru) 531 (68%) productive Russian journals are at free access, the others may be viewed only directly from library or by subscription; on E-library and in Open Access systems materials of symposiums, conferences and seminars are partly accessible and temporarily published on the Internet.

In the interest of specialists’ and scientists’ time economy they receive information by selective dissemination of information system since 1997.

Since 1998 information is available by WEB-oriented information retrieval system of SPSTL SB RAS which includes optimized set of retrieval parameters; retrieval by all resources or by some cer-tain resources; various retrieval modes; retrieval result improvement by retrieval vocabulary or hy-perlinks in publications description; retrieval result saving in common formats; retrieval request sav-ing and edition; subscription on new arrivals by e-mail; access to information by retrieval result (publications full texts browsing, print media order). From 2019 new WEB-oriented IRS will be sup-plemented by: full-text retrieval, retrieval by natural language phrase; faceted navigation; various access rights and full texts references registration and other options. Bibliographical resources in-formational opportunities will extend as 22655 documents (17%) from “Sustainable development of society and nature” section of “Scientific Siberica” database already have links on their full text (publications having DOI, publications on CD-ROM; publications in the public domain; published scientific events materials which arrive at libraries in printed format).

For Internet-oriented customers on the web-site there are: topic sector description allowing switch to WEB IRS; virtual literature collections are represented (in xml-format) allowing full texts browsing and switch to WEB IRS. There is another advanced research direction – semantic WEB projects based on authority files of authors, personalities, organizations, subject and geographical headings. Update of “Scientific Siberica” bibliographical database and specially “Sustainable development of society and nature” section is directed at next points: documents analytic processing extension; functional files of authors, personalities, organizations, subject and geographical headings authority setting up; links on opened full-text Internet resources addition; user interface development in WEB IRS and on the SPSTL SB RAS web-site.

Keywords: SPSTL SB RAS, own-generated database, selective dissemination of information, WEB-oriented information retrieval systems(IRS), electronic libraries, digital object identifier (DOI), published print media full texts, technological items of bibliographic information using

For citation: Bazhenov, S.R., Balutkina, N.A., Korzh, V.P. & Lomega, N.Y. (2022) Sustainable development of Siberian and Far Eastern nature and society: analysis of document flow based on electronic collection of SPSTL SB RAS. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 5–17. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/1

В начале XX в. В.И. Вернадский определял биосферу как «организованную определенную оболочку земной коры, сопряженную с жизнью. Движущей силой биосферы является живое вещество, основной формой деятельности которого является биогеохимическая работа в биосфере, осуществление необратимых, незамкнутых круговоротов вещества и потоков энергии между основными структурными компонентами биосферной целостности: горными породами, природными водами, растительностью, животными, микроорганизмами» [1. С. 179].

В XX в. последствия деятельности человека – активное потребление природных ресурсов, использование химической и атомной энергии, производство отходов, имеющих длинный цикл разложения, – привели к проблемам в развитии биосферы. В 1992 г. на Международной конференции ООН в Рио-де-Жанейро была принята концепция устойчивого развития как поступательного движения вперед, обеспечивающего удовлетворение разумных потребностей общества и сохранение качества окружающей среды для будущих поколений. В России идея устойчивого развития сразу нашла поддержку. В 1992 г. вышел Указ Президента РФ № 236 и Распоряжение Правительства РФ № 217-р «О государственной стратегии Российской Федерации по охране окружающей среды и обеспечению устойчивого развития». Было предписано министерствам и ведомствам, в том числе «Российской академии наук и органам исполнительной власти субъектов Российской Федерации разработать,

руководствуясь документами Конференции ООН по окружающей среде и развитию, и внести до 1 октября 1994 г. в Правительство Российской Федерации проект концепции перехода Российской Федерации на модель устойчивого развития, обеспечивающей сбалансированное решение задач социально-экономического развития на перспективу и сохранение благоприятного состояния окружающей среды и природно-ресурсного потенциала в целях удовлетворения жизненных потребностей населения» [2].

В Российской академии наук, в Сибирском отделении Российской академии наук (СО РАН) начали развиваться междисциплинарные исследования по проблемам устойчивого развития природы и общества на стыке экономики, социологии, истории, экологии. В ГПНТБ СО РАН в 1993 г. был подготовлен библиографический обзор литературы за 1987–1993 гг. на основе более 1 000 зарубежных и отечественных публикаций. В 1994 г. в тематику текущего указателя литературы ГПНТБ СО РАН «Природа и природные ресурсы Сибири и Дальнего Востока» добавился раздел «Устойчивое развитие». В связи с актуальностью тематики, большим объемом научных исследований в России и мире и большим потоком научных публикаций возникла потребность в информационном обеспечении региональных научных исследований по проблемам устойчивого развития природы и общества. С этой целью в 1997 г. началось формирование базы данных (БД) «Устойчивое развитие природы и общества» и на ее основе развернуто информационное обслуживание в режиме избирательного распространения информации (ИРИ). С 2011 г. БД «Устойчивое развитие природы и общества» представлена в виде тематического раздела БД «Научная Сибирика: природа, история, экономика, культура, наука Сибири и Дальнего Востока». БД «Научная Сибирика...», общим объемом в 912 964 документа¹, включает всего 10 разделов и в компактной форме представляет политематическую информацию по региону [3]. Раздел «Устойчивое развитие природы и общества», пятый по объему в БД, охватывает 130 873 документа (12% от общего числа) (рис. 1).



Рис. 1. Тематическая структура БД «Научная Сибирика...», 1998–2017 гг.

Fig. 1. Thematic structure of “Scientific Sibirica” database, 1998–2017 yrs

26 160 (20%) документов по проблемам устойчивого развития природы и общества включены также в другие разделы БД «Научная Сибирика...»: 16 708 (13%) – в «Природу и природные ресурсы Сибири и Дальнего Восто-

¹ За период с 1998 по 2017 г.

ка»; 11 742 (9%) – в «Экономику Сибири и Дальнего Востока»; 9 474 (7%) – в «Проблемы Севера».

Основным источником информации для создания БД «Научная Сибирь...» изначально был обязательный экземпляр литературы, поступающий в ГПНТБ СО РАН, наиболее полный комплект обязательного экземпляра в России, а также издания, полученные библиотекой по подписке, в дар. В 90-е гг. в связи с недокомплектованием обязательного экземпляра при создании БД использовалась информация из РЖ ИНИОН и ВИНТИ. Сегодня основным источником информации остаются обязательный экземпляр литературы, научные издания открытого доступа.

Для раскрытия всех аспектов темы при формировании библиографических БД ГПНТБ СО РАН были разработаны принципы отбора и систематизации литературы, продумана структура аналитической обработки документов. В документах, включенных в БД, тексты аннотаций вместе с предметно-географическими и тематическими рубриками дополняют и уточняют содержание заглавий статей и названий источников.

Раздел «Устойчивое развитие ...» содержит информацию по проблемам России, Сибири и Дальнего Востока, в случаях методического, методологического характера информации географическая рубрика не указывается. Как правило, это материал по общим вопросам развития России: наука в целях устойчивого развития природы и общества, информационное обеспечение проблем и программ по устойчивому развитию и др. В качестве лингвистического сопровождения описания документов используются: универсальная иерархическая классификация (ГРНТИ), ненормированные ключевые слова, специально разработанный тематический рубрикатор.

Рубрикатор отражает ключевые проблемы в развитии цивилизации, России и ее регионов, которые представлены в приоритетных направлениях деятельности НИУ СО РАН: «Исследование закономерностей и факторов экономического развития России, институциональной и социальной динамики современного общества»; «Этносоциальные процессы в Сибири»; «Научные основы и механизмы реализации энергетической политики России и ее регионов»; «Природные процессы в гидросфере, атмосфере, криосфере и ландшафтной оболочке Земли, их эволюция с учетом антропогенного воздействия»; «Снижение риска и уменьшение последствий природных и техногенных катастроф»; «Создание новых материалов и ресурсосберегающих, эколого-безопасных технологий»; «Химические аспекты рационального природопользования» и др.

Систематический рубрикатор состоит из четырех взаимосвязанных разделов:

- Общие вопросы устойчивого развития: исторические, современные философские, правовые вопросы; наука и научные мероприятия; информационное обеспечение проблем и программ;
- Социальные вопросы устойчивого развития: духовные ценности, этика, мораль, культура; экологическое просвещение, воспитание, образование; охрана и укрепление здоровья; демографическая политика, урбанизация, урбозология, система расселения;
- Экологические вопросы устойчивого развития: сохранение и рациональное использование биологических, водных, земельных климатических ресурсов;

– Экономические вопросы устойчивого развития: экономика природопользования и ресурсосбережения, отраслевая экономика [4].

В ежегодных Посланиях Президента РФ Федеральному Собранию РФ, Указах Президента РФ, Распоряжениях и Постановлениях Правительства РФ о целевых программах устойчивого развития общества, экономики, ключевых отраслей народного хозяйства и сохранения природного наследия формулируются актуальные задачи на определенный период. Результаты научных исследований и опыт решения поставленных задач, изложенные в публикациях и доступные в ГПНТБ СО РАН, представлены в разделе «Устойчивое развитие природы и общества» БД «Научная Сибирика...». В публикациях в разные периоды прослеживаются акценты на определенные направления устойчивого развития природы и общества в России (рис. 2):

- социальные – с 2002 по 2012 г.;
- экологические – до 2002 и после 2008 г.;
- экономические, правовые, исторические и философские (общие вопросы) – после 2010, 2012 гг. соответственно.

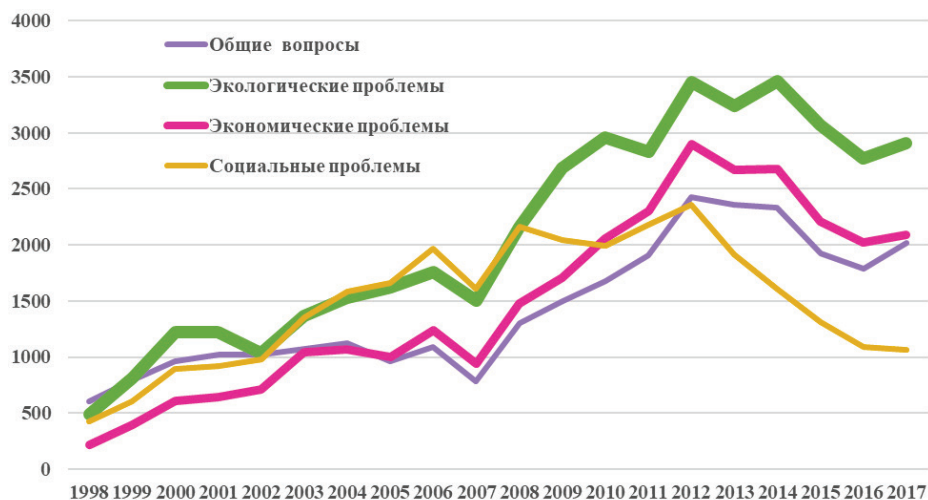


Рис. 2. Динамика тематического документопотока в разделе «Устойчивое развитие природы и общества», 1998–2017 гг.

Fig. 2. Dynamics of thematic document flow of “Sustainable development of nature and society” section, 1998–2017 yrs

Уровень обобщения, анализа проблем отражается в типологической структуре публикаций по ним. Небольшой перевес материалов конференций по отношению к журнальным публикациям отмечен в экологической, социальной и меньшей степени экономической тематике, и это индикатор начального этапа исследований, активного обсуждения проблем в экспертном сообществе. Преобладание публикаций в журналах по отношению к материалам конференций и самая весомая доля монографий наблюдаются при освещении философских, исторических вопросов (Общие вопросы...) и характеризует завершённый этап исследований (рис. 3).

Менее половины (37%) статей по проблемам устойчивого развития – это публикации в журналах и продолжающихся изданиях (таблица). В разделе представлено 3 655 сериальных изданий, в том числе 3 182 отечественных и

480 зарубежных. Общая характеристика журнальных публикаций – высокая степень рассеяния. Среднее арифметическое взвешенное число публикаций в одном журнале – 11 для отечественных изданий и 2 для зарубежных. В тематических направлениях этот показатель тоже разный: по общим (философским, историческим) и социальным вопросам составляет 7, экологическим проблемам – 9, экономическим проблемам – 10.

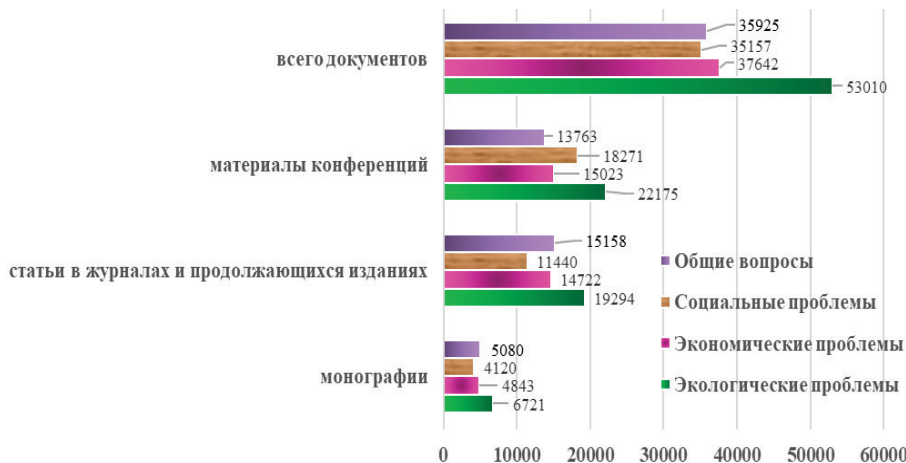


Рис. 3. Типо-видовая структура тематических направлений раздела «Устойчивое развитие природы и общества», 1998–2017 гг.

Fig. 3. Type and sort structure of thematic directions of “Sustainable development of nature and society” section, 1998–2017 yrs

Характеристика документов в разделе «Устойчивое развитие природы и общества», 1998–2017 гг.

Characteristic of documents of “Sustainable development of nature and society” section, 1998–2017 yrs.

N	Документы	Количество		
	Всего документов	130 873		100%
1	Монографий:	16 038	100%	12%
	монографии, сборники	9 462	59%	
	авторефераты диссертаций	3 689	23%	
	учебные пособия	2 887	18%	
2	Статей:	114 835	100%	88%
	материалы конференций	63 175	55%	
	в журналах и продолжающихся изданиях	42 476	37%	
	в сборниках	9 184	8%	
3	С тематической рубрикой	130 873		100%
4	С географической рубрикой	102 391		78%
5	С аннотацией	51 306		39%

Следует отметить, что с 2014 г. 100% отечественных журналов поступает в ГПНТБ СО РАН по системе обязательного экземпляра литературы, в котором по-прежнему «преобладают научные издания» [5. С. 4]. Самые продуктивные журналы по проблемам устойчивого развития – отечественные, они содержат более 250 публикаций (см. рис. 3). В целом 808 журналов (26 иностранных и 787 отечественных) можно считать продуктивными – в каждом представлено не менее 1-й публикации в 2 года. 448 (43%) продуктивных

отечественных журналов входят в перечень ВАК, а 605 (77%¹) включены в наукометрические системы: 24 – в WOS, 42 – в Scopus, 539 – в РИНЦ.

Полные тексты статей из 531 (68%) продуктивного отечественного журнала представлены в Научной электронной библиотеке (НЭБ) и доступны пользователям интернета, в том числе через систему заказа. С публикациями из 239 (32%) отечественных продуктивных журналов можно ознакомиться только в стенах библиотек или по подписке.

Публикации из зарубежных журналов были отобраны в раздел «Устойчивое развитие природы и общества» по результатам просмотра: РЖ и БД ВИНТИ (289, 60% от общего числа); печатных изданий², поступивших в библиотеку по подписке, международному книгообмену и в дар (193, 40% от общего числа). В наукометрические БД (WOS, Scopus) включены³ 313 (65% от общего числа) зарубежных журналов.

Более половины (55%) статей в разделе – это материалы 16 818 симпозиумов, конференций, семинаров (см. таблицу), из них: 13 623 (81%) – научные и научно-практические, 9 754 (58%) – международные. Общая характеристика материалов научных, научно-практических, региональных и международных мероприятий в разделе – высокая степень рассеяния. Среднее арифметическое взвешенное число публикаций в одном мероприятии – 3,8, оно меняется в зависимости от тематического направления: по общим (философским, историческим), экономическим и социальным вопросам составляет 2; по экологическим проблемам – 3 (рис. 4).

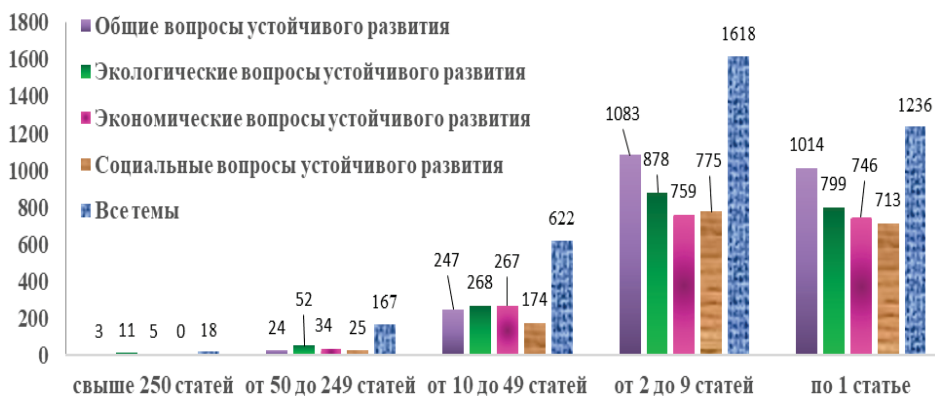


Рис. 4. Публикации в журналах и продолжающихся изданиях в разделе «Устойчивое развитие природы и общества», 1998–2017 гг.

Fig. 4. Publications in journals and continued editions in “Sustainable development of nature and society” section, 1998–2017 yrs

Полные тексты симпозиумов, конференций, семинаров частично представлены в открытом доступе: в НЭБ (E-library.ru), на сайтах организаторов и специализированных сайтах (от 1 года до 3, 5 лет), в различных системах Open Access (рис. 5).

¹ На 2019 г.

² Преимущественно до 2014 г.

³ На 2019 г.

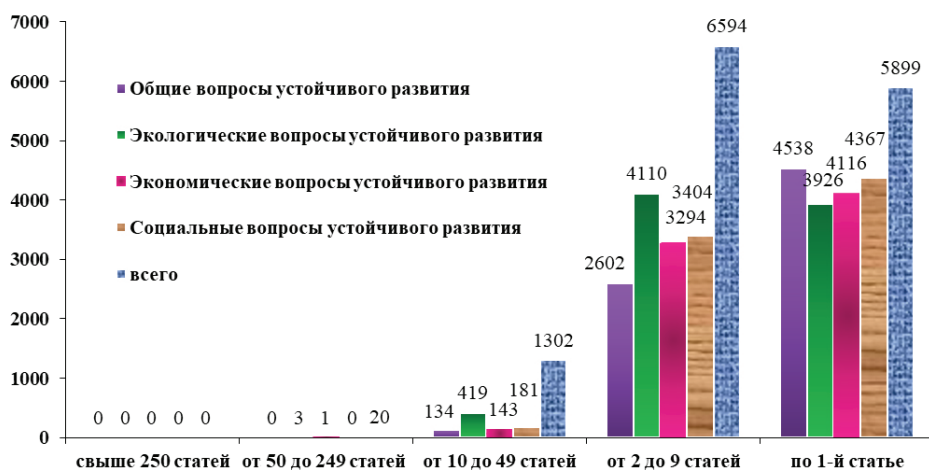


Рис. 5. Материалы симпозиумов, конференций, семинаров в разделе «Устойчивое развитие природы и общества», 1998–2017 гг.

Fig. 5. Materials of symposia, conferences, seminars in “Sustainable development of nature and society” section, 1998–2017 yrs.

Несмотря на то, что ГПНТБ СО РАН не располагает сегодня всей полной информацией, но продолжает аккумулировать большие ее объемы. В частности, по проблемам устойчивого развития в среднем ежегодно отбирается 8 700 документов. Максимальный поток литературы зафиксирован с 2011 по 2015 г. – 9 900 документов в год (см. рис. 2).

В целях экономии времени ученых и специалистов информация по проблемам устойчивого развития природы и общества предоставляется им по системе ИРИ¹, которая функционирует на основе доступных в ГПНТБ СО РАН технологий при участии библиографов на всех этапах и включает:

– библиографическую БД «Устойчивое развитие природы и общества»², затем БД «Научная Сибирика...»³, созданные в автоматизированной библиотечно-информационной системе (АБИС) ГПНТБ СО РАН под управлением СУБД ISIS⁴, затем САБ ИРБИС⁵ для накопления информации по теме, сохранения поисковых профилей абонентов, периодической выгрузки информации по профилям абонентов;

– БД абонентов, созданную в АБИС ГПНТБ СО РАН, для хранения данных об абонентах, отправки им информации по электронной почте и статистической отчетности по системе ИРИ.

Широкому кругу пользователей информация по проблемам устойчивого развития природы и общества была открыта также через WEB-ориентированную информационно-поисковую систему (WEB ИПС) ГПНТБ СО РАН⁶, которая, претерпев ряд модернизаций, сегодня включает следующие сервисы [6]:

– оптимизированный набор поисковых полей в электронных ресурсах;

¹ С 1997 г.

² До 2011 г.

³ С 2011 г.

⁴ До 2003 г.

⁵ С 2003 г.

⁶ С 1998 г.

- поиск по всем электронным ресурсам, отдельным группам электронных ресурсов, отдельным электронным ресурсам;

- режимы поиска для решения разных задач и с учетом пользовательских предпочтений: поиск, близкий к интерфейсу поисковых систем интернета; поиск, позволяющий составлять сложные запросы с применением булевых операторов: несколько вариантов поиска новых поступлений (дата новых поступлений, ГРНТИ, Тематические навигаторы и др.);

- работу с информацией в результатах поиска: уточнение результатов через поисковые словари, гиперссылки в описаниях изданий (авторы, тематические, географические рубрики, ГРНТИ и др.); сохранение описания изданий в стандартных форматах (pdf, doc, ISO); сохранение и редактирование поисковых запросов, подписка на получение новых поступлений по электронной почте в «Личном кабинете» (интерактивная система ИРИ);

- доступ к информации по результатам поиска через просмотр полных текстов изданий, имеющих индекс DOI, представленных в открытом доступе, в системах Open Access, поступивших в ГПНТБ СО РАН на электронных носителях (в стенах библиотеки); заказ печатных изданий.

Очередная модернизация WEB ИПС В ГПНТБ СО РАН, начавшаяся в 2019 г., предполагает формирование ИПС с функциями электронной библиотеки (на основе ИРБИС64+), что актуально как для полнотекстовых, так и для библиографических ресурсов, создаваемых в библиотеке. С начала XXI в. в ГПНТБ СО РАН последовательно проводится работа по архивированию электронных аналогов печатных изданий, в том числе открыто представленных в интернете¹. В разделе «Устойчивое развитие природы и общества» БД «Научная Сибирика...» 22 655 документов (17% от общего числа в разделе) имеют ссылку на полный текст. Это издания: с DOI – 833 документа (с 2015 г.); на CD-DOM – 2 988 документов (с 2004 г.); журналов, представленных в открытом доступе, – 18 834 статьи (с 2009 г.). Количество ссылок на полные тексты предполагается увеличить за счет материалов конференций, поступающих в библиотеку в печатном варианте и обнародованных в интернете, ориентировочно на 12 000 ссылок ежегодно (с 2019 г.).

В электронных ресурсах ГПНТБ СО РАН, представленных в новой WEB ИПС, появятся дополнительные возможности:

- поиск по полным текстам; по запросу в виде фразы на естественном языке; новых поступлений или изданий за определенный период (по теме, автору, заглавию и т.д.);

- фасетная навигация (ранжирования результатов поиска по автору, году издания, тематической, географической рубрике и т.д.);

- разные права доступа пользователей к полным текстам, учет обращений пользователей к полным текстам, ряд других опций.

Предполагается оставить лучшие наработки из прежних версий WEB ИПС ГПНТБ СО РАН: предоставление доступа ко всем ресурсам, отражающим входящий поток литературы в библиотеку, разные режимы поиска с учетом привычек и задач пользователей, «Личный кабинет» с функциями интерактивного ИРИ [7].

¹ Гражданский кодекс Российской Федерации. Ст. 1275.

Информационная избыточность, с которой с середины XX в. начали бороться с помощью автоматизации информационных процессов, с тех пор многократно возросла. «Имея возможность свободного доступа к любым интернет-ресурсам и произвольного перемещения в гиперпространстве, пользователь, как правило, остается один на один с проблемами поиска необходимой информации. Умение различать значимые и „пустые“ сообщения, информацию и дезинформацию; способность отбирать жизненно важные данные и ценные сведения становятся насущными для современного человека» [8. С. 48]. А для библиотек сегодня актуальным является продвижение собственных ресурсов в рейтингах поисковых систем интернета. В ГПНТБ СО РАН для доведения до потенциальных (интернет-ориентированных) потребителей информации, в частности, о проблемах устойчивого развития природы и общества, на сайте:

- дано описание (с SEO-оптимизацией) соответствующего тематического раздела БД «Научная Сибирика...» с возможностью перехода от него на WEB ИПС для поиска по теме, просмотра полных текстов изданий или заказа печатных изданий, сохранения запроса и подписки на получение информации о новых поступлениях;

- представлены виртуальные выставки литературы по проблемам современной энергетики, переработке отходов и другим актуальным темам (в формате с семантической разметкой – xml) с возможностью просмотра полных текстов, перехода на WEB ИПС для получения дополнительной информации по теме.

В заключение хочется отметить, что документопоток по проблемам устойчивого развития природы и общества, включенный в БД ГПНТБ СО РАН «Научная Сибирика...», отражает процессы, происходящие в обществе. При этом структуру и качественный состав информации определяет обязательный экземпляр литературы¹, в котором пока преобладают научные и рейтинговые издания. Ежегодно фиксируются большие объемы публикаций по теме и отмечается высокая степень их рассеяния по различным изданиям. Полные тексты материалов по теме на сегодняшний день доступны в стенах библиотеки или по подписке в 87% случаев для сборников научных трудов, монографий и в 32% случаев для продуктивных периодических и продолжающихся отечественных изданий. Архивирование материалов научных мероприятий, обнародованных на короткое время в интернете, развитие идеологии открытого доступа к научным материалам в России позволят увеличить количество ссылок на полные тексты в библиографических БД.

Традиционно ГПНТБ СО РАН использует все доступные технологии для предоставления информации пользователям с учетом их привычек и предпочтений. Сегодня информационное обслуживание в библиотеке включает: традиционную WEB-ИПС, WEB-ИПС с функцией электронной библиотеки; ИРИ в ручном и интерактивном режимах; сайт с описанием ресурсов, услуг, виртуальными тематическими выставками, подборками; поисковые системы интернета, индексирующие информацию на сайте и в WEB-ИПС.

Зарубежный опыт показывает, что библиотеки обладают большим потенциалом в ориентировании пользователей интернета через включение в

¹ На 84% до 2014 г. и практически на 100% после 2014 г.

проекты семантического WEBa [9], которые начинаются с создания авторитетных файлов: авторов, персоналий, организаций, предметных и географических рубрик. Актуализация библиографической БД «Научная Сибирика...», в том числе раздела «Устойчивое развитие природы и общества», направлена на: углубление аналитической обработки документов; создание функциональных авторитетных файлов авторов, персоналий, организаций, предметных, географических рубрик; добавление ссылок на открытые полнотекстовые ресурсы интернета; развитие пользовательских интерфейсов в WEB ИПС; на сайте ГПНТБ СО РАН.

Список источников

1. *Прометей* = Владимир Иванович Вернадский. Материалы к биографии : историко-биографический альманах / сост. Г. Аксёнов ; науч. ред. И.И. Мочалов. М. : Молодая гвардия, 1988. 352 с. (Жизнь замечательных людей, Т. 15).
2. *Распоряжение Правительства Российской Федерации* от 24 февраля 1994 г. № 217-р // КонсультантПлюс : справочная правовая система [официальный сайт]. 2019. URL: <http://www.consultant.ru/about/> (дата обращения: 08.07.2019).
3. Балуткина Н.А., Бусыгина Т.В. БД «Научная Сибирика» как новая форма библиографических ресурсов ГПНТБ СО РАН // Информационные ресурсы России. 2012. № 2. С. 2–4.
4. Перегудова Н.В., Крюкова Н.Ю. ПОБД «Устойчивое развитие природы и общества Сибири и Дальнего Востока»: формирование, использование // Применение средств компьютеризации в информационно-библиотечном обслуживании : сб. науч. тр. Новосибирск, 1998. С. 152–159.
5. Перова Г.В., Сухоруков К.М. Выпуск периодических изданий в России в 2018 году // Библиография и книговедение. 2019. № 2 (421). С. 3–67.
6. Баженов С.Р., Ильина Л.В. Особенности внедрения системы WEB-ИРБИС в крупной библиотеке // Научные и технические библиотеки. 2012. № 11. С. 73–76.
7. Баженов С.Р., Балуткина Н.А. Полнотекстовая база данных «Научные мероприятия РАН» в системе автоматизации библиотек ИРБИС64+: опыт ГПНТБ СО РАН // Информационные ресурсы России. 2019. № 4. С. 36–41.
8. Гендина Н.И., Колкова Н.И. Библиотека в едином информационном пространстве: необходимость создания электронных путеводителей по интернет-ресурсам // Научные и технические библиотеки. 2018. № 7. С. 43–58.
9. *Национальная библиография в электронную эру: руководство и новые направления развития* / пер. с англ. Н.К. Леликовой // IFLA : [официальный сайт], 2012. URL: <http://www.ifla.org/files/assets/hp/publications/series/39-ru.pdf> (дата обращения: 18.07.2016).

References

1. Aksenov, G. (1988) *Prometey (Vladimir Ivanovich Vernadskiy). Materialy k biografii: istoriko-biograficheskiy al'manakh* [Prometheus = Vladimir Ivanovich Vernadsky. Materials for the biography: historical and biographical almanac]. Moscow: Molodaya gvardiya.
2. The Government of the Russian Federation. (1994) *Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 24 fevralya 1994 g. № 217-r* [Decree No. 217-r of the Government of the Russian Federation of February 24, 1994]. [Online] Available from: <http://www.consultant.ru/about/> (Accessed: 8th July 2019).
3. Balutkina, N.A. & Busygina, T.V. (2012) The database “Scientific Siberika” as a new form bibliographic resources of SPSTL SB RAS. *Informatsionnye resursy Rossii*. 2. pp. 2–4. (In Russian).
4. Peregudova, N.V. & Kryukova, N.Yu. (1998) POBD “Ustoychivoe razvitie prirody i obshchestva Sibiri i Dal'nego Vostoka”: formirovanie, ispol'zovanie [Domain-Specific Database “Sustainable development of nature and society in Siberia and the Far East”: formation, use]. In: Bazhenov, S.R. & Soboleva, E.B. (eds) *Primenenie sredstv komp'yuterizatsii v informatsionno-bibliotечnom obsluzhivanii* [Computerization tools in information and library services]. Novosibirsk: RAS. pp. 152–159.
5. Perova, G.V. & Sukhorukov, K.M. (2019) Publishing of periodicals editions in Russia in 2018. *Bibliografiya i knigovedenie*. 2(421). pp. 3–67. (In Russian).

6. Bazhenov, S.R. & Ilina, L.V. (2012) Osobennosti vnedreniya sistemy WEB-IRBIS v krupnoy biblioteke [WEB-IRBIS System Implementation in a Large Library]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 11. pp. 73–76.

7. Bazhenov, S.R. & Balutkina, N.A. (2019) Full-text database “Scientific Events of RAS” in the system library automation IRBIS64+: the experience of SPSTL SB RAS. *Informatsionnye resursy Rossii*. 4. pp. 36–41. (In Russian).

8. Gendina, N.I. & Kolkova, N.I. (2018) Libraries in the single information space: The demand for building digital guides of the Internet-resources. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki – Scientific and Technical Libraries*. 7. pp. 43–58. (In Russian). DOI: 10.33186/1027-3689-2018-7-43-59

9. Žumer, M. (ed.) (2012) *Natsional'naya bibliografiya v elektronnoy eru: rukovodstvo i novye napravleniya razvitiya* [National Bibliographies in the Digital Age: Guidance and New Directions]. Translated from English by N.K. Lelikova. [Online] Available from: <http://www.ifla.org/files/assets/hp/publications/series/39-ru.pdf> (Accessed: 18th July 2016).

Сведения об авторах:

Баженов С.Р. – кандидат технических наук, научный сотрудник, заведующий отделом автоматизированных систем Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: bazhenov@spsl.nsc.ru

Балуткина Н.А. – научный сотрудник отдела научной библиографии Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: balutkina@spsl.nsc.ru

Корж В.П. – заведующая сектором Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: onb@spsl.nsc.ru

Ломега Н.Ю. – ведущий библиограф Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: lomega@spsl.nsc.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Bazhenov S.R. – State public scientific technological library of the Siberian branch of the Russian academy of sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: bazhenov_sr@mail.ru

Balutkina N.A. – State public scientific technological library of the Siberian branch of the Russian academy of sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: balutkina@spsl.nsc.ru

Korzh V.P. – State public scientific technological library of the Siberian branch of the Russian academy of sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: onb@spsl.nsc.ru

Lomega N.Y. – State public scientific technological library of the Siberian branch of the Russian academy of sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: lomega@spsl.nsc.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 15.11.2019;

одобрена после рецензирования 18.12.2019; принята к публикации 30.08.2022.

The article was submitted 15.11.2019;

approved after reviewing 18.12.2019; accepted for publication 30.08.2022.

Научная статья

УДК 7.02:73/76

doi: 10.17223/22220836/47/2

РЕЖИМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: СТРИТ-АРТ VS ПАБЛИК-АРТ

Марина Эдуардовна Вильчинская-Бутенко

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий
и дизайна, Санкт-Петербург, Россия, marina.gutd@gmail.com*

Аннотация. Урбанистическое искусство рассматривается в контексте основополагающего значения физической, архитектурной и городской среды, в которой находится работа художника и которая определяет специфику содержания категории «урбанистическое искусство» и сопряженных с ним терминов – публичного (паблик-арт) и уличного (стрит-арт) искусства. Специфика режимов визуализации урбанистического искусства, построенная на учете как ценностей процесса создания объекта городского искусства, так и самих характеристик арт-объекта, рассматривается по ряду критериев. Делается вывод об асимметрии визуализации двух арт-практик – уличного и публичного искусства и рассматриваются причины этой асимметрии.

Ключевые слова: уличное искусство, стрит-арт, публичное искусство, паблик-арт, урбанистическое искусство, режим визуализации

Для цитирования: Вильчинская-Бутенко М.Э. Режимы визуализации урбанистического искусства: стрит-арт vs паблик-арт // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 18–34. doi: 10.17223/22220836/47/2

Original article

MODES OF VISUALIZATION OF URBAN ART: STREET ART VS PUBLIC ART

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

*Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Saint Petersburg,
Russian Federation, marina.gutd@gmail.com*

Abstract. Urban art and related terms – public art and street art – are considered in the context of the fundamental importance of the physical, architectural and urban environment in which the artist's work is located. The purpose of the article is to identify the specifics of the modes of visualization of urban art as features of communication between the original event (object, phenomenon), the creator / visualizer of the image and the recipient of the visual image. The use of a set of art history methods allowed us to investigate the patterns of the emergence of art objects in the urban environment, taking into account the conditions of their visualization, to which the author refers the degree of freedom of content; the degree of conditionality of the work by the context of the urban environment; the potential duration of the existence of an art object in public space; its monologue / dialogicity; the degree of emotional impact. The conclusion is made about the asymmetry of visualization of two art practices – street and public art, and the reasons for this asymmetry are considered.

It is noted that public art provides better conditions for the placement of the artist's work and a longer duration of the “life” of the art object, it is more noticeable, more attractive to casual observers whose understanding of the context is superficial. The disadvantages of the visualization mode of public art include restrictions on creative freedom, weak attachment to

the context and possibilities of the game with unique characteristics of the working environment and surfaces, the smoothness of the adjusted monologue, the predictability of reactions, which reduces the emotional response of the prepared viewer. Due to these limitations, the visualization mode of street art, as a more sincere, honest and relevant art, has a greater degree of “street trust”.

The problem that arises at the level of theory is noted: being, like any manifestation of pop culture, more visible and ubiquitous, public art replaces the concept of “street art”, creating terminological confusion. In practice, public art festivals are called street art festivals, and all Russian legislative initiatives to support street art actually lead to the legitimization of monumental advertising and propaganda while simultaneously displacing unauthorized street work.

Keywords: street art, public art, urban art, visualization

For citation: Vilchinskaya-Butenko, M.E. (2022) Modes of visualization of urban art: street art vs public art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 18–34. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/2

Особенности современного мира детерминированы ускорением темпов жизнедеятельности. Искусство как особая форма общественного сознания не остается в стороне, претерпевая метаморфозы ускоряющимися темпами, и вот уже несколько десятилетий на общественной сцене прекрасно чувствует себя новое направление визуального искусства – урбанистическое. Новая форма искусства, существующая в общественном пространстве в союзе с городским дизайном, принципиально отличается от привычных форм монументального и декоративно-прикладного искусства – оно включает в себя многообразие жанров и форм (живопись, скульптура, графика, инсталляции, хореография, перформативные практики и т.п.) и год от года набирает популярность: проводятся фестивали уличного искусства, коллаборации стрит-арта и стрит-вира, создается монументальная реклама и пропаганда, а один из старейших и крупнейших в мире аукционных домов, специализирующийся на изобразительном искусстве и антиквариате, – Bonhams – с 2008 г. проводит продажу работ уличных художников и художников, которые часто работают на улице.

Итак, проявления урбанистического искусства ширятся, практическая база накапливается, научный интерес в психологии, педагогике, культурологии, социологии и философии к данному феномену активизируется с каждым годом, в то время как теория искусствоведения по-прежнему грешит эскапизмом, и даже терминологическое поле данного явления очерчено весьма приблизительно: в научной литературе, как западной, так и отечественной, заменой урбанистическому искусству выступают понятия «стрит-арт», «публик-арт» или даже «граффити». Правда, в отношении последнего относительный консенсус достигнут, чего нельзя сказать о двух первых понятиях. В ходе разговора об урбанистическом искусстве часто, если не полностью, упускается из виду основополагающее значение физической, архитектурной и городской среды, в которой находится работа художника. А ведь именно этот фактор во многом определяет специфику содержания категории «урбанистическое искусство» и сопряженных с ним терминов – *публичного* (публик-арт) и *уличного* (стрит-арт) искусства. Исходя из указанных проблемных вопросов, в настоящей статье автором ставится цель рассмотреть специфику визуализации урбанистического искусства, построенную на учете как ценно-

стей процесса создания объекта городского искусства, так и самих характеристик арт-объекта, что позволит высветить различия между терминами «стрит-арт» и «паблик-арт».

Понимание причин, которые привели к выбору того или иного места в городе, и того, как возникает художественное действие по отношению к историко-культурной среде и социально-политической системе, повлиявшей на его создание, детерминирует как минимум два разных подхода к визуализации произведений искусства в городской среде. В одном случае имеется в виду уличное искусство, которому присущ ряд общепризнанных характеристик: анонимность, спонтанность, эфемерность (временность), несанкционированность, неинституционализированность, добровольность, перформативность [1. С. 53]. Таким образом, под объектами уличного искусства будем подразумевать арт-объекты, выполненные в разных техниках, на разную тематику, размещенные в городском пространстве и намеренно стремящиеся к общению с большим кругом людей.

Принципиальным вопросом является слабость, присущая термину «уличное искусство», лежащая в той части, которая попадает под понимание «искусство». Уличное искусство может относиться к повседневным явлениям на «улице», которые воспринимаются как «искусство», независимо от их предназначения. Другими словами, стрит-арт – это в одних случаях больше «стрит», в других – больше «арт», но что их объединяет, так это коммуникативный элемент ясности и воспроизводимости, позволяющий внешнему коммуниканту «читать» трафаретные изображения, настенные росписи, скульптуры и другие объекты уличного искусства. Стрит-арт в более узком смысле относится ко всему искусству в городских пространствах, которое не ограничено законом или вкусом властей, таких как спонсоры, собственники зданий или государство. Это искусство некоммерческое в чистом виде, хотя бы в той мере, в какой «уличные пуристы» запрещают художнику использовать его произведение в коммерческих целях без риска быть обвиненным в саморекламе и саморекламе.

В отличие от стрит-арта, публичное искусство чаще всего представлено монументальной живописью и скульптурой в общественном пространстве (мурализм, нео-мурализм, монументальная реклама, пропаганда) и санкционировано властью. Публичное искусство, в более широком смысле, является классическим примером уличного искусства, созданного в институциональном контексте.

Сферой бытования уличного искусства и паблик-арта является городское пространство (уличное, общественное и социальное), имеющее жизненно важное значение не только для городской культуры, но и для благополучия городского населения. Стрит-арт и паблик-арт, в соответствии с концепцией А. Лефевра, есть производные от «права на город», т.е. воплощение притязаний горожан на право жить в пространстве, производить, использовать и быть представленным в городском пространстве и через него: «городское пространство улицы – это место для разговоров, отданное как обмену словами и знаками, так и обмену вещами. Место, где речь становится письмом. Место, где речь может стать „дикой“ и, избегая правил и институций, писаться на стенах» [2. Р. 19]. По А. Лефевру, улица – это средство и способ общения, игры, удовольствия и возможности быть вместе с другими. Жить в от-

крытом, творческом, демократическом пространстве подлинно инклюзивного городского общества – это то, что поощряет игровое самовыражение и общение, художественное и эстетическое вмешательство в городское пространство. Однако Д. Митчелл справедливо утверждает, что «публичное пространство является продуктом конкурирующих идей о том, что составляет это пространство – порядок и контроль или свободное и, возможно, опасное взаимодействие» [3. Р. 109]. Таким образом, современное общество организовано вокруг режимов визуализации, которые согласуются с определениями и требованиями власти, общественного мнения, конфликтов и социального контроля [4. Р. 125].

Несанкционированная практика уличного искусства оспаривает режимы контроля визуализации, которые пытаются нарушить процесс пространственной справедливости и вогнать стрит-арт в прокрустово ложе законодательного «разрешительства». В санкционированной практике паблик-арта оспаривание того, кто имеет право определять визуальную культуру общественных пространств, существенно меньше, хотя и здесь «подрывная» природа уличного искусства может проявляться в разных темах и арт-объектах, представленных в городском пространстве. Смещение границ между стрит-артом и паблик-артом привело к появлению в среде теоретиков определения «уличная волна», под которым понимается «современная практика работы художников, либо периодически смешивающих работу на улице с выставками в художественных галереях, либо окончательно переместившихся в галерейное пространство, но продолжающих использовать наработки и эстетику уличного искусства (граффити, пост-граффити, настенные росписи и т.д.)» [5. С. 9]. Несмотря на терминологическую эклектику в научной литературе в отношении уличного искусства и паблик-арта, пока примем за основу понимания уличного искусства совокупность видов и направлений деятельности по созданию несанкционированных арт-объектов, а паблик-арта – санкционированных и попробуем найти точки их соприкосновения и различия.

Санкционированные и несанкционированные практики, будучи отправной точкой в различии понятий стрит-арта и паблик-арта, довольно часто смешиваются, что приводит не только к терминологической неопределенности. Асимметрия двух арт-практик кроется в структурированных комплексах, которые можно назвать режимами визуализации. Помимо соперничества за «владение» общественными пространствами, порожденного несанкционированным уличным искусством, существуют и другие напряженные отношения, например культурная конкуренция, обусловленная разницей в режимах визуализации уличного искусства и паблик-арта. Разница, по мнению автора, предопределяется рядом критериев, среди которых целесообразно выделить: степень свободы содержания; степень обусловленности произведения контекстом; темпоральность; степень качественного воздействия арт-объекта на среду; монологичность / диалогичность объекта искусства; степень эмоционального воздействия; географическую специфику локации арт-объекта.

Первое различие, возможно, наиболее очевидное, имеет отношение к *свободе содержания*. Заказчики паблик-арта, как правило, ориентированы на создание монументальных муралов, и они, разумеется, преследуют свои интересы, которые определяют цензуру творчества. Но, что более интересно, художники могут самостоятельно подвергать цензуре свою работу просто

потому, что они чувствуют ответственность за свое произведение, размещенное на видном месте на долгий период времени и создаваемое на деньги заказчика.

Напротив, художник эфемерного стрит-арта обычно чувствует себя более свободным в создании арт-объектов и передаче сообщений зрителю. Уличное искусство работает, чтобы скремблировать сценарии цензуры, заглушить коммюнике власти или разоблачить ложность его прозрачности, позволить зрителям занимать разные позиции и иметь плюральные точки зрения, а не просто воспринимать сигналы-сообщения. Уличное искусство – это прямое взаимодействие с системой восприятия города, прямое попадание в общепринятые, кажущиеся естественными пространства, в которых по воле художника могут появляться визуальные сообщения. Уличные художники вторгаются в городские пространства с помощью образов, формируемых на базе собственной практики смыслообразования. Уличное искусство также иллюстрирует вид культурного воспроизводства, которому присуща очевидная некоммерческая, эфемерная и безвозмездная форма, т.е. стрит-арт выступает в форме дара зрителю. Это ставит уличное искусство в прямую оппозицию к большинству рекламных и пропагандистских сообщений на городских стенах: стрит-арт воспринимается как расточительство (поскольку уличные художники сами зарабатывают деньги на материалы для создания своих арт-объектов), вызов (отказ от прибыли) или преступление (нападение на собственность).

Степень обусловленности произведения контекстом. Улица – это совокупность накопленных объектов, каждый из которых имеет особый потенциал, вытекающий из его физических качеств, отношения к городскому пространству и локальной истории. Для уличного художника эти значения являются рабочим материалом. Прежде всего, художнику нужно выбрать место для размещения своего арт-объекта. Разумеется, место может быть выбрано исходя из желания работать с существующими текстурами, цветами и задуманным нарративом. Однако произведение может быть размещено высоко или низко, рядом со зрителем или далеко от него; таким образом, чтобы объект был сразу замечен для большого количества людей или чтобы его было трудно заметить (в этом случае сообщение достигает меньшего числа людей, но когда это происходит, эмоциональное восприятие характеризуется большей глубиной); объект может быть очень заметным, но только с определенной точки зрения и т.п. Все эти выборы являются эффективными способами модуляции сообщения, и хорошего уличного художника выделяет способность верно подбирать место для будущего арт-объекта.

При выборе места размещения арт-объекта определенный набор проблем возникает в случае нелегитимности работы. Тогда художнику приходится искать баланс между визуальностью, долговечностью и рисками, сопутствующими созданию произведения. Имеются в виду учет возможности эффективной визуализации арт-объекта, предположительных сроков его нахождения («жизни») в выбранном месте с момента создания до момента уничтожения, степени риска для работы самого художника (как с точки зрения физической опасности, например получения травмы при выполнении работы, так и с точки зрения быть пойманным правоохранительными органами). Так, художник может выбрать большую степень риска для достижения

лучшей визуализации своего арт-объекта, а может предпочесть оставаться в безопасности и разместить работу там, где объект будет малозаметным, зато с более продолжительным сроком «жизни». Разумно используя контекст, художник может разработать способы получения максимальной визуализации и долговечности при наименьшей степени рисков. Он может воспользоваться физическими преимуществами – выбором локации и техники исполнения, а также преимуществами социального поведения (например, ожидать определенное время дня, недели или даже года, когда выбранное место окажется безлюдным).

В дополнение ко всем этим физическим аспектам работа с конкретным контекстом также включает в себя игру со значениями и коннотациями. Как и в случае с любой формой городского искусства, конечный результат произведения всегда является суммой значений, предлагаемых художником, и элементов, существующих до его интервенции в городскую среду. Успешная работа художника с контекстом предполагает определенные временные затраты, поэтому наиболее значимое уличное искусство часто создается художником в его / ее собственном городе либо в месте, где он / она часто бывает.

При создании монументального паблик-арта удовлетворить все перечисленные особенности работы с контекстом чрезвычайно трудно: начать хотя бы с того, что фасады, как правило, до создания настенной росписи (мурала) окрашены в какой-либо (обычно белый) цвет. Таким образом, нет никакой игры с текстурными качествами поверхности или с их историей. Но еще более важным является тот факт, что для изготовления мурала художник обычно остается в городе всего на несколько дней, т.е. на время, достаточное для его создания (например, в рамках участия в арт-фестивале). Дефицит времени затрудняет достижение близости арт-объекта с контекстом. Кроме того, монументалисты очень редко имеют возможность лично находить место для своей работы. Они могут выбирать из нескольких фотографий возможных стен, но фотоизображение здания редко дает возможность «прочувствовать» место и его окружение, даже если фотография / видео захватывает большее пространство, чем непосредственно стена.

Для стрит-артиста адаптация к контексту часто связана с настройкой или даже проектированием и созданием инструментов, необходимых для работы на конкретных поверхностях. Так, к примеру, появились многие техники стрит-арта: работа с коричневым скотчем на уличных фонарях (brown tape art) голландского художника Макса Зорна, разновидность стикер-арта под названием cut-out (размещение фигурок на дорожных знаках) французского художника и скульптора Клета Абрахама, использование мха в качестве рабочего материала британским художником Полом Кертисом и др. (рис. 1). Примером изобретательности может служить велосипедный набор инструментов, созданный американским художником Момо для размещения плакатов его серии «MOMO Maker» на уровне вторых этажей по всему Нью-Йорку.

Что касается монументальных паблик-арт-росписей, их создание редко предполагает необходимость разработки дополнительных технических решений. Таким образом, огромный творческий потенциал художника при создании паблик-арт-объекта зачастую утрачивается вместе с вышеупомянутыми возможностями игры с уникальными характеристиками рабочей среды и по-

верхностями. Модуляция всех этих параметров является одной из определяющих для развития собственной художественной манеры уличного художника. Однако возможности, которые делают уличное искусство уникальным, в значительной степени теряются при создании монументальной паблик-арт-росписи. Что же касается зрителя, то его наслаждение от созерцания арт-объекта включает в том числе оценку этой модуляции.



Рис. 1. Слева сверху – тейп-арт Макса Зорна, Гамбург (<https://www.maxzorn.com/streetart-2/>); справа сверху – дорожный стрит-арт Клета Абрахама, Флоренция (<http://unarusainitalia.ru/intervyu-s-kletom-abrakhamom.html>); внизу – экологический стрит-арт Пола Кертиса, Лондон (https://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-2853306/British-street-artist-named-Moose-creates-incredible-Christmas-scene-toothbrush-moss-South-Bank-wall.html)

Fig. 1. Top left – Max Zorn's tap art, Hamburg (<https://www.maxzorn.com/streetart-2/>); top right – Clet Abraham's road street art, Florence (<http://unarusainitalia.ru/intervyu-s-kletom-abrakhamom.html>); below is Paul Curtis's Environmental Street Art, London (https://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-2853306/British-street-artist-named-Moose-creates-incredible-Christmas-scene-toothbrush-moss-South-Bank-wall.html)

Темпоральность. Объекты уличного искусства из-за присущей им эфемерности не являются статическими. Стены и сооружения, служащие стрит-артистам полотнами, могут быть демонтированы, перепрофилированы, деоблицованы, перестроены, переделаны. Как только уличный арт-объект размещен, он оставлен на произвол судьбы и может уничтожаться погодой, стираться, покрываться другими надписями или материалами, а может неожиданно появиться после нескольких месяцев или даже десятилетий после удаления плакатов или архитектурных материалов, закрывавших его все это время. Иногда работа может находиться на своем месте в течение многих лет, при этом каждый временной отрезок может изменять как смысл самого арт-объекта, так и коннотации. Некоторые арт-объекты даже могут менять свое местоположение, прежде чем исчезнут: это часто случается с заборами строительных площадок или контейнерами для мусора, которые могут внезапно перемещаться и появляться в новых непредсказуемых местах, или с объекта-

ми хобо-арта – рисунками на поверхности железнодорожных вагонов (моникерками), которые перемещаются в пространстве и времени (рис. 2).



Рис. 2. Хобо-арт Jon, Калининград

Fig. 2. Jon's Hobo Art, Kaliningrad

Следовательно, произведение уличного искусства функционирует как любой другой элемент ландшафта: оно мутирует и развивается, как все вокруг, включая зрителей. С эволюцией его контекста естественным образом переплетается и жизнь людей, которые неоднократно сталкиваются с объектом на протяжении некоторого времени. И эта органическая, временная природа дает стрит-арту большой потенциал для интимного привлечения зрителей. Например, хобо-художник Спрут говорит, что получил письмо рабочего из Самары, который сцеплял вагоны и видел моникерки, фотографировал их, потом искал в интернете авторов. Потратил много времени и сил, поскольку хобо-арт в России мало известен, но в итоге достиг своей цели [6. С. 46].

Особенно важным моментом является то, что уличный художник может использовать время как творческий инструмент, поскольку принимает творческие решения в этом измерении. Модуляция времени может иметь столь же решающее значение, как модуляция пространства и масштаб: арт-объекты могут появляться время от времени через длительный промежуток, могут внезапно накапливаться, или возможно любое сочетание сценариев. Но выполненный в соответствии с техническим заданием проект публичного искусства несет совсем другое сообщение, чем актуальный уличный проект, мгновенно отвечающий на злободневный вызов.

Возможность играть с временным измерением произведения и его контекстом определяет бесчисленные возможности творчества: например, художник с хорошим знанием городской среды может выбрать поверхность, которая относительно труднодоступна или относительно невзрачна, поэтому арт-объект будет оставаться на месте дольше; может поразить аудиторию зрителей интервенцией на табуированную нетронутую поверхность; может подняться на верхний этаж здания, предназначенного для сноса, для размещения работы на стене, примыкающей к смежному зданию, зная, что после сноса дома арт-объект проявится, словно плывя по воздуху; может, благодаря отсутствию бюрократических фильтров в его художественной практике, оперативно реагировать на конкретные вопросы, связанные с контекстом арт-объекта или мира в целом.

Муралы паблик-арта, как правило, должны оставаться надолго. Они существуют в плоскости, отличной от зрителя, замораживаются в темпоральном измерении памятника, далеко отстоящего от реальной жизни, происходящей вокруг. В монументальном паблик-арте игра с временным измерением произведения и его контекстом в значительной степени ограничена. Возможности решений относительно временного периода существования объекта публичного искусства не зависят от художника: объект паблик-арта может быть через определенное время закрашен для работы последующего художника (например, такова практика санкт-петербургского Музея стрит-арта), может существовать десятилетиями и регулярно подновляться (например, берлинская East Side Gallery), так что его «жизнь» зависит от заказчика.

Степень качественного воздействия арт-объекта на среду. Одним из важных аспектов работы с контекстами является тот факт, что они могут быть перегруппированы. Из-за нерегулируемого характера своей практики уличные художники могут игнорировать запреты, определяющие границы допустимости и недопустимости использования чужого имущества в качестве поверхностей для создания арт-объектов. Произведение уличного искусства может одновременно охватывать две или более смежных поверхностей, принадлежащих разным собственникам, визуализируя физические демаркации. Стрит-арт пытается вернуть город в его естественное состояние, когда все предназначалось для всех и никто на самом деле ничего не имел. Шепард Фейри часто замечает, что одной из его главных мотиваций была вставка образов в городское пространство, которая бросала вызов монополии корпоративного правительства на визуальное высказывание, создавая беспорядок, пространство, где «могут быть другие изображения, сосуществующие с рекламой» [7. Р. 94].

Паблик-арт, наоборот, подтверждает границы, демаркированные деньгами, подтверждает статус-кво, послушно организуя себя там, где диктуют архитектура и право частной собственности.

Другое важное различие заключается в том, что уличное искусство изменяет среду только символически. Пока власть (как в случае с паблик-артом) использует архитектурные материалы, преобразующие пространство на физическом уровне и, как правило, в монументальном масштабе, уличное искусство обычно использует скромные, временные материалы, такие как краска, скотч, бумага, мох – материалы, преобразующие пространство только на символическом уровне. По этой причине стрит-арт может прочитываться как своего рода пародия на этот якобы неколебимый порядок капиталистического разделения мира.

Монологичность / диалогичность объекта искусства. Физический размер работы имеет решающее значение, равно как и положение относительно зрителя. Манипуляция с размером и расстоянием открывает возможности для тонкого выражения сути произведения: большая работа может дозвучать над зрителем, быть видимой и читаемой с большого расстояния; небольшая работа может ускользнуть от внимания и внезапно появиться, создавая удивительную интимную ситуацию ее «открытия». Но важно отметить, что все эти «игры с размером» происходят непременно в масштабе, связанном с человеческим телом, что делает уличное искусство много интереснее: уличный арт-объект может восхищать зрителя своими физическими размерами, заставляя

сопоставлять с размерами собственного тела. Таким образом, любой объект уличного искусства естественным путем становится частью среды, одним из многих следов деятельности человека в пространстве города. В результате этого уличное искусство, как, например, граффити и минискульптура, имеет особенно выраженный потенциал для вовлечения прохожих в диалог, в интимное послание художника. Граффити, в частности, можно понимать как выражение или воплощение левфевровского требования «права на город» – права присваивать, ценить, знать и использовать городские пространства и места [2]. Важным следствием диалогичности является тот факт, что зрители могут отреагировать на объект уличного искусства: могут исправить, дополнить, закрасить, унести скульптуру / постер домой или вовсе его не заметить. В свете этого естественно, что уличное искусство, и особенно практика граффити, становятся более заметными и агрессивными, поскольку контроль над окружающей городской средой, создаваемый архитектурой и властью, в последние десятилетия усиливается.

Муралы паблик-арта, наоборот, существуют во внечеловеческом, монументальном масштабе, очень далеко от зрителя. Создание любого значимого мурала поэтому гораздо сложнее. В монументальных росписях заложено мало возможностей для игры художника с размерами и модуляциями масштаба. Они создаются с использованием технических устройств (строительные леса или краны), которые позволяют художнику игнорировать контекст произведения.

Таким образом, создание объекта уличного искусства можно сравнить с тропой, которая протаптывается в ландшафте. Тропа всегда адаптирована к особенностям местности, это результат диалога между утилитарной функцией (необходимостью передвигаться) и масштабом человеческого тела. Объект паблик-арта, напротив, работает как шоссе или виадук, игнорируя по самой своей природе все, кроме наиболее важных характеристик, которые определяются местом его размещения. С первой аналогией может быть схожа и аналогия между объектом уличного искусства и средневековой улицей, которая всегда принимала форму исходя из особенностей местности и решения ее жителей, в то время как объект паблик-арта схож с парижскими проспектами барона Османа, развернутыми с помощью техники и откровенно слепыми к мнению человека или естественной характеристике места, в котором эти проспекты разворачивались [8]. Объект паблик-арта с этой точки зрения является еще одним инструментом для контроля над окружающей средой и городским населением. Он не раскрывает сути отношений между человеком и его окружением, что является обязательным условием для диалога. Это, наоборот, пример того, как власть относится к городской среде: навязывание отлаженного, юстированного монолога. В отличие от провоцирующего характера уличного искусства, паблик-арт заставляет зрителя занимать пассивную позицию. Как и реклама, муралы – это односторонний канал связи, монополизированный властью.

Степень эмоционального воздействия. Сравнивая уличное искусство и паблик-арт, дополнительные различия обнаруживаются и в том, что можно назвать эмоциональным измерением произведения в опыте художника и зрителя. Наиболее очевидные из этих различий имеют отношение к элементу неожиданности: уличное искусство может появиться в неожиданном месте и

исчезнуть в любой неожиданный момент, в то время как объекты публичного искусства, как правило, появляются на более предсказуемых пространствах и остаются там надолго. Но более существенным различием в эмоциональном измерении становится энергетика, возникающая в процессе и во время подготовки и исполнения произведения искусства.

Для подготовки объекта уличного искусства требуется серьезная работа, связанная с поиском подходящего контекста. Художнику, возможно, придется искать безопасные пути для доступа к выбранной поверхности, отхода в случае приезда полиции, находить решения для доставки на локацию соответствующих инструментов и материалов (баллончиков, ведер, валиков и т.п.). В других случаях после знакомства с локацией художник может решить импровизировать. Выполнение художественных работ в обоих случаях подразумевает эмоциональное напряжение: ситуация часто нервная и напряженная, художнику одновременно необходимо работать и быть настороже. Как подготовка, так и выполнение работы должны проводиться на месте, обычно ночью; процесс творчества заставляет художника полностью сливаться с окружающей средой, и этот эмоциональный накал художник обычно переживает как захватывающее приключение, не говоря уже о том, что необходимость прятаться от полиции приводит к попаданию в различные неординарные ситуации. Например, когда Бэнкси ночью разрисовывал мост в западном Лондоне, он стал невольным свидетелем ограбления магазина. Преступники скрылись с добычей, а Бэнкси «...стоял с открытым ртом с ведром в одной руке и подпиленной шваброй в другой. Я был единственным парнем в спортивном костюме на милю вокруг магазина, и если бы я остался, ничего хорошего ждать не пришлось бы, поэтому я бросил ведро, перелез через ограду и прыгнул на улицу» [9. С. 47].

Уличные художники часто работают с громоздкими и тяжелыми материалами (многослойные трафареты, ведра с краской, валики, керамика, цемент для установки скульптур и т.п.), и во многих случаях им необходимо самостоятельно принимать решения о доставке материалов на локацию – пешком, на автомобиле или велосипеде.

В производстве объекта паблик-арта, напротив, есть иллюзия слепого всемогущества. Хотя сценарии подготовки объектов паблик-арта различаются, но, как правило, они имеют слабую связь с контекстом, поскольку эскиз обычно проходит многоступенчатую систему согласования с кураторами фестивалей, коммерческими предприятиями и корпорациями, представителями политических кругов, местной властью и иными заказчиками через электронную почту, телефонные переговоры и ряд личных встреч. Необходимость согласований оставляет мало места для импровизации. Художники обычно работают в светлое время суток, в привязке к графику работы арендованной техники, на огромных кранах в течение нескольких дней, не испытывая дефицита материалов. И в этом смысле многие художники считают, что нехватка ресурсов обычно прищипывает творчество, в то время как избыток ресурсов может задушить его.

Из-за перечисленных различий уличное искусство и паблик-арт имеют контрастное эмоциональное содержание. Процесс подготовки к созданию объекта искусства и сопутствующие ему спонтанно возникающие ситуации встраиваются в вышеупомянутое эмоциональное измерение произведения, и

это может заметить внимательный зритель. Следовательно, энергетика произведений может сильно различаться. Так, монументальная реклама или пропаганда должны быть мгновенно узнаваемыми, но эта же узнаваемость приводит к мгновенному отключению сознания зрителя: в борьбе между смыслом и информационным шумом побеждает шум. Все рекламные / пропагандистские сообщения конструируются так, чтобы проникать в сознание адресата, призывать занять позицию потребителя, пассивного получателя некоего блага или идеи. По этой причине посыл паблик-арта примитивен и конкретен, как у рекламы и пропаганды: покупай этот товар, голосуй за этого кандидата, помни о Победе, люби Родину и т.п. В отличие от монументальных муралов, уличное искусство отталкивается от альтернативных предметных позиций, запутывая систему сообщений для жителей и граждан, предлагая альтернативную субъективность и размывая грани между адресантом (художником) и реципиентом (зрителем). На рис. 3 вверху представлена серия ура-патриотических муралов «Спасибо» творческого объединения «Сеть», несущих слишком очевидный и неинтересный своей очевидностью месседж. Необычность паблик-муралам придает только попытка сделать серию, охватив 7 российских городов от Калининграда до Владивостока, да картонные герои среди аппликативных, произвольно нарезанных и композиционно невыстроенных фотоизображений, совершающие нелепые поступки, как, например, размещенный в Калининграде мурал «С»: спасение кота из Черного моря военным, стоящим по пояс в воде недалеко от севастопольского памятника затопленным кораблям (???).

Параллельно примитивному послылу муралов «Сети» на рис. 4 внизу представлены две петербургские стрит-арт-работы: «Даниил Хармс» Паши Каса и Павла Мокича и ««#МЕНЯНЕЗАКРАСИТЬ» Олега Лукьянова. Работа Каса и Мокича расположена на стене дома, где Хармс жил с 1925 г., откуда в 1941 г. увезен в тюрьму и впоследствии умер в блокадном городе. Точное место захоронения Хармса неизвестно, поэтому работа художников – не просто обозначение адреса последнего проживания, а единственное место памяти о непонятом, одиноком, запрещенном и почти забытом поэте. Графичный рисунок дополняет подпись в стиле «cut-up technique», которую не всякий зритель способен сразу расшифровать: фамилия Хармс фрагментирована и вновь собрана в виде анаграммы. Эта отсылка к литературному приему, использовавшемуся в авангардной поэзии, в частности, поэтом-дадаистом Тристаном Тцарой, в совокупности с графичным портретом Даниила Хармса есть не что иное, как способ «добраивания» непосредственно воспринимаемой информации.

Постеры «#МЕНЯНЕЗАКРАСИТЬ» художник Олег Лукьянов располагает на стенах домов как протест против разрушения города и коммунального баффинга (закрашивания). Свои репродукции картин петербургских художников и классиков мировой живописи (Владимира Колбасова, Андрея Корольчука, Сандро Боттичелли), изображения сгоревших соборов (парижского Нотр-Дама и петербургского Троицкого собора) Олег Лукьянов располагает в центральных районах Санкт-Петербурга, изящно вписывая работы в большие «пятна» с обвалившейся штукатуркой и старыми кирпичами. «Открытый музей» Олега Лукьянова регулярно закрашивается, но вновь и вновь возрождается им самим или неравнодушными к искусству людьми, и это очень симво-

лично: так очищаются не только стены, но и души, так хрупкая красота пробивается сквозь бетонную серость и коммунальное безобразие. Эти небольшие объекты заставляют зрителя остановиться, рассмотреть, расшифровать послание, в то время как муралы «Сети» вызывают критические высказывания: московские художники охарактеризовали их как «стыд, позор, абсурд, нелепость» [10].



Рис. 3. Вверху: серия «Спасибо» творческого объединения «Сеть» (<https://www.the-village.ru/village/weekend/industry/234413-patriotic-street-art>); внизу слева: «Даниил Хармс», Паша Кас и Павел Мокич (); внизу справа «#МЕНЯНЕЗАКРАСИТЬ», Олег Лукьянов, фото автора

Fig. 3. At the top: the series “Thank You” of the creative association “Network” (<https://www.the-village.ru/village/weekend/industry/234413-patriotic-street-art>); bottom left: “Daniil Kharmis”, Pasha Kas and Pavel Mokich; bottom right “#MENYANEZAKRASIT”, Oleg Lukyanov, photos by the author

Географическая специфика локации арт-объекта. Рассматривая уличное искусство и паблик-арт во взаимодействии с контекстом и степенью диалогичности, мы видели произведение искусства как единый объект научного анализа. Но уличные художники представляют себе глобальный город как распределенную поверхность, на которой можно отметить и вписать визуальные вмешательства, функционирующие как локально, так и глобально. Поэтому произведения уличного искусства редко работают изолированно, обычно это часть серии или то, что можно было бы назвать серией. Традиционно произведения художников собираются в коллекции (музейные, частные, принадлежащие самому художнику и т.д.), произведения же уличного художника накапливаются в пространстве и времени, образуя сеть. Сеть арт-объектов, по сути, – естественное проявление уличного искусства, и ее можно понимать фактически как единое произведение искусства, поскольку накопление арт-объектов характеризует определенную трудовую этику и определяет конкретный стратегический подход к распространению художни-

ком своих работ и распределению им своего времени. Но, что еще более важно, создание сети арт-объектов предполагает накопление решений, которые говорят о более или менее разумной, творческой и смелой тактике для использования каждого контекста. Сеть объектов искусства, отражая модуляции во взаимоотношениях между художником и контекстом, таким образом придает тому или иному городу неповторимый индивидуальный облик, как, например, это произошло в результате преобразования израильского разделительного барьера и палестинского Вифлеема художником Бэнкси или одиночных строений Санкт-Петербурга командой HoodGraffitiTeam.

Белорусская арт-группа HoodGraffitiTeam несколько лет размещает рисунки с изображениями актеров, спортсменов, певцов, деятелей науки на стенах тепловых пунктов и трансформаторных подстанций. Из-за высокого качества исполнения и скрупулезного отбора персон, достойных быть размещенными, работы белорусского дуэта «живут» долго, однако при уничтожении мурала команда обычно создает новый с другим актуальным месседжем. Так, на Литейном проспекте Санкт-Петербурга в течение 2013–2018 гг. на стене появлялись Альберт Эйнштейн (дважды) и Юрий Шевчук в сопровождении высказываний или цитат. Осенью 2018 г. в соответствии с выданным собственнику предписанием стена на здании была снова закрашена, но уже через несколько часов на желтом фоне появилась криво написанная большими буквами фраза «КРАСЬТЕ СНОВА». Совершенно очевидно, что это послание стало эмоциональной реакцией не художника, но на этот призыв HoodGraffitiTeam отреагировал в течение следующего дня, пообещав «всех вылечить» (рис. 4).



Рис. 4. Арт-группа HoodGraffitiTeam: стрит-арт в саду дома Пашкова (Литейный пр., 37–39) (фото автора)

Fig. 4. HoodGraffitiTeam art group: street art in the garden of the Pashkov house (37–39 Liteyny Ave.) (photos by the author)

Благодаря тому, что художник «накапливает решения», зритель постепенно знакомится и узнает стратегический подход художника к размещению работ, оценивает умения стрит-артиста преобразовывать городскую среду. Именно через накопление эстетического опыта происходят повторные встречи зрителя с творчеством художника, и только сеть может обеспечить такой вид опыта.

Поэтому стрит-арт предполагает стратегическую работу, которая может быть описана как географическая специфика визуализации. Сеть стрит-арт-объектов образует воображаемый рисунок на карте города, который прослеживает связь художника с окружающей городской средой, часто – с конкретным районом. Обнаружение этих сетей и маршрутов, которые они образуют, приближает зрителя к художественному пространству города. Зритель прикасается к уличному искусству если не физически, то по крайней мере открывая свое сознание новому пласту реальности и создавая для себя субъективную интеллектуальную среду, отличную от той, которая навязывается капиталистическим пространством и обществом потребления. Одним из ценных аспектов сетевых элементов является то, что для встречи с произведением искусства зритель должен проявить активность: быть внимательным и целенаправленно искать. Поскольку уличные арт-объекты являются эфемерными и на момент поиска любые подсказки могут потерять актуальность, зритель должен исследовать сеть самостоятельно. Следовательно, интерес к уличному искусству фактически означает призыв к действию.

В свою очередь, паблик-арт – это призыв к послушанию, пассивному потреблению. Это не то, что зритель должен активно искать, скорее, зрителю целенаправленно предъявляются объекты публичного искусства: их присутствие бросается в глаза с фасадов зданий, во многих случаях они обозначены на туристской карте и входят составной частью в экскурсионные маршруты.

Еще один важный момент заключается в том, что во многих случаях уличные художники прибегают к размещению своих работ в малосоциальных зонах города: пространствах под мостами и эстакадами, набережных, дворах, других объектах городской инфраструктуры. И в процессе создания, и в процессе поиска объектов уличного искусства как художник, так и зритель оказываются в таких районах города, куда они бы не попали в любом другом случае. Отличительной чертой этих мест является свобода от контроля власти и денег, таким образом, эти территории дают жителю мегаполиса, живущему в эпоху фейка, единственный шанс для искреннего самовыражения в общественном пространстве.

Как правило, муралы паблик-арта, наоборот, появляются в предсказуемых пространствах, определяемых собственниками и властью, они ведут зрителя по официальным путям, через отчуждение городских пространств, как это принято в обществе производства и потребления.

Итак, сравнительный анализ стрит-арта и паблик-арта по ряду критериев приводит к выводу о специфичности режимов визуализации данных арт-практик, т.е. о различиях в системе коммуникации между арт-объектом как видимым воплощением зрительного образа, его визуализатором, и, наконец, реципиентом. Паблик-арт обеспечивает лучшие условия для размещения работы художника и большую продолжительность «жизни» арт-объекта. Паблик-арт более заметен, более привлекателен для случайных наблюдателей,

чье понимание контекста является поверхностным. Но режим визуализации публичного искусства отличается от стрит-арта ограничениями свободы творчества, слабой привязкой к контексту и возможностями игры с уникальными характеристиками рабочей среды и поверхностями, отлаженностью юстированного монолога, предсказуемостью реакций, как следствие, меньшим эмоциональным откликом у подготовленного зрителя. В результате режим визуализации стрит-арта, как более искреннего, честного и актуального искусства, имеет большую степень «уличного доверия».

Хотя у публичного искусства есть безусловные собственные преимущества, на уровне теории возникает проблема: будучи, как всякое проявление поп-культуры, более заметным и вездесущим, паблик-арт подменяет понятие «уличное искусство», создавая пагубную терминологическую путаницу (так, например, все фестивали паблик-арта называются стрит-арт-фестивалями, а все российские законодательные инициативы по поддержке стрит-арта на самом деле ведут к легитимации монументальной рекламы / пропаганды при одновременном вытеснении несанкционированных уличных работ).

Список источников

1. Вильчинская-Бутенко М.Э. Тема балета в урбанистическом искусстве // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 52–73.
2. Lefebvre H. *The Urban Revolution*. Minnesota : Minnesota University Press, 2003. 224 p.
3. Mitchell D. The End of Public Space? Peoples Park, Definitions of the Public, and Democracy // *Annals of the Association of American Geographers*. 1995. 85 (1), 58: pg. 108–133.
4. Brighenti A.M. *Visibility in Social Theory and Social Research*. New York : Palgrave Macmillan, 2010. 214 p. URL: http://www.capacitedaffect.net/2013/teoriasociale2014/Brighenti_2010_Urban_Visibilities.pdf (accessed: 12.04.2019).
5. Пиликин Д.Г. Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций // Эстетика стрит-арта : сб. ст. / под общ. ред. К.А. Куксо. СПб. : СПбГУПТД, 2018. С. 4–9.
6. Вильчинская-Бутенко М.Э. Стрит-арт и анонимность художника // Эстетика стрит-арта: сб. ст.; под общ. ред. К.А. Куксо. СПб. : СПбГУПТД, 2018. С. 39–48.
7. Fahey, Shepard. *OBEY: Supply & Demand*. New York: Rizzoli Intern. Publ., 2018. 448 p.
8. Чапля Т.В. Архитектурное пространство – способ моделирования человеческого поведения // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 64–77.
9. Banksy. *Wall and Piece* / пер. с англ. А.С. Голиковой. М. : Изд-во «Э», 2017. 240 с.
10. «Смьд, позор, абсурд, нелепость»: граффитчики комментируют работы группы «Сеть». Московские стрит-артисты оценивают патриотические граффити с точки зрения искусства / Katya Statkus. 5 апреля 2016. URL: <https://www.the-village.ru/village/weekend/industry/234413-patriotic-street-art> (дата обращения: 12.04.2019).

References

1. Vilchinskaya-Butenko, M.E. (2018) Ballet theme in urban art. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy – Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*. 6(59). pp. 52–73. (In Russian).
2. Lefebvre, H. (2003) *The Urban Revolution*. Minnesota: Minnesota University Press.
3. Mitchell, D. (1995) The End of Public Space? Peoples Park, Definitions of the Public, and Democracy. *Annals of the Association of American Geographers*. 85(1). pp. 108–133. DOI: 10.1111/j.1467-8306.1995.tb01797.x
4. Brighenti, A.M. (2010) *Visibility in Social Theory and Social Research*. New York: Palgrave Macmillan. [Online] Available from: http://www.capacitedaffect.net/2013/teoriasociale2014/Brighenti_2010_Urban_Visibilities.pdf (Accessed: 12th April 2019).
5. Pilikin, D.G. (2018) Terminologiya ulichnogo iskusstva. Opyt slovarnykh definitsiy [Terminology of street art. Dictionary definitions]. In: Kukso, K.A. (ed.) *Estetika strit-arta* [Aesthetics of Street Art]. St. Petersburg St. Petersburg SUPTD. pp. 4–9.

6. Vilchinskaya-Butenko, M.E. (2018) Strit-art i anonimnost' khudozhnika [Street art and the anonymity of the artist]. In: Kukso, K.A. (ed.) *Estetika strit-arta* [Aesthetics of Street Art]. St. Petersburg St. Petersburg SUPTD. pp. 39-48.

7. Fairey, S. (2018) *OBEY: Supply & Demand*. New York: Rizzoli Intern. pp. 439–448.

8. Chaplya, T.V. (2017) Architectural space – a form of cultural and communicative space. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 64–77. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/7

9. Orlova, Yu.L. (ed.) (2017) *Banksy. Wall and Piece*. Translated from English by A.S. Golikova. Moscow: Eksmo.

10. Statkus, K. (2016) “*Styd, pozor, absurd, nelepост*”: graffitichiki kommentiruyut raboty grupy “*Set*”. *Moskovskie strit-artisty ocenivayut patrioticheskie graffiti s tochki zreniya iskusstva* [“Shame and absurdity”: graffiti artists comment on the work of the “Set” Group. Moscow street artists evaluate patriotic graffiti in terms of art]. 5th april 2016. [Online] Available from: <https://www.the-village.ru/village/weekend/industry/234413-patriotic-street-art> (Accessed: 12th April 2019).

Сведения об авторе:

Вильчинская-Бутенко М.Э. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия) marina.gutd@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Vilchinskaya-Butenko M.E. – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of History and Theory of Design and Media Communications of the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation) marina.gutd@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 25.04.2019;
одобрена после рецензирования 18.12.2019; принята к публикации 30.08.2022.*

*The article was submitted 25.04.2019;
approved after reviewing 18.12.2019; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 7.097+7.036+801.73

doi: 10.17223/22220836/47/3

ТЕКСТ-ИГРА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КИНОИСКУССТВА КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЗНАНИЯ ЭПОХИ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА А. ШТЕРС «МАДАМ»)

Екатерина Николаевна Егорова¹, Наталья Николаевна Бедина²,
Антон Андреевич Полуэктов³

^{1, 2, 3} *Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова,
Архангельск, Россия*

¹ *ruslit1611@yandex.ru*

² *bedina-nat@yandex.ru*

³ *anton.a.poluektov@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается проблема корреляции принципов осмысления реального мира с принципами моделирования художественной реальности на примере фильма «Мадам» (2017) режиссера А. Штерс. В фильме обыгрывается ситуация, когда художественная рефлексия писателя выходит за пределы его индивидуального сознания, моделируя реальную ситуацию и одновременно объективизируясь в словесном тексте. Поэтика текста определена необарочным характером современного культурного мышления, что проявляется в мозаичном строении визуально-словесного образного ряда. Одной из гипотез исследования стало положение о том, что организация художественного мира фильма обнаруживает его смысловую общность с шахматной партией.
Ключевые слова: сознание эпохи, необарокко, Аманда Штерс, «Мадам»

Для цитирования: Егорова Е.Н., Бедина Н.Н., Полуэктов А.А. Текст-игра: интертекстуальность киноискусства как отражение сознания эпохи (на примере фильма А. Штерс «Мадам») // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 35–47. doi: 10.17223/22220836/47/3

Original article

TEXT-GAME: THE CINEMA INTERTEXTUALITY AS REFLECTION OF THE EPOCH CONSCIOUSNESS (THE CASE OF THE AMANDA SHERS'S FILM "MADAME")

Ekaterina N. Egorova¹, Natalya N. Bedina², Anton A. Poluektov³

^{1, 2, 3} *Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov, Arkhangelsk,
Russian Federation*

¹ *ruslit1611@yandex.ru*

² *bedina-nat@yandex.ru*

³ *anton.a.poluektov@gmail.com*

Abstract. Rationale. Interest in the knowledge of the art language essence, the search for different models of its description and study are typical not only for modern science in general, but also for cognitive approach in culture studies in particular. This explains the

publication relevance, that is expressed in the accumulative function of language and culture, connecting the outside world objects and human consciousness, providing a systematic and orderly reality image.

The article aim is to objectify the problem of correlation between the understanding the real world principles and the modeling artistic reality principles on the example of the film "Madam" (2017) directed by A. Sthers.

To reach this purpose is possible by the solution of such research objectives:

- Analysis of the film intertextual nature, given the European cultural experience – from the medieval farces and Shakespeare's theatre to the postmodern novel, from the Leonardo da Vinci's frescoes to D. Buren's conceptualism. The key element of this cultural mosaic is the Baroque tradition with its gameful nature.

- Designation of the author image status in the text: the film plays out the situation when the writer's artistic reflection goes beyond his individual consciousness, modeling the real situation and at the same time objectifying itself in the verbal text. There is a subtle image of the subjective process of the modeling "second reality" beneath the outwardly unpretentious comedy film plot.

- Actualization the games category. The associations freedom and the wide scope of combining meanings constitute the Baroque combinational game essence – the game as the creative thought manifestation, as the human culture essence. There are surprisingly witty (in the Baroque sense) parallels with the L. Carroll's "Alice's Adventures in Wonderland" and "Through The Looking-Glass And What Alice Found There", V. Nabokov's "Luzhin's Defense", S. Zweig's "Chess Novella". The analysis of these "chess" texts reveals their semantic commonality with the film artistic organization.

The setting objectives led to the using of three research methods: the structural semiological, the intertextual and the hermeneutic methods of the filmtext research.

The study found that the inner film semantic core includes the following oppositions: truth and lie; freedom and unfreedom; emptiness and fullness. Overall, A. Sthers playing a kind of "the glass bead game" party, in which she makes actual the Baroque artistic thinking, given the postmodern discourse experience and using associative links with a variety of culture periods and culture texts. The neo-Baroque character of the modern worldview is determined largely by the problems of human knowledge possibility limits, of the illusory nature of the hypothesis about the world that human consciousness constructs – the problems that were first put with the greatest clarity in the Baroque era. This same era affirms the universality of the moral world foundations, loyalty to which allows you to escape from the illusions world.

Keywords: consciousness of the epoch, neo-Baroque, Amanda Sthers, "Madame"

For citation: Egorova, E.N., Bedina, N.N. & Poluektov, A.A. (2022) Text-game: the cinema intertextuality as reflection of the epoch consciousness (the case of the Amanda Sthers's film "Madame"). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 35–47. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/3

В конце XX – начале XXI в. уже никто не ставит под сомнение феноменальный характер образа мира, т.е. образа окружающей действительности, отраженной в сознании человека. По мысли великого физиолога А.А. Ухтомского, «нет субъекта без объекта, как нет объекта без субъекта» [1. С. 47]. Человек воспринимает мир только так, в той системе координат, в которой он способен его воспринять, поэтому восприятие есть одновременно моделирование образа действительности. В связи с этим одной из актуальнейших тенденций современной научной мысли становится сближение ментальных процессов восприятия, интерпретации и понимания реальности с художественным творчеством (Т.В. Черниговская). Законы моделирования субъективной реальности сближаются с законами художественного текста (в семиотическом смысле) на основании их общей природы. И.Г. Корсунцев указывает на то, что субъект как творец и участник событий действительного

мира одновременно создает свое новое цивилизационное пространство – «бытие сознания субъектов» [2. С. 44].

А.Я. Флиер, предлагая определение пространства культуры, подчеркивает такие черты «зоны культуры», как высокая упорядоченность, системность и повторяемость [3. С. 40–41]. Человеческий язык и порождаемые им тексты являются «эффективным средством противостояния сенсорному хаосу, который постоянно атакует нас; именно язык обеспечивает номинацию ментальных репрезентаций сенсорного опыта и, таким образом, «объективирует» индивидуальные впечатления, обеспечивая описание мира и коммуникацию» [4. С. 67]. Язык, являясь культурным феноменом, соединяет объекты внешнего мира и сознание человека, обеспечивая системность и упорядоченность образа действительности. Единство принципов осмысления реального мира и переработки сенсорных впечатлений в осмысленное целое с принципами моделирования художественной реальности активно разрабатывается как в философской герменевтике и науке, так и в современном искусстве. Одним из примеров художественной интерпретации этой проблемы является фильм «Мадам» 2017 г. французского режиссера Аманды Штерс.

За внешне незатейливым комедийным сюжетом фильма стоит тонкое изображение процесса моделирования субъектом «второй реальности». Субъектом, чье «Я-в мире» становится точкой зрения зрителя, здесь является Стивен (в исполнении Тома Хьюза) – сын богатого американца, молодой писатель, который неожиданно приезжает в Париж в новый дом отца. Первоначально роль Стивена не осознается зрителем как ключевая, напротив – он представляется второстепенным персонажем, который необходим автору исключительно для завязки: из-за его неожиданного приезда за столом на званом ужине, который устраивают Энн (Тони Коллетт) и Боб (Харви Кейтель), оказывается тринадцать человек. Хозяйка дома Энн решает посадить за стол в качестве четырнадцатого гостя горничную Марию (Росси де Пальма), чтобы избежать «несчастливого» числа. Один из гостей – эксперт по произведениям живописи Дэвид Морган (Майкл Смайли) – влюбляется в Марию, считая ее представительницей королевского рода Бурбонов.

По мере развития сюжета мы понимаем, что его конструирует именно Стивен: кроме того, что его приезд создает саму ситуацию, молодой человек переставляет именные карточки на столе, заставляя Марию сесть рядом с Дэвидом, он представляет Дэвиду Марию как Бурбон-Сицилийскую принцессу, вынужденную оставаться инкогнито, затем он же передает Дэвиду телефон Марии, способствуя развитию их любовной связи. Отношения Марии с Дэвидом и с хозяйкой становятся содержанием художественного романа, который пишет Стивен. В финале фильма выясняется, что и в предыдущем его произведении главной героиней выступала хозяйка дома Энн. Автор, подобно Фаулзовскому автору в романе «Женщина французского лейтенанта», оказывается рядом со своими героями, на одном уровне организации текста, реализуясь одновременно в трех фигурах: автора, повествователя и персонажа. Если исключить проблему моделирования ментальной и художественной реальности из текста фильма и отнести его к традиции реалистического метода художественного отражения действительности, становится непонятным отношение окружающих Стивена людей к тому, что их частная жизнь выносятся им на публичное рассмотрение. Герои не только не стремятся оградить

свое личное пространство, но и сами участвуют в обсуждении финала романа. Таким образом, речь идет не о копировании реальности художником, а о моделировании ее: художественная рефлексия выходит за пределы индивидуального сознания Стивена, казалось бы моделируя реальную ситуацию и одновременно объективизируясь в словесном тексте.

Установки режиссера и сценариста здесь, по-видимому, обусловлены фоновыми знаниями мирового культурного наследия. Сознательно или интуитивно авторы фильма включают в контекст произведения европейский культурный опыт от средневековых фарсов, театра У. Шекспира и «Золушки» Шарля Перро до «Шахматной новеллы» С. Цвейга и выше названного романа Дж. Фаулза, от фресок Леонардо да Винчи до сюрреализма Дали и концептуализма Д. Бюрена. Ключевым элементом этой культурной мозаики, на наш взгляд, становится традиция барокко с ее игровой природой. Не случайно в качестве художника, продажа картины которого является сюжетным стержнем фильма, Аманда Штерс выбирает Караваджо – одного из крупнейших европейских мастеров барокко. Желание продать полотно заставляет Боба заказать экспертизу на его подлинность, которое в конечном итоге подтверждается, при том что сюжет «Тайная вечеря» у Караваджо на самом деле не известен, но есть картина «Ужин в Эмманусе», где исследователи традиционно видят аллюзию на «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи [5. С. 72].

Сюжетный ход с продажей картины раскрывает с наибольшей очевидностью одну из центральных тем фильма – оппозицию поддельного и настоящего, чрезвычайно значимую и в культуре барокко. Так, нам показывают картину «Тайная вечеря» «работы Караваджо» – внимательный зритель узнает в ней знаменитую фреску Леонардо. Эта деталь становится отправной точной для осмысления темы неподлинного (роли, игры, маски) и понимания сцены ужина, который устраивают Энн и Боб для покупателей и эксперта. Сам мотив ужина связывает полотна великих итальянцев в игровом пространстве фильма.

Фреска Леонардо да Винчи может служить ключом к пониманию композиции и системы образов, которая выстраивается в фильме. Как известно, итальянский мастер в основу композиции фрески заложил символику числа 3 (все апостолы делятся на группы по три человека), которая является здесь смыслообразующей [6. С. 150–155]. Система образов фильма, явленная в сцене ужина, также обнаруживает тринитарные структуры, которые раскрывают оппозиции подлинное / подложное, правда / игра и т.д. Одна из первых образующихся за столом троек – Энн, Мария и Елена (в исполнении Виолэйн Джилибер), жена покупателя картины и одновременно любовника Энн. Елена и Мария представляют собой две подлинные личности – аристократка и служанка. Мария только за столом вынуждена играть приписанную ей роль загадочной гостьи из высшего света. Когда впоследствии Дэвид говорит Марии о том, что знает, кто она, Мария, не подозревая об обмане Стивена, считает, что наконец освобождается от навязанной ей роли. Образ Энн выступает промежуточным звеном между естественностью Марии и подлинным аристократизмом Елены, поскольку она уже не принадлежит к низшему обществу (до замужества Энн была тренером по гольфу), но и не стала своей для высшего. В сцене диалога на кухне Энн объясняет Марии правила игры на подобных собраниях. Ее монолог о разных типах смеха (с тобой, над тобой и

пр.) напоминает риторические штудии или занятия по актерскому мастерству. Тем самым Энн раскрывает себя: для нее званый ужин – это сцена, игра. Карнавально-игровая природа поведения Энн подчеркивается характеристикой Стивена: «Они все еще как Панч и Джуди»¹ (об Бобе и Энн). Отличие игры Энн и игры Марии в том, что последняя не знает и не хочет знать правил.

В одном из своих интервью режиссер Аманда Штерс отчасти подтвердила эту гипотезу, говоря о зеркальности образов Марии и Энн [8, 9]. Предательство, которое совершает Энн в отношении своей горничной, когда раскрывает ее истинное происхождение перед Дэвидом, связано с желанием провести границу между собой и прислугой, не дать Марии пройти тот же путь, что ее собственный, но с большим успехом.

Вторая тройка, которую можно выделить среди сидящих за столом, это Боб, муж Энн, Энтони, любовник Энн, и сама Энн. Не зная предыстории взаимоотношений Энтони с Энн, зритель все равно понимает, что героиня безуспешно ищет подлинного чувства. Энн оказывается предана как мужем, который заводит новый роман с молодой учительницей французского языка (история Энн повторяется), так и любовником, который объясняет необходимость любовных отношений с другой женщиной тем, что они только укрепляют брак и позволяют крепче любить жену (Елену). Таким образом, в этой тройке Энн наоборот выступает как проявление подлинного, настоящего, но становится пешкой в руках мужчин, для которых любовь – игра.

Следующая тройка – Стивен, Дэвид и Мария. В этой тройке подлинным является Стивен, так как именно он конструирует пространство и создает правила игры, в которой Мария и Дэвид оказываются действующими лицами. Остальные персонажи, занимающие места за ужином, могут быть охарактеризованы как контекст, фон, на котором главные герои проявляют свое «я». Мальчик-виртуоз со своим наставником позволяют продемонстрировать, насколько Мария не способна играть роль «Сицилийской принцессы» (Мария встает из-за стола, чтобы помочь мальчику справиться со стейком). Образ Джейн Миллертон выявляет отношение Дэвида к любви («Ты меня путаешь с каким-нибудь жиголом», отвечает он Энн, когда та предлагает ему начать роман с Джейн, которая «не знает, куда деть свои миллионы»). Фанни, учительница французского языка, и гомосексуальная пара мэр Лондона с мужем высвечивают социальные стереотипы «цивилизованного» общества, правила игры которого предписывают демократизм в отношении к «плебеям» и толерантность, за которыми не стоит истинного уважения к личности человека.

Кроме троичных структур, композиция визуального образа в сцене ужина определена симметрией относительно центра. Симметрия подчеркивается цветом: Элен – в черном, Энн – в белом. Все гости – зеркальны относительно друг друга: Мария и мальчик, Дэвид – Стивен и т.д. Эта композиционная особенность отсылает зрителя к другой известной художественной интерпретации сюжета «Тайная вечеря» – к картине Сальвадора Дали, где художник выстраивает композиционно симметричную конструкцию. Если у Леонардо да Винчи на слова Христа «Один из вас предаст Меня» мы видим различную реакцию апостолов: каждый из них пытается отстраниться от будущего пре-

¹ Здесь и далее цитаты из фильма приведены по переводу и дублированию на русском языке компании «Проект продакшн» [7].

дательства, и в соответствии с христианской традицией Леонардо выделяет фигуру Иуды, – то у Дали образы апостолов неотличимы друг от друга. На вопрос, кто предатель, Дали дает следующий ответ: все, невиновных среди апостолов нет [10. С. 280–288]. Точно так же в картине «Мадам» на вопрос, кто предатель, Аманда Штерс отвечает: невиновных нет, все в конечном счете друг друга предают. Исходя из этой интерпретации, можно трактовать и последние кадры фильма, когда Мария, уйдя из дома Энн и Боба, идет по улице и улыбается. Улыбка Марии выступает символом освобождения от игры и ложных правил, которые были ей навязаны. Соответственно, то, что она в начале фильма за ужином считала счастливой концовкой любого текста («герой бежит, целует ее под дождем»), в мире «высшего» общества было бы трагическим финалом, поскольку Мария должна была бы усвоить принятые в нем правила и стереотипы. Выбрав свой путь и не поддавшись искушению Энн, Мария освобождается.

Таким образом, внутренним (глубинным) элементом фильма, выполняющим функцию образования смыслового единства, можно назвать следующие оппозиции:

- 1) истина – ложь;
- 2) свобода – несвобода;
- 3) пустота – наполненность.

И вместе с тем художественное содержание картины не исчерпывается социально-нравственной дидактикой. Категория игры здесь обладает той амбивалентностью, что характерна для мировоззрения барокко. Безусловно, для культуры XVII–XVIII вв., открывшей для себя такие понятия, как социальная роль, маска, несовпадение человеческой сути и человеческой роли, театральность социальной жизни, проблема лицемерия и подлинности становится одной из ключевых¹. И в то же время игровое начало не дискредитировано, напротив игра имеет высокий онтологический смысл [12. С. 154]. Свобода ассоциаций и широкий простор комбинирования смыслов составляют существо барочной комбинационной игры как проявления творческой мысли, самой сущности человеческой культуры.

Так и здесь, пересматривая фильм, можно выстроить все новые и новые интертекстуальные мосты, набор которых естественным образом зависит от национальной принадлежности и культурного кругозора зрителя. Думается, например, ассоциация с автором, беседующим с Евгением Онегиным на берегу Невы, возникающая в связи с образом Стивена, который обсуждает финал романа со своим героем, является чрезвычайно произвольной. Тогда как аллюзия на сюжет о Золушке, безусловно, имеет основания. Удивительно остроумно (в барочном смысле) здесь выстроены параллели с произведениями Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», В. Набокова «Защита Лужина», С. Цвейга «Шахматная новелла», где ключом к смыслу является концепт «шахматы» (ср. также у Караваджо «Игроки в шахматы»). Анализ этих «шахматных» текстов обнаруживает их смысловую общность с организацией художественного мира фильма от черно-белой символики деталей до двух- (трех-) мерного пространства сознания героев и линий сюжета, свободных для интерпретации.

¹ В высокой комедии Мольера эта тема становится магистральной [11. С. 104]. Не случайно Боб учит французский язык как «язык Мольера».

Приметы кэрролловской сказочности в фильме своеобразны и изменчивы. Думается, здесь есть признаки комбинирования (накладки) текстов Л. Кэрролла и Ш. Перро: в зазеркалье романа Стивена хрустальная туфелька Золушки превращается в разноцветные огромные туфли 42-го размера, которые вызывают ужас у Энн. Последняя исполняет роли, множющиеся как многократные зеркальные отражения, – феи-крестной, злой мачехи, Алисы, черной и белой королевы.

Фантастическую повесть Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» В. Набоков, как известно, перевел на русский язык с несколько измененным названием «Аня в стране чудес» в 1923 г., что коррелирует с именем Энн, также героини двух романов, написанных Стивеном. Не без влияния Л. Кэрролла формировалось представление автора «Защиты Лужина» и «Машеньки» (ср. имя Мария) о реальности как о многогранной эстетико-игровой конструкции, потусторонне-зазеркальной матрицы, «где происходит свободное авторское разыгрывание, интерпретация эстетических символов, семантических кодов, создающих семиотическое пространство как антипод жизненной модели, не соотносимой с эмпирической действительностью» [13. С. 43].

Кадр за кадром на ассоциативном уровне у зрителя возникает погружение в атмосферу роскошной резиденции, приближенной к воображаемому дому Лужиных, где в качестве убранства чучело зверя (гепарда), много картин, книг, антикварных вещей:

«...случайные балы, монархические собрания, **много одинаковых людей** – и все это было еще так близко, что память не могла найти фокуса и разобраться в том, **что ценно, а что сор**, да и разбираться было теперь некогда, слишком много места занял угрюмый, небывалый, **таинственный человек**, самый привлекательный из всех, ей известных» [14. С. 41].

Или музея:

«Говорила она еще, что вон у того есть чувство стеклянных вещей, а этот любит лилии и нежные лица, слегка припухшие от небесной простуды, и обращала его внимание на двух собак, по-домашнему ищущих крошек под узким, бедно убраным **столом „Тайной Вечери“**» [Там же. С. 92].

Не случайно поэтому и пересечение в образе мальчика-виртуоза, играющего на рояле:

«...он не раз, в приятной мечте, похожей на литографию, спускался ночью со свечой в гостиную, где **вундеркинд в белой рубашонке до пят играет на огромном черном рояле**» [Там же. С. 8].

Опосредованная (сконструированная) реальность «только тогда становится реальной, когда есть образец, система координат, метрика» [15. С. 260]. Такой системой координат в фильме, как и в романе В. Набокова, оказывается игра.

Сопряжение игровой и ментальной реальностей получает новую интерпретацию в «Шахматной новелле» С. Цвейга, которая также составляет контекст фильма «Мадам» (безусловно, С. Цвейг ориентировался на роман В. Набокова «Защита Лужина», поэтому оба текста составляют единое контекстуальное поле). Неоконченная шахматная партия в произведении С. Цвейга и неоконченный набросок истории Стивена близки по манере выражения:

«Прелесть новизны была утрачена, комбинации больше не озадачивали меня, не заражали энергией. Было бесцельно повторять без конца партии, в которых **я давно уже знал наизусть каждый ход**. Стоило мне начать, и вся игра разворачивалась передо мной, как на ладони, в ней не было ничего неожиданного, напряженного, неразгаданного. Вот если бы достать новую книгу, с новыми партиями, и опять заставить работать свой мозг! Но это было невозможно, и у меня оставался только один выход: **вместо старых, хорошо знакомых партий самому изобретать новые**. Я должен был попытаться играть сам с собой, или, вернее, против себя» [16. С. 495–496].

Тем же, собственно, занимается Стивен, переставляя именные карточки на званом ужине. В результате образуется ситуация, где в «блистательное общество» «затесался совершенный чужак» [Там же. С. 467].

По реализуемым функциям Мария, как и Мирко Чентович (его историю рассказывает герой новеллы Цвейга), чувствует себя чужой, из другого мира, и даже при смене внешности не изменяется ее внутреннее ощущение мира:

«Несмотря на безукоризненный костюм, модный галстук и булавку с чрезмерно большой жемчужиной и тщательно наманикюренные ногти, он **оставался тем, кем был прежде**, – ограниченным, неотесанным парнем, еще недавно подметавшим кухню пастора» [Там же. С. 467].

Пересечения истории шахматиста Чентовича и истории Марии достаточно показательны: пароход Чентовича направляется в Аргентину, где официальный язык испанский, – Мария говорит с испанским акцентом, с помощью сельского парикмахера Мирко Чентовича привели в более или менее приличный вид – Марию превращают из горничной в госпожу. Оба они играют свои партии с той только разницей, что Чентович – игрок, а Мария – пешка, занявшая одну параллель с королевой. Пересекаются идеи авторов и о том, что «для бедняков гордость – непозволительная роскошь», хотя с некоторой оговоркой – Мария доказывает обратное. Общим можно назвать также лейтмотив картины:

«По личному опыту мне было знакомо таинственное очарование „королевской игры“, единственной из игр, изобретенных человеком, которая не зависит от прихоти случая и венчает лаврами только разум, или, вернее, особенную форму умственной одаренности» [Там же. С. 469–470].

В целом концепт «шахматы» в фильме реализуется как посредством малозаметных деталей (предметов кухонной утвари в форме шахмат, поварских колпаков – в начале и в финале фильма), так и благодаря созданию аллюзивно-цитатного пространства, среди узнаваемых реплик которого, к примеру, эта: «Ты знаешь, куда пойдешь, но, кроме тебя, об этом не знает никто» (ср. у Цвейга: «Главная прелесть шахмат и заключается, по существу, прежде всего в том, что стратегия игры развивается одновременно в умах двух разных людей, причем каждый из них избирает свой собственный путь» [Там же. С. 496]). Эта цитата из «Шахматной новеллы» звучит в кульминационном моменте фильма (перед сообщением о «подлинности» картины Караваджо).

С самого начала фильма режиссером предложены такие сценические ходы, которые служат опорой для замысла-метафоры. Шахматы – с одной стороны, игра с установленными правилами, а с другой – каждый разыгрывает свою партию. Так и в ленте: в деталях и знаках, в свете и в ракурсе – во всех

кинематографических приемах зашифрованным оказывается строгий черно-белый симметричный код: дорога с разметочной полосой, одежда горничных, тень от велосипеда, дождь и солнце, Стивен в белом костюме с черной сумкой, полосатые колонны Бюрена и пр. Действующие лица и план повествования актуализируют индивидуальную манеру шахматной игры: все – от автора до героя – так или иначе ведут свою партию то ли по заданному сценарию и стереотипам типа E2–E4, то ли, стремясь обойти антипода, «идут конем», то ли ждут «смерти короля» (дословно «шах» – король, «мат» – «умер»). Как и в классической шахматной партии, в сюжете есть «ходы по учебнику» и ряды повторений линий (король и дама – Энн и Боб – «белые»; король и дама – Элен и Энтони – «черные»). Обман – всего лишь удачно разыгранная комбинация, ловушка для офицера (слона) – Дэвида Моргана. То, что он «менее функционален с точки зрения возможностей для хода» (в отличие от королевы), во многом обуславливает наивность и некоторую слепоту в восприятии Дэвидом «пешки» Марии.

Посредством приемов «контраста» в цвете, «столкновений» в сюжете, переходов в музыке, художественных знаков, выступающих в качестве смысловых крючков, авторы фильма демонстрируют то, что очевидно: «не так важен художник, как выражение лица младенца» (слова Марии). Заявление, разоблачающее героиню и превращающее ее из принцессы в горничную, не так важно, как важно отражение чувств на ее «неправильном» лице, в котором угадывается неправильность и странность пластики картин Амедео Модильяни [17].

Истолкование текстов по свободным маршрутам возможно благодаря метафизичности и трансцендентности шахматной игры. Тема «тайны» и «таинственного», непонятной природы познания (моделирования) окружающей действительности служит связующим компонентом в характеристике главных действующих лиц, находящихся даже внешне в оппозиции к выверенному и однозначному:

«И странная вещь: несмотря на то, что Лужин прочел в жизни еще меньше книг, чем она, гимназии не кончил, ничем другим не интересовался, кроме шахмат, – она чувствовала в нем **призрак какой-то просвещенности**, недостающей ей самой» [14. С. 80].

Эта тайна, странность вновь возвращает нас к культуре барокко, при всем многообразии интертекста к фильму являющейся его художественной основой. А.В. Михайлов, определяя поэтику барокко, справедливо указывает на то, что барочные произведения представляют собой своды, сопряженные с целым мира, с его устроенностью и сделанностью. Сама конструктивность, сделанность текста есть гарантия его осмысленности и уподобляет его миру: «Все художественное демонстрирует тайну тем, что уподобляется знанию и миру – миру как непременно включающему в себя тайное, непознанное и непознаваемое» [12. С. 120]. Чтение текста, созданного по этим законам, предполагает наблюдательность и творческую включенность читателя / зрителя / интерпретатора. Открытый финал фильма – чему (или кому?) улыбается Мария? – предполагает некое напряжение между различными его интерпретациями.

В завершение хотелось бы обратить внимание на то, что в паре Энн и Мария реализуется универсальный парный образ европейской литературы

«хозяин / слуга», который оказался наиболее актуальным и достиг наиболее яркого воплощения именно в литературе Нового времени. Отталкиваясь от характеристик образа слуги (и близкого к нему плута, авантюриста), едва ли не самого жизнеспособного персонажа в литературе [18. С. 61], Аманда Штерс выстраивает линию поведения Марии. По выражению М.М. Бахтина, слуга – «вечный «третий», который «внутренне не причастен к бытовой жизни, не имеет в ней определенного закрепленного места и который в то же время проходит через эту жизнь и принужден изучать ее механику, все ее тайные пружины» [19. С. 161]. В этом образе одновременно актуализируются проблема познания внешнего мира (постижения жизни «снизу») и проблема поиска собственной идентичности в процессе смены ролей. В истории Марии угадываются черты барочного плутовского романа. Классическим примером такового является «Симплициссимус» Г.Я.К. Гриммельсгаузена, где, как пишет А. Михайлов, «симплиция время от времени отнимает у него самого и принуждает к новой роли и к постоянным превращениям (в простака, шута, охотника из Зеста, искателя приключений), и всякий раз его новое самоощущение и его „психология“ складываются из требований роли и его же рефлексией по поводу таковой» [12. С. 130]. Процесс поиска самотождественности в образе Марии завершается возвращением к себе, освобождением от навязываемых ролей.

Однако процесс постоянной смены ролей чреват, наоборот, утратой собственной идентичности, столкновением внутри личности противоречащих друг другу установок. Такой вариант представлен в образе госпожи Энн, также переживающей социальные и личностные метаморфозы. В Энн постоянно борются «белое и черное», как в шахматной партии доктора Б. из «Шахматной новеллы» С. Цвейга:

«Мои „я“ – белое и черное – должны были состязаться друг с другом, и каждое из этих „я“ было одновременно охвачено нетерпеливым и честолюбивым желанием выиграть, одержать победу. Сделав ход в качестве черного «я», я лихорадочно ждал, что сделает мое белое „я“. Оба „я“ попеременно торжествовали, когда другое „я“ делало неправильный ход, и раздражались, когда сами допускали подобную оплошность» [16. С. 498].

Параллель с новеллой высвечивает тему внутренней пустоты и одиночества. Но если доктор Б. в силу обстоятельств оказывается в «пустом пространстве», окружающем его вовне («мое „я“ и мое тело находилось в пустоте» [Там же. С. 486]), то Энн переживает пустоту внутри себя:

«– И что чувствуешь ты?

– Пустоту...»

Любопытно, что, если внимание зрителя в большей степени сосредоточено на истории Марии, то внимание Стивена как автора этой истории сосредоточено на судьбе госпожи Энн. Не случайно в сильной текстовой позиции (в названии фильма – «Мадам») именно Энн заявлена как главное действующее лицо. Это обстоятельство, как и ситуативно неоправданная фраза Марии, обращенная к Энн: «Может, и Вам пора поверить в любовь», позволяют сделать смелое предположение о том, что романы, которые пишет Стивен, обращены именно к Энн. Шахматные партии, разыгрываемые в воображении доктора Б., спасают его от пустоты и саморазрушения, шахматная партия, смоделированная Стивеном, призвана спасти от того же Энн.

В целом Аманда Штерс разыгрывает перед нами своеобразную партию «игры в бисер», в которой, учитывая опыт постмодернистского дискурса, используя ассоциативные связи с различными эпохами и текстами культуры, актуализирует барочное художественное мышление. Неobarочный характер современного мироощущения (на что уже неоднократно указывали исследователи [18. С. 55]) во многом определен проблемой границ возможности человеческого познания, иллюзорности той гипотезы о мире, которую конструирует человеческое сознание, – проблемой, которая впервые с наибольшей ясностью была поставлена именно в эпоху барокко. Эта же эпоха утверждает универсальность нравственных основ мира, верность которым позволяет вырваться из мира иллюзий.

Список источников

1. Ухтомский А.А. Избранные труды. Л. : Наука, 1978. 360 с.
2. Корсунцев И.Г. Особенности виртуальной реальности // Корсунцев И.Г. В мире современных научных мифов. М. : Молодая гвардия, 2004. С. 21–45.
3. Флиер А.А. Культурологическая интерпретация социальной реальности // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3 (47). С. 39–46.
4. Черниговская Т.В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М. : Языки славянской культуры, 2016. 448 с.
5. Махов А.Б. Караваджо. М. : Молодая гвардия, 2009. 328 с.
6. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения : в 2 т. Т. 1 : XIV и XV века. М. : Искусство, 1978. 264 с.
7. *Мадэм*. URL: <https://yandex.ru/video/search?text=%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%BC%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%202017&path=wizard&noreask=1> (дата обращения: 06.03.2019).
8. *SFF 2017: Interview – Amanda Sthers, Director of Madame*. URL: <https://2ser.com/sff-2017-interview-amanda-sthers-director-madame/> (accessed: 05.03.2019).
9. *Amanda Sthers et Rossy de Palma au dîner – 21/11/2017*. URL: <https://yandex.ru/video/search?text=madame%20amanda%20sthers%202017%20interview&path=wizard&noreask=1&filmId=11093593189211294847> (accessed: 05.03.2019).
10. Волкова П.Д. Великие художники: большая книга мастеров и эпох. М. : АСТ, 2017. 384 с.
11. Андреев М.Л. Классическая европейская комедия. Структура и форма. М. : РГГУ, 2011. 234 с.
12. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры : учеб. пос. по культурологии. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
13. Стрельникова Л.Ю. Роман В.В. Набокова «Защита Лужина» как игровая модель шахматной гиперреальности // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2015. Вып. 1. С. 40–56.
14. Набоков В.В. Защита Лужина: Роман. М. : Современник, 1989. 126 с.
15. Чорна Л.В. Идеал як соціокультурний хронотоп // Гілея: научний вестник. 2016. № 110 (7). С. 259–264.
16. Цвейг С. Шахматная новелла // Цвейг С. Новеллы : пер. с нем. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1987. С. 462–511.
17. «Оживший Пикассо»: что мы знаем о Россе де Пальме // Кино-театр.ру. URL: <https://www.kino-teatr.ru/lifestyle/news/y2017/9-15/12974/> (дата обращения: 05.03.2019).
18. Степанова А.А. Преображение архетипа слуги в неobarочной эстетике Германа Гессе (роман «Игра в бисер») // Вестник Университета Российской академии образования. 2014. № 2. С. 55–64.
19. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М. : Худ. лит., 1986. С. 121–290.

References

1. Ukhomskiy, A.A. (1978) *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Leningrad: Nauka.
2. Korsuntsev, I.G. (2004) *V mire sovremennykh nauchnykh mifov* [In the world of modern scientific myths]. Moscow: Molodaya gvardiya. pp. 21–45.

3. Flier, A.Ya. (2016) Kul'turologicheskaya interpretatsiya sotsial'noy real'nosti [Cultural interpretation of social reality]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv – Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 3(47). pp. 39–46.
4. Chernigovskaya, T.V. (2016) *Cheshirskaya ulybka kota Shredingera: yazyk i soznanie* [Cheshire smile of Schrödinger's cat: language and consciousness]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
5. Makhov, A.B. (2009) *Karavadzho* [Caravaggio]. Moscow: Molodaya gvardiya.
6. Dvořák, M. (1978) *Istoriya ital'yanskogo iskusstva v epokhu Vozrozhdeniya : v 2 t.* [The history of Italian art in the Renaissance: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
7. Yandex.ru. (2017) *Madam*. [Online] Available from: <https://yandex.ru/video/search?text=%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%BC%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%202017&path=wizard&noreask=1> (Accessed: 6th March 2019).
8. Sthers, A. (2017) *Interview – Amanda Sthers, Director of Madame*. [Online] Available from: <https://2ser.com/sff-2017-interview-amanda-sthers-director-madame/> (Accessed: 5th March 2019).
9. Sthers, A. & de Palma, R. (2017) *Amanda Sthers et Rossy de Palma au dîner - C à Vous - 21/11/2017*. [Online] Available from: <https://yandex.ru/video/search?text=madame%20amanda%20sthers%202017%20interview&path=wizard&noreask=1&filmId=11093593189211294847> (Accessed: 5th March 2019).
10. Volkova, P.D. (2017) *Velikie khudozhniki: bol'shaya kniga masterov i epokh* [Great Artists: The Great Book of Masters and Eras]. Moscow: AST.
11. Andreev, M.L. (2011) *Klassicheskaya evropeyskaya komediya. Struktura i forma* [Classic European Comedy. Structure and Form]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
12. Mikhaylov, A.V. (1997) *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. p. 112–175.
13. Strelnikova, L.Yu. (2015) Roman V.V. Nabokova "Zashchita Luzhina" kak igrovaya model' shakhmatnoy giperreal'nosti [Vladimir Nabokov's "The Luzhin Defense" as a game model of chess hyperreality]. *Vestnik SPbGU – Vestniks of Saint Petersburg University*. 9(1). pp. 40–56.
14. Nabokov, V.V. (1989) *Zashchita Luzhina* [The Luzhin Defense]. Moscow: Sovremennik.
15. Chorna, L.V. (2016) Ideal yak sotsiokul'turniy khronotop [Ideal as a sociocultural chronotope]. *Gileya: nauchnyy vestnik*. 110(7). pp. 259–264.
16. Zweig, S. (1987) *Novelly* [Novellas]. Translated from German. Arkhangel'sk: Sev.-Zap. kn. izd-vo. pp. 462–511.
17. Kino-teatr.ru (2017) "Ozhivshiy Pikasso": chto my znaem o Rossi de Pal'ma ["Picasso Revived": what do we know about Rossi de Palma]. [Online] Available from: <https://www.kino-teatr.ru/lifestyle/news/y2017/9-15/12974/> (Accessed: 5th March 2019)
18. Stepanova, A.A. (2014) Preobrazhenie arkheta slugi v neobarokhnuyu estetiku Germana Gesse (roman "Igra v biser") [Transformation of the Servant Archetype in Hermann Hesse's Neo-Baroque Aesthetics (The Glass Bead Game)]. *Vestnik Universiteta Rossiyskoy akademii obrazovaniya*. 2. pp. 55–64.
19. Bakhtin, M.M. (1986) *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary-critical articles]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 121–290.

Сведения об авторах:

Егорова Е.Н. – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и религиоведения Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова (Архангельск, Россия). E-mail: ruslit1611@yandex.ru

Бедина Н.Н. – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и религиоведения Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова (Архангельск, Россия). E-mail: bedina-nat@yandex.ru

Полуэктов А.А. – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и религиоведения Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова (Архангельск, Россия). E-mail: anton.a.poluektov@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Egorova E.N. – Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: ruslit1611@yandex.ru

Bedina N.N. – Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: bedina-nat@yandex.ru

Poluektov A.A. – Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: anton.a.poluektov@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 13.03.2019;
одобрена после рецензирования 11.09.2019; принята к публикации 30.08.2022.*

*The article was submitted 13.03.2019;
approved after reviewing 11.09.2019; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 316.7

doi: 10.17223/22220836/47/4

ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ ПАМЯТЬ: СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРАКТИК КОММЕМОРАЦИИ

Людмила Борисовна Зубанова¹, Мария Львовна Шуб²

^{1, 2} Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия

¹ milazubanova@gmail.com.

² shubka_83@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена осмыслению феномена культурной памяти как устойчивой системы значимых представлений о прошлом, транслируемых в обобщенно-символических формах и порождающих социальные ценностно-поведенческие модели. В статье представлен социологический анализ коммеморативных практик – контент-анализ наименований улиц, мемориальных досок и памятников на примере Челябинска (анализируемый период с 1991 по 2016 г.). Авторы сопоставляют территориальные и хронологические основания наименований, типы их представленности (личность, событие, место), выявляют наиболее популярную тематику и образно-символические конструкции коммемораций.

Ключевые слова: культурная память, прошлое, коммеморация, политика памяти, коммеморативные практики

Благодарности: Результаты проведенного исследования реализованы в рамках программы грантов Президента Российской Федерации для государственной поддержки ведущих научных школ Российской Федерации (Конкурс НШ-2018), проект «Культура как основа ценностно-духовной консолидации: потенциал культурного наследия и образы будущего».

Для цитирования: Зубанова Л.Б., Шуб М.Л. Запечатленная память: социологический анализ практик коммеморации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 48–60. doi: 10.17223/22220836/47/4

Original article

THE IMPRINTED MEMORY: SOCIOLOGICAL ANALYSIS PRACTICIAN OF A KOMMEMORATION

Lyudmila B. Zubanova¹, Maria L. Shub²

^{1, 2} Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russian Federation

¹ milazubanova@gmail.com

² shubka_83@mail.ru

Abstract. Article is devoted to judgment of a phenomenon of cultural memory as steady system of the significant ideas of the past broadcast in generally – symbolical forms and generating social valuable behavioral models. Cultural memory acts as the central semantic kernel of a large number of both foreign, and domestic researches which all variety can be divided into three types conditionally: “archival” (memory understanding as conservative of socially demanded information in a format of social experience); “active” (memory

understanding as mechanism of the translator of social experience); “integrative” (the uniting both approaches to interpretation of essence of memory).

One of forms of an objectification of content of cultural memory is the commemoration understood as set public collective the practician, the values and behavior models directed to formation through ritually issued deduction and reproduction in the relevant culture of the significant for group, symbolically expressed ideas of the past. Intrinsic lines of a commemoration it is possible to call: collective character, publicity (representation of interests of a certain group), institutionality (purposeful organization), emotional involvement of participants into memorial action. Structurally the commemoration can be presented as follows: commemorative kernel (reason for the act of commemoration), commemorative symbol (valuable “loop” of a commemorative kernel) and commemorative function (target vector of a commemoration). Functions of integration, maintenance of identity, socialization, visualization, compensation act as commemorative functions.

The variety commemorative practician can be systematized by their tipologization on various to the bases: on existence duration: short-term and long-term; on subject of a commemorative kernel (personalized, it is event – procedural, topographical); in a form (a parade, a procession, assignment of a name, opening of a commemorative plaque, erection of a monument, etc.); on chronological localization of a commemorative kernel (retrofocused and updated); by origin (authentic and borrowed); on distribution scale (global, local, regional, subcultural); on an emotional message (constructive and destructive); on the nature of action (procedural and static); by the origin nature (natural and artificial), etc.

The sociological analysis three commemorative practician – names of streets, opening of commemorative plaques and monuments on the example of Chelyabinsk is presented in this article (the analyzed period from 1991 to 2016). Authors compare the territorial and chronological bases of names, types of their representation (the personality, an event, the place), reveal the most popular subject and figurative and symbolical designs of commemoration. As the general conclusion following the results of a research it is possible to note the following. In terms of territorial localization commemorative practicians are mainly connected with local history (the regional focused character); temporal – with the XX century, mainly Soviet period (the retro focused type); substantial – with reflection of achievements of outstanding persons (the personal focused type).

Keywords: cultural memory, past, commemoration, politics memory, commemorative practices

Acknowledgments: The results of the conducted research were implemented within the framework of the grant program of the President of the Russian Federation for state support of leading scientific schools of the Russian Federation (NS-2018 Competition), the project “Culture as the basis of value-spiritual consolidation: the potential of cultural heritage and images of the future”.

For citation: Zubanova, L.B. & Shub, M.L. (2022) The imprinted memory: sociological analysis practician of a commemoration. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 48–60. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/4

Чем больше мы пытаемся всмотреться в будущее,
тем стремительнее консервируем прошлое.
П. Нора

Дискурс культурной памяти, воплощенный в многообразии вариаций «past-проблематики», на сегодняшний день предстает актуальным и востребованным полем, что находит подтверждение как в научно-исследовательской рефлексии (оформление особого направления, ориентированного на исследование прошлого – memory-studies), так и в лавинообразном количестве театральных, кино- и песенных ремейков и ремиксов, набирающих популярность медийных продуктов, в основе которых лежит идея реанимации прошлого. О высоком интересе к прошлому, потребности изучения истории для понимания событий сегодняшнего дня свидетельствуют результаты социологических исследований, проводимых в различных регионах России [1–6].

Интенсификация подобного интереса во многом связана с уходом из жизни свидетелей истории XX столетия, с ускользающей возможностью извлечь максимально продуктивный опыт из их рассказов о пережитых потрясениях Второй мировой войны, памяти о Холокосте – зафиксированных в индивидуальной памяти конструкций травмы, вины, покаяния [6. Р. 107], которые не могут и не должны быть преданы молчаливому забвению. П. Нора связывает востребованность изучения памяти в современную эпоху с нашим чувством ускоряющегося хода времени, которое, в свою очередь, является результатом стремительных темпов развития всех сфер жизни общества [8].

Надындивидуальная память как самостоятельный субстрат, не сводимый к совокупности индивидуальных воспоминаний, отражена в концепциях Э. Дюркгейма, М. Хальбвакса, Я. Ассмана, Ю. Лотмана. Публичные формы памяти трактуются как общий для группы социальный опыт (А. Щюц), объективированные посредством знаковых систем коммуникативные акты (П. Бергер, Т. Лукман), средоточие следов событий (П. Рикер), деятельность по совместному переживанию коллективного исторического опыта (А. Мегилл). Несмотря на наличие нюансов в подходах исследователей, их объединяет понимание надындивидуальной памяти как особого, уникального и самостоятельного феномена, специфичного как с точки зрения смыслового наполнения, так и с точки зрения механизмов его трансляции.

Авторские концепции надындивидуальной памяти можно разделить на два смысловых блока: «память как архив» – свойство памяти хранить социально востребованную информацию в формате социального опыта, символов, событийных следов; «память как деятельность» – акцент на процессах трансляции, реконструкции, актуализации общего для группы прошлого. Однако, по нашему мнению, именно объединение данных подходов («память как архив и как деятельность») позволяет исследовать память в интегративном единстве контента («константные коды») и деятельности по его межпоколенной трансляции («интерпретационные коды»). Таким образом, равно значимым определяется и само содержание накопленного социального опыта, востребованного группой на том или ином этапе своего существования, и те способы, с помощью которых этот социальный опыт передается.

В строгом смысле слова есть только индивидуальная память как высшая психическая способность человека накапливать и актуализировать информацию. Коллективы такой способностью не обладают и обладать не могут, поэтому следует признать, что понятие «коллективная память» формально представляет, скорее, метафору, чем строго научный концепт. Однако эта констатация не снимает вопроса о ее сущности, которая проистекает из структуры и специфики индивидуальной памяти. Дело в том, что память отдельно взятого человека устроена чрезвычайно сложно: она включает в себя различные типы и подтипы, выделяемые исходя из различных оснований: содержание, время, организация запоминания и др. Именно последний критерий в контексте наших рассуждений представляет наибольший интерес. С точки зрения организации воспоминаний выделяется процедурная (память на действия) и декларативная (память на названия) память [9. С. 44]. Декларативная память имеет не физиологическую, а социальную природу, так как ее содержание (что запоминать) и организация (как запоминать) диктуются внешними (социальными, культурными) по отношению к организму человека условиями.

Исходя из этого, мы можем определять культурную память как устойчивую систему значимых для группы представлений о прошлом, транслируемых в обобщенно-символических формах, порождающих определенные ценностно-поведенческие модели членов группы, проявляющиеся в ритуально-коммеморативных практиках. Именно коммеморация является формой объективации и визуализации культурной памяти (восстановлением памяти в ее вещественных репрезентациях), одним из инструментов реализации политики памяти.

На сегодняшний день нельзя говорить о каком бы то ни было едином подходе к осмыслению коммеморации. Этот термин употребляется скорее интуитивно, на уровне здравого смысла, нежели в рамках каких-то четких смысловых границ. С этим связано и то, что разные исследователи под коммеморацией понимают самые различные феномены – от поминовения как такового до празднично-мемориальных церемоний. Актуальная потребность в репрезентациях прошлого в равной степени свойственна всем историческим эпохам. Однако в XX столетии сила традиции как инструмента трансляции прошлого утрачивается, а потому обостряются механизмы искусственного реконструирования истории посредством практик коммеморации: «Коммеморация возникает в настоящем из желания сообщества, существующего в данный момент, подтверждать чувство своего единства и общности, упрочивая связи внутри сообщества через разделяемое его членами отношение к прошлым событиям, или, более точно, через разделяемое отношение к репрезентации прошлых событий... Коммеморация – это способ скрепления сообщества, сообщества коммемораторов» [10. С. 116]. Принципиально важным, по мнению А. Мегилла, в понимании сущности коммемораций является, с одной стороны, осознание их презентативности (связь с настоящим, в отличие от памяти, которая, по мнению ученого, своей природой связана с прошлым), а с другой, – их репрезентативности, иллюстративном по отношению к прошлому характере.

Такие ритуалы так или иначе соотносятся с сакральными для группы местами прошлого – местами совершения подвигов, сотворения чудес, смерти героя и т.п. Места памяти, по мнению П. Нора, являются крайней формой существования коммеморативного сознания, порожденного процессом замены памяти историей. И хотя общество, спровоцировавшее эту замену, «ценит новое выше старого, молодое выше дряхлого, будущее выше прошлого» [8. С. 26], тем не менее, ощущая неуверенность в этом будущем, оно нуждается в неких точках опоры, в «иллюзиях вечности». И места памяти, и сопровождающая их политика коммеморации обеспечивают эту опору и иллюзии.

Безусловно, перечисленные концепции не исчерпывают круг авторов, поднимавших в своих исследованиях проблемы коммеморации, но позволяют в большей или меньшей степени выйти к собственному концептуальному видению данной проблемы.

В настоящем исследовании авторы обратились к социологическому анализу коммеморации – совокупности публичных коллективных практик, направленных на формирование ценностей и моделей поведения через ритуально оформленное удержание и воспроизведение в актуальной культуре значимых для группы, символически выраженных представлений о прошлом [11. С. 162].

Сущностными признаками коммеморации являются ее коллективный характер, публичность (репрезентация интересов группы), институциональность (целенаправленная организованность), эмоциональная вовлеченность участников в мемориальное действие. Коммеморативная коммуникация осуществляется не столько в пространстве фактов, сколько в пространстве образов, символов и архитипических представлений. В основе коммеморации лежит некий объект (коммеморативное ядро), который, собственно, и является поводом для акта поминовения. В качестве данного объекта могут выступать отдельная личность, событие, совокупность событий, место и т.п. В процессе коммеморации объект превращается в коммеморативный символ (архетип, мифологему), формируемый вокруг коммеморативного ядра и позволяющий выйти в пространство нарратива. Таким коммеморативным символом / нарративом могут выступать различные образы: «корней», «отца-основателя», «жертвы», «героя», «травмы», «победы», «служения» и т.п. Коммеморативный символ, прочитываемый как метафора, выводит коммеморативный объект в общее смысловое поле коллективной памяти, наделяя его ценностным, символическим «шлейфом», моделирующим установки и поведение группы, способствуя ее солидаризации.

Как и в случае с культурной памятью, коммеморация прежде всего выполняет *функцию интеграции*, восстановления единства, реализуя ее через участие в общезначимом ритуале поминовения. Еще одной важной функцией является *поддержание идентичности*: обращение к общему для группы прошлому, к истокам, выступающим основой личностно-групповой самоидентификации. Можно говорить о *социализирующей функции* коммемораций, поскольку через участие в них происходит адаптация, приобщение члена коллектива к культурной памяти группы. Отдельно можно говорить о *функции визуализации* (основная «внешняя» функция коммеморации) как инструменте, позволяющем членам группы считывать и усваивать символы, представления, образы, скрытые в культурной памяти группы. Следует выделить и *компенсаторную функцию*: благодаря эмоциональному погружению в коммеморативное действие, человек, становясь его частью, как бы преодолевает разрыв между прошлым и настоящим, историей и актуальностью, объектом мемориализации и им самим, компенсирует физическую невозможность быть свидетелем мемориальных событий участием в их ритуально-символической реинкарнации.

В исследовательской риторике довольно часто в одном смысловом ряду с понятием коммеморации используют термины «мемориализация» и «ре-меморация». Эти термины, на наш взгляд, вряд ли можно назвать синонимичными. Сущность мемориализации значительно шире и заключается в сохранении памяти, в поминовении вообще. К ней можно отнести и открытие новых музеев, и фотографию умершего родственника на стене, и автобиографические заметки. Поэтому коммеморацию следует считать одним из проявлений мемориализации. Ремеморация же (термин, используемый А. Мегиллом и П. Нора) подразумевает намеренную реконструкцию прошлого, переформатирование памяти, исходя из определенных актуальных установок. По смыслу она близка к тому, что Т. Адорно назвал «проработкой прошлого» – своеобразная манипулятивная «подгонка» прошлого, памяти, истории под те или иные интересы группы.

По мнению П. Нора, в объем понятий «места памяти» и, соответственно, «коммеморация» включены следующие практики и объекты мемориального характера:

- переносные (например, разного рода своды законов);
- топографические (любые объекты, связанные с местом их локализации);
- туристические места;
- монументальные (например, статуи или надгробные памятники);
- «великие события»;
- архитектурные (в отличие о монументов, эти места памяти связаны, во-первых, с древностью их создания, а во-вторых, – со «сложным соотношением своих элементов» [Нора, 1999: 47].

Мы видим необходимость в разработке расширенной типологии коммеморативных практик, разделенных по следующим основаниям:

1) по длительности существования: краткосрочные (существующие на протяжении короткого промежутка времени) и долгосрочные (практикуемые в течение длительного исторического промежутка);

2) по тематике коммеморативного ядра: персонализированные, событийно-процессуальные, топографические;

3) по форме: парад, шествие, присвоение имени, открытие мемориальной доски, воздвижение памятника (возможны комбинации этих форм в рамках одного коммеморативного акта);

4) по хронологической локализации коммеморативного ядра (к какому модусу времени относится это ядро): ретроориентированные (далекое прошлое) и актуализированные (недавнее прошлое);

5) по происхождению: аутентичные (связанные с национальной историей) и заимствованные (воспринятые из исторической традиции других стран);

6) по масштабу распространения: глобальные (общемировые), локальные (на уровне отдельного государства), региональные, субкультурные;

7) по эмоциональному посылу: конструктивные и деструктивные;

8) по характеру действия: процессуальные (парад) и статичные (открытие мемориальной доски);

9) по природе происхождения: естественные (обусловленные реальным событием или биографией) и искусственные («изобретенная традиция»);

10) по характеру восприятия: консенсусные (одобряемые всеми социальными группами) и дискуссионные (связанные с недовольством отдельных социальных групп);

11) по источнику происхождения: официальные (институционально-инициированные), народные (инициированные «снизу») и смешанные (в случае открытия мемориальной доски нередко инициатива исходит «снизу», а решение принимается на уровне городских властей).

Безусловно, данная типология является открытой для дополнения. С течением времени будут появляться новые типы коммемораций, а некоторые – уходить в прошлое.

В настоящей статье мы обратимся к опыту контент-анализа конкретных коммеморативных практик, воплощенных в наименовании улиц, мемориальных досок и памятников в Челябинске. Челябинск в качестве исследовательской площадки был выбран не случайно. Будучи генетически городом промышленным, «опорным краем державы», он на многие десятилетия закрепился в обще-

ственном сознании (и самих челябинцев, и россиян в целом) как центр металлургии и как следствие – эпицентр серьезных экологических проблем [12]. Однако в последнее время административными структурами предпринимаются усилия, направленные на символический ребрендинг, трансформацию сложившегося негативного имиджа территории. В этой связи культурная политика играет особую роль не просто инструмента реализации имиджевых стратегий, но и выступает условием формирования особой социокультурной среды, основанной на идеях общественного единения, чувстве локального патриотизма и пр. Эти задачи решаются различными способами, одним из которых может рассматриваться и политика коммеморации.

Социологические исследования «мест памяти» как в ракурсе сопряжения личной идентичности и «идентичности города» [13], так и в непосредственном соединении «масштаба памяти» с ее пространственной репрезентацией на материале обращения к молодым городам среднего Урала [14] в последние годы приобретают особую актуальность и востребованность. Авторами данной статьи был осуществлен контент-анализ наименований улиц, мемориальных досок и памятников Челябинска в период с 1991 по 2016 г. – времени постсоветской действительности, связанной с радикальными трансформациями во всех сферах жизни общества, в том числе в отношении национального прошлого и истории страны. Базой исследования послужили протоколы городской экспертной комиссии по наименованию муниципальных объектов. Всего было рассмотрено 3 014 решений о наименовании муниципального объекта, из которых выделено 514 объектов, имеющих отношение к коммеморации. Конкретные наименования муниципальных объектов в указанный период классифицировались нами по следующим позициям:

- территориальная локализация объекта наименования (региональная, общероссийская или мировая);
- хронологическая локализация объекта наименования (советский или постсоветский периоды);
- тип наименования (личность, событие, место);
- тематика объекта наименования (принадлежность к определенным социальным сферам);
- образно-символический тип персонифицированного объекта наименования (коммеморативный символ, объединяющий героев наименований).

Обратимся к фактическим результатам проведенного исследования.

Наименование улиц

Сам факт присвоения названия улице, проспекту или переулку является актом коммеморации лишь в том случае, если наименования носят мемориальный характер, т.е. призваны зафиксировать в коллективной памяти значимые для группы фрагменты прошлого. За рассматриваемый период было присвоено 216 названий улицам, переулкам и проспектам Челябинска: 60 из них носят мемориальный характер, т.е. направлены на сохранение в «архивах культурной памяти» значимой для группы (в нашем случае – населения г. Челябинска) информации.

Сама по себе интенсивность присвоения улицам мемориальных наименований не может быть названа высокой. Нами не была установлена и ее зависимость от конкретного года или этапа местной, российской или мировой

истории – частота появления улиц с мемориальными коннотациями равномерно распределена по всем годам анализируемого периода и увеличивается лишь параллельно увеличению вновь появляющихся объектов наименования. Было установлено, что 80% всех названий связаны с местной историей, т.е. носят регионально-ориентированный характер; 58% всех названий связаны с фиксацией событий и деятельностью личностей XX столетия; более 80% из них приходится на советский период (это почти половина всех анализируемых названий в целом). Кроме того, 45 улиц из 60 имеют отношение к какой-либо исторической личности, только 12 – к месту и 3 – к процессу или событию.

Дополнительно изучив топографический (названия, связанные с местом) и персонализированный типы коммеморативного ядра, мы выявили, что в первом из них наиболее востребованными являются географические названия (преимущественно названия городов, родом из которых были первопоселенцы Челябинска), а во втором – деятели культуры и военные.

Названия улиц, как нам представляется, реализуют не просто функцию фиксации события, но и политику памяти через символическую коммуникацию с аудиторией. В исследовании улиц были выделены два ключевых коммеморативных символа – «символ наследия» и «символ Героя», воплощающие, соответственно, представления об общем прошлом группы, ее истоках (и историко-географических, и духовных) и транслирующих образ эталонной личности.

Мемориальные доски

Следующим объектом анализа выступили мемориальные доски, установленные в Челябинске в период с 1990 по 2016 г. Мемориальные доски имеют преимущественно региональную локализацию, т.е. отражают интерес общественности к местной истории, выдающимся землякам и их достижениям. Во-вторых, они фиксируют неравномерную хронологическую локализацию с явным доминированием советского периода (большинство героев мемориальных досок или событий, в честь которых они были открыты, относятся к советскому периоду истории нашей страны).

Актуальное прошлое (постсоветский период) занимает второе место по популярности (70 досок из 226). При этом тематически этот период представлен, главным образом, мемориальными досками погибшим в локальных войнах и конфликтах (чеченские войны, военные события в Дагестане, Ингушетии и др.) – 41 из 70 досок. Если же говорить о периоде советской локализации, то его героями в достаточно равномерных пропорциях стали ученые, деятели культуры, сферы промышленного производства. Наибольшее число досок было открыто в честь погибших при исполнении служебных обязанностей военных и сотрудников МВД. На основании изучения коммеморативных ядер были выделены два наиболее распространенных коммеморативных символа – «героической жизни» и «героической смерти», объединяемые мотивом служения Родине. Первый коммеморативный символ коррелируется, главным образом, с советским периодом, второй – с периодом Новейшей истории России.

Памятники и мемориальные комплексы

Возрастающий интерес к проблеме памятника не просто как художественного объекта, но и инструмента формирования культурной памяти во многом объясняется потребностью в материализации воспоминаний, солида-

ризации членов группы через отсылку к символам группового единства – общим фигурам воспоминания.

В Челябинске за период с 1991 по 2016 г. было открыто 78 памятников, из которых только 40 носят мемориальный характер. По критерию территориальной локализации подавляющее большинство памятников относятся к общероссийскому масштабу, т.е. по своему содержанию выходят за пределы региона и связаны с событиями и личностями, внесшими вклад в развитие страны в целом. По критерию хронологической локализации 50% памятников связаны с советским прошлым и, главным образом, с темой Великой Отечественной войны – событием в российской истории прошлого века, обеспечившим как подъем национального самосознания, утверждение нового международного статуса страны, так и великие потрясения, жертвы, страдания и потери [15].

Доминирующим типом коммеморативного ядра является персонализированный тип – практически все памятники посвящены личности (персональный герой) или группе лиц (коллективный герой). Последняя категория является наиболее востребованной, что может объясняться желанием увековечить память о достижениях социальной общности, включив в анналы культурной памяти представление о некоем совместном подвиге или коллективно принесенной жертве. С точки зрения тематики наиболее популярными оказались две группы: участники (погибшие) Великой Отечественной войны и участники (погибшие) иных войн (Первой мировой, русско-японской, афганской и др.), а также сотрудники МВД, погибшие при исполнении служебных обязанностей. Среди «невоенной» тематики чаще всего фигурировали памятники, посвященные представителям сферы культуры.

На основании проведенного анализа были выделены два коммеморативных символа – символ «героической жизни» (33%) (обращенный к сохранению в культурной памяти образов выдающихся личностей и их достижений) и символ «героической смерти» (67%) (связанный с мемориализацией образа героя – воина, защитника Родины, отдавшего за нее свою жизнь). Такую тенденцию мы уже констатировали при изучении наименований улиц и мемориальных досок.

Итак, подведем общий итог проведенному исследованию феномена коммеморации. В последние десятилетия его значение не только в пополнении объема культурной памяти, но и в вопросах формирования коллективных ценностных ориентиров, мировоззренческих и поведенческих установок и управления ими лишь возрастает. По словам британского исследователя Т. Джадта, «до самого последнего времени весь смысл музея, мемориальной доски или памятника состоял в том, чтобы напомнить людям о том, что они и без того знают сами (или думают, что знают). Сегодня, однако, все эти вещи служат другим целям. Музеи и памятники теперь создаются для того, чтобы рассказать людям о вещах, о которых они могут ничего не знать, совершенно забыли или вовсе никогда не слышали. Все сильнее нас охватывает страх, что мы забудем свое прошлое, что оно исчезнет, затеряется в суете настоящего» [16. С. 45].

Возрастающая роль коммеморативных практик связана не только со страхом забвения прошлого, но и со страхом забвения настоящего – потери ценностной ориентации в социокультурном пространстве, утраты смысло-

жизненных установок, размывания нормативных границ и пр. Такая ситуация порождает, с одной стороны, рост возможностей манипулирования массовым сознанием и поведением, а с другой – необходимость восстановления целостной и идеологически наполненной картины мира людей, обеспечения их консолидированного бытия (иногда два этих процесса взаимосвязаны). Решение этих задач осуществляется в том числе и через обращение к архивам культурной памяти в актах коммеморации: «Изучение мемориальных практик представляет собой ресурс высочайшей эвристической ценности для любого, кто интересуется исследованием соотношения между памятью о прошлом и общественными процессами настоящего. Определить изначальные мотивации, составляющие основу мемориальных практик, заново пережить те конфликты и примирения, которыми на протяжении времени отмечены все перемены... – все это образует важнейшие предпосылки понимания подходов, найденных какой-либо социальной группой, к решению основополагающей проблемы репрезентации природы собственной сущности как для себя самой, так и для других людей» [17. С. 109]. Коммеморативный компонент в рассмотренных нами практиках невелик – в целом он составил 39,5% (исключение, по объективным причинам, составили лишь мемориальные доски), что вполне подтверждает вывод о том, что памятники в городском пространстве все чаще служат не столько визуализации памяти, сколько выполняют развлекательно-декоративные функции «бунта против официальной монументальности» [18. С. 99].

По хронологической локализации коммеморативного ядра (соотнесенность с конкретным историческим этапом) наиболее востребованным оказался ретро-ориентированный тип, связанный, прежде всего, с советским периодом истории нашей страны (он существенно преобладал во всех трех формах коммеморативных практик). Тенденция масштабной рефлексии по поводу советского наследия находит свое подтверждение в исследованиях, ориентированных на сопоставление ценностной символики прошлого и настоящего периодов российской истории. Так, при изучении восприятия образов прошлого и настоящего в представлении петербуржцев позитивные оценки советского общества очевидно преобладали над современным периодом [19. С. 97]. Вероятно, с точки зрения психологического восприятия времени, современность представляется еще не до конца сформированным этапом, с достаточно размытыми смысловыми границами. Чтобы определить, что следует включать в объем культурной памяти, нужна историческая дистанция, взгляд со стороны. Как известно, «лицом к лицу лица не увидеть, большое видится на расстоянии». Советское прошлое еще зримо присутствует в современности в формате коммуникативной памяти: живы его непосредственные свидетели, актуально советское наследие в науке, культуре, образовании, спорте и пр. И это отличает его от дореволюционного периода, который воспринимается как прошлое в «чистом виде» – давно минувшее и далекое. Именно советское прошлое, несмотря на его спорные и трагические страницы, на сегодняшний день позиционируется в качестве мощной платформы построения национальной идеи, активизации духа патриотизма и чувства национальной гордости в сознании поколений: «...память о советском остается, несмотря на коммуникационные сложности, важным социокультурным полем поиска значимых поколенческих констант. Ее коллективная сила продолжает работать и

производить новые интерпретации советского прошлого, которые становятся частью семейного наследия» [20. С. 154].

В целом изучение коммеморации позволяет не только обозначить основные направления политики памяти, зафиксировать специфику ее наполнения и формы реализации, но и понять симптоматику развития культуры, ее ценностные приоритеты, спрогнозировать возможные сценарии развития в будущем. Именно публичные коммеморативные практики позволяют перевести абстрактно-невыраженное содержание культурной памяти в действенно-практическое русло, репрезентировать ее ключевые идеи. Если феномен прошлого представить в виде вершины перевернутой пирамиды, в которой он выступает в роли смыслового, сущностного истока, то явления такого рода будут занимать более высокий, восходящий трапезиевидный уровень. К ним можно отнести историко-культурные образы прошлого (специфика относительно устойчивых, культурно-универсальных, субъективных параметров восприятия прошлого) и культурную память, содержание которой, с одной стороны, формирует эти устойчивые ретро-перцептивные стереотипы, а с другой, во многом опирается на них как некие устойчивые, архетипические ментальные основания. Еще более конкретной формой объективации прошлого можно назвать коммеморативные практики, переводящие мифо-символический «язык» культурной памяти на уровень простых и понятных «обычному человеку» форм (праздников, актов публичного поминовения, мемориальной скульптуры и пр.). И чем дальше мы будем продвигаться от прошлого как условно обозначенной нами вершины пирамиды (феноменологический уровень бытия прошлого), чем сильнее вектор исследовательского интереса будет стремиться к ее основанию (социокультурный уровень бытия прошлого), тем четче будет проявляться потенциал социологического подхода интерпретации прошлого. Этот потенциал, на наш взгляд, заключается, во-первых, в возможностях осуществления социокультурной транслитерации феномена прошлого (переориентации исследовательского ракурса с уровня познания абстрактного феномена на уровень реальной социокультурной практики), во-вторых, в изучении прошлого в его «естественной среде обитания» (в масштабах бытия конкретного человеческого коллектива с определенным набором ценностей, норм, стереотипов, целей и пр.), в-третьих, в осмыслении прошлого как явления, детерминирующего культурные основания и детерминируемого ими, в-четвертых, в интерпретации его ресурсов по решению значимых актуальных проблем на разных этапах развития социальной системы.

Список источников

1. Покида А.Н., Зыбуновская Н.В. Динамика исторической памяти в российском обществе (по результатам социологического мониторинга) // Социологические исследования. 2016. № 3. С. 98–107.
2. Аргунова Е.В., Тимофеева М.А. Революционные события и вожди Октября 1917 года в восприятии населения // Социологические исследования. 2018. № 4. С. 145–152.
3. Cutcher L., Dale K., Hancock Ph., Tyler M. Spaces and Places of Remembering and Commemoration // Organization. 2016. № 1. P. 3–9.
4. Lorenzo-Dus N., Bryan A. Dynamics of Memory: Commemorating the 2005 London Bombings in British Television News // Memory Studies. 2011. № 3. P. 281–297.
5. Cohen A.J. Our Russian Passport: First World War Monuments, Transnational Commemoration, and the Russian Emigration in Europe, 1918–39 // Journal of Contemporary History. 2014. № 4. P. 627–651.

6. Stephens J. The Ghosts of Menin Gate: Art, Architecture and Commemoration // *Journal of Contemporary History*. 2009. № 1. P. 7–26.
7. Коротецкая Л.В. Холокост как социальная и культурная конструкция памяти: фактор травмы и позиция жертвы // *Социологические исследования*. 2016. № 3. С. 107–117.
8. Нора П. Франция-память. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. 333 с.
9. Шульговский В.В. Физиология высшей нервной деятельности с основами нейробиологии. М. : Академия, 2008. 528 с.
10. Мегилл А. Историческая эпистемология. М. : «Канон + » РООИ «Реабилитация», 2007. 480 с.
11. Шуб М.Л. Феномен коммеморации: опыт культурологического анализа практик публичного поминовения (на примере наименования улиц г. Челябинска) // *Обсерватория культуры*. 2018. Т. 15, № 2. С. 161–169.
12. Зубанова Л.Б., Зыховская Н.Л., Синецкий С.Б., Шуб М.Л. Экологическая культура: эффективность формирования и сценарии воспроизведения в «стресс-регионах» // *Социологические исследования*. 2017. № 7. С. 132–140.
13. Штоп-Рутковская К. Киберпамять, или О чем мы не помним в сети. Анализ локальной памяти: Белосток и Люблин // *Социологические исследования*. 2015. № 4. С. 130–139.
14. Велескова Н.В., Прямыкова Е.В. Вандышева М.Н. Места памяти в молодых городах. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016.
15. Головашина О.В., Линченко А.А., Аникин Д.А. Память о Великой Отечественной войне: день Победы в историческом сознании россиян // *Социологические исследования*. 2017. № 3. С. 123–133.
16. Джадт Т. «Места памяти» Пьера Нора: Чьи места? Чья память? // *Ab Imperio*. 2004. № 1. С. 44–71.
17. Мильорати Л., Мори Л., Коломиец В.К. Тень классического наследия и ее преодоление. Память о движении сопротивления и «конфликтность» памятных мероприятий // *Социологические исследования*. 2014. № 1. С. 108–115.
18. Стрельникова А.В. Необычные памятники как объект городского визуального пространства // *Социологические исследования*. 2013. № 4. С. 95–99.
19. Сикевиц З.В. Динамика «образа» прошлого и настоящего в представлениях петербуржцев // *Социологические исследования*. 2016. № 3. С. 88–97.
20. Омельченко Е.Л., Андреева Ю.В. Что остается в семейной истории: память о советском сквозь разговор трех поколений // *Социологические исследования*. 2017. № 11. С. 147–156.

References

1. Pokida, A.N. & Zybunovskaya, N.V. (2016) Dynamics of the historical memory in the Russian society (results of sociological monitoring). *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 3. pp. 98–107. (In Russian).
2. Argunova, E.V. & Timofeeva, M.A. (2018) The 1917 revolutionary events and October leaders in St. Petersburg population views. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 4. pp. 145–152. (In Russian). DOI: 10.7868/S0132162518040165
3. Cutcher, L., Dale, K., Hancock, Ph. & Tyler, M. (2016) Spaces and Places of Remembering and Commemoration. *Organization*. 1. pp. 3–9. DOI: 10.1177/1350508415605111
4. Lorenzo-Dus, N. & Bryan, A. (2011) Dynamics of Memory: Commemorating the 2005 London Bombings in British Television News. *Memory Studies*. 3. pp. 281–297. DOI: 10.1177/1750698011402573
5. Cohen, A.J. (2014) Our Russian Passport: First World War Monuments, Transnational Commemoration, and the Russian Emigration in Europe, 1918–39. *Journal of Contemporary History*. 4. pp. 627–651. DOI: 10.1177/0022009414538469
6. Stephens, J. (2009) The Ghosts of Menin Gate: Art, Architecture and Commemoration. *Journal of Contemporary History*. 1. pp. 7–26. DOI: 10.1177/0022009408098644
7. Korotetskaya, L.V. (2016) Kholokost kak sotsial'naya i kul'turnaya konstruktsiya pamyati: faktor travmy i pozitsiya zher'tvy [The Holocaust as a social and cultural construction of memory: the trauma factor and the position of the victim]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 3. pp. 107–117.
8. Nora, P. (1999) *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
9. Shulgovskiy, V.V. (2008) *Fiziologiya vysshey nervnoy deyatel'nosti s osnovami neyrobiologii* [Physiology of higher nervous activity with the basics of neurobiology]. Moscow: Akademiya.

10. Megill, A. (2007) *Istoricheskaya epistemologiya* [Historical Epistemology]. Moscow: Kanon +; ROOI "Reabilitatsiya."
11. Shub, M.L. (2018) Commemoration phenomenon: an experience of culturological analysis of public commemoration practices (by the example of Chelyabinsk streets naming). *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. 15(2). pp. 161–169. (In Russian). DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-161-169
12. Zubanova, L.B., Zykhevskaya, N.L., Sinetskiy, S.B. & Shub, M.L. (2017) Ecological culture: efficiency of formation and scenarios of reproduction in "stress-regions." *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 7. pp. 132–140. (In Russian). DOI: 10.7868/S0132162517070157
13. Stop-Rutkovska, K. (2015) Cyber-memory, or: what we do (not) remember in the net. An analysis of local memory: Bialystok and Lublin. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 4. pp. 130–139. (In Russian).
14. Veselkova, N.V., Pryamikova, E.V. & Vandyshcheva, M.N. (2016) *Mesta pamyati v molodykh gorodakh* [Places of memory in young cities]. Yekaterinburg: Ural State University.
15. Golovashina, O.V., Linchenko, A.A. & Anikin, D.A. (2017) Pamyat' o Velikoy Otechestvennoy voyne: den' Pobedy v istoricheskom soznanii rossiyan [Memory of the Great Patriotic War: Victory Day in the Historical Consciousness of Russians]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 3. pp. 123–133.
16. Judt, T. (2004) "Mesta pamyati" P'era Nora: Ch'i mesta? Ch'ya pamyat'? ["Places of Memory" by Pierre Nora: Whose Places? Whose memory?]. *Ab Imperio*. 1. pp. 44–71.
17. Migliorati, L., Mori, L. & Kolomiets, V.K. (2014) Ten' klassicheskogo naslediya i ee preodolenie. Pamyat' o dvizhenii soprotivleniya i "konfliktnost'" pamyatnykh meropriyatiy [The shadow of the classical heritage and its overcoming. Memory of the resistance movement and the "conflict" of commemorative events]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 1. pp. 108–115.
18. Strelnikova, A.V. (2013) Unusual monuments as objects of urban visual space. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 4. pp. 95–99. (In Russian).
19. Sikevich, Z.V. (2016) Dynamics of the "image" of the past and present in the representations of people from Saint-Petersburg. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 3. pp. 88–97. (In Russian).
20. Omelchenko, E.L. & Andreeva, Yu.V. (2017) What remains in the family history: the memory of "the Soviet" in the conversation of three generations. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 11. pp. 147–156. (In Russian). DOI: 10.7868/S0132162517110162

Сведения об авторах:

Зубанова Л.Б. – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социологии Челябинского государственного института культуры (Челябинск, Россия). E-mail: milazubanova@gmail.com

Шуб М.Л. – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и социологии Челябинского государственного института культуры (Челябинск, Россия). E-mail: shubka_83@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Zubanova L.B. – Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: milazubanova@gmail.com

Shub M.L. – Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: shubka_83@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 28.11.2018;
одобрена после рецензирования 15.03.2019; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 28.11.2018;
approved after reviewing 15.03.2019; accepted for publication 30.08.2022.

Научная статья

УДК 78.01+398

doi: 10.17223/22220836/47/5

ФОЛЬКЛОРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ПРАВОМЕРНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕРМИНА

Елена Альбертовна Каминская

Институт современного искусства, Москва, Россия, kaminskaya@mail.ru

Аннотация. В статье показывается, что само толкование термина «произведение», принятое в гуманитарных науках, не исключает его применение в отношении фольклора, а стабильность художественной структурно-функциональной системы авторских произведений не выступает категорической антитезой свободному варьированию фольклорных текстов в качестве продуцируемых народной культурой произведений. Доказано, что интерпретация произведений искусства в целом соответствует имманентным характеристикам фольклорных артефактов.

Ключевые слова: фольклорное произведение, авторское произведение, вариантность, импровизационность, интерпретация

Для цитирования: Каминская Е.А. Фольклорное произведение: правомерность использования термина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 61–68. doi: 10.17223/22220836/47/5

FOLKLORE WORK: LEGALITY OF THE USE OF THE TERM

Elena A. Kaminskaya

Institute of modern art, Moscow, Russian Federation, kaminskaya@mail.ru

Abstract. The purpose of the article is to provide essential justifications for the validity of the definition of “folklore work”. The main sources were the works of philosophers, culturologists, art historians, and folklorists in the field of definitional analysis of the “work of art” category and directly folklore texts. The research methodology includes a structural and functional approach to the analysis of the features of the existence of artistic texts, a phenomenological and anthropological interpretation of folklore artifacts with the inclusion of elements of textual analysis.

The question of terminology in the Humanities is quite acute. The use of terms without an exact designation of their subject field can lead not only to discrepancies, but also to significant errors in understanding the essence of phenomena. Moreover, this may lead to claims that the use of certain terms is incorrect. This is the case with the term “folklore work”, which is used in scientific terms. A number of studies, primarily of art criticism, deny the validity of its application on the grounds that the status of stability of works of art contradicts the variant character of folklore texts.

This contrast between constancy and variability is explained by a somewhat simplified view of the phenomena being compared. The basis of the folklore work is avante-text, which generates equal variants, but performs the function of a stable image structure. It should be interpreted quite broadly: as a kind of conditional matrix within which elements vary without changing the cultural meaning. This is why folklore works are recognizable, preserved and recreated in each case. This variation, in turn, expands the set framework, filling the tradition with relevant content, enriching it with new artistic images, etc.

A similar situation occurs with the author's works of art, which for a long time included improvisational fragments. It is the execution and perception of a literary text (and not just the fact that it is fixed in a sign system) that turns it into a work itself, with the inevitable

variability. Of course, these changes are not as obvious as in the case of folklore works, but they do not exclude them. Thus, any work of art does not act as a constant system, but as a phenomenon that is quite mobile in the dynamics of cultural activity.

In addition, it should be remembered that a work of art is always the result of a specific activity for the production of artifacts. In this case, any created artifact acts as a work of art or, more generally, a work of culture.

Therefore, the creation of an artifact in the sphere of folklore culture is the same artistic production as creativity in the sphere of author's musical culture, literature, painting, etc. The use of the term "folklore work" is not only quite justified, but also corresponds to the essential structural, functional and semantic characteristics of this phenomenon.

Keywords: folklore creative, author's work, variant, improvisation, interpretation

For citation: Kaminskaya, E.A. (2022) Folklore work: legality of the use of the term. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 61–68. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/5

В гуманитарных науках достаточно часто можно встретить употребление терминов либо без определения их предметного поля, либо с его недостаточно четким, полным установлением. Связано это, на наш взгляд, с тем, что авторам представляется самоочевидным то, о чем речь идет в том или ином случае. Однако такая терминологическая непроработанность может приводить не просто к разночтениям, но и к существенным погрешностям в использовании терминологии, что далее влечет к неточностям в интерпретации самого явления. Подобная ситуация возникает и в связи с термином «фольклорное произведение», причем далеко не всегда только в поле гуманитарных исследований, но и в других контекстах. Недостаточно обоснованное понимание этого термина приводит, например, к сложным коллизиям даже в правовой сфере. Так, анализируя подобную ситуацию, И.А. Панкеев говорит: «В СМИ часто используются произведения устного народного творчества (сказки, песни, частушки и т.д.) <...> Исходя из устоявшейся точки зрения, что автором таких произведений является народ, работники редакций свободно публикуют или передают их в эфир. К тому же, в ГК РФ есть статья 1259, в соответствии с п. 6 которой объектами авторских прав не являются „произведения народного творчества (фольклор), не имеющие конкретных авторов“» [1]. Представляется, что эта и многие другие коллизии связаны прежде всего с недостаточной проясненностью самой дефиниции «фольклорное произведение».

Данный термин достаточно давно вошел в научный обиход. Обращение к нему можно найти в работах известных фольклористов, например, В.Е. Гусева, А.И. Лазарева, Б.Н. Путилова, В.И. Чичерова, в ряде современных научных работ (диссертациях, статьях) и пр. Однако рядом искусствоведов подвергается сомнению правомочность применения этого термина. Обосновывают они свою позицию следующими аргументами. Произведение искусства, согласно их точке зрения, есть устойчивая, стабильная система. «Произведение искусства является, прежде всего, *сложноорганизованным целостным образованием*» [2. С. 300], «конструкция <...> произведения любого вида искусства <...> столь жестка, что ни одно слово в ней нельзя <...> не только «выкинуть», но и заменить каким-либо другим, даже синонимичным; нельзя его даже переставить на другое место в том же произведении» [Там же].

В фольклоре же, как известно, одними из сущностных характеристик являются вариантность бытования (в иной терминологии – вариационность, вариативность. Мы считаем наиболее точным использование термина «вариантность» в следующем понимании: создание вариантов с разной степенью воспроизведения образца) и частичная импровизационность исполнения, обусловленная и личностными факторами исполнителя, и локальными традициями, и конкретной ситуацией, и условиями воссоздания, и пр., что на первый взгляд противостоит строгой упорядоченности, «жесткой» фиксированности текста художественного произведения.

Однако на поверку это противоречие порождается несколько упрощенным взглядом на сопоставляемые явления. Фольклорное произведение существует как множество равноправных по статусу вариантов, в основе которых лежит авантекст, являющийся первоначальной порождающей «матрицей». Причем авантекст в этом случае можно рассматривать достаточно широко – как некий первичный пратекст, как общее структурное сюжетно-фабульное основание конкретных вариантов текстов, как алгоритм создания произведений, их распространения, бытования. Таким образом, каждое фольклорное произведение функционально выступает в двух ипостасях: и как единичный, особый художественный артефакт в отдельном варианте исполнения, и как своеобразный эталон (образец, авантекст) для создания новых произведений. Указанное своеобразие заключается в том, что это двуединство – не жестко заданная формула, а скорее некая рамка вполне определенного по содержанию и образным элементам смыслового поля, границы и художественно-выразительные «лексемы» которого отчетливо прослеживаются, но в то же время достаточно подвижны. Подобная «рамочность» проявляется, например, в словесных или словесно-музыкальных формулах (постоянных эпитетах и метафорах (красная девица, добрый молодец, дубравушка зеленая, конь вороной, полюшко широкое, родной батюшка и др.), формулах словесного текста (традиционные «зачины» «Как во городе стольно-Киевском», «Жили-были», «В некотором царстве, в некотором государстве»); срединных формулах в сказочных текстах («Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» и т.д.), музыкальных, слоговых музыкально-ритмических формулах и пр., в устойчиво закрепленных пластических фигурах и акцентах в народной хореографии. В декоративно-прикладном искусстве – в заданных образах, алгоритме цветового и композиционного решения и т.п. В то же время фольклор нельзя сводить только к абсолютно стабильным схемам, кодам, знакам и символам, хотя знаковость, символность, кодовость, несомненно, являются его сущностными чертами [3. С. 43]. Как отмечает В.П. Аникин, «фольклорное произведение <...> объективировано в строгих реальных границах стиля, композиции, конкретной образности и идей, и каждый новый сказитель былины непосредственно считается с поэтической конкретностью произведения в его реальном, а не только потенциальном бытии» [4. С. 18].

Следовательно, фольклорное произведение предстает перед нами как *сложноорганизованное целостное образование*, как некий гипертекст, сохраняемый в памяти и передаваемый из воспроизведения в воспроизведение, в рамках чего происходит живой творческий процесс. Этот процесс, в свою очередь, расширяет рамки исходного артефакта за счет наполнения несколько иным (актуальным) содержанием, обогащения новыми художественными

образами, создания новых музыкальных формул, других типов движений, привлечения новых инструментов, красок и т.д. [3. С. 61]. Это и будет являться предметом варьирования (создания вариантов) фольклорного произведения. Благодаря такому вариантному существованию произведению фольклора обеспечено долгожительство, сохраняемость и актуальное воссоздание и в каждом конкретном случае, и в различные исторические эпохи.

Следует указать, что вариантность бытования и импровизационность в процессе непосредственного исполнения тоже ограничены определенными рамками, которые заданы самой традицией текстопорождения в фольклоре в ходе воспроизводства глубинных, исходных смыслов. Следовательно, произведение фольклора, прежде всего, выступает как своеобразный авантекст для других его проявлений, специфичность которого заключена в том, что, конечно же, он не жесткая формула, а некая рамочная конструкция, границы и основные структурно-содержательные аспекты которой четко прослеживаются, но одновременно достаточно вариативны. Таким образом, произведение фольклора может быть представлено как сложноорганизованное целостное образование с определенными, исторически заданными пределами, внутри которых идет живой творческий процесс.

Однако подобный процесс происходит и в рамках авторских произведений. И связан он, во-первых, с их интерпретацией, что уже предполагает хотя бы частичное его видоизменение под влиянием личности исполнителя; во-вторых, с их восприятием, т.е. обусловленностью индивидуальными и групповыми свойствами личности воспринимающего (в данном случае подразумевается и читатель, и зритель, и слушатель). Говоря о литературном художественном произведении, Л. Гинзбург указывает на его субъект-объектное существование. «Как социальное бытие оно всегда является двусторонним единством авторского текста и читательского восприятия» (цит. по: [5. С. 27]). Об этом же пишет и А.П. Назарян: «Как текст существует только в процессе восприятия, так и содержание текста существует только в процессе понимания: конкретный текст содержит то и столько, что и сколько принимает реципиент» [Там же]. Говоря о музыкальных, хореографических, сценических произведениях искусства, следует отметить, что между собственно автором текста и его восприятием аудиторией возникает еще одно «промежуточное звено» – исполнитель, который воспринимает авторский текст, «вычитывает» смыслы, понимает их, интерпретирует и, уже в этом варианте, передает слушателям или зрителям. Считать, что в столь сложном трансформативном процессе авторский текст не подвергается никаким метаморфозам, было бы некорректным. Стоит лишь упомянуть о таком обстоятельстве, как «когнитивный разрыв между самим произведением и сознанием его интерпретатора» [6. С. 247], как вопрос о «жесткости и неизменности» произведения искусства снимается сам собой.

Конечно же, такие изменения носят более опосредованный характер по сравнению с возможностями вариантного представления фольклорных произведений, но не исключают их. Любое произведение искусства есть полилог автора, исполнителя и человека, воспринимающего этого произведение. Более того, этот полилог обусловлен рядом факторов, таких как историко-культурный контекст создания – бытования – восприятия; наличие «фоновых знаний» у воспринимающего; адекватность художественных средств замыслу

автора, понимания и истолкования смыслов и пр. Тем самым определяется динамическая подвижность авторского произведения искусства. Таким образом, и в этом отношении произведение фольклора «вписывается» в рамки стройной художественной структурно-функциональной системы.

Но основным аргументом в защиту правомерности использования термина «произведение» по отношению к художественным ипостасям фольклорных явлений видится следующее. Необходимо понимать, что художественный процесс есть в любом случае проявление специфической культурной деятельности по продуцированию, производству артефактов, выступающих в опредмеченной форме именно как произведение – результат этой деятельности. В этом смысле произведение, порожденное художественной культурой, в том числе фольклорной, выступает как частный случай более широкого понятия «произведение культуры» (А.В. Ахутин и др.). Поэтому целесообразно обратиться к этому концепту, представляющему феномен произведения в наиболее общем философско-антропологическом плане, определяющем, тем не менее, всякие более конкретные его проявления. Так, известный философ А.В. Ахутин пишет: «Произведение обладает двумя по видимости противоположными качествами: оно есть *неприкосновенная вещь*, насквозь определенная сложившим ее автором и вложенным в нее бытием, но это бытие в нем словно озадачено самим собой, незавершено, обращено к возможности изначально иного бытия. Произведение поэтому требует того, кто <...> способен своезаконно дорабатывать, дополнять, домысливать его. Произведение транслирует не морфологическую особенность культуры, не сложившуюся форму, а формирующий первоисточник, неустранимо авторский характер человеческого бытия» [7. С. 611]. Нетрудно заметить, что отмечаемые философом характеристики произведения в полной мере соответствуют свойствам фольклорного текста. Здесь именно традиционный авантекст выполняет функцию «неприкосновенной вещи» в константности основных сюжетных и стилистических черт. В то же время обозначенные А.В. Ахутиным незавершенность, возможность (а в случае фольклора – сущностная необходимость) иного бытия как раз и приводят к вариантным воплощениям в «своезаконной» доработке, дополнении, домысливании, иными словами, в существенной реинтерпретации «неприкосновенного» образца. Казалось бы, статус фольклорного текста как произведения можно поставить под сомнение в силу отсутствия четко персонифицированного авторства.

Но, во-первых, в контексте собственно художественной культуры фольклорный текст, несомненно, выступает именно произведением, создаваемым и транслируемым коллективным автором – народом. Во-вторых, категорическое отрицание личностного авторского начала в фольклорном творчестве является, на наш взгляд, необоснованным преувеличением. По точному суждению К.В. Чистова, в основании фольклорного творчества лежит «не воспроизведение уже существующего текста, вошедшего в традицию, а создание „нового“ текста по традиционным правилам» [8. С. 135]. Отметим, что речь идет именно о творческом создании конкретного фольклорного артефакта, в котором решающую роль играет реальный участник процесса, выполняющий, по сути, не исполнительскую, а именно авторскую функцию. В этом смысле его участие в определенной мере аналогично деятельности профессионального автора, реинтерпретирующего фольклорные мотивы. Если произ-

ведение, созданное профессионалом, фиксируется и таким образом авторство персонифицируется, то в собственно фольклорной среде этого не происходит в соответствии с базовыми характеристиками явления. Однако это не отменяет своеобразного авторского начала в создании фольклорного произведения независимо от степени его маркированности.

Кроме того, в контексте темы следует отметить особенности соотношения процессуальности и фиксированности в сфере художественной культуры. Здесь термин «произведение» предстает в двойственности своих значений, отсылая и к процессу создания художественного артефакта, и к артефакту как результату творческого акта. В некоторых видах искусства процесс создания артефакта скрыт от аудитории: в творчестве скульптора, живописца, в литературной деятельности, при съемках фильма или репетициях спектакля и пр. В фольклоре же аспекты процессуальности и фиксирования органически слиты в силу его содержательной и коммуникативной природы. При всей его вариативности фольклорный артефакт также фиксируется в своей неповторимой «единичности» при всяком акте творческого воспроизводства его «авантекста».

Из этого следует, что определение фольклорного артефакта именно как произведения не только правомерно и вполне обоснованно, но и представляет его сущностные черты.

Более того, существует понятие «художественное произведение», под которым понимается «сложная система образов, значений, идей, смыслов, подлежащих расшифровке, пониманию и интерпретации в процессе восприятия» [9]. Отказывая фольклору в термине «фольклорное произведение», как бы автоматически отказывается ему и в художественности. Но ведь, по точному определению В.Е. Гусева, «фольклор является одновременно искусством и не-искусством; познавательная, эстетическая и бытовая функции составляют в нем одно неразрывное целое, но это единство заключено в образно-художественную форму» [10]. Более того, фольклорные тексты как раз и представляют собой сложную художественно-образную систему значений и смыслов, которые расшифровываются в процессе их воспроизведения, исполнения, актуализации. Одним из доказательств этому служат образы-символы фольклорных произведений (так называемый поэтический параллелизм), представляющие сложную систему персонифицированных и неперсонифицированных образов, представленных с непосредственной или опосредованной расшифровкой или без нее. Так, общеизвестно, что береза олицетворяла девушку, плодовые деревья (яблоня, груша, рябина) – женщину, речка – границу между мирами и т.п. С течением времени символизм усложнялся, складываясь в развитую систему. Такие символы имеют глубинное основание и требуют навыка их расшифровки, которая будет зависеть от контекста и уровня понимания самого расшифровывающего. Так, например, городская народная песня «Тонкая рябина» содержит такие образы-символы, как рябина (замужняя женщина или вдова), дуб (холостой юноша), дорога, речка (граница), при расшифровке которых у специалистов получится совсем иное содержание, чем у людей, не знакомых с семантикой этих кодов. Для профессионалов, глубоко постигающих смысловое содержание текста, эта песня про устои домостроя, в котором нельзя было вдове выходить замуж за юношу (один вариант трактовки) или замужней женщине даже думать о хо-

лостом человеке (другой вариант расшифровки). Однако в современности эти знания для большинства утрачены и песня интерпретируется как трагическая о любви двух молодых людей, которые по какой-то причине не могут быть вместе. Все это подтверждает мысль о том, что фольклорный текст – художественное произведение, содержащее сложную систему образов-символов, формул, смыслов, значений, требующих знания, понимания, смыслополагания, расшифровки с возможностью различных интерпретаций в процессе бытования.

Следовательно, применение термина «фольклорное произведение» является таким же правомерным, как и художественное произведение, и авторское произведение.

Список источников

1. Панкеев И.А. Фольклорное произведение в СМИ (правовой аспект) // Медиаскоп. 2008. № 1. С. 23. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_17064654_87771890.pdf
2. Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.
3. Каминская Е.А. Традиционный фольклор: культурные смыслы, современное состояние и проблемы актуализации : дис. ... д-ра культурологии. Челябинск, 2016. 365 с.
4. Аникин В.П. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. 332 с.
5. Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие : науч. изд. Свердловск : изд-во Урал. ун-та, 1991. 172 с.
6. Моркина Ю.С. Миры художественных произведений: феноменология интерпретации // Философия творчества. Ежегодник / гл. ред. Н.М. Смирнова. М., 2016. Вып. 2, 2016: Когнитивные и социокультурные измерения / ред. Н.М. Смирнова, А.С. Майданов. М. : ИИнтелЛ, 2016. С. 235–255.
7. Ахутин А.В. Поворотные времена. Статьи и наброски. 1975–2003. СПб. : Наука, 2005. 743 с.
8. Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция. М. : ОГИ, 2005. 272 с.
9. Пронин А.М. Этика и эстетика. 2005. URL: <https://scicenter.online/etika-scicenter/hudojestvennoe-proizvedenie.html>
10. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.

References

1. Pankeev, I.A. (2008) Fol'klornoe proizvedenie v SMI (pravovoy aspekt) [Folklore work in the media (the legal aspect)]. *Mediascope*. 1. p. 23. [Online] Available from: https://elibrary.ru/download/elibrary_17064654_87771890.pdf
2. Kagan, M.S. (1997) *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a Philosophy]. St. Petersburg: Petropolis.
3. Kaminskaya, E.A. (2016) *Traditsionnyy fol'klor: kul'turnye smysly, sovremennoe sostoyanie i problemy aktualizatsii* [Traditional folklore: cultural meanings, current state and problems of actualization]. Culturology Dr. Diss. Chelyabinsk.
4. Anikin, V.P. (1980) *Teoriya fol'klornoy traditsii i ee znachenie dlya istoricheskogo issledovaniya bylin* [The theory of folklore tradition and its significance for the historical study of epics]. Moscow: Moscow State University.
5. Murzin, L.N. & Shtern, A.S. (1991) *Tekst i ego vospriyatie* [The Text and Its Perception]. Sverdlovsk: Ural State University.
6. Morkina, Yu.S. (2016) *Miry khudozhestvennykh proizvedeniy: fenomenologiya interpretatsii* [Worlds of Artistic Works: Phenomenology of Interpretation]. In: Smirnova, N.M. (ed.) *Filosofia tvorchestva* [Philosophy of Creativity]. Vol. 2. Moscow: IntelLL. pp. 235–255.
7. Akhutin, A.V. (2005) *Povorotnye vremena. Stat'i i nabroski. 1975–2003* [Turning times. Articles and sketches. 1975–2003]. St. Petersburg: Nauka.
8. Chistov, K.V. (2005) *Fol'klor. Tekst. Traditsiya* [Folklore. Text. Tradition]. Moscow: OGI.
9. Pronin, A.M. (2005) *Etika i estetika* [Ethics and Aesthetics]. [Online] Available from: <https://scicenter.online/etika-scicenter/hudojestvennoe-proizvedenie.html>
10. Gusev, V.E. (1967) *Estetika fol'klora* [Aesthetics of Folklore]. Leningrad: Nauka.

Сведения об авторе:

Каминская Е.А. – доктор культурологии, профессор, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства (Москва, Россия). E-mail: kaminskaya@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kaminskaya E.A. – Institute of modern art (Moscow, Russian Federation). E-mail: kaminskaya@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 21.05.2019;
одобрена после рецензирования 25.01.2020; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 21.05.2019;
approved after reviewing 25.01.2020; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 008

doi: 10.17223/22220836/47/6

ПСЕВДОМОРФОЗ КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ: ПО МОТИВАМ «ЗАКАТА ЕВРОПЫ» О. ШПЕНГЛЕРА

Иван Владимирович Леонов

*Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург, Россия, ivaleon@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена «псевдоморфозу» как форме межкультурного взаимодействия, выраженного в проникновении феноменов одной культуры в пространство другой, с последующим замещением ее содержания и заполнением формы. Введенный О. Шпенглером термин и его смысловая составляющая, по аналогии с «псевдоморфозом» в минералогии, были обоснованы ученым на двух историко-культурных примерах. В тексте предпринимается попытка развить положения Шпенглера в отношении понимания природы псевдоморфоза в культуре. Анализируется определение псевдоморфоза, данное немецким ученым, уточняется его перевод на русский язык. Фиксируются различные формы и масштабы псевдоморфоза. Историко-культурные примеры данного явления приводятся на уровне распространения греческого, римского, европейского и глобализационного влияния на иные культуры. Кроме того, затрагиваются примеры искажения феноменов культур, которые, будучи в иной среде, сами преломляются настолько, что перестают соответствовать природе породившей их культуры. В данном случае примером является преломление египетской, китайской и в целом восточной культуры в западноевропейском культурном пространстве. Кроме того, приводятся и иные примеры. Ставится проблема соотношения монолога, псевдоморфоза и диалога в межкультурных взаимодействиях.

Ключевые слова: псевдоморфоз, взаимодействие культур, культурный организм, культурное наследие, глобализация, диалог, монолог

Для цитирования: Леонов И.В. Псевдоморфоз как форма межкультурного взаимодействия: по мотивам «Заката Европы» О. Шпенглера // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 69–82. doi: 10.17223/22220836/47/6

Original article

PSEUDOMORPHOSIS AS A FORM OF INTERCULTURAL INTERACTION: BASED ON “THE DECLINE OF THE WEST” BY O. SPENGLER

Ivan V. Leonov

St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russian Federation, ivaleon@mail.ru

Abstract. The article is devoted to “pseudomorphosis” as a form of intercultural interaction, expressed in the penetration of the phenomena of one culture into the space of another, followed by the replacement of its content and filling out the form. Introduced by O. Spengler, this term and its semantic component, by analogy with “pseudomorphosis” in mineralogy, were justified by the scientist on two historical-cultural examples. The text attempts to develop the provisions of Spengler in relation to the understanding of the nature

of pseudomorphosis in culture. The definition of pseudomorphosis given by the German scientist is analyzed and refined, its translation into Russian is corrected. In a broad sense, pseudomorphosis is defined as the process and result of the penetration of the phenomena of some cultures into others, followed by filling the space of host cultures with foreign content and reducing their uniqueness and originality, until their complete loss. Besides that, this process includes the distortion of the phenomena of penetrating cultures, which, being in a different environment, are refracted so that they cease to correspond to the nature of the culture that gave rise to them. The question of heuristic significance of analogies with natural processes used in research of historical and cultural reality is considered. This aspect is supported by such examples as the organicism of Gerder, Goethe and N.Y. Danilevsky; cyclic views of many researchers, which are justified at the level of cycles underlying natural processes; “diffusionism” in the study of intercultural interactions; evolutionism in historical and cultural studies; synergetic interpretations of culture and its dynamics. Starting from the analogies of Spengler, fixed by him at the level of the natural science, the various forms and scales of pseudomorphosis in culture are identified: “monocultural” and “multicultural”; “full” and “partial”; pseudomorphs of “vesting”, “substitution” or “displacement”; “negative” and “aggregative”. Historical-cultural examples of this phenomenon are given at the level of the spread of Greek, Roman, European and globalization influence on other cultures. In addition, examples of distortion of cultural phenomena that exist in a different environment, themselves refracted so that no longer correspond to the nature of the culture that gave rise to them, are touched upon. In this case, the example is the refraction of the Egyptian, Chinese, and, in general, Eastern cultures in the Western European cultural space. Besides, there are other examples. The problem of the relationship of monologue, pseudomorphosis and dialogue in intercultural interactions is posed.

Keywords: pseudomorphosis, interaction of cultures, cultural organism, cultural heritage, globalization, dialogue, monologue

For citation: Leonov, I.V. (2022) Pseudomorphosis as a form of intercultural interaction: based on “The decline of the West” by O. Spengler. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 69–82. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/6

Проблематика статьи основана на растущих процессах культурных смещений, а также на многочисленных упрощениях и искаженных представлениях о различных культурах и их наследии, распространяемых в условиях современного мира. Одним из проявлений данной тенденции является *псевдоморфоз*.

Впервые явление псевдоморфоза в развитии и взаимодействии культурных организмов было зафиксировано и изучено О. Шпенглером во втором томе его фундаментального труда. Заимствовав термин «псевдоморфоз» и его смысловую нагрузку из минералогии, Шпенглер перенес его на историко-культурную реальность, на уровне красивых аналогий. В частности, немецкий ученый пишет: «В слой скальной породы включены кристаллы минерала. Но вот появляются расколы и трещины; сюда просачивается вода и постепенно вымывает кристалл, так что остается одна пустая его форма. Позднее происходят вулканические явления, которые разламывают гору; сюда проникает раскаленная масса, которая затвердевает и также кристаллизуется. Однако она не может сделать это в своей собственной, присущей именно ей форме, но приходится заполнить ту пустоту, что уже имеется, и так возникают поддельные формы, кристаллы, чья внутренняя структура противоречит внешнему строению, род каменной породы, являющийся в чужом обличье. Минералоги называют это псевдоморфозом» [1. С. 193].

Необходимо добавить, что будучи минеральными образованиями, внешняя форма которых не соответствует их составу, а всего лишь унаследована

от первоначальных минералов [2. С. 272], явления псевдоморфоза не всегда ограничиваются только минералами, нередко включая и другие вещества, а также такие вариации, как «фитоморфоз» и «зооморфоз», т.е. проникновение минералов и иных веществ в останки биологического происхождения с их замещением и обретением их формы.

Характерным примером псевдоморфоза в культуре, возникшего еще в начале Нового времени и продолжающего проявляться в глобальном мире, служат всевозможные интерпретации культурного наследия Древнего Египта, имеющие к реальной древнеегипетской культуре лишь отдаленное отношение. Речь идет о бытовании внешних форм и визуальных образов древнеегипетской культуры в западноевропейском (и далее глобальном) культурном пространстве на уровне поверхностного, искаженного или попросту ложного восприятия их смысловой нагрузки, наполняемой множеством вымыслов, мистификаций и предрассудков, бытующих в массовой культуре. В качестве простого примера можно привести проникновение мотивов гробниц и саркофагов в жилые интерьеры европейцев Нового и Новейшего времени. И в данном случае многие потребители не задумываются, что их окружают стилизованные образы захоронений, а также «разновидности традиционных гробов». При этом повседневная и светская компоненты культуры Египта были достаточно развиты и вполне могли бы найти отклик у европейцев. Однако мотив непонятного и загадочного Египта, насыщенного мумиями и завораживающими мистификациями, многие из которых были рождены еще в ту пору, когда не был найден Розеттский камень и не производились активные раскопки, прочно укоренились в сознании многих наших современников. Как следствие, продолжающийся псевдоморфоз наследия Древнего Египта в глобальной культуре привел к тому, что древнеегипетские «каменные формы» наполнились иным – «силиконовым», пластмассовым и чужеродно-смысловым содержанием.¹

Псевдоморфоз¹, выраженный в проникновении феноменов одной культуры в пространство другой с различными степенями замещения ее содержания, может быть воспринят достаточно широко. Иначе говоря, его можно свести к любым формам межкультурных контактов и взаимодействий в широком пространственно-временном диапазоне, ведущих к проникновению инородного содержания в формы различных культур. В своей крайности такой подход может представить даже диалог культур как почву для «мягкого» псевдоморфоза. Отмеченная ситуация высвечивает задачу определения четких критериев, по которым явления псевдоморфоза в культуре могут отграничиваться от иных форм межкультурных контактов и взаимодействий.

В данном случае ответ вытекает из общей логики основного труда О. Шпенглера, исходившего из неповторимости природы и своеобразия каждого «культурного организма». В вопросах взаимодействия культур и возможности возникновения понимания между ними Шпенглер отталкивался от положения, согласно которому результаты деятельности каждой отдельной

¹ В минералогии понятие «псевдоморфоз» употребимо в женском роде. В культурологии преобладает его употребление в мужском роде. Во многом данная ситуация обусловлена тем, что в переводе второго тома «Заката Европы» (пер. И.И. Маханьков, 1998) данное слово представлено в форме мужского рода, получив соответствующий «импульс» к распространению в российской гуманитарной традиции.

культуры носят неповторимый характер и образуют целостное, гармонично организованное единство продуктов деятельности. Соответственно, каждый организм, в интерпретации немецкого ученого, наделяется уникальным образом (или гешталтом) мира, который, в зависимости от конкретно-исторических условий бытия культуры, может выразиться в особых верованиях, философии, научных знаниях, искусстве и языке, в присущих только данному гешталту обрядах и ритуалах, ценностях и смыслах, средствах и результатах материальных преобразований действительности и т.д. При этом все перечисленное носит взаимосвязанный и взаимообусловленный характер, отражая «внутренний мир» культуры. К возможности «погрузиться» в иной культурный организм с целью понять его внутренний строй, картину мира и результаты деятельности Шпенглер относился крайне скептически, полностью ее отвергая. Однако в конце жизни Шпенглер несколько смягчил свое мнение о невозможности адекватного взаимодействия и понимания между культурными организмами. Ученый постепенно пришел к признанию некоторых форм взаимопроникновений и заимствований как не лишенных искажений, но все же состоятельных. На это указывает немецкий исследователь творчества Шпенглера Антон Коктанек, отмечая, что уже в 1924 г. Шпенглер отказался от идеи непреемственности («Diskontinuität» по-нем.) культур в связи с изучением древних культур [3. S. 360].

Исходя из данного видения, Шпенглер понимал под псевдоморфозом высокую степень вмешательства и проникновения феноменов одного культурного организма в другой, провоцирующего утрату специфики и внутренней органики последнего. Речь о том моменте, когда определенный организм перестает быть собой на фоне искажения собственного содержания и превращения в нечто иное. Однако каковы критерии фиксации данного процесса, т.е. констатации псевдоморфоза, Шпенглер в строгом смысле не указывает, ограничиваясь лишь его краткой характеристикой и несколькими примерами, на основании которых мы и можем отследить критерии псевдоморфоза в культуре, на которые ориентировался немецкий ученый.

Относительно псевдоморфоза в культуре Шпенглер дает следующее определение: «Историческими псевдоморфозами я называю случаи, когда чуждая древняя культура довлеет над краем с такой силой, что культура юная, для которой край этот – ее родной, не в состоянии задышать полной грудью и не только что не доходит до складывания чистых, собственных форм, но не достигает даже полного развития своего самосознания. Все, что поднимается из глубин этой ранней душевности, изливается в пустотную форму чуждой жизни; отдавшись старческим трудам, молодые чувства костенеют, так что где им распрямиться во весь рост собственной созидательной мощи?! Колоссальных размеров достигает лишь ненависть к явившейся издалека силе» [1. С. 193].

К немногочисленным примерам псевдоморфоза Шпенглер относит арабскую культуру. Говоря о культуре арабов, ученый отмечает, что в ареале ее становления, т.е. в регионе древнейшей вавилонской цивилизации начиная с 300 г. до н.э. прошла мощная волна «пробуждения» «юных» народов, населявших отмеченную территорию, сопровождавшаяся возникновением характерного мироощущения. Однако в данный регион явились македоняне, «накрыв» его «тонким слоем античной цивилизации», как и некоторые дру-

гие территории. В результате указанные народы попали под воздействие мощного античного «духа», исходящего от удаленного центра. Так был подготовлен процесс псевдоморфоза [1. С. 194–196].

Вторым примером рассматриваемого явления, по Шпенглеру, является культура петровской Руси, когда с «...основанием Петербурга (1703) следует псевдоморфоз, втиснувший примитивную русскую душу вначале в чуждые формы высокого барокко, затем Просвещения, а затем – XIX столетия. Петр Великий сделался злым роком русскости» [Там же. С. 197]. Московский царизм был фальсифицирован в династическую форму Западной Европы; тяга к святому югу, Византии и Иерусалиму, глубоко заложенная в каждой православной душе, обратилась светской дипломатией, с лицом, повернутым на Запад; были заведены поздние искусства и науки, просвещение, социальная этика, материализм мировой столицы и т.д. – «Все, что возникло вокруг, с самой той поры воспринималось подлинной русскостью как отравя и ложь. Настоящая апокалиптическая ненависть направляется против Европы» [Там же. С. 198].

Так сложилось, что предложенная Шпенглером концепция псевдоморфоза в культуре, за редким исключением, не получила широкого распространения в европейской науке. Среди немногих примеров использования данного термина в шпенглеровской традиции выделяется книга немецкого и американского философа Ганса Йонаса о гностицизме. Рассматриваемый термин применяется в ней в отношении описания распада греческой мысли, оказавшейся «более старым кристаллом» в сравнении с восточной мыслью, заполнившей греческую форму в качестве новой субстанции. Так под влиянием духовной монополии Греции состоялся «...рост невидимого Востока, чья тайная жизнь формировала антагонистическое подводное течение под поверхностью общенародной эллинистической цивилизации» [4. С. 40]. Кроме того, термин «псевдоморфоза» используется в работах Г.В. Флоровского в отношении характеристики некоторых периодов в развитии русского религиозного сознания и православной мысли. Например, автор фиксирует период «романизации Православия», т.е. его «латинскую псевдоморфозу» в XVII в., а также «протестантскую псевдоморфозу церковности», ставшую следствием «Петровской Реформации» [5. С. 71, 122].

Таким образом, псевдоморфоз в культуре представляет собой результат проникновения феноменов одного культурного организма в пространство другого, вызывающий нарушение его своеобразия и внутренней органики, т.е. явные искажения его природы, с возможностью ее полной подмены.

Тем не менее *определение, которое О. Шпенглер дал историческому псевдоморфозу, достаточно узкое, как и представленные ученым немногочисленные примеры, отражающие данное явление.* Дело в том, что псевдоморфоз в историко-культурном взаимодействии встречается гораздо чаще, его формы многообразны, а его присутствие на фрагментарном уровне носит распространенный характер, встречаясь практически в каждом культурном организме.

В данном случае представляется уместным несколько расширить определение псевдоморфоза, предложенное немецким ученым и применяемое им в отношении взаимодействующих культурных организмов, адаптировав его к современной историко-культурной реальности. Кроме того, помимо «расши-

рения» определения, данного Шпенглером, необходимо также несколько уточнить перевод определения «псевдоморфоза» для его максимального соответствия сути теории немецкого ученого.

В первую очередь, в рассмотрении межкультурного взаимодействия, рождающего псевдоморфоз, Шпенглер исходит из того, что одна из культур – «древняя», а вторая, которая становится объектом псевдоморфоза, – «юная».

При псевдоморфозе «древняя», точнее «старая культура» (*«alte Kultur»* [6. S. 227]), будучи более развитой, своим влиянием сильно искажает (но не губит) молодую культуру, которая собственного выражения своей души пока не нашла. Критерий «старости» культуры, который использует Шпенглер, вполне применим к последовательно сменяющим друг друга культурным организмам, которые в масштабах макроистории «наплывают» друг на друга и в той или иной степени влияют друг на друга. Старшие культуры в такой последовательности, следуя логике жизненных циклов организмов, предстают как более окрепшие и сильные. Однако нередко в современном мире относительно молодая культура может заполнять пространство старых культур, вытесняя их из собственной формы. Наиболее ярким примером в данном случае являются вестернизация и глобализация, феномены которых во многих случаях, подобно инородному содержанию, проникают в пространство традиционных культур, заполняя его практически полностью. Соответственно, вслед за С.А. Королевым, также исследующим данный вопрос [7. С. 39], согласимся с тем, что провоцировать псевдоморфоз может не только старая, но и взрослая, и даже юная культура, склонная к экспансии, более развитая в какой-то отдельной или нескольких сферах, нетипичных или чуждых органике тех культур, в пространство которых она проникает. Таким образом, возраст проникающей культуры не является строгим маркером псевдоморфоза, хотя и не лишен оснований.

Примечательно, что сам Шпенглер несколько отступает от своего определения, касаясь примера с русской культурой XVIII в. Дело в том, что русская культура в интерпретации Шпенглера является далеко не молодой, когда ее касается псевдоморфоз. Для немецкого ученого русская культура начинается с Киевской Руси, а не с XIII, XIV вв. и Куликовской битвы, как это, к примеру, обозначено у Л.Н. Гумилёва. Она попала под влияние инородной культурной составляющей, будучи развитой в достаточной мере.

Во-вторых, определяя «чуждость» культуры как критерий, Шпенглер достаточно точен. Но в данном случае уместно вспомнить, что Шпенглер исходил из неспособности организмов культуры полностью и адекватно понимать друг друга, воспринимать и чувствовать мир так, как это свойственно представителям других организмов. В таком ракурсе все культуры предстают друг для друга как по-своему «чуждые». Но такой взгляд слишком категоричен (не зря Шпенглер в конце жизни был склонен смягчить его). Разумеется, из логики его работы совершенно понятно, что под чуждой понимается культура, которая имеет максимальную степень несоответствия всему строю другого культурного организма. При этом четкие параметры отмеченной «чуждости» на теоретическом уровне Шпенглер не формулирует.

В рассматриваемом вопросе можно говорить о разных степенях близости между культурами, которые в своих крайностях обеспечивают возможность гармоничного или псевдоморфического взаимодействия между ними. И, со-

гласно логике Шпенглера, псевдоморфоз может быть зафиксирован тогда, когда определенная культура начинает частично или полностью утрачивать возможность выражать свою «душу», т.е. перестает проявлять себя согласно своей природе. Однако вопрос определения четких параметров псевдоморфоза, с соответствующими статистическими данными и иными маркерами их фиксации (скажем, в духе культурных измерений Г. Хофстеде), остается открытым, позволяя при желании фиксировать элементы псевдоморфоза повсеместно. И последнее будет не столь большой ошибкой, *поскольку «чистые псевдоморфозы» случаются относительно редко, и в большинстве случаев речь идет о различных степенях замещения и масштабах распространения псевдоморфоза.*

В данном случае показателен взгляд Шпенглера на псевдоморфоз русской культуры, «впитавшей» в XVIII в. чужую культуру Европы. При этом Шпенглер не останавливается на том, что многие достижения, открытия и идеи, возникавшие в России в период, когда в нее проникла фаустовская культура, вряд ли воспринимались как чужие, – речь о А.С. Пушкине, Н.В. Гоголе, русском космизме и т.д. В России по-прежнему многое носит византийский, православный характер, она не стала абсолютно чуждой самой себе и допетровскому времени.

В-третьих, фраза «край этот – ее родной» в немецком оригинале звучит более банально. Имеется в виду только, что определенная культура находится в определенном крае (Land здесь в смысле определенного географического пространства) и там развивается; это в оригинале – просто пространство, где развивается одна культура. «Land» по-немецки – достаточно конкретное слово: страна, край; «auf dem Lande»: за городом, в деревне. «Bundesland» – административная единица Германской Федеральной Республики (приблизительно как «область» по-русски).

В-четвертых, под фразой «этой ранней душевности» имеется в виду «душа» определенной молодой культуры, которая, естественно, имеет свое собственное восприятие мира и пространства, но не может его развивать вследствие давления другой культуры. В рассматриваемой фразе «Seelentum» переведено как «душевность», ибо «Seele» = душа; как следствие, немного теряется идея уникальности души каждого организма, преобразующейся вместе с ним. Душа у каждого организма неповторимая и присущая только ему. В свою очередь, «душевность» может восприниматься как общее нравственное качество всех культур, что не соответствует смыслу текста Шпенглера.

Наконец, отрывок «Все, что поднимается из глубин этой ранней душевности, изливается в пустотную форму чуждой жизни; отдавшись старческим трудам, молодые чувства костенеют, так что где им распрямиться во весь рост собственной созидательной мощи?!» отражает общую логику псевдоморфоза культуры с точки зрения О. Шпенглера, согласно которой неспособная получить своего выражения душа молодой культуры наталкивается на чуждую, старую и явившуюся издалека культурную субстанцию, «изливаясь» в ее форму. Иначе говоря, молодая культура проникает в форму явившейся извне чуждой культуры. Тем не менее логика протекания псевдоморфоза может восприниматься двояко и выражаться в том, что чуждая культура проникает в форму определенной молодой культуры, пребывающей в некоем краю, постепенно замещая ее содержание и заполняя форму (причем данный сценарий

носит более приближенный к минералогическим аналогиям характер!). Соответственно, при псевдоморфозе культуры может меняться как ее внутреннее содержание, так и внешние характеристики.

Кроме того, при анализе смысловой нагрузки понятия «псевдоморфоза» в культуре встает проблема его *процессуальности*. Дело в том, что рассмотрение данного явления как своеобразного результата на тот или иной момент времени лишает нас возможности отслеживать его генезис, включая причины, ход протекания и возможные последствия. В данном случае, несколько расширяя содержание понятия «псевдоморфоза» в минералогии, в гуманитарной сфере вполне уместно добавить в него процессуальную компоненту. В отношении данной характеристики метаморфоза вновь уместно обратиться к работе С.А. Королева, который указывает, что псевдоморфоза это не только особый исторический феномен, но и специфическая составляющая развития, присущая определенным странам, в частности, России, «инверсивная» история которой включает череду «псевдоморфозных поворотов», которые в чем-то органичны ее культуре [7. С. 38].

Примиряя указанную статическую и динамическую двойственность, *псевдоморфоз* в широком смысле можно определить как *процесс и результат проникновения феноменов одних культур в другие, с последующим заполнением пространства принимающих культур чужеродным содержанием и снижением степени их уникальности и своеобразия, вплоть до их полной утраты*. Кроме того, данный процесс может выражаться в *искажениях феноменов проникающих культур, которые, бытуя в иной среде, преломляются настолько, что перестают соответствовать природе породившей их культуры*. Например, формы проникающих культур могут быть наполнены иным смысловым содержанием.

Псевдоморфозы в культуре имеют самые разные сценарии, степени сложности и масштабы протекания. Культура способна «впитывать» и постоянно пропускать через себя множество феноменов других культур, особенно если речь идет о современных культурах, активно взаимодействующих друг с другом. Она постоянно соприкасается с иными культурными феноменами, «поселяющимися» в ее пространстве или «съедаемыми» им.

Отталкиваясь от аналогий Шпенглера, фиксируемых им на уровне естествознания, цепь рассуждений о явлении псевдоморфоза в культуре можно продолжить, выйдя на уровень фиксации его различных форм и фазовых состояний, опять же по осторожной аналогии с формами данных процессов, выделяемых в минералогии. В данном случае среди таковых в культуре можно выделить те, которые отличаются «*монокультурностью*» проникающего «вещества» либо его одновременной или последовательной «*поликультурностью*», в соотнесении с «*мономинеральными*» и «*полиминеральными*» псевдоморфозами. По масштабу проникновения псевдоморфозы в культуре можно ранжировать на «*полные*» и «*частичные*». По характеру взаимодействия принимающего и проникающего культурного «вещества» они могут не находить точек соприкосновения, постепенно и «*монологично*» сменяясь одно на другое путем «*облекания*», «*замещения*» или «*вытеснения*». Это может быть «*отрицательная*» псевдоморфоза, выраженная в заполнении неких «пустот», т.е. форм других культур, смысловое содержание которых утрачено либо неизвестно. Но в большинстве случаев эти взаимодействия принимают харак-

тер, выраженный в совокупном объединении разнородных культурных составляющих (условно говоря, «агрегативный»). В культуре такое объединение ведет к образованию внутренне разнородного, противоречивого или химеричного целого. В данном ракурсе «агрегативность» *предстает как своеобразная альтернатива «монологу» и «диалогу»* в процессе взаимодействия и смешения феноменов разных культур. Отмеченный спектр аналогий достаточно интересен и вполне может быть применен для описания исторического многообразия рассматриваемого явления.

Читателю может показаться, что переносы процессов, наблюдаемых в природе, на социокультурную сферу ведут к упрощению и вульгаризации знания о культуре и обществе, к его прямому подчинению миру естественнонаучных детерминаций и как следствие к утрате его гуманитарной специфики. Тем не менее отмеченные ситуации, пережив апогей популярности в XIX в., и в XXI столетии для науки остаются нередкими. Конечно, в данном случае не стоит забывать об опасностях прямых и механических отождествлений естественнонаучной и гуманитарной сферы. Однако аналогии (и даже метафоры!), проводимые на уровне сопоставлений процессов в природе и социокультуре, зачастую могут быть интересными и плодотворными, позволяя объяснить процессы, происходящие в обществе и культуре. Для скептиков в качестве примеров подобных аналогий, принесших достойные эвристические плоды, можно назвать многочисленные сопоставления морфологии и процессов развития в живой природе и культуре, применяемые Гердером, Гёте и Н.Я. Данилевским; циклические воззрения многих исследователей, например, П.А. Сорокина, подкрепляемые ими на уровне множества циклов, лежащих в основе природных процессов; «диффузионизм» в исследованиях межкультурных взаимодействий, уже своим названием указывающий на явную аналогию с физико-химическими процессами; эволюционизм в историко-культурных исследованиях, явно связанный с теорией «происхождения видов»; синергетические интерпретации культуры и ее динамики, основанные на нескольких примерах «странного» поведения молекулярных систем, далеких от термодинамического равновесия, и ряд других примеров. Наконец, показательное мнение самого Шпенглера, указывающего, что источником понимания культур как организмов, проживающих свои жизненные циклы, является сама природа, поскольку «средство для понимания мертвых форм – математический закон. Средство для понимания живых форм – аналогия» [8. С. 157].

Анализ различных примеров псевдоморфоза показывает, что в основе данного процесса прослеживается определенная логика и различные сценарии протекания. В данном случае необходимо указать, что любые контакты между культурами сопровождаются различными степенями их взаимопонимания на уровне картин мира, ценностно-смыслового содержания, искусства и т.д. Причем полного тождества и адекватности в данном процессе быть не может. Речь идет о разной степени преломлений одной культуры в пространстве другой, в системе координат, находящейся между полюсами «высокой степени тождества» и «максимального несоответствия» [9. С. 17]. Основу для проявлений псевдоморфоза составляют ситуации «разрывов» и «больших дистанций» между контактирующими культурами. И чем больше дистанция, тем сильнее выражено несоответствие формы и содержания (показательно,

что сам Шпенглер исходил из невозможности культур адекватно понимать друг друга, а значит, псевдоморфичность при их взаимодействии в той или иной степени неизбежна).

Итак, следуя логике Шпенглера, проиллюстрируем некоторые примеры псевдоморфоза в истории культуры, вполне соотносимые с его разными формами и масштабами, отмеченными выше.

Первый яркий пример «монокультурного» псевдоморфоза, зафиксированный еще Шпенглером, касается расширения греческого влияния в мире в период эллинизма. Однако на смену этому влиянию спустя несколько столетий пришла римская доминанта. Рим, будучи достаточно близким типом культуры по отношению к Греции, не стал объектом псевдоморфоза, вступив в диалог с ее наследием; но для культур, испытавших псевдоморфическое воздействие Греции, продолжение вмешательства со стороны Рима стало уже «поликультурным» псевдоморфозом.

Фиксируемая также Шпенглером псевдоморфоза России XVIII в. (XIX–XX вв. характеризуются, скорее, обменом с Европой), хоть и является предметом дискуссий, представляется достаточно интересной. Европа, проникнув в Россию и «сплавившись» с ее культурой, получила возможность в ней «законсервироваться». В этом аспекте компоненты европейского вмешательства, которые проявляются сегодня в России, представляют собой черты «фаустовской» культуры, во многом уже утраченные в современной Европе.

К псевдоморфозам, которые касаются искажений *феноменов проникающих культур*, «преломляемых» в европейской и современной глобальной культурной среде, относятся переосмысления культуры Древнего Египта, упомянутые в начале статьи, а также преломления культуры Китая, берущие свое начало с XVIII в. Увлечение европейцев Китаем привело к «мутациям» китайской культуры, выразившимся в так называемой «китайщине», или стиле «шинуазри», на уровне распространения множества имитаций китайского искусства, в которых при очень низкой смысловой аутентичности даже внешние формы, как правило, носили приблизительный и искаженный характер. Как следствие, в Европе возник свой «как бы Китай», состоящий из стилизаций, стереотипов, замешанных на малой доле аутентичной продукции.

Указанная традиция псевдоморфоза, с учетом различных степеней его протекания, продолжилась в более широком диапазоне на уровне преломлений наследия многих культур Востока в пространстве культуры Запада вплоть до современной эпохи глобализации. В отмеченном случае примеров более чем достаточно, – так, в культуре Запада йога и ушу предстают исключительно как разновидности полезной для здоровья гимнастики; чайная церемония – как сугубо внешний обряд заваривания и питья чая; фэн-шуй – как практика дизайна пространства; китайская живопись – как элемент украшения интерьера с преобладанием декоративных функций; восточные единоборства – как практики умения драться; некоторые практики буддизма – как атрибуты модного образа жизни и т.д. На уровне крайних проявлений рассматриваемых псевдоморфозов уместно указать на опустошенные формы многих традиционных культур Африки, культуры австралийских аборигенов, мезоамериканских культур, которые бытуют в глобальном пространстве в виде «нераскодированных» аутентичных предметов и декоративных «болванок», наполняемых каким угодно смысловым содержанием.

Достаточно интересным примером «отрицательного» псевдоморфоза является английский Стоунхендж – памятник, чья смысловая нагрузка в настоящее время неизвестна. Однако культура, как и природа, «не терпит пустоты». Пустые формы в ее пространстве существовать долго не могут, и при отсутствии общепринятого аутентичного смысла они будут заполнены той нагрузкой, которая будет оптимальна для воспринимающей культуры, с учетом особенностей ее картины мира, семиосферы, ценностно-смысловых оснований, этико-эстетических особенностей и исторического опыта. В таком ракурсе наиболее ранние и наивные интерпретации культуры Египта и Китая, возникшие в Европе в XVIII столетии и бытующие по сей день, являются вполне логичными и представляют собой своеобразный семиозис, который сопровождает принятие феноменов других культур, лишенных аутентичной смысловой нагрузки, в семиосферу принимающей стороны.

В данном аспекте вызывает интерес осуществленный Д.Д. Новгородовой опыт изучения «смысловых преломлений» минералогических музейных образцов псевдоморфоза (окаменелой веревки, мыши, сандалий, розы и др.) на Московском международном форуме художественных инициатив «Instrumenta / Искусство пользы» (Москва, Малый манеж, 2000). Названные экспонаты, представленные в необычном контексте, были восприняты посетителями художественной выставки далеко не однозначно, явив собой «открытые», постоянно меняющиеся и никогда не завершенные «тексты». Отмеченный «эксперимент» проиллюстрировал сложность процесса образования новых смыслов и порождения новых интерпретаций, которые формирует определенная культура, взаимодействуя со знакомыми и незнакомыми артефактами. Одним из аспектов такого семиозиса является целый спектр подобий, рождающих в сознании представителей разных культур соответствующие «симметрические отношения» и связи [10. С. 213–214]. Добавим, что в данном случае ложные подобия, будучи не столь редкими, возникнув в рамках определенных культур, выступают для последних вполне «логичными», т.е. «истинными», отражая их картину мира и семиосферу.

Наконец, самое обширное поле для псевдоморфозы представляет процесс глобализации, вышедший далеко за пределы ареала западноевропейской культуры и проникающий в иные культурные пространства, замещая их содержание. Данный монокультурный «pseudomorphose», направленный на возникновение однополярного мира, получает все большее развитие, породив локализацию в качестве своеобразного механизма противодействия. *Здесь важно указать, что псевдоморфоза возможна только при наличии разнообразия культур. В однополярном мире псевдоморфозам места нет!* Показательно, что сам Шпенглер в работе «Человек и техника» выражал сомнение, что какая-либо культура сможет заменить фаустовскую в вопросах противостояния природе после того, как она захватила весь мир: «Возможно, что появится какой-нибудь поздний, бледный последователь между Вислой и Амуром в следующем тысячелетии; теперь все же борьба между природой и тем человеком, который через свое историческое существование против нее восстал, практически достигла конца» [11. С. 63].

В настоящее время псевдоморфоз становится одной из распространенных форм межкультурного взаимодействия, все чаще принимая «управляемый характер», когда «...чуждая структура не просто воспринимается некой

элитой и затем транслируется с той или иной степенью нажима „вниз“. При управляемом псевдоморфозе осуществляется попытка прямого влияния извне на общество, прежде всего посредством СМИ и различных информационно-коммуникационных систем» [12]. «Гуманитарные технологии» внедрения одних культур в пространство других на сегодняшний день достаточно разработаны и активно применяются многими заинтересованными силами, в целях расширения сфер их влияния и перепрограммирования «наследственного материала» принимающих культур.

Кроме того, псевдоморфозы, проявляющиеся на уровне искаженных представлений о различных культурах, нередко основываются на действии стереотипов и «ожидаемых образов», бытующих на глобальном мире в отношении данных культур. В результате локальные культуры и их наследие, выходя на мировую арену, попадают в уготовленное заранее «прокрустово ложе» стереотипов и упрощенных трактовок, приобретая тот вид, который «встроен» в сознание глобального потребителя. Причем некоторые локальные культуры, позиционируя свое наследие на глобальном пространстве, сознательно ориентируются на обозначенные клише, что ведет к сильным трансформациям и «мутациям» их наследственного материала.

Таким образом, ситуации псевдоморфоза во многом обусловлены проблемой адекватной интерпретации феноменов других культур, контакты между которыми в любом случае не будут полностью лишены искажений друг друга. Понять другую культуру абсолютно адекватно и в полном соответствии ее «образу мира» – задача трудновыполнимая даже на уровне отдельного человека. Этот процесс, будучи основан на гештальт-переключениях с одного образа мира на другой, требует больших усилий и затрат времени. *Может ли современное глобальное общество полностью осуществлять такие переключения? Вероятнее всего – нет.* Но повысить степень приближения к адекватному пониманию других культур, при реализации соответствующих просветительских программ и стратегий, ему вполне по силам.

Также необходимо учитывать, что глобальный мир являет собой сложное системное образование культуры, имеющей свой масштаб восприятия и обобщения феноменов локальных культур. Богатый материал, накопленный в таких культурах, на глобальном уровне не может сохраняться и усваиваться во всем многообразии своих проявлений. Тотальной грамотности в отношении глубокого постижения каждой культуры добиться крайне трудно и, вероятно, практически невозможно. Как следствие, генерализация общекультурного многообразия в глобальном мире ведет к некоторой утрате и нивелированию его частных сторон. В таких условиях встает актуальная задача отсева или «сжатия» материала локальных культур до минимума, при сохранении его способности войти в глобальный диалог, эффективно позиционируя стержневые основы породившей его культуры. Не попасть в ловушку предрассудков и «ожидаемых образов», ведущих к псевдоморфозу, в данной ситуации достаточно сложно.

Тем не менее следует учесть, что глобальная культура сама по себе не призвана «захватывать» локальные культуры и «размывать» их в единую, гомогенную среду. На сегодняшний день специфика многих культур на локальном уровне сохраняется, обновляется и транслируется во всей своей

сложности. При этом в тех же культурах оформляется и успешно транслируется особый пласт феноменов, востребованных на глобальном уровне. Отмеченная двоякость, будучи вполне объяснима с точки зрения устройства современного мира, находит яркое проявление во многих культурах, в том числе и в России. В результате потребитель может распознать два пласта локальных культур – внутренний, наиболее содержательный и полноценный, и глобально ориентированный – более простой, фрагментарный и псевдоморфичный.

Список источников

1. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и примеч. И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. 606 с.
2. Горная энциклопедия / гл. ред. Е.А. Козловский; ред. кол.: М.И. Агошков, Н.К. Байбаков, А.С. Болдырев и др. Т. 4: Ортин – Социосфера. М.: Сов. энциклопедия, 1989. 623 с.
3. Kottanek A.M. Oswald Spengler in seiner Zeit. München: Verlag C.H. Beck, 1968. xxx, 527 S.
4. Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. 384 с.
5. Флоровский Г.В. Пути русского богословия / отв. ред. О. Платонов. М.: Ин-т рус. цивилизации, 2009. 848 с.
6. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Zweiter Band. Welthistorische Perspektiven. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, 1922. 635 S.
7. Королев С.А. Феномен псевдоморфозы: попытка реинтерпретации // Исторический журнал: научные исследования. 2015. № 1 (25). С. 36–46.
8. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Эксмо, 2006. 800 с.
9. Леонов И.В., Харитонова М.А. Метаморфозы искусства в контексте новых типов культуры // Культура и образование. 2018. № 1. С. 14–24.
10. Новгородова Д.Д. О псевдоморфозах // Живой камень: от природы к культуре / отв. ред. и сост. Л.О. Зайонц. М.: Ин-т мировой культуры МГУ, 2015. С. 213–214.
11. Spengler O. Der Mensch und die Technik / Beitrag Zu Einer Philosophie des Lebens. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, 1931. 89 S.
12. Балагуров О.А., Океанский В.П. Неопатристический синтез как ответ на вызовы управляемого псевдоморфоза // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 5. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=7161> (дата обращения: 17.04.2019).

References

1. Spengler, O. (1998) *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii* [Decline of Europe. Essays on the Morphology of World History]. Vol. 2. Translated from German by I.I. Makhankov. Moscow: Mysl'.
2. Kozlovskiy, E.A. (ed.) (1989) *Gornaya entsiklopediya* [The Mining Encyclopedia]. Vol. 4. Moscow: Sov. Entsiklopediya.
3. Kottanek, A.M. (1968) *Oswald Spengler in seiner Zeit*. München: Verlag C.H. Beck.
4. Jonas, G. (1998) *Gnostiitsizm (Gnosticheskaya religiya)* [Gnosticism (Gnostic religion)]. St. Petersburg: Lan'.
5. Florovskiy, G.V. (2009) *Puti russkogo bogosloviya* [Ways of Russian Theology]. Moscow: Institute of Russian Civilizations.
6. Spengler, O. (1922) *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Band 2. München: C.H. Beck.
7. Korolev, S.A. (2015) Fenomen psevdomorfozy: popytka reinterpetatsii [The phenomenon of pseudomorphosis: an attempt at reinterpretation]. *Istoricheskiy zhurnal: nauchnye issledovaniya*. 1(25). pp. 36–46.
8. Spengler, O. (2006) *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii: Geshtal't i deystvitel'nost'* [Decline of Europe. Essays on the Morphology of World History: Gestalt and Reality]. Translated from German by K.A. Svasyan. Moscow: Eksmo.

9. Leonov, I.V. & Kharitonova, M.A. (2018) Metamorfozy iskusstva v kontekste novykh tipov kul'tury [Metamorphoses of Art in the Context of New Types of Culture]. *Kul'tura i obrazovanie*. 1. pp. 14–24.

10. Novgorodova, D.D. (2015) O psevdomorfozakh [About pseudomorphoses]. In: Zayonts, L.O. (ed.) *Zhivoy kamen': ot prirody k kul'ture* [A Living Stone: From Nature to Culture]. Moscow: Moscow State University. pp. 213–214.

11. Spengler, O. (1931) *Der Mensch und die Technik / Beitrag Zu Einer Philosophie des Lebens*. München: C.H. Beck.

12. Balagurov, O.A. & Okeanskiy, V.P. (2012) Neo-patristic synthesis as response to the challenges of the managed pseudomorphs. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya – Modern Problems of Science and Education*. 5. [Online] Available from: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=7161> (Accessed: 17th April 2019).

Сведения об авторе:

Леонов И.В. – доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры; старший методист Государственного литературно-мемориального музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: ivaleon@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Leonov I.V. – St. Petersburg State Institute of Culture (St Petersburg, Russian Federation). E-mail: ivaleon@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 26.04.2019;
одобрена после рецензирования 06.05.2019; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 26.04.2019;
approved after reviewing 06.05.2019; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 82-822 (571.1/5)

doi: 10.17223/22220836/47/7

СЮЖЕТ «SIBIRICA» В ЛИТЕРАТУРНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ (К ИСТОРИИ ОДНОЙ ПОЛЕМИКИ)

Елена Антониновна Макарова

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, elena_mak2004@mail.ru*

Аннотация. Сюжет «sibirica» рассматривается в процессе формирования региональной литературы и живописи. В центре анализа – полемика областнической и футуристической «идеи» Сибири, различие в понятии «couleur locale». Исследование ведется в рамках сравнительно-исторического метода, обусловленного сопоставлением и различием исследуемых предметных областей. Малоизвестные модернистские сборники первых лет советской власти практически впервые представлены системно в контексте развивающегося культурного процесса в Сибири.

Ключевые слова: сюжет «sibirica», областничество, футуризм, фронтир

Для цитирования: Макарова Е.А. Сюжет «sibirica» в литературной и художественной трансформации (к истории одной полемики) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 83–95. doi: 10.17223/22220836/47/7

Original article

THE “SIBIRICA” PLOT IN LITERARY AND ARTISTIC TRANSFORMATION (ON THE HISTORY OF ONE CONTROVERSY)

Elena A. Makarova

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
elena_mak2004@mail.ru*

Abstract. The research employs the comparative-historical method to expand insight into the so-called “Siberian text” and introduce new materials into academic circulation. The author uses works by the leaders of Siberian Oblastnichestvo (regionalism) of the mid-19th century and by the creators of the Far Eastern literary and artistic futurist collections of the early Soviet rule to identify different approaches and views on the “Sibirica” plot in the emerging Siberian literature and art. This material under discussion has hardly ever been addressed or systemically analysed, which makes it comprehension relevant. The “Idea of Siberia” has become the main paradigm of the creative heritage of senior Oblastniki (regionalists). The founders of the Siberian doctrine put into it their view of Siberia as integrity. Siberian culture was to shape in this logic, too, developing its own type of an artist with a clear awareness of the “idea of place.” The main theses were outlined by the leaders of Siberian Oblastnichestvo Grigory N. Potanin and Nikolay M. Yadrintsev. Their ideas are later given a new meaning in the controversy among the Far Eastern futurists in the early Soviet years. In particular, in the collection “The Siberian Motif in Poetry (From Baldauf to the present day)”, the famous Marxist critic Nikolay F. Chuzhak suggests reconsidering the concept of “couleur locale.” Using the example of Innokentiy V. Fedorov-Omulevsky, whose creative biography was connected both with Siberia and the metropolis, Chuzhak makes references not only to regional literature, but also considers Siberian plots in the works of such artists as Vasily Surikov, Vladimir Vuchichevich, and Grigory Gurkin. In 1923, the Irkutsk art critic Dmitriy

A. Boldyrev-Kazarin publishes an article “Sibirica in Art”, which, in fact, argues with Chuzhak’s collection. Boldyrev-Kazarin puts forward the idea that it was precisely Chuzhak’s ultra-Marxist approach that prevented him from fully understanding the “Sibirica” plot. He highlights the review of the futurist poet Nikolay Aseev “Siberian Tale” on Sergey Tretyakov’s poetic cycle “Travel Pass”, created by the poet during his trip from Chita to Moscow. For Boldyrev-Kazarin, Aseev is primarily a poet, therefore “his approach to an exciting topic is based on artistic intuition rather than on exact, scientific analysis.” Tretyakov’s poetic cycle, in turn, is a variant of the travelogue, which was mostly developed among futurists; therefore, the text space in his traveling poetic cycle becomes much more significant than another transcription of Siberia. Thus, in the process of formation and development of the “Sibirica” plot, it becomes more obvious, in terms of the frontier category, that European Russia in relation to Siberia is increasingly acquiring the features of a mobile zone of consolidation and development, a zone that is no longer divides as much as it brings together the internal and external spaces of culture.

Keywords: “Sibirica” plot, Oblastnichestvo (regionalism), futurism, frontier

For citation: Makarova, E.A. (2022) The “sibirica” plot in literary and artistic transformation (on the history of one controversy). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 83–95. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/7

Представленное исследование ведется в рамках сравнительно-исторического метода, что продиктовано необходимостью дальнейшего изучения и внедрения в научный оборот новых материалов по так называемому «сибирскому тексту». Они, в свою очередь, дают возможность показать, как многие геополитические и геоэкономические обстоятельства XIX – начала XX в. помогли становлению культурного регионализма в Сибири и формированию очередного локального мифа российской цивилизации.

Цель исследования – показать процесс трансформации понятий «sibirica» и «couleur locale» на разных этапах развития региональной культуры в аспекте категории фронта.

Объектом исследования являются статьи лидеров сибирского областничества середины XIX в. и создателей дальневосточных литературно-художественных сборников футуристической направленности первых лет советской власти.

Предметом исследования становится выявление различных подходов и взглядов в понимании сюжета «sibirica» и «couleur locale» в формирующейся литературной и художественной практике Сибири.

Актуальность и новизна заявленной проблемы связаны с самим материалом исследования, достаточно редким и мало изученным, практически не подвергавшимся системному анализу, что привело к необходимости его осмысления и актуализации.

«Идея Сибири» стала главной парадигмой творческого наследия старших областников. Сибирское областничество всегда определялось исследователями как часть исторического процесса конструирования сибирской цивилизационной и региональной идентичности. Главное отличие Сибири от России, по убеждению лидеров областничества Г.Н. Потанина и Н.М. Ядринцева, заключалось в отсутствии крепостного права. Поэтому прежде всего из общины вырастает сам принцип федерализма, и именно Сибирь должна совершить этот переход, в этом ее мировое значение.

В связи с этими положениями, эволюционным этапом в мировоззренческой системе ее создателей, в освоении и усвоении мира стало осознание сво-

его «я» и отделение «своего» пространства от «чужого», «иног», что неизбежно выводило к понятию границы. В самой сути областнической идеи и духовно-топографическом пути ее лидеров можно пронаблюдать характерную ситуацию фронта, пересечения границы, поиска идеального локуса для воплощения своей доктрины, вследствие чего Сибирь воспринимается не извне, а изнутри. В самой же литературно-культурной ситуации формируется очередной локальный текст, получивший название «сибирский текст», породивший, в свою очередь, устойчивый *сюжет «sibirica»*.

Основоположники сибирской доктрины заложили в свою идею взгляд на Сибирь как на целостность. В связи с этим, по их мысли, формируется и собственно сибирская литература, вырабатывающая, при явном осознании «идеи места», свой тип художника. Наиболее значимым исследованием на этот период, определяющим общий концептуальный подход к понятиям «местная литература» – «региональный писатель» – «региональный читатель», стала статья лидера сибирского областничества Г.Н. Потанина «Роман и рассказ в Сибири», вышедшая в 1875 г. в иркутской газете «Сибирь» и посвященная творчеству писателей-сибиряков – И.В. Федорова-Омулевского, И.А. Кушевского, Н.И. Наумова. Как уточняет Е.Г. Новикова, для Потанина «сибирской литературой может быть названа только литература, во-первых, созданная сибиряком по происхождению; во-вторых, основанная на сибирском материале; в-третьих, посвященная специфическим проблемам края» [1. С. 28]. Не случайно среди перечисленного ряда писателей критик выделяет прежде всего творчество Н.И. Наумова.

Продолжателем формирования теории «сибирской литературы» и ее поэтики станет еще один яркий идеолог сибирского областничества – Н.М. Ядринцев, для которого, по точному наблюдению Д.С. Панариной, была характерна «не просто ярко выраженная, но осмысленная и сознательно демонстрируемая региональная – сибирская – идентичность. Именно поэтому он был, пожалуй, довольно пристрастен в своем отношении к Сибири; воспринимал ее как Родину, любимое и дорогое его сердцу место» [2. С. 47]. Вместе с Н. Щукиным и Г. Потаниным он разрабатывал концепцию сибирского журнала, который преимущественно должен был быть политическим, но с опорой на местные литературные силы. Ядринцев также активно выступал на страницах столичной и региональной печати в качестве критика и литературоведа, уделяя серьезное внимание истории и проблемам сибирской словесности, формированию местного авторского корпуса и образу читателя. Его наиболее известные исследования, написанные большей частью в 1870–1880-е гг., – «Судьба сибирской поэзии и старинные поэты Сибири», «Начало печати в Сибири», «Сибирь перед судом русской литературы», статьи о творчестве Н.И. Наумова, С.Я. Елпатьевского и др.

Важным прорывом в смене оппозиции «столичное – провинциальное» на оппозицию «Центр – регион» станет полемика вокруг проблем местной печати, заданная в столичной прессе в середине 1870-х гг. этапной статьей историка и публициста Д.Л. Мордовцева «Печать в провинции». Тем не менее при сложившейся пространственной оппозиции сибирский локус еще долгое время будет осмысляться как глубокая периферия России и мира, а сам термин «Сибирь», по утверждению современных исследователей, «в менталитете подданных царской России – обладать устойчивой отрицательной конно-

тацией. Словом „сибирка“ называли арестантскую, тюрьму предварительного заключения <...>. „Сибирить“ означало вести тяжелую жизнь и т.д.» [3. С. 181].

Отслеживая процесс формирования мифов и образов Сибири на протяжении всей ее истории, Панарина также подчеркивает, что эта страна всегда «ассоциировалась в умах путешественников, жителей европейской части России, иностранцев, представителей русской интеллигенции с мрачной картиной холодного гиблого края. Там нет радости, сама природа сера и уныла, а жизнь трудна и сурова, и навряд ли можно рассчитывать на легкое быстрое обогащение или создание крепкого добротного хозяйства без сверхчеловеческих усилий. Сибирь – страна ночи и страданий, страна изгнания, „самая большая тюрьма России“, место ссылки и каторги» [2. С. 42].

Но уже к концу XIX в. становится очевидным, что с точки зрения категории фронта как русско-европейское, так и сибирское пространство все больше приобретает черты подвижной зоны закрепления и освоения, зоны, которая теперь не столько разделяет, сколько сближает внутреннее и внешнее пространство культуры. Вследствие этого в последние десятилетия XIX в. происходит и явная перефокусировка взгляда на Сибирь, которая воспринимается уже не изнутри, а извне.

Поэтому вполне закономерным становится тот факт, что идеи областников заново переосмысливаются в полемике, возникшей в среде дальневосточных футуристов в первые годы советской власти. Начало этому положил выход в Чите в 1923 г. сборника известного критика-марксиста **Н. Чужака** (псевдоним Н.Ф. Насимовича) *«Сибирский мотив в поэзии (От Бальдауфа до наших дней)»*¹. Уже в первоначальной статье «От автора» читателю сообщается о том, что все предлагаемые его вниманию статьи имеют *«расхождение со всей областнической и около областнической печатью того времени (а другой в Сибири почти и не было) по всем почти вопросам дня»* [4. С. 3]. Тем не менее в настоящее время на огромном историческом расстоянии и перспективе автору представляется, *«что деятельность нас, т.е. тогдашних невольных „пришельцев“ в Сибирь в культурно-научном и социально-политическом отношении была не столь уж вредна или бесплодна, как представлялась она ревнивым областникам <...>. Вот почему мы сочли нелишним выпустить наш скромный сборничек статей – эту попытку пишущего осознать наличие областного, сибирского мотива в русской поэзии, проследив параллельно и его эволюцию, в связи с развитием социально-психологических условий»* [Там же].

Такое убеждение рождается у Чужака на фоне глубокой внутренней полемики с концепцией Ядринцева, высказанной в статье 1885 г. «Судьба сибирской поэзии и старинные поэты Сибири», в которой активно и, по сути, впервые используется **термин «местный колорит»**. В связи с этим критик считает необходимым пересмотреть устойчивый тезис о том, что возникновение так называемой «сибирской поэзии» невозможно, предлагая пересмотреть и саму суть термина, о чем рассуждает в статье «Сибирские мотивы и областничество (Историко-критический очерк)».

¹ Названия сборников выделены в тексте полужирным курсивом, цитаты из них даны курсивом с сохранением первоначальной пунктуации и орфографии.

Приводя пример прозаика и поэта И.В. Федорова-Омулевского, творческая биография которого была связана как с Сибирью, так и с метрополией, Чужак отмечает очевидную методологическую ошибку Ядринцева, посвятившему ему всего 5–6 строк в достаточно понятной логике: *«он не жил в Сибири, и она не могла везти на него свою жизнь и природой»* [5. С. 91]. Полемическая мысль критика движется в другом направлении: *«Вовсе не нужно постоянно „жить“ в Сибири, чтобы писать о ней проникновенные стихи. Поэт, по меткому определению Пушкина, творит „воспоминанием“, и так именно творил и Омулевский, увезший в представлениях о родине туда, в Россию, назойливо врезавшимся в память с детства „звук цепей“, наряду с картинами сибирской природы, ее суровыми и глубокими образами и ее, наконец, своеобразной, но имевшей предпосылки в условиях того времени, идиллией»* [4. С. 52]. При такой постановке проблемы, с точки зрения теории культурного трансфера, Федорова-Омулевского вполне можно рассматривать как представителя Сибири, так называемого «культурного посредника», и прежде всего потому, что он принял участие в местной литературной жизни, отразив свои сибирские впечатления в творчестве.

«Есть и еще один пункт в интересующей нас статье, – продолжает свою полемическую мысль Чужак, – к сожалению, не случайный для областничества – это застарелое, как видите, недоверие к пришельцам, взгляд на них, как на заведомых сибирененавистников, не говоря уже о неспособности их воспринимать все колоритно сибирское». Но *«меньше всего в законах творчества играет роль „происхождение“ и „право жительства“ и более всего – способность „заражаться“, „воспринимать“, а также по-новому и ярко отражать свои впечатления»* [Там же].

Еще большую категоричность Чужак наблюдает в воззрениях Потанина, который в статье «Нужды Сибири», наряду с Ядринцевым, признает исключительно идеи «местного художества», при этом отмечая определенную «литературную нищету» Сибири. Рассуждая о понятии «местный колорит», критик делает отсылки не только к исследованиям областников, но и рассматривает сибирские сюжеты в творчестве знаменитого художника В.И. Сурикова, у которого чисто сибирскими, по сути, оказались только одна большая картина «Взятие снежного городка», галерея женских образов и часть пейзажных акварелей. «Местный колорит» и «сибирскую струю» критик отмечает также в творчестве современных ему сибирских художников Вучичевича и Гуркина.

Сам феномен Владимира Дмитриевича Вучичевича (псевдоним – Сибирский) чрезвычайно показателен. Родившийся на Украине, в 1890-е гг. проживавший на Урале, он в 1900 г. проезжает со своей выставкой по городам Западной Сибири, облюбовав для себя новое место жительства – Томск, а затем – Кемерово. В итоге Вучичевич стал живописать этот край таким, каким он был близок и обжит коренными сибиряками. Тем и оказался им интересен. Свои картины о Сибири он писал в окрестностях Томска, Кузнецкого Алатау, Иркутска, Забайкалья, Красноярска, Алтая.

Московский искусствовед Феликс Монахов, много ездивший по городам Сибири в поисках картин художника, каталогов выставок и других документов, работавший в архивах Москвы и Санкт-Петербурга, полагает, что Вучичевичем написано около тысяч полотен, многие из которых разошлись по

частным коллекциям, почему до сих пор остаются неизвестными [6]. Более того, он стал зачинателем новой традиции – проведения художественных выставок в различных городах Сибири. Главная из них состоялась в Томске в 1912 г., на которой было представлено больше ста произведений. По его инициативе выставки в сибирских городах стали регулярными, что в свою очередь стимулировало деятельность Товарищества томских любителей живописи, при которой открылись три рисовальные школы.

Живопись Вучичевича, по мнению местной художницы Лидии Павловны Базановой, писавшей об его первой персональной выставке в Томске в 1905 г., «не только навеяна, но и напитана живою и одухотворенною Сибирью <...>, она является одним из редких и приятных событий в Томске. Неудивительно, что с первого дня публика посещает ее охотно» [7. 1905. № 53. 9 марта. С. 3]. В немногих других доброжелательных рецензиях отмечаются мягкость тонов, воздушность перспективы, приятный нежный колорит его картин.

Тем не менее уже совсем скоро в отзыве на другую выставку картин художника Базанова отметит, что «картины г. Вучичевича, представляя нередко внешние достоинства, оставляют после себя чувство неудовлетворенности. Это объясняется отсутствием жизни в его произведениях» [7. 1908. № 37. 26 февраля. С. 4]. Причиной подобного восприятия послужило, несомненно, и впечатление от яркого и самобытного таланта алтайского художника Григория Гуркина, слава которого к этому времени затмила славу Вучичевича.

Его выставка картин впервые состоялась в Томске 26 декабря 1907 г., и уже в отзыве от 30 декабря в газете «Сибирская жизнь» Базанова делится своим впечатлением: «Когда выставка открылась, томищи дружно устремились на нее, чтобы пережить так редко выпадающее на их долю глубокое эстетическое наслаждение от созерцания красот природы, получивших под кистью художника полноту идейного содержания <...>. Пейзаж у Гуркина был подан в той простоте и суровости, какая присуща действительной природе» [7. 1907. № 199. 30 декабря. С. 3]. Современный искусствовед Нина Гошина видит в этом еще одну причину: «Вероятно, здесь сказывался и определенный краеведческий энтузиазм – алтаец Гуркин был „своим“ для увлеченных идеей сибирского патриотизма томичей, а Вучичевич оставался чужаком...» [8. С. 14]. Думается, что настоящая причина кроется в том, что Гуркин в своих картинах, таких, как «Хан-Алтай», «Катунь весной» и др., дал по-настоящему национальное понимание природы, что возвело его уже в степень народного художника.

Показательно, что именно после выставок Григория Гуркина в Томске у местных художников зародилась мысль об организации выставки коллективной. В 1909 г. происходит образование Общества сибирских художников, которое связало, по сути, всю интеллигенцию города. Первая периодическая выставка в Томске состоялась 26 декабря 1908 г. в Гоголевском доме. По мнению местного художника и критика Т. Фишеля, она дала «начало нового направления живописи в Сибири» [7. 1908. № 277. 28 декабря. С. 3]. На второй периодической выставке в Томске 26 декабря 1909 г. были продемонстрированы картины, навеянные уже в основном сибирскими мотивами, что стало общей тенденцией для развивающейся культуры региона.

Попытку сформулировать постепенно подготавливающееся в Сибири представление о самобытном искусстве взял на себя художник М. Щеглов. В ноябре 1911 г. он выступил со статьей «Сибирский стиль в прикладном искусстве», в которой констатировал следующее: «Все чаще и чаще в литературе появляются произведения, написанные на сибирские темы. В музыке тоже кое-что начато: собираются напевы инородцев, и, может быть, это послужит основанием для каких-нибудь новых отправлений в музыкальных композициях. В живописи художники последнее время стали брать сюжеты из жизни Сибири. Только архитектуре и прикладному искусству сибирский характер почти чужд». Но «недалеко то время, когда у нас в Томске будут художественная школа и мастерские», поэтому «не копировать готовые образцы будут они, а вырабатывать свой стиль, и такой, который мог бы конкурировать с другими, чуждыми, мало подходящими по духу стилями» [9. С. 61]. К сожалению, после отбытия из Томска местных художников – Л. Базановой, М. Щеглова, С. Прохорова – едва определившееся в городе сибиреведческое направление потеряло свою силу. Из всех художников практически только Г. Гуркин продолжал развиваться в этом направлении.

Возвращаясь же к разговору о полемике Н. Чужака с Ядринцевым, отраженной уже в другой статье из сборника, «От Бальдауфа до наших дней», очевидным представляется его вывод о том, что *«Гражданская война и „великое переселение народов“ много нового внесли во весь строй и психику сибиряков, а, следовательно, и в печать, и в искусство»*, вследствие чего *«сибирский мотив в поэзии заглох, ибо новые образы и настроения еще не отстоялись»* [4. С. 78]. Поэтому на первый взгляд его вывод достаточно печален: *«За все время с 1917 по 1920-й год не промелькнуло на страницах сибирской печати ни одного „сибирского“ по настроению, хоть сколько-нибудь путного стихотворения»*. Но наряду с этим он выделяет маленький, но ценный экспромт в четырех строках, созданный *«буквально мимоходом неумолимым новым культуртрегером Сибири – Давидом Бурлюком»*.

Исчезли ясень и дубы.

Освобождая путь безлирию:

Пред равнодушною Сибирью

Европа стала на дыбы» [Там же].

В связи с этим важным представляется в Послесловии особый акцент на сонете Бурлюка «Сибирь», открывавшего вторую часть сборника, и поэтического цикла «Путевка» *«второго нашего соратника и друга С.М. Третьякова»*, предваренного статьей-рецензией Н. Асеева «Сибирская бась». Именно в этих текстах Чужак видит продуктивное развитие и новое понимание сюжета «sibirica», в связи с чем дает настойчивый совет читателю *«самостоятельно, с карандашом в руках, проследить формальное и по содержанию различие в подходах, и самих методах осознания „сибирского“ у самых разнообразных, цитированных в сборнике поэтов – от романтика Бальдауфа и реалиста Оммулевского до поэтов „Багульника“ – и футуриста новой, костистой формации – Третьякова»* [Там же. С. 80].

В 1923 г. в 1-й Типографии Иркутска вышла статья известного искусствоведа и участника Иркутского литературно-художественного общества (ИЛХО) *Д.А. Болдырева-Казарина «Sibirica в искусстве»*, явившаяся, по сути, рецензией-полемикой на сборник Н.Ф. Чужака.

Рассуждая о понятии «местный колорит», автор статьи прежде всего предлагает договориться о терминах: *«Первый вопрос, который надлежит нам разрешить, это вопрос о том, что такое местный колорит, couleur locale, вообще, и может ли быть сибирский колорит в частности»* [10. С. 6]. По его убеждению, «два столпа» мысли областнической, Потанин и Ядринцев, «занимаясь вопросом о сибирском искусстве, по причине их некомпетентности <...> писали на эту тему больше éх officio и ограничивались лишь крайне расплывчатыми общими местами» [Там же]. Поэтому «гораздо ближе подошел в определении термина „местный сибирский колорит“ Чужак», но «книга его написана в горячих, иногда даже слишком горячих тонах <...> в итоге момент „sibirica“ все-таки упущен».

В итоге общий вывод критика представляется достаточно убедительным: *«Быть может, добиться полной ясности Чужаку помешал именно его ультра марксистский подход к вопросу, требующий от поэта и художника органически тесной связи со страной и ее бытом <...>. Его формула оказалась слишком узкой и мало терпимой в отношении художников, творчество которых не есть продукт страны с ее бытом, природой, прошлым и т.д., а является не более, как высоким образцом интуитивного постижения момента „sibirica“»* [Там же. С. 12].

В связи с этим Болдырев-Казарин выдвигает уже свою концепцию видения проблемы: *«Не к сибирскому должен стремиться областной художник, а через сибирское на широкий простор общечеловеческой жизни»* [Там же. С. 14]. Возражения же против возможности работы в области сибирского искусства несибиряков, по убеждению критика, ученого-искусствоведа, *«должны разбиться о байкальские камни на картинах сибирского художника, черногорца родом, Вучичевича»* [Там же. С. 18]. В этом он видит и односторонность подхода к искусству Ядринцева, который лишил его возможности *«разглядеть в Сурикове еще что-нибудь, кроме сибирского сюжета, между тем, как его творчество интересно именно тем, что проглядел неистовый областник»*. А это *«понимание того, какой должна быть „душа“ сибирского художника»* [Там же. С. 23–24]. Действительно, Сибирь в творчестве Сурикова не была самодовлеющей целью, а лишь средством для разрешения задач более широкого масштаба.

Что же касается Григория Гуркина, то критик подчеркивает свой двойной интерес к нему как к сибирскому художнику и как к первому известному художнику-инородцу. Причем именно «двойной», но не «два» интереса, так как *«он редкий экземпляр цельной неразвоенной натуры <...>. И нужно, чтобы в жилах текла кровь предков, язычников уже в первом колене, чтобы с такой силой одухотворить природу»* [Там же. С. 26–27]. Сравнивая же Гуркина и Вучичевича, критик уточняет, что тот – *«пришелец»*, но внешний облик страны, быть может, видит даже лучше Гуркина, так как он *«интуитивно понял в Сибири и сибирской природе все, что Сибирь может открыть не совсем своему человеку. И в этом смысле Вучичевич может служить хорошим примером художника, не сибиряка по происхождению, но насквозь пронизанного „сибирским“»* [Там же. С. 33].

Вторая часть сборника Чужака «Сибирский мотив в поэзии», как мы уже подчеркнули, практически и демонстрирует взгляд на Сибирь так называемых «культурных посредников», «пришельцев» новой футуристической вол-

ны, волей истории оказавшихся в первые годы советской власти на Дальнем Востоке. Такой своеобразный «экспорт» столичного футуризма в дальневосточные регионы, несомненно, задавал ситуацию фронта. По точному замечанию Е.О. Кирилловой, «практика дальневосточной футуристической поэзии определялась двуедино, творчеством авторов, приехавших во Владивосток из центральной России, и местных поэтов, активно участвовавших в довольно бурной, разноликой литературно-художественной жизни города» [11. С. 4]. Тем интересней был их взгляд на новое, осваиваемое пространство.

Открывается эта часть сонетом Давида Бурлюка «Сибирь»:

*Мы ведали «Сибирь»!!! Кеннана,
«Страну – тюрьму», Сибирь – острог.
На совести народной рану
Кто залечить искусный смог?
Всем памятно о Достоевском:
Согбенно каторжным трудом,
Отторгнут набережной Невской,
Он не измыслил «Мертвый Дом».
Но ныне здесь пахнуло новью.
Пусть прежде сумрачна тайга
Зубовно-скрежетом и кровью –
Подвластна горькому злословью,
Сибирь – гробница на врага –
Навек помечена: «в бега» [4. С. 83].*

Следующей в продолжение осмысления понятия «couleur locale» становится **статья-рецензия** известного поэта-футуриста, участника группы «Творчество» во Владивостоке и Чите, издателя и редактора ряда дальневосточных газет **Николая Асеева «Сибирская бась»**, посвященная стихотворному циклу Сергея Третьякова «Путевка». На последних нумерованных листах сборника напечатаны интересные по своей подборке и месту издания анонсы книг, демонстрирующих крайнюю активность поэтов и критиков новой футуристической волны: «Н. Чужак. К диалектике искусства. От реализма до искусства как одной из производственных форм. Чита: Дальпечат, б.г.; Н. Асеев. Бомба. Книга стихов. Владивосток, 1921; Кумач. Будетлянская проза (готовится). Чита, 1922; С. Третьяков. Железная пауза. Книга стихов. Владивосток, 1919; Ясныш. Книга стихов (поступила в продажу). Чита, 1922» [Там же]. Каждое из этих изданий становилось событием для формирующейся культурной жизни Дальнего Востока и практически сразу – библиографической редкостью, что имеет тоже немаловажное значение для их актуализации в современных исследованиях.

Болдырев-Казарин, отслеживая в своей статье историю полемики новых деятелей футуристической волны со старшими областниками, делает необходимое уточнение: «...дефекты формулы Н.Ф. Чужака исправляет краткое, но крайне выразительное определение Н. Асеева, данное им в предисловии к стихам С. Третьякова „Путевка“». И для него Асеев прежде всего – поэт, потому «его подход к волнующей теме характеризуется преобладанием художественной интуиции над точным, научным анализом ученого-критика. Чутьем художника он понял, что „музейный метод описания“ с тяготением к „местным словечкам и бытовым подробностям, характерным только во

временных условиях“, в конечном счете не может дать художественного произведения, пронизанного местным колоритом, ибо в нем не будет самого главного – выявления внутренней сущности „сибирского“, вообще говоря, неизменного при всяких условиях» [10. С. 13]. В статье М.К. Азадовского «*Из литературы об областном искусстве*», написанной практически сразу после выхода сборника Чужака, также отмечается «умно и интересно написанное предисловие Н. Асеева к поэме С. Третьякова», отчетливо выявившее «художественную и историческую ценность этой своеобразной сибирской поэмы» [12. С. 281–282].

Действительно, статья-рецензия Н. Асеева под названием «Сибирская бася» (вероятно, от игры слов «басня» / «побасенка»), по сути, продолжает полемику с мыслью областнической, заданную Чужаком, но переходит уже в полемику внутреннего, творческого характера в деле постижения Сибири: «Метод оценки поэтического произведения с точки зрения суммированного в нем „кулер локаль“ кажется нам возможным при одном условии, – а именно: преобладании выразительности над точностью описания, при превышении в произведении синтетической убедительности над стилизованной деталью <...>. Стихи о Сибири С. Третьякова как раз дороги и ценны нам по тому свежему, ядреному аромату первого сибирского снега, который бодрит и заставляет настораживаться от предчувствия перемены и климата. Стихи эти – путевка, набросанная автором за время поездки его из Читы в Москву» [4. С. 87–88].

Необходимо помнить, что пребывание Сергея Третьякова на Дальнем Востоке было связано с Владивостоком, Харбином и Читой и отличалось крайне творческой активностью: сотрудничеством с большевистскими изданиями, в «окнах» ДАЛЬТА (вариантом РОСТА), где он создавал стихотворные подписи к рисункам Виктора Пальмова; участие в группе «Творчество» и издательстве «ПТАЧ» вместе с поэтами и художниками футуристической волны – Д. Бурлюком, Н. Асеевым, В. Пальмовым, Н. Чужаком, П. Незнамовым, С. Алымовым; постановкой модернистских пьес В. Маяковского и Н. Гумилева. В Чите он занимал посты товарища заместителя министра просвещения Дальневосточной республики и заведующего госиздательством.

В этот период у Третьякова, часто выступавшего под псевдонимом Жень-шень, выходит два знаковых сборника – «Железная пауза» и «Ясныш. Стихи 1919–1921», куда вошел и цикл «Путевка», состоящий из десяти стихотворных очерков: 1. Д.В.Р. 2. Байкал. 3. Тоннели. 4. Ангара. 5. Енисей. 6. Тобол. 7. Урал. 8. Вятка. 9. Сибгород. 10. Пусть сожмет рука топорщице... Они являют собой своеобразное преддверие жанра травелога, особенно ярко развившегося в путевой прозе Третьякова второй половины 20-х гг. и представляющего своеобразный гибрид газетного очерка, дневника и киносценария. Подобные эксперименты в области жанров предварили и выход его известного «путефильма» «Москва – Пекин», впервые опубликованного в «ЛЕФе» в 1923 г. Сами же путешествия поэт всегда рассматривал как способ освоения (или присвоения) пространства и наполнения его новыми смыслами для читателей и участников событий.

Жанр травелога особо выработался в среде художников-футуристов большей частью потому, что их влекло не только впечатление движения, но само движение. В этом плане крайне точной представляется мысль совре-

менных исследователей творчества С. Третьякова, Т. Хофман и С. Штретлинг о том, что путевые очерки Третьякова «являются документом и результатом исследования технологии сочинения текста в движении. Он изучает не только пространства и культуры, но и возможности письма, преодолевающего географические и жанровые границы» [13. С. 16]. *«Здесь-то и проступает, – продолжает свою мысль Асеев в предисловии к сборнику «Путевка» – та разграниченность поэтических школ, та разница между поэтом-футуристом, поэтом-работником, имеющим активный запас своих слов и средств выражения, и некоторыми другими, разбираемыми в данной книге авторами»* [4. С. 91].

Не случайно уже в этих ранних текстах Третьякова прослеживаются основные вопросы, волнующие поэта, связанные с зачатками геопозитики, которые потом будут реализованы в полной мере в его путевой прозе. Цикл стихов «Путевка» впервые вошел в **сборник «Ясный»**, в предисловии к которому автор отмечает: *«поэт – только словоработник и словоконструктор, мастер речевки на заводе живой жизни»* [14. С. 3]. В связи с этим текстовое пространство в анализируемом цикле стихов становится гораздо более значимым, чем очередная транскрипция Сибири. Все упомянутое, резюмирует Асеев, *«настолько разнит стихи С. Третьякова от попыток создания „самостийной“ сибирской поэзии, что они, конечно, могут быть оцениваемы только в аспекте общероссийской и общемировой художественной речи. Ими Сибирь приближается России, как в свое время Лермонтовым был примагничен центру Кавказ. Стоит взглянуть в эту почти страшную в оголенности своей простоту, оголенность средств технической изоэриченности, чтобы увидеть в ней организованный к восприятию пейзаж, сродненный психологически с лучшими описаниями России:*

*Гора, гора и еще гора,
А над озером сирени курев.
Беги, улепетывай, лепечи, Ангара,
На скаку глаза зажмури»* [4. С. 91–92].

Таким образом, формирование сюжета «sibirica», а также полемика, развернувшаяся вокруг него, как было показано, имеют долгую историю, актуальную и для современного изучения «сибирского текста». В связи с этим наиболее продуктивным представляется обращение к культурологической категории фронта, граница которого, по утверждению Д.С. Панариной, может быть представлена «одновременно и как движущаяся линия, и как зона столкновения, ассимиляции и взаимовлияния всех культур и общностей, проживающих и развивающихся в данный момент времени на рассматриваемой территории» [2. С. 39]. В перспективе в подобном русле предполагается продолжение разработки проблемы и для нашего дальнейшего исследования.

В данной статье поставленные цели достигнуты. Показан процесс трансформации понятий «sibirica» и «couleur locale» на разных этапах развития региональной культуры в аспекте категории фронта. В ходе анализа также показано различие подходов и взглядов в понимании сюжета «sibirica» в формирующейся литературной и художественной практике Сибири начиная с середины XIX в. вплоть до первых лет советской власти.

Основоположники сибирской доктрины заложили в свою идею взгляд на Сибирь как на целостность. В связи с этим, по их мысли, формируется и соб-

ственно сибирская литература, вырабатывающая, при явном осознании «идеи места», свой тип художника. В полемике, возникшей в среде дальневосточных футуристов в первые годы советской власти, происходит пересмотр самого термина «местный колорит». По отношению к идеям критика-марксиста Н. Чужака поэт-футурист Асеев задает уже полемику более внутреннего, творческого характера в деле постижения Сибири. Его анализ цикла С. Третьякова «Путевка» как с точки зрения эстетики, так и геопоэтики, приводит к значимой мысли о том, что подобное восприятие пространства в контексте понятий «sibirica» и «couleur locale» становится гораздо более значимым и подвижным, чем очередная транскрипция Сибири. В связи с этим данные исследуемые понятия наполняются более качественными и расширительными смыслами.

Список источников

1. Новикова Е.Г. Н. Потанин в Томске: филология, Сибирь, Восток и христианство // Вестник Томского государственного университета. 1998. № 266. С. 27–33.
2. Панарина Д.С. Мифы и образы сибирского фронта // Культурная и гуманитарная география. 2013. Т. 2, № 1. С. 39–52.
3. Щербинин А.И., Щербинина Н.Г. Воля и доля: сибирский фронт как поиски рая // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 408. С. 178–187.
4. Чужак Н. Сибирский мотив в поэзии (От Бальдауфа до наших дней). Чита : Тип. Объед. союза забайкал. кооп., 1922. 103 с.
5. Ядринцев Н.М. Судьба сибирской поэзии и старинные поэты Сибири // Литературное наследство Сибири. Новосибирск : Новосиб. кн. изд-во, 1980. Т. 5. С. 80–94.
6. Монахов Ф.А. Сибирский сказ. Очерк о В.Д. Вучичевиче-Сибирском к 125-летию со дня рождения и персональной выставке его картин «Зеркало Сибири» / Фирма «Сибирский родник», Кемеровский обл. краев. музей, Томский обл. худож. музей. Томск : [б. и.], 1994. 30 с.
7. Сибирская жизнь: газета политическая, литературная и экономическая. Томск : [б. и.], 1894–1919.
8. Гощина Н. Странная судьба художника Вучичевича (к 125-летию со дня рождения и 75-летию со дня смерти) // Елань. Краеведческое приложение к «Томскому вестнику», 1994. 9 апреля.
9. Муратов П.Д. Изобразительное искусство Томска. Новосибирск : Западносиб. кн. изд-во, 1974. 80 с.
10. Болдырев-Казарин Д.А. Sibirica в искусстве. Иркутск : 1-я Гос. типография, 1923. 38 с.
11. Кириллова Е.О. Русская футуристическая поэзия на Дальнем Востоке 1917–1922 гг.: идейно-художественные искания, поэтические имена : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2007. 23 с.
12. Азадовский М.К. Из литературы об областном искусстве // Сибирские страницы. Иркутск, 1988. С. 273–282.
13. Третьяков С.М. От Пекина до Праги: Путевая проза 1925–1937 годов (Очерки, «маршрутки», «путефильмы» и другие путевые заметки) / сост., статья и примеч. Т. Хофман и С. Штретлинг ; науч. ред. А.А. Россомахин. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2020. 496 с.
14. Третьяков С. Ясныш. Стихи 1919–1921. Чита : Птач, 1922. 64 с.

References

1. Novikova, E.G. (1998) G.N. Potanin v Tomske: filologiya, Sibir', Vostok i khristianstvo [Grigory Potanin in Tomsk: Philology, Siberia, East and Christianity]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 266. pp. 27–33.
2. Panarina, D.S. (2013) Myths and images of the Siberian frontier. *Kul'turnaya i gumanitarnaya geografiya – Cultural Geography & Geohumanities*. 2(1). pp. 39–52. (In Russian).
3. Shcherbinin, A.I. & Shcherbinina, N.G. (2016) Will and fate: Siberian frontier as a search for paradise. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 408. pp. 178–187. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/408/27

4. Chuzhak, N. (1922) *Sibirskiy motiv v poezii (Ot Bal'daufa do nashikh dney)* [The Siberian motif in poetry (from Baldauf to the present day)]. Chita: Tip. Ob"yed. soyuza zabaykal. koop.
5. Yadrintsev, N.M. (1980) Sud'ba sibirskoy poezii i starinnye poety Sibiri [The fate of Siberian poetry and early poets of Siberia]. In: Yanovskiy, N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Siberian Literary Heritage]. Vol. 5. Novosibirsk: Novosibirskoe kn. izd-vo. pp. 80–94.
6. Monakhov, F. (1994) *Sibirskiy skaz. Ocherk o V.D. Vuchicheviche-Sibirskom k 125-letiyu so dnya rozhdeniya i personal'noy vystavke ego kartin "Zerkalo Sibiri"* [A Siberian tale. An essay on V.D. Vucichevich-Sibirsky to the 125th anniversary of his birth and a personal exhibition of his paintings "The Mirror of Siberia"]. Tomsk: [s.n.].
7. *Sibirskaya zhizn': gazeta politicheskaya, literaturnaya i ekonomicheskaya. (1894–1919)*. Tomsk: [s.n.].
8. Goshina, N. (1994) Strannaya sud'ba khudozhnika Vuchichevicha (k 125-letiyu so dnya rozhdeniya i 75-letiyu so dnya smerti) [The strange fate of the artist Vuchichevich (to the 125th anniversary of his birth and the 75th anniversary of his death)]. *Elan'. Kraevedcheskoe prilozhenie k "Tomskomu vestniku"*. 9th April.
9. Muratov, P.D. (1974) *Izobrazitel'noe iskusstvo Tomska* [Fine Arts of Tomsk]. Novosibirsk: Zapadnosibirskoe kn. izd-vo.
10. Boldyrev-Kazarin, D.A. (1923) *Sibirica v iskusstve* [Sibirica in art]. Irkutsk: 1-ya Gosudarstvennaya tipografiya.
11. Kirillova, E.O. (2007) *Russkaya futuristicheskaya poeziya na Dal'nem Vostoke 1917–1922 gg.: ideyno-khudozhestvennyye iskaniya, poeticheskiye imena* [Russian futuristic poetry in the Far East in 1917–1922: Ideological and artistic quest, poetic names]. Abstract of Philology Cand. Diss. Vladivostok.
12. Azadovsky, M.K. (1988) *Sibirskiy stranitsy* [Siberian Pages]. Irkutsk: Vost. – Sib. kn. izd-vo. pp. 273–282.
13. Tretyakov, S.M. (2020) *Ot Pekina do Pragi: Putevaya proza 1925–1937 godov (Ocherki, "marshrutki", "put'fil'my" i drugie putevye zametki)* [From Beijing to Prague: Travel prose of 1925–1937 (Essays, "itineraries", "travel films" and other travel notes)]. St. Petersburg: European University in St. Petersburg.
14. Tretyakov, S. (1922) *Yasnysh. Stikhi 1919–1921* [Yasnysh. Poems 1919–1921]. Chita: Ptach.

Сведения об авторе:

Макарова Е.А. – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: elena_mak2004@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Makarova E.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: elena_mak2004@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 29.06.2022;
одобрена после рецензирования 04.07.2022; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 29.06.2022;
approved after reviewing 04.07.2022; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья
УДК 7.036:7.011
doi: 10.17223/22220836/47/8

«СЛОЖНАЯ ПРОСТОТА»: ОТ МЕТАФОРЫ К ПОНЯТИЮ

Елена Петровна Мартыненко

*Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, Россия,
olena_marta@mail.ru*

Аннотация. Научное обоснование динамики развития современной культуры представляет собой актуальный аспект «интегрирующего» культурологического осмысления, в русле которого автор статьи рассматривает «сложную простоту» как свойство многих художественных явлений XX в. Изучается понятийный статус и специфика функционирования «сложной простоты», которая употребляется в культурологической сфере как некое обобщенное представление о процессах, происходящих в различных видах современного искусства. Автор приходит к выводу о «метафорическом» этапе существования данного понятия, которое способно уточнить оценочные суждения исследователей о текстах культуры и их коммуникативных функциях и тем самым реализовать свой понятийный потенциал.

Ключевые слова: «сложная простота», инверсия простоты и сложности, художественная культура XX в., искусство XX в., текст культуры, коммуникативные функции

Для цитирования: Мартыненко Е.П. «Сложная простота»: от метафоры к понятию // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 96–104. doi: 10.17223/22220836/47/8

Original article

“COMPLEX SIMPLICITY”: FROM METAPHOR TO CONCEPT

Elena P. Martynenko

*Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, Russian Federation,
olena_marta@mail.ru*

Abstract. The artistic culture of the 20th century is characterized by complex processes that have affected the aesthetics, philosophy of art and technology of creating works of art. The search for common patterns that unite different types of contemporary art is an urgent problem. The notion of “complex simplicity” is increasingly common in the cultural sphere as a generalized view of various artistic phenomena. The purpose of the article is to determine the conceptual status of “complex simplicity” and the specifics of its manifestations in the artistic culture of the 20th century.

In the first half of the 20th century Prokofiev declared “new simplicity” as an alternative to the intentional complication of the musical language. Similar phenomena emerged in foreign musical culture: the anti-romantic orientation “Les Six”, the rational ideas of the “Second Viennese School”, the harmony and simplicity of neoclassicism. The fundamental difference of creative positions has been outlined: the desire for simplicity “in general” (as accessibility, primitivism) – and the desire for simplicity of the new quality, combined with the complexity of internal organization. In the painting the idea of a simple form was elevated to the level of a complex aesthetic concept – a new philosophy of color and form (Rayonism, Suprematism, etc.). The idea of “emptiness and simplicity” and the slogan “Less is more” (Ludwig Mies van der Rohe) dominated in architecture and interior design.

The following factors actualized the interest in “complex simplicity”: 1) the complexity of the internal organization was an opportunity for the Creator not to fall into primitivism and

simplification. So the masters separate themselves from the amateurism generated by the mass culture of the 20th century; 2) quality of simplicity allowed to protect the person from event and information oversaturation of modern life; 3) socio-cultural situation and artistic ideology of socialist realism has become an important factor in the domestic art.

“Complex simplicity” in contemporary art is represented by two options: either an artistic text has a complex idea and content with simplicity of form and perception; or a simple concept is combined with a complex structure. This problem is actively manifested itself in the 20th century due to the increased attention to the communicative functions of culture and its texts. “Complex simplicity” implements the most important principles of postmodernism: it gives the opportunity to speak a professional and complex language in the “era of lost simplicity” (U. Eco), allows the recipient of any level of training to perceive the literary text as far as possible (pluralism of meanings). “Complex simplicity” can be considered as a property of the text of culture that characterizes its communicative functions. Despite the metaphorical nature of “complex simplicity”, it can become a full-fledged concept due to the specificity of the terminological apparatus of cultural science.

Keywords: „complex simplicity“; inversion of simplicity and complexity; modern art and culture; culture text; communicative functions

For citation: Martynenko, E.P. (2022) “Complex simplicity”: from metaphor to concept. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 96–104. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/8

Эволюция художественной культуры XX в. характеризуется сложными и неоднозначными процессами, которые затронули как эстетико-концептуальные аспекты творчества, так и более прикладные, «технологические», специфические для каждой области искусства. Данный период демонстрирует, как быстро способен изменяться социум и как радикально могут обновляться культурные парадигмы, параллельно тому, как нарастают плотность информационного потока и интенсивность жизненного темпоритма. Разнообразие стилевых течений, усложнение и уникальность творческих концепций существенно затрудняют однозначную и исчерпывающую характеристику культуры XX в., представленную в виде некоего обобщающего магистрального понятия (каким является, например, «романтизм» для XIX в.). Условно говоря, первая половина столетия прошла «под знаком» модернизма, постепенно уступая место постмодернизму. Но сколько многогранных тенденций скрыто за этими понятиями, сколько художественных открытий сделано в различных областях искусства и сколько еще предстоит осуществить для оценки всего масштаба культуры обозначенного периода...

Изучению этих проблем посвящено множество трудов общекультурной, эстетико-философской и аналитической направленности (Л. Акопяна, Р. Барта, В. Быčkova, Е. Зинькевич, Е. Кириченко, Т. Левой, Е. Лианской, Н. Маньковской, С. Савенко, Д. Сарабьянова, Ю. Хабермаса, И. Хассана, М. Ямпольского и др.). При этом особенно сложным и потому еще более актуальным представляется обнаружение общих закономерностей, объединяющих отдельные пути развития, которыми идут разные виды современного искусства, и выявление магистральных идей, характеризующих динамику художественной культуры XX столетия. Решение проблемы лежит в плоскости ее «интегрирующего осмысления»: «Многовековая традиция наук, связанных с художественной культурой, почти всегда и во всем была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствознания <...>, — отмечает А. Демченко, констатируя: — намечаются подступы к формированию всеобщего (универсального) искусствознания как науки, стремящейся к всеобъем-

лющему охвату множественного ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры» [1. С. 5].

В таком дискурсе продуктивными оказываются понятия, интуитивно найденные и переживающие некий «метафорический этап» своего бытия, «не привязанные» к определенному виду искусства, однако способные точно отразить суть многих явлений современной культуры. В подобном контексте в культурологической сфере все чаще встречается понятие «сложная простота», которое употребляется как некое обобщенное представление о различных художественных явлениях, как выразительная стилистическая фигура-оксюморон, способная уточнить оценочные суждения исследователей о текстах культуры и их коммуникативных функциях. При этом, как и многие подобные конструкции, существующие в виде ассоциаций или метафор, «сложная простота» нередко встречается и в рассуждениях внеучной сферы, что также является показателем ее востребованности.

Целью настоящей статьи является определение понятийного статуса «сложной простоты» и специфики ее проявлений в художественной культуре XX в.

Дискуссии по поводу простоты и сложности в искусстве уходят корнями вглубь веков. Изначально простота, отождествляемая с ясностью, естественностью и красотой, понималась как необходимое качество искусства. С другой стороны, сама его суть заключена «именно в аспекте „сделанности“, „рукотворности“ произведений искусства, их „искусственного“ характера. Именно этот аспект понятия был изначально. Так, в русском языке слово „искусство“ первоначально значило – „опыт, испытание“, отсюда связь с ремеслом, мастерством и т.д.» [2. С. 43]. Со временем соотношение «простота – искусство» уступило место оппозиции «простота – сложность». Например, в музыке тенденция к намеренному усложнению значительно усилилась в период позднего романтизма, эстетические идеалы которого требовали сложных и конфликтных образов, высокого уровня экспрессии, мелодических и ладогармонических изысков, расширения возможностей фактуры и т.д. В связи с этим в первой половине XX столетия актуализировались рассуждения о новой по своему эстетическому качеству простоте, и первые попытки обосновать эти тенденции были осуществлены С. Прокофьевым. В 1923 г. он публикует статью под названием «Назад к простоте музыки», отмечая: «Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов, причем ударение следовало бы делать на слове „новая“, так как и раньше наблюдались периоды возвращения к простоте <...> Это – безусловно и реакция на крайние проявления модернизма» [3. С. 90]. При этом простота в понимании С. Прокофьева «никогда не отождествлялась с понятием вульгарного примитива, затасканного трафарета, а понятие сложного – с нарочитым изыском или самодельным украшательством. <...> Он стремился к простоте, выражающей внутреннее эмоциональное напряжение и большую (подчас сложную!) мысль во внешне сдержанных, лаконичных формах высказывания» [4. С. 20].

В зарубежной музыкальной культуре данного периода наблюдались сходные явления: своеобразной альтернативой сложности стали новые течения и школы начала XX в., в том числе группа «Шести» с ее антиромантиче-

ской направленностью, «нововенская школа» с ее рациональными идеями, а позднее – неоклассицистское направление, связанное с возрождением гармоничности и простоты искусства классицизма. Но при всей общности стремлений их концепции все же отличались. Так, А. Онеггер считал, что вся музыка должна стать простой и доступной, а слушателям безразличны композиторская техника и сложность языка. Неоклассики, напротив, стремились объединить ясность классических форм с новаторскими достижениями современной музыки: например, Б. Барток с его склонностью «к сопоставлению величайшей сложности с удивительной простотой» и С. Прокофьев, у которого «простое в целях его обогащения компенсируется сложным» [4. С. 19]. Н. Мясковский, который на протяжении многих лет вел в переписке с С. Прокофьевым дискуссию по этому поводу, отмечал, что в его музыке он больше ценит и любит «сложности, нежели простоты», так как именно в них проявляется не только прокофьевский «жгучий темперамент, но и чисто технические достоинства, без которых для меня музыка имеет лишь половину ценности» [5. С. 68].

Так намечается принципиальная разница творческих позиций разных художников и целых направлений: стремление к простоте «вообще» (как доступности, примитивизму) и стремление к простоте нового качества, сочетающейся со сложностью воплощаемой идейной концепции или внутренней организации произведения. В живописи XX в. фовизм, неопримитивизм, ар-наив культивировали простоту как непритязательность, примитивность, возникшие на подобной основе кубофутуризм, лучизм М. Ларионова и супрематизм К. Малевича выводили идею простой формы на уровень новой сложной художественно-эстетической концепции, граничащей с новой философией – философией цвета и формы. Так, работы «лучистов» представляли собой малореалистичные и внешне «простые» полотна, заполненные косыми линиями и плоскостями разных цветов; в «Черном квадрате» возведена в степень идея беспредметного искусства, но исследователи говорят о нем как о «высшей простоте» и «высшей сложности» (А. Шацких). Относительно архитектуры и дизайна данного периода Т. Гудкова пишет: «снаружи просто – внутри сложно», а также упоминает, что «лозунг Мис ван дер Роэ „Less is more“ стал идейным отражением модернистской архитектуры <...>, а главной концепцией пространства стала идея пустоты и простоты» [6. С. 18]. Простота, которая скрывает внутреннее богатство и функциональность, отдаленное родство с кубизмом, примитивизмом экзотических культур, предпочтение монохромности – все это вызывает ассоциации с зарождающимся ар-деко. Если допустить смелые параллели, то можно предположить, что ар-деко в дизайне олицетворяет те же поиски, что и рационально-неоклассические тенденции, господствующие в музыке первой половины XX в. Подобно тому, как позднему романтизму и импрессионизму были противопоставлены более рациональные урбанистичные течения, так в архитектуре и дизайне альтернативой витиеватым линиям, пастельным оттенкам и мягким материалам ар-нуво стали четкость и «богатая» простота ар-деко, его обязательный контраст чистых благородных цветов, редкие породы дерева, стекло, зеркала и хромирование. Искусная выделка, ценные материалы, внимание к деталям и функциональность стиля привнесли в него ту внутреннюю сложность, которая скрывалась за внешней простотой.

Относительно «сложности» в художественной культуре XX в. следует упомянуть два важнейших аспекта: во-первых, «сложность» воспринимается как обратная сторона «простоты», как необходимая ступень для ее достижения: «Настоящая сложность ближе к истинной простоте» (Р. Акутогава), «Преодоление хаоса, самого сложного, упрощение как возвышение» (В. Мейерхольд), «Движение к простоте есть свободное движение духа человеческого по линии наибольшего сопротивления» (Н. Метнер). Показательно в этом смысле творчество Б. Пастернака, который, пройдя через постсимволизм, футуризм, заумь, пишет в 1931 г. свои знаменитые строки:

В родстве со всем, что есть, уверясь

И знаясь с будущим в быту,

Нельзя не впасть к концу, как в ересь,

В неслыханную простоту.

(Б. Пастернак. «Волны»)

Во-вторых, «сложность» в сфере искусства издавна приобрела значение, синонимичное искусности, – это техника создания, мастерство, в каком-то смысле даже «трудность» произведения. Так, в XX в. в литературе актуализировалась извечная проблема демократичности и элитарности, реализма и искусности. Кризис реализма и трансформация его проявлений в социально-политических условиях нового столетия привели к перестановке акцентов в искусстве, поиску новых средств выражения, стремлению авторов отграничить себя от примитивности и дилетантизма. Возрастание роли массовой культуры еще больше подчеркнуло эту границу, и во второй половине века пропасть между массовым и элитарным искусством стала огромной. Подлинные художники ищут не только новые идеи и свой уникальный стиль, но и стремятся к тщательной организации художественных текстов, возможно, именно потому, что такая внутренняя сложность доказывает профессионализм, искусность, высокое качество их произведений. Таким образом они отделяют себя и свое творчество от тех, кто пишет сотнями бульварные романы. Одним из факторов рождения «сложной простоты» и является подобный подход, так как сложность внутренней организации – это порой единственная возможность для творца не впасть в примитивизм и упрощение в процессе поисков простоты: «Простота – это образ истинного. Упрощение – это насилие, заступающее место утерянной простоты» [7. С. 148].

В качестве подобных факторов, актуализировавших интерес к «сложной простоте», можно назвать еще несколько. Так, лаконичность и простота стали своеобразной компенсацией той событийной и информационной перенасыщенности, которая стала атрибутом современной жизни. В архитектуре и дизайне интерьеров «качество простоты было использовано для семантически и информативно ненагруженного архитектурного пространства, позволяющего отгородить человека от агрессивного воздействия и переизбытка информации общества потребления» [6. С. 18]. При этом сохранялись технологичность внутреннего устройства, сложность и высокое качество обработки материалов, функциональность, усовершенствованная новейшими технологиями. В современной живописи «сложная простота» часто бывает обусловлена спецификой технологического процесса. Например, на кажущихся бессмысленными полотнах Дж. Поллока («Фреска», «Осенний ритм», «Номер 5») изображены отнюдь не хаотичные брызги разных цветов: они достигаются

благодаря использованию красок различной вязкости, специфических движений кистью и рукой относительно горизонтально фиксированного холста, а иногда и с помощью специальных кистей и стержней, с которых краска стекает особым образом. Кроме того, эволюция его работ являет собой воплощение фрактального принципа, коэффициент фрактальной размерности которого возрастал пропорционально становлению стиля художника.

В отечественном искусстве XX в. важнейшим фактором стала социокультурная и политическая ситуация: художественная идеология соцреализма исказила многие аспекты творчества и в определенном смысле привела к конформизму. Для Н. Мясковского «злом являлась та самая ложная простота, которая вкупе с „народностью“ и „реализмом“ входила в главный реестр соцреалистических требований. Кроме опасности академической нивелировки, она была чревата впадением в банальность и тривиальное „пустозвонство“, за что Мясковский критиковал финалы своих „массовых“ симфоний <...> Естественно, эта ложная простота имела мало общего с той „новой простотой“, к которой в свое время зывал его друг и коллега», – подразумевая С. Прокофьева, пишет Т. Левая [8. С. 22]. Советские композиторы были вынуждены выбирать собственный путь: оставаться неконформистом, но «писать в стол», либо сочинять в рамках требуемых норм, но отказаться от злободневных тем и новейших достижений мирового музыкального искусства. Уникальное решение нашел для себя Д. Шостакович: после разгромной статьи «Сумбур вместо музыки» он практически отказался от жанров, связанных со словом или допускающих однозначное толкование идеи, в пользу «чистой музыки» и симфонических концепций, сама традиция которых «помогает композитору находить эзопов язык для выполнения своей сверхзадачи» [9. С. 237]. Всю глубину и неоднозначность его сочинений понимали только те современники, кто имел богатый слушательский опыт и музыкальный кругозор, позволявший тонко чувствовать все композиторские аллюзии и расшифровывать «эзопов язык». В творчестве Д. Шостаковича М. Арановский усматривает резкое возрастание опосредованного типа высказывания, «когда между автором и его высказыванием возникает некий ряд посредников, только пройдя сквозь который высказывание способно обрести необходимый смысл. Этими посредниками могут быть изображения неких квазиреальных объектов или их обозначение при помощи символов, масок, аллюзий, цитат и т.п.» [Там же. С. 239].

Примечательно, что даже спустя десятилетия традиции Д. Шостаковича в отечественной музыке были очень сильны, что проявилось не только у его непосредственных учеников (Б. Тищенко, К. Хачатуряна, Б. Чайковского), но и у более молодого поколения (например, «хренниковской семерки»). При том, что жесткость идеологических рамок искусства постепенно ослаблялась, а в стилевом контексте все более актуальным становились явления, связанные с ясностью и простотой (неоромантизм, минимализм, киномузыка и др.), эти композиторы продолжали высказываться сложным музыкальным языком, демонстрирующим их высокий профессионализм академического толка. Приведем в пример несколько сочинений Б. Чайковского, который был высочайшим мастером с точки зрения владения техническим арсеналом, но всегда сознательно ограничивал себя в выборе средств. В его «Камерной симфонии» инверсия простоты и сложности становится важнейшим принципом органи-

зации формы: каждая из шести частей предстает в виде предельно простого композиционного варианта формы (например, сонатная – в виде одночастной, близкой к раннеклассической сонате; вариационная – в виде темы и всего двух вариаций), при этом методы развития включают весь спектр сложных современных приемов (симметрию, репетитивность, числовые прогрессии, логогриф и т.д.). «Тема и восемь вариаций» для симфонического оркестра обнаруживает тяготение композитора к микрополифонии, сверхмногоголосию, сложным смешанным тембрам, вплоть до редчайшего приема – унисона всего оркестра. В кульминационном разделе фактура разрастается до грандиозного 24-голосного канона на основе очень своеобразной двухголосной темы, образованной из одновременного изложения мелодии и ее ракоходной инверсии. При такой сложности внутренней структуры реальное звучание музыки практически сразу утрачивает свою имитационную основу и превращается в красочный сонорно-сонористический пласт. Как правило, для записи сонорной музыки достаточно «прямоугольников»-кластеров или «гроздай» долгих выдержанных звуков, однако Б. Чайковский при создании подобного рода эффектов почти никогда не использует таких «простых» средств, тщательно и по всем правилам выписывая сложнейшие сверхмногоголосные каноны.

Итак, «сложная простота» в современном искусстве представлена двумя коррелирующими вариантами: либо при редуцированности формы и простоте способов внешнего выражения художественный текст обладает сложной эстетико-философской идеей или новаторским содержанием, либо же простая концепция и легко «считываемое» содержание облечены в сложную многоуровневую структуру, насыщенную передовыми технологическими средствами и приемами. По сути, эти инверсии сводятся к реализации эстетических принципов компенсации и согласования: «Сложность, разрешающаяся в простоту, равно как и простота, заключающая в себе потенцию сложности – *добро*. *Злом* же является самодовлеющая, не тяготеющая к простоте сложность, равно как и такая ложная простота, которая исключает главную проблему не только искусства, но и всей человеческой жизни, т.е. проблему *согласования*» [10. С. 18–19]. При всей «давности» этой проблемы она активно проявила себя именно в XX в. в связи с повышением внимания к коммуникативным функциям культуры и ее текстов. Если раньше главной целью было донесение авторского замысла до реципиента, а простота его воплощения была одним из критериев успешности восприятия, то в современном искусстве коммуникация между автором, исполнителем, публикой и самим художественным текстом существенно усложнилась. «Коммуникация как способ общения с текстом культуры и восприятие дифференцируются, так как в основе активного взаимодействия с текстом культуры как носителем заложенных в нем смыслов и ценностей лежит принцип диалога. Уровни и глубина диалоговых отношений зависят не только от качественных характеристик текста культуры, но и от интеллектуально-творческих способностей субъектов, участвующих в диалоге» [11. С. 30]. С утверждением постмодернизма «сложная простота» дала возможность реализовать его важнейшие принципы, в том числе постмодернистскую иронию, возможность высказываться профессиональным, «сложным» языком в «эпоху утраченной простоты» (У. Эко), плюрализм смыслов, который позволяет реципиенту любого

уровня подготовки и опыта воспринимать художественный текст по мере своих возможностей – считывая лишь поверхностный смысловой слой «простоты» или проникая в глубинную суть «сложности».

Таким образом, «сложная простота» представляется удачной метафорой, которая аккумулирует культурологические поиски последних десятилетий и способна объяснить многие явления современного искусства. Она помогает определить качество соотношения эстетических и технических аспектов художественного текста, а также его коммуникативные свойства. Несмотря на метафоричность «сложной простоты», она способна успешно реализоваться как понятие благодаря специфике терминологического аппарата искусствоведения и культурологии, в котором «органично сочетаются принципы науки и искусства, познания и оценки, объяснения и убеждения, точности и поэтической многозначности» [12. С. 156]. «Сложную простоту» можно рассматривать как свойство текста культуры, характеризующее специфику его коммуникативных функций с точки зрения инверсии простоты / сложности и восприятия / организации данного текста; как возможное, но не атрибутивное качество многих художественных явлений XX в. На поиски этого качества в том или ином художественном тексте может опереться культурологическая аналитика, ибо сейчас ничто не создается без какой-либо идеи и цели, причем в широчайшем их диапазоне: от самых «высоких» философских, этических, социальных – до самых прагматичных, вплоть до материальной выгоды, популяризаторства, эпатажа. В эпоху постмодернизма, когда происходит отказ от всех канонов и традиций, растворяется сам принцип элитарности искусства, а перепроизводство объектов культуры сопровождается ростом дилетантизма авторов, принцип «сложной простоты» позволяет современным художникам сохранить статус Творца и обрести свое «Я», а публике и исследователям – отделить псевдо-искусство от подлинных арт-объектов и найти объяснение даже самым специфическим из них.

Список источников

1. Демченко А.И. Кластерная технология в современных исследованиях мировой художественной культуры // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1 (1). С. 5–15.
2. Элькан О.Б. Понятие музыкальности. Основные приемы музыкализации литературного текста // Таврические студии. 2017. № 14. С. 43–52.
3. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / ред.-сост. В.П. Варунц. М. : Сов. композитор, 1991. 285 с.
4. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М. : Сов. композитор, 1973. 285 с.
5. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. М. : Сов. композитор, 1977. 600 с.
6. Гудкова Т.В. Отражение модернистских архитектурно-художественных концепций в минималистической архитектуре // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 15–25.
7. Ясперс К. Смысл и назначение истории: пер. с нем. М.: Политиздат, 1991. 527 с.
8. Левая Т.Н. Эпистолярный диалог Прокофьева и Мясковского сквозь призму времени и пространства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 1 (43). С. 19–23.
9. Арановский М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М.Г. Арановский. М. : Внешторгиздат, 1997. С. 213–249.
10. Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж : Ymca-press, 1978. 156 с.

11. Симбирцева Н.А. Культурологический потенциал категории «текст культуры» // Человек в мире культуры. 2013. № 3. С. 27–32.

12. Назайкинский Е.В. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания. 1987. С. 151–177.

References

1. Demchenko, A.I. (2018) Klasternaya tekhnologiya v sovremennykh issledovaniyakh mirovoy khudozhestvennoy kul'tury [Cluster technology in modern studies of world art culture]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*. 1(1). pp. 5–15.

2. Elkan, O.B. (2017) Ponyatie muzykal'nosti. Osnovnye priemy muzykalizatsii literaturnogo teksta [The concept of musicality. The main methods of musicalization of a literary text]. *Tavricheskie studii*. 14. pp. 43–52.

3. Varunts, V.P. (ed.) (1991) *Prokof'ev o Prokof'evе: Stat'i, interv'y* [Prokofiev about Prokofiev: Articles, interviews]. Moscow: Sov. kompozitor.

4. Delson, V.Yu. (1973) *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva* [Piano creativity and pianism of Prokofiev]. Moscow: Sov. Kompozitor.

5. Prokofiev, S.S. & Myaskovskiy, N.Ya. (1977) *S.S. Prokof'ev i N.Ya. Myaskovskiy. Perepiska* [S.S. Prokofiev and N.Ya. Myaskovsky. Correspondence]. Moscow: Sov. kompozitor.

6. Gudkova, T.V. (2017) Reflection of modernist architectural-artistic concepts in minimalist architecture. *Vestnik Tomsogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 15–25. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/2

7. Jaspers, K. (1991) *Smysl i naznachenie istorii* [The meaning and purpose of history]. Translated from German. Moscow: Politizdat.

8. Levaya, T.N. (2017) Epistolyarnyy dialog Prokof'eva i Myaskovskogo skvoz' prizmu vremeni i prostranstva [Epistolary dialogue between Prokofiev and Myaskovsky through the prism of time and space]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 1(43). pp. 19–23.

9. Aranovskiy, M.G. (1997) Muzykal'nye “antiutopii” Shostakovicha [Musical “anti-utopias” of Shostakovich]. In: Aranovskiy, M.G. (ed.) *Russkaya muzyka i XX vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian music and the 20th century: Russian musical art in the history of artistic culture of the 20th century]. Moscow: Vneshtorgizdat. pp. 213–249.

10. Metner, N.K. (1978) *Muza i moda. Zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva* [Music and fashion. Defense of the fundamentals of musical art]. Paris: Ymca-press.

11. Simbirtseva, N.A. (2013) Kul'turologicheskiy potentsial kategorii “tekst kul'tury” [Culturological potential of the category “text of culture”]. *Chelovek v mire kul'tury*. 3. pp. 27–32.

12. Nazaykinskiy, E.V. (1987) Ponyatiya i terminy v teorii muzyki [Concepts and terms in music theory]. In: Zhitomirsky, D. (ed.) *Metodologicheskie problemy muzykoznaniya* [Methodological problems of musicology]. Moscow: Muzyka. pp. 151–177.

Сведения об авторе:

Мартыненко Е.П. – старший преподаватель кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: olena_marta@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Martynenko E.P. – Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: olena_marta@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.03.2019;
одобрена после рецензирования 17.10.2019; принята к публикации 30.08.2022.

The article was submitted 19.03.2019;
approved after reviewing 17.10.2019; accepted for publication 30.08.2022.

Научная статья

УДК 316.722:130.2

doi: 10.17223/22220836/47/9

ТРАДИЦИОННАЯ И НОВАЯ КУЛЬТУРА НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ: СИНТЕЗ ИЛИ СОСУЩЕСТВОВАНИЕ?

Гоар Сергеевна Мкоян¹, Максим Александрович Головчин²

¹ *Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна, Ереван, Республика Армения*

² *Вологодский научный центр Российской академии наук, Вологда, Россия*

¹ *goharmkoyansoc85@gmail.com*

² *mag82@mail.ru*

Аннотация. В статье определены характерные проявления традиционной и новой культур в жизни общества, разработана методологическая схема их изучения с опорой на социологические данные (на основе теоретических подходов Г. Хофстеде). В исследовании были выделены модусы традиционной культуры (семейные ценности, отношение к материальному достатку и т.д.), а также новые явления в общественном сознании населения постсоветских стран (интернет-активность, озабоченность здоровым образом жизни и т.д.). В заключение статьи определена взаимосвязь традиций и новшеств в жизни российского и армянского обществ, определены условия синтеза старых и новых образцов в целях развития культуры на постсоветском пространстве.

Ключевые слова: культура, архетип, синтез, консюмеризм, корреляция

Для цитирования: Мкоян Г.С., Головчин М.А. Традиционная и новая культура на постсоветском пространстве: синтез или сосуществование? // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 105–119. doi: 10.17223/22220836/47/9

Original article

TRADITIONAL AND NEW CULTURE IN THE POST-SOVIET SPACE: SYNTHESIS OR COEXISTENCE?

Gohar S. Mkoyan¹, Maxim A. Golovchin²

¹ *Khachatur Abovian Armenian State Pedagogical University, Yerevan, Republic of Armenia*

² *Vologda Research Center of the Russian Academy of Sciences, Vologda, Russian Federation*

¹ *goharmkoyansoc85@gmail.com*

² *mag82@mail.ru*

Abstract. The transition of the countries of the world to the sixth economic structure presupposes both socio-economic reforms and changes in the national culture, in which the orientation towards improving the quality of life, creativity and independence is more and more manifested. At the same time, traditions do not disappear. They are either synthesized with a new culture or coexist with its samples, often hindering the introduction of innovations.

The purpose of the work is to determine the vectors of development of traditional and new cultures of the population living in the territory of the former USSR. The authors tried to answer the question of what determines the life of representatives of the soviet and post-soviet generations – archaic, modern, the coexistence of traditions and innovations or their synthesis.

As part of the study, the characteristic manifestations of traditional and new cultures in society are highlighted, a methodological scheme for their study based on sociological data

(based on the theoretical approaches of G. Hofstede) is developed, which is tested on the materials of representative questionnaires conducted by the authors in 2016 among the urban population of Vologda (408 people interviewed) and Yerevan (250 people interviewed). The analysis compared the opinions of representatives of two generations: youth (under 30 years old) and the older generation (over 55 years old).

A qualitatively new result of the study was the original author's model of analysis of the manifestations of traditional and new cultures in society. It contains a set of sociological indicators corresponding to the typological features of culture (from the type of thinking that dominates in society to the attitude to social reality). Each of these indicators is distinguished by a different degree of manifestation in modern society and modern society.

Based on the analysis of the results of these surveys, the mods of traditional culture (family values, attitude to material wealth, etc.), as well as new phenomena in public consciousness (Internet activity, concern for a healthy lifestyle, etc.) were identified. On the example of the Russian and Armenian population, the significance of the institution of the family and archetypes for the formation of life values is considered. The role of the young generation in the formation of the "new culture" and the older generation in preserving the pattern of "a simple Soviet man" is defined.

In the conclusion, the interrelation of traditions and innovations in the life of Russian and Armenian societies is determined, the conditions for the synthesis of old and new samples of human life for the development of culture are clarified, the possible prospects of cultural genesis in the post-soviet space (tradation, countradradng, posttrading) are determined.

Keywords: culture, archetype, synthesis, consumerism, correlation

For citation: Mkojan, G.S. & Golovchin, M.A. (2022) Traditional and new culture in the post-soviet space: synthesis or coexistence? *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 105–119. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/9

Введение

В последнее время ориентиры социально-экономического развития постсоветских стран стали заметно меняться в сторону перехода «на модель, основанную на инновациях и знаниях, производстве и экспорте высокотехнологической продукции» [1. С. 5]. А. Тоффлер считает, что подобные изменения в производстве и реальном секторе экономически накладывают отпечаток «на семейные отношения, на образ жизни, способы осуществления трудовой деятельности» [2]. В этой связи одна часть людей принимает новшества, а другая старается всячески избегать их, что в итоге формирует новый тип культуры.

Вопрос трансформации ценностного поля в эпоху глобальных экономических и социальных перемен в научной литературе поднимался неоднократно [3–7]. Большой вклад в развитие научной идеи трансформации социокультурных детерминант внес голландский культуролог Г. Хофстеде. В своих работах он исследовал ядро национальной культуры, под которой он понимает «коллективное программирование сознания, которое отличает членов одной группы или типа людей от других» (Hofstede, 2011). Как писал Хофстеде, «культуры в организациях коренятся в практиках явных и осознаваемых, тогда как культуры в обществе коренятся в ценностях (часто неосознаваемых)» [8]. Ученый представляет культуру как своеобразную «луковицу», в основе которой лежат ценности («сердцевина»), поверх которых наслаиваются символы, герои и ритуалы («культурные практики») [9].

Хофстеде разработал собственную типологию ценностей, основанную на «бинарных оппозициях»: добро / зло; чистота / грязь; красота / безобразие; естественность / неестественность; норма / аномалия; логика / парадокс; рациональность / иррациональность [Ibid.].

В целом наука склоняется к тому, что изменение ценностей в современном мире не имеет пока законченного характера, что приводит к совместному существованию (и в ряде случаев к синтезу) традиций и новшеств в жизни общества. Таким образом, «появление культурных новшеств вовсе не означает исчезновение культурных традиций» [10. С. 34]. Для описания этой динамики мы выделяем два социокультурных явления, на основе анализа проявлений которых в постсоветских странах выстроено наше исследование.

Первое явление – **традиционная культура** как способ организации жизнедеятельности, основанный на воспроизведении из поколения в поколение доминирующих в социуме ценностей [11. С. 36]. Ядро традиционной культуры – иерархическое, эталонное, циклическое, смысловое и символическое мышление, архетипы; неоспоримый характер этических норм; обобщение и отбор наиболее значимого для населения опыта, его аккумуляция и сохранение в групповой памяти [Там же].

Второе явление – **новая (посттрадиционная) культура**, являющаяся прямой противоположностью традиционной. В ее основе уже не опыт, а постоянное обновление смыслов жизни, технологий, а также постнеклассическое мышление (неуклонное нелинейное восхождение к новым жизненным достижениям, выход на более высокий уровень познания), трансгуманизм (использование достижений науки и техники для развития человека), ситуативная этика (изменение ценностей и норм поведения в зависимости от внешних факторов) и идеология потребления [12. С. 40]. Усиление посттрадиционного вектора в развитии общества связано с процессами расслоения традиционной культуры, «отделением от его архаического ядра реформаторской периферии» [Там же. С. 13].

В дальнейших теоретических рассуждениях мы будем основываться на теории Г. Хофстеде. Однако сразу отметим некоторые методологические ограничения, которые были обобщены в рамках анализа научной критики параметрической модели культур этого автора.

Концепция Хофстеде во многом считается канонической для кросскультурных исследований. В частности, параметрическая модель культур нашла широкое применение в работах В.П. Дубицкой и М.И. Тарарухиной [13], А. Наумова [14], Н.В. Латова и Ю.В. Латовой [15], а также была развита и дополнена в международной исследовательской программе GLOBE (Global Leadership and Organizational Behavior Effectiveness), идея которой была предложена Робертом Дж. Хаусом в 1991 г. [16]. Американский культуролог Г. Триандис в 1994 г. писал, что Хофстеде одному из немногих удалось «выявить взаимосвязь между географическим расположением стран и ценностными моделями» [17].

Несмотря на это признание, концепция голландского исследователя неоднократно подвергалась критике со стороны научной общественности. Так, в 2003 г. профессор из Новой Зеландии Р. Баскервиль-Морли написала статью с очень смелым и говорящим названием «Хофстеде никогда не изучал культуру» («Hofstede never studied culture»). В ней было заявлено о сомнительности исследования культурных явлений с точки зрения «бухгалтерского учета». Как написала Баскервиль-Морли, «числовые индексы и матрицы только ограничивают понимание культуры..., а ценностные аспекты воспринимаются поверхностно и наивно» [18. Р. 1–14]. Излишним, с ее точки зре-

ния, было также использование в работах Хофстеде понятий «культурная группа» и «группа людей, проживающих на одной территории» как одинаковых по смыслу и равных по значению [18].

В развитии идей Баскервилль-Морли Н. Холден высказывал сомнения, что в условиях стремительно меняющегося мира индикаторы «измерений культуры», предложенные Хофстеде в 80-х гг. XX в., остаются актуальными по сей день [19]. Подобное направление критики Хофстеде поддержал Б. МакСуинни, но он уже выразил несогласие не только с концептуальными положениями, но и с методикой «измерений культуры», указывая, в частности, на нерепрезентативность выборки, используемой исследователем [20]. К примеру, МакСуинни считает, что достаточно спорно судить о культурных особенностях нации исключительно по данным, собранным Хофстеде среди работников коммерческих организаций [Ibid.]. Помимо этого, выводы в исследовании были сделаны, главным образом, на основе информации о ценностных предпочтениях респондентов в трудовой деятельности, что явно недостаточно для формирования полной картины о национальной культуре [21. С. 129]. Проблему методики Хофстеде МакСуинни обозначает термином «crossloading». Это означает, что выводы по недостаточному количеству ответов респондентов нарушают статистическую целостность результатов исследования. Критике также подверглись дискретность параметров «измерений культуры» и использование средних значений для обобщения данных [20].

Сомнения в «прочности» методики Хофстеде высказывали также Т. Крюгер и Г. Рудт. Они, в частности, обратили внимание на недостаточную валидность опросника VSM, который был предложен исследователем в качестве инструментария [22].

В 2008 г. израильский исследователь Г. Айлон опубликовала полемическую заметку «Свет мой, зеркальце, скажи: „Культурные последствия“ в ценностном тесте собственного дизайна», в которой представила подробный критический анализ работы «Культурные последствия» (это, по существу, magnum opus Хофстеде, изданный в 1980 г.). Айлон задает очень глубокие культурологические вопросы, касающиеся связи идей книги с культурной средой Запада, в которой она создавалась, а также закономерно формировались личность и идеология самого автора [23. Р. 885]. Она говорит о том, что для книги характерна интерпретация культуры в измерениях ценностей западной цивилизации (капитализм, позитивизм, менеджмент и т.д.), которые близки Хофстеде, но не всему населению мира. Подобный ракурс, с точки зрения Айлон, «требует особой осторожности» при интерпретации данных, особенно, если речь идет об исследованиях в незападных странах [Ibid. С. 903].

Мнение Айлон частично разделяет Н. Джаррах. Он сомневается в корректности выводов Хофстеде, в частности, по Российской Федерации, поскольку «оценка российской культуры была произведена косвенным образом на основе вторичных источников» [24]. По мнению Джарраха, интерпретация культурных явлений в России с позиции концепции Хофстеде имеет ряд ограничений, среди которых «отсутствие еденного мнения о параметрах российской культуры и их изменениях; отсутствие сравнения с другими странами; возможное искажение из-за неоднородности культурных образцов; отсутствие стандартизации результатов при сравнении с другими работами;

отсутствие многоуровневости в понимании национальной культуры» [24]. Автор уверен, что в ходе анализа культурных влияний по параметрической модели Хофстеде целесообразно включать не одну, а несколько стран, совмещая «количественные и качественные методы для конкретного контекста» [Там же].

Контекст полемики научной общественности с Хофстеде указывает на то, что использование его модели на примере конкретного государства или группы близлежащих стран предполагает ряд допущений. С одной стороны, в работах этого автора представлены подробная операционализация категории «культура», а также оценочные индикаторы, пригодные для использования в измерительных процедурах. С другой стороны, исследовательская схема Хофстеде весьма стандартизирована, ограничена рамками корпоративной культуры IBM, которая закономерно менее многогранна, чем любая национальная культура. Таким образом, в идеале применение параметрической модели культур должно сопровождаться ее адаптацией к рамкам национальной культуры. В частности, необходима проработка представления о культуре не только как о «биполярном» явлении (так она представлена у Хофстеде), а как о многомерном феномене, в рамках которого соседствуют противоположные образцы поведения (как традиционные, так и новые).

Итак, опираясь на параметрическую модель культур Г. Хофстеде, в своей работе мы обобщили характерные для традиционной и новой культуры ценностные образцы (таблица). Эти образцы «формируют социальные установки, мотивационную сферу, отношение к миру, когнитивные эталоны, стереотипы сознания, национальный характер» [25. Р. 14].

Образцы традиционной и новой культуры

Samples of traditional and new cultures

Черта	Традиционная культура	Новая (посттрадиционная) культура
Доминирующий тип мышления	Ценностно-смысловой	Технологический (инновационный), масс-медийный
Дистанцированность от власти (авторитетов)	Власть – основа общества. Уважение к старшему поколению	Право – основа общества. Перед старшим поколением нет особого страха и трепета
Избегание неопределенности	Высокий уровень напряжения, эмоциональности, тревожности в обществе	Низкий уровень напряжения, самоконтроля, тревожности в обществе
Отношение к ответственности	Коллективизм (ответственность берет на себя клан / семья). Потеря самоидентичности	Индивидуализм (каждый человек несет ответственность только за себя). Автономность (суверенность) личности
Отношение к гендерным ролям	Маскулинность. Максимальная дифференциация ролей	Фемининность. Минимальная дифференциация ролей
Отношение к социальному времени	Ориентация на прошлое и настоящее (самые важные события уже произошли). Устойчивость и стабильность. Цикличность	Ориентация на будущее (самые важные события произойдут в будущем). Приспособление к обстоятельствам. Тяга к динамизму, ускорению
Эмоциональность	Сдержанность. Низкий уровень счастья в обществе	Потворство желаниям. Высокий уровень счастья в обществе

Примечание. Разработано на основе «измерений культур», выделенных Г. Хофстеде и адаптированных авторами.

Как бы то ни было, при всей своей разнородности традиционная и посттрадиционная культуры – это два цикла общей динамики культурогенеза, которые неразрывно сосуществуют друг с другом [12. С. 13]. При этом каждое из исследуемых явлений самоценно по сути. Традиционная культура яв-

ляется вовсе не анахронизмом, а универсальным способом ценностно-смыслового формирования личности, «обеспечивающим его устойчивость в дискретном мире» (чего новая культура, отличающаяся ситуативностью, предложить пока не может) [12. С. 323]. А.С. Тимошук даже сравнивает ценностно-смысловое ядро традиционной культуры со «стволовыми клетками организма, которые хранят изначально здоровый генофонд и сопротивляются культурным мутациям» [Там же. С. 325]. Современное общество перерабатывает традиционные ценности как коммерческий продукт и ретранслирует их. Как следствие, возникают пост-традиции, мода на ретро и винтаж. В свою очередь, посттрадиционная культура создает онтологическую основу для жизни в новом мире, расширяя таким образом действие новаций; позволяет обществу идти «в ногу со временем»; придает импульс для развития «креативного класса», «работников знаний»; организует пространство генерации новых идей и нового образа будущего [26. С. 34].

Таким образом, предметом нашего исследования является не само право на существование традиционной и новой культур как таковых, а векторы их развития в обществе, которые определяются либо коэволюцией, либо культурным конфликтом.

Методология исследования

Для достижения поставленной цели мы используем оригинальную методологическую модель исследования проявлений традиционной и новой культур в обществе. В рамках данной модели проводилась операционализация понятий «традиционная культура» и «новая культура» путем выделения социологических показателей, напрямую соотносимых с типологическими чертами культур (рис. 1).



Рис. 1. Методологическая модель исследования традиционной и новой культур. Источник: Разработано авторами

Fig. 1. Methodological model for the study of traditional and new cultures

Согласно разработанной методологии, доминирующему типу мышления как критерию состояния культуры соответствуют показатели частоты обращения к интернет-ресурсам и отношения к материальному достатку; дистанцированности от авторитетов и отношению к ответственности – уважение к семье и близким родственникам, а также готовность оказать помощь старшим; избеганию неопределенности, отношению к социальному времени и эмоциональности – оценка будущих жизненных перспектив; отношению к гендерным ролям – внимание к общению с детьми в семье со стороны мужчин и женщин.

Далее мы приводим несколько рассуждений о проявлениях традиционной и новой культуры в соответствии с разработанной методологической моделью среди жителей двух постсоветских стран – Российской Федерации и Республики Армения.

Традиционная культура

Время, безусловно, накладывает отпечаток на культуру населения. В обществе происходят следующие трансформации: стратегии выживания сменяются стратегиями самореализации; проявляется стремление к улучшению качества жизни, демонстрируются ценностные ориентации на «рыночно-предпринимательское поведение» [27. С. 105].

В то же время в духовной сфере значительную роль продолжают играть традиции, сложившиеся за многие годы, которые, как мы выяснили, воплощаются, прежде всего, в особой роли, которая отводится семейным узам, сохранению уважительного и почтительного отношения к родителям и прародителям. К примеру, россияне в поиске первостепенных нравственных идеалов, на поступки которых следовало бы равняться, останавливают свой выбор на близких по крови людях, а не на «медийных» персонах (политиках, писателях, музыкантах, актерах, общественных деятелях) [28. С. 115]. Это правило безоговорочно действует, если в пример приводятся поступки родителей, которые для респондентов оказываются ценнее, чем действия первых лиц государства. Это подтверждает то, что значимость родства и родственных устоев для населения первостепенна, даже несмотря на кризис семьи и трансформацию брачно-семейного и репродуктивного поведения [29. С. 21].

Особенно ярко семейные традиции проявляются в армянском обществе, члены которого безоговорочно считают необходимым уважение к семье. В этом вопросе единодушно как старшее, так и молодое поколение. Важно, что в ракурсе семейных ценностей молодые армяне в 100% случаев как должное принимают миссию заботы о старшем поколении [30].

Традиционная культура в жизни человека в бывших социалистических республиках также связана с существованием в общественном сознании определенных архетипов. Как пишут многие исследователи (Л.Д. Гудков, Ю.А. Левада, А.Г. Левинсон, В.В. Радаев и др.), это находит свое отражение в сохранении антропологического типа «простого советского человека» (в своем роде культурной коллективной памяти людей, объединенных общим историческим прошлым в СССР) [31. С. 51]. Типичными чертами данного типа являются сильный государственный патернализм; высокая адаптивность к жестким социально-экономическим условиям и административным методам управления; апатичность, безучастность к явлениям общественной и полити-

ческой жизни; низкая протестная активность; стремление к коллективизму, космополитизму; желание «быть как все, не выделяться среди других» [32].

Многие из перечисленных свойств «по наследству» переходят от «поколения отцов», имеющего «опыт сознательной советской жизни», к молодежи, вовсе не жившей в СССР [31. С. 51]. В частности, проявление этого можно найти в том, что понимание достойной жизни в общественном сознании зачастую завязано на представлениях о материальном достатке. Для советского человека деньги из средства достижения смысла жизни в ряде случаев становились самым смыслом жизни, создающим «иллюзорный контроль над реальностью» в рамках гипертрофированной коллективной ответственности [12. С. 54]. Подобная тенденция имеет место и в современном обществе, отчасти в силу сохранения традиции коллективной ответственности.

Примат материальных ценностей накладывает свой отпечаток на трудовое поведение населения. В настоящее время для молодых россиян (до 30 лет) в большинстве случаев в работе важным является конкурентоспособность заработка, а не возможность приносить пользу окружающим людям, реализовывать и развивать свои личностные и профессиональные качества, общаться с коллегами [28]. Отметим, что представители старшего поколения (старше 55 лет) подобными ориентирами руководствуются ничуть не реже, что еще раз подтверждает наследование архетипов [Там же].

Таким образом, для постсоветских стран характерным является распространенность явления «органической солидарности» (по терминологии Э. Дюркгейма), в силу которого общие нормы и ценности цементируют связь между поколениями. Подобные детерминанты, с одной стороны, являются частью коллективной памяти, с другой стороны, их распространение объясняется социально-экономическими причинами. Так, традиционная культура находится на более высоких уровнях пирамиды потребностей именно в переходные периоды истории, когда фундаментальные нужды общества до конца оказываются неудовлетворенными.

Новая культура

Акцент на обладании финансовыми ресурсами, накопительство в некотором роде являются следствием «экономической уравниловки», а также «принудительно-коллективного быта» в советские времена, что в некотором роде играло роль фундамента для развития культуры «простого советского человека». Вместе с тем стремление к деньгам, желание «получить от жизни как можно больше удовольствий» нынешнее постсоветское поколение не сводит только к пассивному гедонизму, поскольку это необходимо для осознания себя в качестве автономной личности, свободной от родительской и иной опеки.

Таким образом, в жизненных представлениях и стандартах населения честолюбие и амбиции постепенно сменяются ориентированностью на успех и карьерные достижения, а утробное отношение к социальным ценностям и институтам, характерное для общества потребления, теряет свою актуальность.

В этом плане среди населения до 30 лет все реже встречаются люди, восхищающиеся предметами роскоши (дорогими домами и машинами) [30]. Подобные черты характеризуют «реформенное» поколение (так называемых «миллениалов»), период взросления которого пришелся на начало XXI в. Именно с этим поколением В.В. Радаев связывает процесс постепенного исчезновения архетипа «простого советского человека» с горизонта ценностных трансформаций [31. С. 51].

Представители современного поколения, несущие образчики пострациональной культуры в массы, в отличие от своих родителей, более активны в проведении досуга, лучше оснащены инструментально, более амбициозны (ориентированы на поиск условий для успеха, а не накопительство), озабочены здоровым образом жизни. Помимо этого, молодое население отличается высоким уровнем субъективного благополучия. Так, согласно социологическим данным, среди молодых армян 70% с надеждой смотрит в будущее (среди старшего поколения – 66%); среди российской молодежи – 53% (среди старшего поколения – 50%) [33].

Отметим, что уверенность в будущем новое поколение черпает в «сторонах жизни, в меньшей степени связанных с профессией» [34. С. 6]. Для молодых армян залогом счастья и уверенности в жизни чаще выступает любовь, тогда как для представителей советского поколения – деловая репутация и багаж знаний [30].

Подобное несовпадение интересов время от времени приводит к недопониманию, межпоколенческим конфликтам. В общественном сознании стремление молодежи к «успеху» все реже связывается с образованием, трудолюбием и все чаще – с наличием связей, знакомств, «умением идти напролом, добиваться своих целей любой ценой». Из-за этого представители старшего поколения указывают на отсутствие чувства долга и стыда в современном социуме, чего не было в советский период. Например, быть необразованным в СССР было постыдным, а сейчас приемлемо, чтобы человек достиг высоких должностей, даже в государственной сфере, без соответствующей подготовки, квалификации. На этом фоне жители Армении старше 55 лет часто считают, что «всем необходимо стремиться получать высшее образование». Среди молодежи подобная точка зрения не столь распространена, что говорит о размывании ценностного ряда «простого советского человека» [Там же]. Отказ от ценностей «советского образца» проявляется также в пренебрежении следованию не только образовательному, но и профессиональному пути родителей. Так, все меньше россиян считают себя продолжателями профессиональных традиций своей семьи, что говорит о стремлении к индивидуализму, самовыражению, самостоятельному планированию собственной жизни [33].

Нельзя не отметить то, что во многом благодаря молодежи роль нового ресурса общения и самовыражения играют интернет и сетевые платформы. В жизнь россиян мировая сеть проникла несколько глубже. Согласно данным опросов, в России интернет-пользователями являются 99% молодых респондентов (до 30 лет) и 44% представителей старшего поколения (старше 55 лет); в Армении – 54 и 23% соответственно [Там же]. Различия в сетевой

активности обусловлены, скорее всего, тем, что многие люди старших возрастов не владеют компьютерной техникой и необходимыми для пользования интернетом компетенциями в должной мере.

Потеря социального оптимизма как «атрибутивного свойства молодости» вследствие углубления в интернет-пространство чревато сужением горизонта планирования, а также инновационной восприимчивости поколения, уходом в деструктивные практики. Это создает риск появления «бинарной культуры», построенной на остроконфликтных оппозициях, социальных взрывах и расколах [12. С. 57].

Таким образом, на примере Вологды и Еревана мы видим, что на постсоветском пространстве создается ситуация, в рамках которой наибольший вклад в волну общественных изменений вносит переходное (реформенное) поколение. Оно без особого труда осваивает многие новые практики (цифровые технологии, гаджеты и т.п.) и на этой основе пытается изменить свое представление о морали, а также жить в тех границах, которые создает новая социальная среда [31. С. 60].

Заключение

Все вышесказанное свидетельствует то, что на современном постсоветском пространстве сформировалась «полярная культура». Традиционные основы жизни общества в настоящее время скорее сосуществуют с новыми явлениями, но делают это не всегда мирно. В жизни двух исследуемых городов традиции и новшества тесно переплетаются друг с другом и далеко не всегда согласуются.

Мы увидели, что в практике общественного развития активно функционируют механизмы генетической передачи стиля и образа жизни от поколения к поколению. Традиции ярко проявляют себя в дистанцированности власти (вера в авторитеты, уважение к старшему поколению), сохранению некоторых архетипов коллективной ответственности в рамках семейных ценностей, сдержанности в социальном поведении (что проявляется в заботе о материальном благосостоянии, накопительстве), стремлении к образованности как основе стабильности.

В то же время на авансцену выходит молодежь, которая «вошла во взрослую жизнь в реформенный и постреформенный период и не имеет собственного советского опыта» [31. С. 60]. Вместе с нею в жизнь общества входят образцы новой культуры – индивидуализм, атомизм, потребительские настроения, консюмеризм, широкий горизонт планирования (ориентация на будущее), озабоченность состоянием здоровья.

При этом место института, вокруг которого будут формироваться новые нормы, коммуникации, по существу остается вакантным. Как мы ранее увидели на материалах социологических исследований, следование традиционным ценностям в ряде случаев приводит к «перекосам» (снижение роли мужчин в процессе социализации детей, сведение человеческих потребностей к материальной выгоде, нежелание молодежи следовать наставлениям родителей в выборе образовательных и трудовых траекторий), и поэтому они воспринимаются далеко не всеми. Интернет как агент социализации пока не

вносит заметного вклада в формирование новых позитивных эталонов поведения и, более того, создает риски снижения социальной активности.

Помимо этого, структурная трансформация экономики и общества на постсоветском пространстве пока не приносит заметных результатов, поскольку ставит интересы общества на второй план. По логике экономических реформ в настоящем виде предполагается, что сначала должны пройти необходимые технические преобразования, внедрены новые технологии, а затем автоматически улучшится жизнь населения. Однако население не склонно оказывать поддержку реформам, так как не ощущает улучшений условий своего существования. В ряде случаев это приводит к единодушному недоверию государственным инициативам, что способствует слому в общественном сознании традиционной модели «власть – основа социальной стабильности». Примерами этого являются массовые протесты против увеличения пенсионного возраста по так называемому «жесткому варианту» (на 5 лет для мужчин и на 8 лет для женщин без переходного периода) в России (во второй половине 2018 г.) и события «бархатной революции» в Армении (в апреле 2018 г.).

Снижение показателей экономического развития, деиндустриализация и растущая безработица после распада Советского Союза не способствуют «инновационному переходу», а современные процессы модернизации не получают необходимой поддержки от общества. Так, известный американский социолог Ф. Фукуяма, характеризуя особенности постсоветского развития, отмечает, что «отсутствие рыночной конкуренции в бывших коммунистических странах не только приводит к росту бедности, но и препятствует деятельности демократических институтов, проявлению столь необходимой поддержки общества» [35].

Отметим, что дальнейшее взаимодействие традиционной и новой культур в постсоветском обществе может иметь несколько возможных перспектив развития:

1. Традирирование – разумное сочетание элементов старой и новой культур с опорой на ценностно-смысловое ядро традиций (например, подобный синтез свойствен для культуры Японии) [12. С. 294];

2. Конттрадирование – дальнейшее развитие традиционной культуры на основе ее демонтажа и наполнения новым содержанием (это то, что по существу происходит сейчас в европейском обществе) [Там же];

3. Посттрадирование – вытеснение традиционных ценностей образцами новой культуры (примером такого процесса служат аккультурация и вестернизация, характерные для большинства стран третьего мира) [Там же].

В первом случае традиционная и новая культуры продолжают сосуществовать и идти «нога в ногу»; во втором – происходит «культурная революция» с сильным изменением образцов традиционного общества; в третьем – традиции полностью подменяются новшествами, что гипотетически может привести к потере культурной идентичности народов, проживающих на той или иной территории.

С нашей точки зрения, в постсоветском обществе новшества должны развиваться на основе «наследования неизменного ценностно-смыслового

ядра» национальной культуры. В настоящее время существуют предпосылки формирования на постсоветском пространстве подобного ядра вокруг семьи как концепта, феномена, общности и социального института. Поэтому мы считаем, что необходимо максимально поднять уровень осознания идеи семьи у современной молодежи путем введения в школьный курс забытого с советских времен предмета «Семьеведение» (подобный опыт есть у РФ), организации школ молодых родителей и т.п.

Отметим, что новую культурную политику в постсоветских странах (в силу наличия общих проблем) следует представить в формате международного мегапроекта, охватывающего целый комплекс вопросов – от становления национального самосознания до решения проблем социальной сферы и качества жизни населения.

Список источников

1. Журавлева Г.П. Социально-экономическое развитие Содружества Независимых Государств (СНГ) // Вестник МИЭП. 2012. № 3 (8). С. 5–18.
2. Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. 800 с.
3. Sztompka P. The Sociology of Social Change. Oxford and Cambridge: Black-well, 1993. 416 p.
4. Huntington Samuel P. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. New York : Simon & Schuster, 1998. 368 p.
5. Black C.E. The Dynamics of Modernization. New York : Harper & Row, 1966. 207 p.
6. Пахно И.В. Инновационная активность и новообразования личности: метасистемный подход // Психология в экономике и управлении. 2015. № 1. С. 16–25.
7. Заславская Т.И. Трансформационный процесс в России: социокультурный аспект // Социальная траектория реформируемой России. Новосибирск : Наука, 1999. С. 149–167.
8. Hofstede G. Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context // Online Readings in Psychology and Culture. 2011. № 2 (1). URL: <https://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/8/> (accessed: 30.08.2018).
9. Hofstede G. Cultures and Organizations: Software of the Mind. London : McGraw-Hill U.K., 2010. 561 p.
10. Акулич М.М. Традиционная и инновационная культура в полиэтническом обществе // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2010. № 3. С. 34–40.
11. Даренская В.Н. Традиционная культура как источник экзистенциального опыта // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 1. С. 36–43.
12. Тимошук А.С. Традиционная культура: сущность и существование. Владимир : Владимир. юрид. ин-т ФСИН России, 2018. 431 с.
13. Дубицкая В.П., Тарарухина М.И. Быть ли России Америкой? Российское исследование управленческой культуры по методике Герта Хофстеде // Социологический журнал. 2010. № 4. С. 42–65.
14. Наумов А. Хофстидово измерение России (влияние национальной культуры на управление бизнесом) // Менеджмент. 1996. № 3. С. 70–103.
15. Латов Ю.В., Латова Н.В. Российская экономическая ментальность на мировом фоне // Общественные науки и современность. 2001. № 4. С. 31–43.
16. Javidan M., Stahl G.K., Brodbeck F., Wilderom C.P.M. Cross-border transfer of knowledge: Cultural lessons from project GLOBE // Academy of Management Executive. 2005. № 19 (2). P. 59–76.
17. Triandis H.C. Culture and Social Behavior. New York : McGraw-Hill, Inc., 1994. 360 p.
18. Baskerville-Morley R.F. Hofstede Never Studied Culture // Accounting, Organizations & Society. 2003. № 28 (1). P. 1–14.
19. Holden N. Cross-Cultural Management: A Knowledge Management Perspective. London : Financial Times; Prentice Hall, 2002. 328 p.
20. McSweeney B. Hofstede's Model of National Cultural Differences and Their Consequences: A Triumph of Faith – A Failure of Analysis // Human Relations. 2002. № 55 (1). P. 89–118.

21. Андреева Т.Е. Роль и место концепции культурных измерений Г. Хофштеде в современной теории управления // Вестник СПбГУ. Сер. 8: Менеджмент. 2006. №4. С. 122–133.
22. Kruger T., Roodt G. Hofstede's VSM-94 revisited: Is it reliable and valid? // SA Journal of Industrial Psychology. 2003. № 29 (1). С. 75–82.
23. Ailon G. Mirror, Mirror on the Wall: "Culture's Consequences" in a Value Test of Its Own Design // The Academy of Management Review. 2008. № 33 (4). Р. 885–904.
24. Джаррах Н. Ограничения методологии исследования национальной культуры Хофстеде и его репликации на примере России // Инновации и инвестиции. 2014. № 5. С. 229–234.
25. Hofstede G. Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations. Sage, Thousand Oaks, CA, 2001. 596 p.
26. Мелик-Гайказян И.В. Новая культура для новых людей // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 7 (148). Р. 33–44.
27. Измеров А.И. Влияние модернизации на экономическое поведение россиян // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 2. С. 105–108.
28. Головчин М.А. Молодежь и социальная перспектива: региональный опыт исследования // Проблемы развития территории. 2016. № 2 (82). С. 112–122.
29. Клинцева М.Н. Современная российская семья: основные тренды // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2018. № 1 (197). С. 20–24.
30. Мкоян Г.С. Сравнительный анализ трансформации социокультурных ценностей двух возрастных групп в армянском обществе (по методике М. Рокича) // Научная мысль. 2017. № 2 (24). С. 31–35.
31. Радаев В.В. Прощай, советский простой человек! // Общественные науки и современность. 2018. № 3. С. 51–65.
32. Какие черты советского человека унаследовал современный россиянин. Проект Левада-центра под названием «Советский простой человек» // Радио Свобода. URL: <https://www.svoboda.org/a/24332717.html> (дата обращения: 21.08.2018).
33. Головчин М.А., Мкоян Г.С. Молодежь на постсоветском пространстве в условиях ценностной трансформации общества (на примере России и Армении) // Экономические и социальные перемены: факты, тенденции, прогноз. 2018. № 3. С. 215–229. DOI: 10.15838/esc.2018.3.57.14
34. Радаев В.В. Миллениалы на фоне предшествующих поколений: эмпирический анализ // Социологические исследования. 2018. № 3. С. 15–33. DOI: 10.7868/S0132162518030029
35. Фукуяма Ф. Доверие: социальные добродетели и путь к процветанию. М. : АСТ, 2004. 730 с.

References

1. Zhuravleva, G.P. (2012) Sotsial'no-ekonomicheskoe razvitiye Sodruzhestva Nezavisimykh Gosudarstv (SNG) [Socio-economic development of the Commonwealth of Independent States (CIS)]. *Vestnik MIEP*. 3(8). pp. 5–18.
2. Toffler, E. (1999) *Tret'ya volna* [The Third Wave]. Translated from English. Moscow: AST.
3. Sztopka, P. (1993) *The Sociology of Social Change*. Oxford and Cambridge: Blackwell.
4. Huntington, S.P. (1998) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
5. Black, C.E. (1966) *The Dynamics of Modernization*. New York: Harper & Row.
6. Pakhno, I.V. (2015) Innovatsionnaya aktivnost' i novoobrazovaniya lichnosti: metasistemnyy podkhod [Innovative activity and personality neoplasms: a metasystem approach]. *Psikhologiya v ekonomike i upravlenii*. 1. pp. 16–25.
7. Zaslavskaya, T.I. (1999) Transformatsionnyy protsess v Rossii: sotsiokul'turnyy aspekt [Transformation process in Russia: a socio-cultural aspect]. In: Zaslavskaya, T.I. & Kalugina, Z.I. (eds) *Sotsial'naya traektoriya reformiruemoy Rossii* [Social trajectory of the reformed Russia]. Novosibirsk: Nauka. pp. 149–167.
8. Hofstede, G. (2011) Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context. *Online Readings in Psychology and Culture*. 2(1). [Online] Available from: <https://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/8/> (Accessed: 30th August 2018).
9. Hofstede, G. (2010) *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. London: McGraw-Hill U.K.
10. Akulich, M.M. (2010) Traditsionnaya i innovatsionnaya kul'tura v polietnicheskom obshchestve [Traditional and innovative culture in a multi-ethnic society]. *Vestnik RUDN. Seriya: Sotsiologiya – RUDN Journal of Sociology*. 3. pp. 34–40.

11. Darenskaya, V.N. (2014) Traditsionnaya kul'tura kak istochnik ekzistentsial'nogo opyta [Traditional culture as a source of existential experience]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki – Vestnik of Northern (Arctic) Federal University*. 1. pp. 36–43.
12. Timoshchuk, A.S. (2018) *Traditsionnaya kul'tura: sushchnost' i sushchestvovanie* [Traditional culture: essence and existence]. Vladimir: Vladimir Law Institute of Federal Penitentiary Service of Russia.
13. Dubitskaya, V.P. & Tararukhina, M.I. (2010) Byt' li Rossii Amerikoy? Rossiyskoe issledovanie upravlencheskoy kul'tury po metodike Gerta Khofstede [Should Russia be America? Russian study of managerial culture according to the method of Gert Hofstede]. *Sotsiologicheskii zhurnal – Sociological Journal*. 4. pp. 42–65.
14. Naumov, A. (1996) Khofstidovo izmerenie Rossii (vliyanie natsional'noy kul'tury na upravlenie biznesom) [Hofstede's dimension of Russia (influence of national culture on business management)]. *Menedzhment*. 3. pp. 70–103.
15. Latov, Yu.V. & Latova, N.V. (2001) Rossiyskaya ekonomicheskaya mental'nost' na mirovom fone [Russian economic mentality against the global background]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*. 4. pp. 31–43.
16. Javidan, M., Stahl, G.K., Brodbeck, F. & Wilderom, C.P.M. (2005) Cross-border transfer of knowledge: Cultural lessons from project GLOBE. *Academy of Management Executive*. 19(2). pp. 59–76.
17. Triandis, H.C. (1994) *Culture and Social Behavior*. New York: McGraw-Hill, Inc.
18. Baskerville-Morley, R.F. (2003) Hofstede Never Studied Culture. *Accounting, Organizations & Society*. 28(1). pp. 1–14.
19. Holden, N. (2002) *Cross-Cultural Management: A Knowledge Management Perspective*. London: Financial Times; Prentice Hall.
20. McSweeney, B. (2002) Hofstede's Model of National Cultural Differences and Their Consequences: A Triumph of Faith – A Failure of Analysis. *Human Relations*. 55(1). pp. 89–118.
21. Andreeva, T.E. (2006) Rol' i mesto kontseptsii kul'turnykh izmereniy G. Khofshtede v sovremennoy teorii upravleniya [The role and place of G. Hofstede's concept of cultural dimensions in modern management theory]. *Vestnik SPbGU. Ser. 8: Menedzhment*. 4. pp. 122–133.
22. Kruger, T. & Roodt, G. (2003) Hofstede's VSM-94 revisited: Is it reliable and valid? *SA Journal of Industrial Psychology*. 29(1). pp. 75–82.
23. Ailon, G. (2008) Mirror, Mirror on the Wall: "Culture's Consequences" in a Value Test of Its Own Design. *The Academy of Management Review*. 33(4). pp. 885–904.
24. Jarrah, N. (2014) Ogranicheniya metodologii issledovaniya natsional'noy kul'tury Khofstede i ego replikatsii na primere Rossii [Limitations of the Hofstede National Culture Research Methodology and Its Replication on the Example of Russia]. *Innovatsii i investitsii*. 5. pp. 229–234.
25. Hofstede, G. (2001) *Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations*. Sage, Thousand Oaks, CA.
26. Melik-Gaykazyan, I.V. (2014) New culture for new people. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*. 7(148). pp. 33–44. (In Russian).
27. Izmerov, A.I. (2014) Vliyanie modernizatsii na ekonomicheskoe povedenie rossiyan [Influence of modernization on the economic behavior of Russians]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki – Humanities, Social-Economic and Social Sciences*. 2. pp. 105–108.
28. Golovchin, M.A. (2016) Youth and Social Perspective: Regional Experience of Studies. *Problemy razvitiya territorii – Problems of Territory Development*. 2(82). pp. 112–122. (In Russian).
29. Klintsova, M.N. (2018) Modern Russian Family: Main Trends. *Izvestiya vuzov. Severo-Kavkazskiy region. Seriya: Obshchestvennye nauki – University News. North-Caucasian Region. Social Sciences Series*. 1(197). pp. 20–24. (In Russian).
30. Mkoyan, G.S. (2017) Sravnitel'nyy analiz transformatsii sotsiokul'turnykh tsennostey dvukh vozrastnykh grupp v armyanskom obshchestve (po metodike M. Rokicha) [Comparative Analysis of the Transformation of Socio-Cultural Values of Two Age Groups in the Armenian Society (according to the Method of M. Rokeach)]. *Nauchnaya mysl'*. 2(24). pp. 31–35.
31. Radaev, V.V. (2018) Farewell to the Soviet ordinary man. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* – *Social Sciences and Contemporary World*. 3. pp. 51–65. (In Russian). DOI: 10.7868/S0869049918030048
32. Radio Svoboda. (n.d.) *Kakie cherty sovetskogo cheloveka unasledoval sovremennyy rossiyanin. Proekt Levada-tsentra pod nazvaniem "Sovetskiy prostoy chelovek"* [What features of a Soviet

person have inherited a modern Russian. Levada Center project “Soviet simple man”. [Online] Available from: <https://www.svoboda.org/a/24332717.html> (Accessed: 21st August 2018).

33. Golovchin, M.A. & Mkoyan, G.S. (2018) Youth in Former Soviet Republics in Conditions of Value Transformation of Society (Case Study of Russia and Armenia). *Ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny: fakty, tendentsii, prognoz – Economic and Social Changes: Facts, Trends, Forecast*. 3. pp. 215–229. (In Russian). DOI: 10.15838/esc.2018.3.57.14

34. Radaev, V.V. (2018) Millennials compared to previous generations: an empirical analysis. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 3. pp. 15–33. (In Russian). DOI: 10.7868/S0132162518030029

35. Fukuyama, F. (2004) *Doverie: sotsial'nye dobrodeteli i put' k protsvetaniyu* [Trust: The Social Virtues and the Creation of Prosperity]. Moscow: AST.

Сведения об авторах:

Мкоян Г.С. – кандидат социологических наук, преподаватель кафедры социологии и социальной работы Армянского государственного педагогического университета им. Х. Абовяна (Ереван, Республика Армения). E-mail: goharmkoyansoc85@gmail.com

Головчин М.А. – кандидат экономических наук, старший научный сотрудник отдела исследования уровня и образа жизни населения Вологодского научного центра Российской академии наук (Вологда, Россия). E-mail: mag82@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Mkoyan G.S. – Khachatur Abovian Armenian State Pedagogical University (Yerevan, Republic of Armenia). E-mail: goharmkoyansoc85@gmail.com

Golovchin M.A. – Vologda Research Center of the Russian Academy of Sciences (Vologda, Russian Federation). E-mail: mag82@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 06.03.2020;
одобрена после рецензирования 09.09.2020; принята к публикации 30.08.2022.

The article was submitted 06.03.2020;
approved after reviewing 09.09.2020; accepted for publication 30.08.2022.

Научная статья

УДК 008

doi: 10.17223/22220836/47/10

ФЕНОМЕН НОМАДИЗМА В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРЕДВЫБОРНОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ РЕКЛАМЕ НАЧАЛА XXI В.

Екатерина Павловна Мурашова

Московский государственный лингвистический университет, Московский энергетический институт, Москва, Россия, catrin-skr-77@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению реализации номадизма в предвыборной политической рекламе начала XXI в. Номадизм трактуется как стратегия противодействия вызовам современности, основанная на движении во времени и пространстве. На материале английского языка демонстрируется, что предвыборной политической рекламе XXI в. присуща ризомность, выраженная в ряде дискурсивных характеристик: горизонтальность, размытость идентичности, гибридность, клиповость, виртуальность, экологичность и цифровая организация.

Ключевые слова: номадизм, предвыборная политическая реклама, политическая реклама, ретро-компонент, маркетинговая коммуникация

Для цитирования: Мурашова Е.П. Феномен номадизма в англоязычной предвыборной политической рекламе начала XXI в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 120–131. doi: 10.17223/22220836/47/10

THE PHENOMENON OF NOMADISM IN ENGLISH-LANGUAGE POLITICAL CAMPAIGN ADVERTISING OF THE BEGINNING OF THE XXI C.

Ekaterina P. Murashova

Moscow State Linguistic University, Moscow Power Engineering Institute, Moscow, Russian Federation, catrin-skr-77@mail.ru

Abstract. With the advent of the postmodern era in the second half of the XX c. – the beginning of the XXI c. humankind faced such global challenges as informatization and digitalization of different spheres of life. The human need for “digital detox”, expansion of the world view and self-development resulted in popularization of the phenomenon of nomadism.

The aim of the present article is to reveal means of realizing the phenomenon of nomadism in political campaign advertising. Nomadism is approached by us from the perspective of postmodern philosophy and is defined as a social strategy of counteracting modern problems, centred around movement through space and time.

The research material is texts of English-language political commercials published before the 2020 US presidential elections on the candidates’ official YouTube channels. The material was chosen because the political campaign discourse and the discourse of political advertising draw upon resources of marketing communication which includes manifestations of nomadism. In the course of the research, we selected texts with a retro-component which vividly illustrates the essence of nomadism, that is movement in space and time. The authentic examples were transcribed by us.

In the article nomadism is treated from the point of view of the postmodern theory of nomadology developed by the French philosophers in the 1970s. Nomadism is described as a

form of opposing orderliness, structurality and linearity of the “polis”. The main value of nomadism is freedom of movement in space and time. The nomadic culture has a rhizomatic character which manifests itself in the blurring of borders, deterritorialization and hybridization and determines the nomad’s movement: they move without a specific aim and without a given direction.

An analysis of the empirical material yielded that political campaign advertising has a rhizomatic character that manifests itself in the following discourse features: horizontality, blurred identity, hybridity, clip-like structure, virtuality, ecologicity and arithmetic organization.

A range of verbal and non-verbal means of realizing each of the discourse features is revealed and described, for example, the non-linear presentation of information, the use of wide-meaning vocabulary, montage effects and etc. In a number of commercials two main nomadic motifs were detected, i.e. the journey motif and the motif of investigation.

It is concluded that rhizomaticity of political campaign advertising is to be referred to means of increasing the persuasiveness of a message.

Keywords: nomadism, political campaign advertising, political advertising, retro-component, marketing communication

For citation: Murashova, E.P. (2022) The phenomenon of nomadism in english-language political campaign advertising of the beginning of the XXI c. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 120–131. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/10

В настоящее время в различных областях жизни приобретает популярность феномен номадизма, возникший в эпоху постмодерна второй половины XX – начала XXI в. Популяризация номадизма обусловлена рядом обстоятельств: во-первых, психологической потребностью человека в «цифровой детоксикации» (англ. – «digital detox») в условиях повсеместной информатизации и цифровизации, во-вторых, когнитивной потребностью человека в получении новой информации и расширении картины мира, в-третьих, духовной потребностью в саморазвитии и личностном росте.

В свете гуманитарных наук предлагаются различные трактовки понятия «номадизм». В антропологии, этнологии и этнографии номадизм приравнивается к кочевничеству и рассматривается как форма организации хозяйственной деятельности, противопоставленная оседлости [1–3]. В философии укоренилось понимание номадизма как постмодернистской социальной стратегии, в основе которой лежит отказ от установки классической метафизики на структурирование и упорядочивание бытия в пользу аструктурности, ацентризма и нелинейности [4–7]. В культурологии, социологии, психологии и политологии номадизм исследуется как ключевой концепт так называемого дискурса мобильности, где он репрезентирует возросшую подвижность людских, вещественных и информационных потоков в эпоху всемерной глобализации и информатизации [8–17].

В лингвистике, литературоведении и теории коммуникации номадизм изучен фрагментарно, преимущественно на материале художественной литературы. Научное внимание при этом сосредоточено на выявлении средств вербализации культуры номадов (кочевников) [18] или номадизма как социальной практики постмодерна [19].

В настоящей статье предпринимается попытка выявить вербальные и невербальные средства реализации номадизма в предвыборной политической рекламе. Мы придерживаемся постмодернистской трактовки номадизма и полагаем, что определенные характеристики номадизма находят свое выра-

жение в дискурсе предвыборной политической рекламы. Одним из наиболее очевидных проявлений номадизма является передвижение во времени и пространстве, которое представлено преимущественно обращением к прошлому, трактуемому как источник стабильности и аутентичности. По нашим наблюдениям, отсылки к прошлому выражаются в предвыборной политической рекламе с помощью ретро-компонента, под которым мы понимаем совокупность средств и приемов эвокации образов прошлого.

Анализ проявлений феномена номадизма в предвыборной политической рекламе проводится на материале англоязычных текстов политических рекламных видеороликов, опубликованных в рамках предвыборной президентской кампании 2020 г. в США на официальных YouTube-каналах кандидатов (Джо Байден, Дональд Трамп, Камала Харрис, Берни Сандерс, Майкл Блумберг и др.). Общая продолжительность видеоматериала составляет около 1 ч.

Выбор материала во многом обусловлен тем, что политический дискурс и дискурс политической рекламы, в том числе предвыборной, активно используют ресурсы маркетинговой коммуникации. Политический рекламный видеоролик, иначе – политический спот, представляет собой один из прототипических жанров политической рекламы, направленных на изменение политического поведения избирателя [20. С. 5]. На наш взгляд, в тексте политического рекламного ролика ввиду его прототипичности могут обнаруживаться тенденции, характерные для маркетинговой коммуникации в целом, в том числе проявления номадизма.

Отбор материала для иллюстрации изложенных в статье положений производился по критерию наличия в ролике ретро-компонента. Обращение к текстам с использованием ретро-компонента продиктовано тем, что они являются наиболее иллюстративными с точки зрения реализации в них номадической стратегии передвижения не только в пространстве, но и во времени.

Примеры были расшифрованы и переведены нами самостоятельно. Письменный текст, выводимый в ролике на экран, заключен в квадратные скобки и приводится без изменения шрифта. Устный текст приведен без скобок.

На фоне глобальных цифровых трансформаций наметились новые тенденции в построении социального дискурса, альтернативные по отношению к ранее существовавшим дискурсивным практикам. Одной из самых масштабных философских концепций, направленных на описание и объяснение изменений в постиндустриальном обществе, может считаться проект номадологии 1970-х гг. французских философов Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Базовым концептом номадологии выступает номадизм, или всепланетарное кочевничество, отказ от любой формы оседлости и привязанности. Суть концепции сводится к противостоянию пространства номада, или «*nomos*» (греч. – «закон, порядок»), и пространства Государства, или «*polis*» (греч. – «город, государство») [15. Р. 353].

Номадизм нередко трактуется как форма протеста против упорядоченности, структурированности и линейности Государства и Города и называется «машиной войны» против навязанного закона и порядка [7]. Номадология постулирует примат свободы для номадов, которая мыслится ими прежде всего как способность беспрепятственно совершать передвижения в пространстве и времени. Свобода передвижения реализуется за счет детерриторизации – уничтожения любых границ, ориентиров и фундаментальных би-

нарных оппозиций типа «глубина – поверхность», «внешнее – внутреннее», «прошлое – будущее» и прочих организующих элементов.

Одним из проявлений свободы номада является свобода выбора идентичности, которая, в сущности, представляет собой специфическую форму передвижения. Отказываясь связывать себя с определенной культурой, нацией, родом, именем, номад меняет свою идентичность в зависимости от обстоятельств, «мимикрирует» под условия окружающей действительности. Тем самым происходит размытие и расщепление идентичности номада. Процесс размытия идентичности наблюдается, прежде всего, в телекоммуникационной сети Интернет, где становится возможным менять свои имиджевые характеристики в зависимости от целей и контекста коммуникации: представляться разными именами, использовать практически любые изображения, создавать и при необходимости изменять свою биографию и пр.

С целью объяснить новую социальную стратегию на смену метафоре «дерево», традиционной для европейской культуры модерна, в учении Ж. Делеза и Ф. Гваттари предлагается метафора «ризомы» [15]. Термин «ризомы» (от греч. *rhizoma* – «корень») был заимствован из биологии, где он используется для обозначения подземного стебля, который разрастается вширь, образуя новые побеги. В философии постмодернизма ризомы репрезентируют основные характеристики номадической культуры, отличающие ее от «древовидной» оседлой культуры: неструктурность против структурности; нелинейность против линейности; горизонтальность против вертикальности; ацентризм против центризма; многовекторность против однонаправленности; безграничность против ограниченности и пр. Современная номадическая культура, таким образом, тяготеет к ризомности, преодолевая ограничения оседлой культуры – осуществляя детерриторизацию, размывая общепринятые ценности и устои.

Размытие границ культуры осуществляется за счет процесса гибридизации, т.е. смешения разнородных сущностей, приводящего к синергетическому эффекту [21. С. 63]. Гибридизации могут подвергаться как различные аспекты идентичности номада, так и пространство вокруг него. А.В. Шляков отмечает, что потребность в движении в номадической культуре осуществляется с помощью «ризомных сборок», а именно гибридов типа «человек-телефон», «человек-автомобиль», «человек-пластиковая карта», причем гибридизации, по его мнению, могут подвергаться предметы и явления абсолютно разного генезиса (живое и неживое, духовное и материальное и пр.) [5. С. 132].

Ризомный характер номадизма определяет характер движения номада: оно лишено точки отправления и точки прибытия, маршрута, траектории и цели. Номад, в отличие от путешественника или мигранта, не ставит перед собой задачи достичь определенного места или обрести Дом и не испытывает ностальгических переживаний. Он двигается ради движения. Движение в номадизме, таким образом, является самоцелью и относится к его доминантным ценностям наряду со свободой, в связи с чем главными атрибутами номадической культуры являются путь, дорога и средства передвижения.

Примечательно, что, стремясь преодолеть ограничения, накладываемые на движение в культуре модерна, номады прибегают к цифровым средствам передачи информации, расширяя реальное пространство-территорию за счет

виртуальности. Номады находятся в постоянном процессе поиска и создания дополнительных территорий (измерений) для своего бесконечного передвижения.

Интерес для нашего исследования представляет мысль Ж. Делеза и Ф. Гваттари о том, что одним из средств перемещения номада является число [7. Р. 387–388]. Множественность осваиваемых территорий побуждает номада прибегать к исчислению занимаемого пространства. Более того, число является оружием «машины войны» в интерпретации Ж. Делеза и Ф. Гваттари, поскольку цифровая, арифметическая организация пространства «номоса» призвана заменить линейную, геометрическую организацию «полиса».

Анализ материала исследования показывает, что предвыборной политической рекламе присуща **ризомность**, выраженная в таких дискурсивных характеристиках, как горизонтальность, размытость идентичности, гибридность, клиповость, виртуальность, экологичность и цифровая организация.

Горизонтальность

Проанализированные нами тексты политической рекламы отличаются горизонтальностью структуры. Так, в большинстве из них построение информации осуществляется в формате «временной шкалы», реализующей экскурс в прошлое (рис. 1). Так, в ролике кандидата от Демократической партии Джо Байдена «Timeline» (рус. – «Временная шкала»), направленном против его главного конкурента Дональда Трампа, в формате календаря приводится «временная шкала» реакций Д. Трампа на появление и развитие коронавирусной инфекции с начала января до начала мая 2020 г. На каждом этапе приводится цитата Д. Трампа с указанием даты и источника. Формат «временной шкалы», по замыслу рекламодателя, эффективно иллюстрирует стадии бездействия конкурента:

[Early January: Donald Trump is first warned of the virus. WASHINGTON POST, 04/21] («Ранний январь: Дональд Трамп впервые предупрежден о вирусе. WASHINGTON POST, 21.04». – Е.М.) (Письменный текст, выводимый в ролике на экран, заключен в квадратные скобки и приведен без изменения шрифта. Устный текст представлен без скобок. – Е.М.) [22].

[He ignores it.] («Он игнорирует предупреждение». – Е.М.) [Там же].

Defends the Chinese government instead. («Вместо действий защищает правительство Китая». – Е.М.) [Там же].

[January 30] [Trump's own cabinet secretary warns of a pandemic... raising concerns that the Chinese government isn't being transparent. WASHINGTON POST, 04/21] («30-е января». «Секретарь Кабинета Трампа предупреждает о пандемии... высказывая опасения, что правительство Китая что-то скрывает. WASHINGTON POST, 21.04». – Е.М.) [Там же].

["Trump dismisses Azar as an alarmist." WASHINGTON POST, 04/21] [January 30] («Трамп не прислушивается к Азару, называя его паникером. WASHINGTON POST, 21.04», «Январь 30». – Е.М.) [Там же].

[MARCH 10 "It [COVID-19. – Е.М.] will go away. Just stay calm. It will go away. WHITE HOUSE YOUTUBE, 03/10] («10-е марта. «Он [коронавирус. – Е.М.] уйдет. Только спокойно. Он обязательно уйдет». WHITE HOUSE YOUTUBE, 10.03». – Е.М.) [Там же].

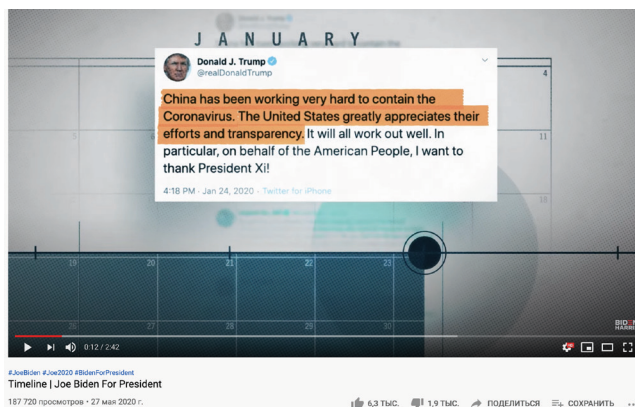


Рис. 1. «Временная шкала» в ролике Дж. Байдена

Fig. 1. The “timeline” in J. Biden’s commercial

Размытость идентичности

В большинстве роликов повествование ведется от первого лица единственного числа без специального указания на личность говорящего. Местоимения *I, we, you, they* и широкозначная лексика (например, *people, person, individual*) не дают четкого представления о личности говорящего или его целевой аудитории. Так, в нижеприведенном отрывке из ролика демократа Кори Букера «We Will Rise» (рус. – «Мы поднимем головы») используются личные местоимения и широкозначная лексика, которые не позволяют идентифицировать личность говорящего. На основе видеоряда, представленного архивными фотографиями темнокожих людей, и фразы *because of the color of our skin* можно заключить, что К. Букер выступает в лице представителя афроамериканского сообщества, однако адресант предпочитает избегать прямых номинаций, чтобы обеспечить идентификацию с разными социальными группами. Примечательно, что в отрывке также не содержится конкретных номинаций мест событий (*a neighbourhood, a home*), что расширяет сцену действия:

I grew up knowing that the only way we can make change is when people come together. When I was a baby my parents tried to move us into a neighbourhood with great public schools, but realtors wouldn’t sell us a home because of the color of our skin («Я рос, зная, что единственный способ добиться изменений – это действовать сплоченно. Когда я был ребенком, мои родители пытались перевезти нас в район с прекрасными государственными школами, но риелторы не хотели продавать нам дом из-за цвета нашей кожи». – Е.М.) [23].

Гибридность

В текстах роликов политической рекламы гибридность выражается различными путями, наиболее частотными из которых является метафорическое переосмысление образа кандидата и сочетание аналоговых и цифровых средств передачи информации. Так, в ролике Д. Трампа «Prevent a Zombie Uprising» (рус. – «Предотврати восстание зомби») приводится серия архивных кадров, на которых Дж. Байден, по мнению рекламодателя, ведет себя, как зомби (рис. 2). Для убедительности образа используется широкий спектр средств монтажа, например, изображения с Дж. Байденом подвергаются цветокоррекции, в результате которой приобретают зловещий зеленоватый оттенок.

Следует отметить, что на заставке к ролику на кадр из архивного видео с участием Дж. Байдена наложены современные эмодзи.

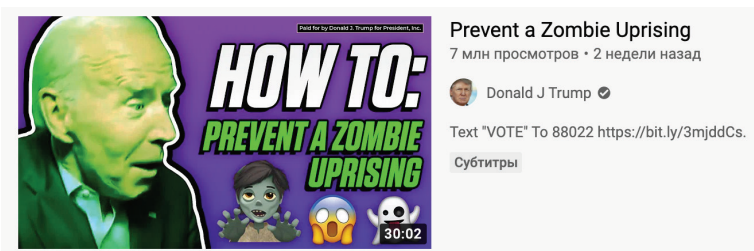


Рис. 2. Джо Байден в образе зомби в ролике Д. Трампа

Fig. 2. Joe Biden as a zombie in D. Trump's commercial

Клиповость

Большинство проанализированных роликов представляют собой последовательность черно-белых архивных и современных цветных кадров, объединенных общностью сюжета. Быстрое переключение между ними позволяет сопоставить положение дел в прошлом и настоящем. Например, ролик Дж. Байдена «Keer Up» (рус. – «Иди в ногу». – *Е.М.*) построен на быстром переключении между архивными фотографиями, изображающими его в кругу семьи или на работе, и фотографиями с его последних выступлений и встреч.

Виртуальность

В анализируемых роликах ретро-компонент представлен в основном изображениями и видеокадрами, стилизованными под старину. При этом они подвергаются значительной цифровой обработке с добавлением надписей и современных спецэффектов, например, в ролике Тома Стейера «Follow the Money» (рус. – «Отследить деньги») изображение молодого Д. Трампа заливается красной краской, что должно символизировать его предполагаемые связи с Россией (рис. 3).

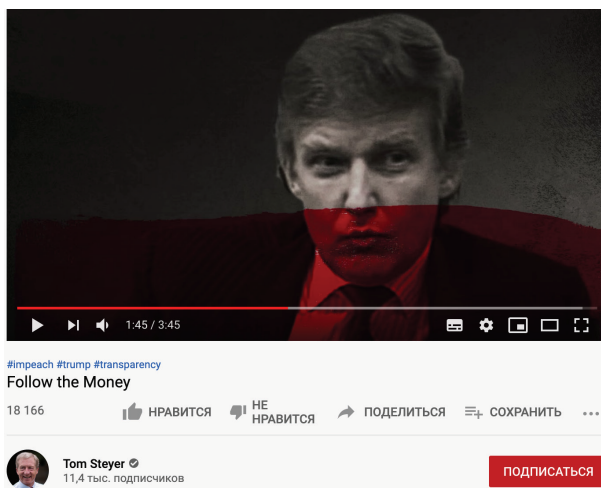


Рис. 3. Спецэффект «заливание краской» в ролике Т. Стейера

Fig. 3. The special effect of coloring in T. Steyer's ad

Экологичность

В случае если у того или иного цифрового средства передачи информации есть аналоговый эквивалент, в ролике отдается предпочтение последнему. Так, новостные сообщения из газет (особенно былых лет) обычно стилизованы под бумажную версию, например, как на следующем кадре из видео Камалы Харрис «The Antidote to Trump» (рус. – «Противоядие от Трампа») (рис. 4). Использование изображения бумаги объясняется, на наш взгляд, принципами экогуманистики – мы подсознательно отбираем предпочтение тому, что ближе нашей биологической природе [24].

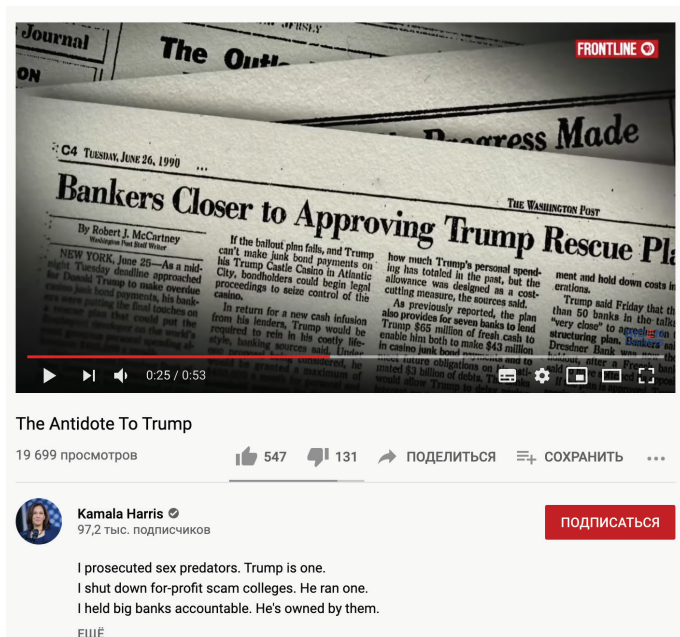


Рис. 4. Стилизация новостного сообщения под бумажную газету в ролике К. Харрис

Fig. 4. A news report stylized as a physical newspaper in K. Harris's ad

Цифровая организация

Цифры в политической рекламе не только иллюстрируют политическую деятельность кандидатов, но и осуществляют переход от одного периода времени к другому в коллективных или личных воспоминаниях, тем самым структурируя временной континуум ролика. Так, в рекламе «Personal» (рус. – «Личное») Джо Байдена обстоятельство времени, содержащее числительное, маркирует переход от одного воспоминания кандидата к другому, знакомя зрителя с деталями его биографии:

Forty years later one of those little boys, my son Beau, was diagnosed with terminal cancer and given only months to live (рус. – «Сорок лет спустя у одного из моих мальчишек, у моего сына Бо, диагностировали конечную стадию рака и озвучили прогноз, что ему осталось жить считанные месяцы»). – Е.М.) [25].

В ряде роликов нами были обнаружены **номадические мотивы**. Типичным для политической рекламы номадическим мотивом является мотив пути. Так, кандидаты Эрик Суолуэлл, Стив Буллок и Джо Байден опубликовали

ролики, в которых они излагают пункты своей предвыборной программы, находясь в автомобиле. Внимание привлекает то, что Джо Байден находится за рулем ретро-автомобиля (рис. 5).



Рис. 5. Джо Байден за рулем ретро-автомобиля в ролике «Joe Biden Gets Vetted» (рус. – «Джо Байден проходит проверку»)

Fig. 5. Joe Biden rising a retro-car in his ad “Joe Biden Gets Vetted”

Еще одним номадическим мотивом, повторяющимся от одного ролика к другому, можно назвать мотив расследования, в частности, детективного. Так, Дональд Трамп опубликовал ряд рекламных роликов «Truth Over Facts» (рус. – «Правда превыше фактов») в жанре документального детективного сериала, посвященного «расследованию» кейсов в карьере Джо Байдена с его последующим разоблачением. Каждое «дело» стилизовано под старый бумажный документ в папке дел (рис. 6).

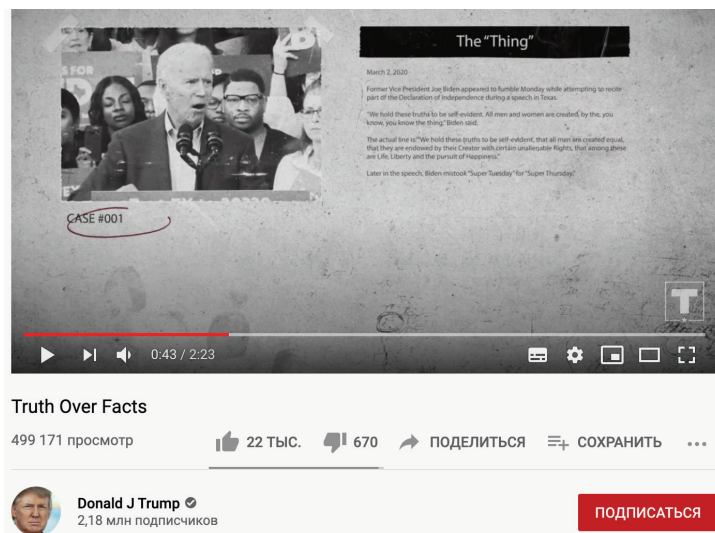


Рис. 6. «Дело Байдена» в ролике Д. Трампа

Fig. 6. A “Biden Case” in D. Trump’s ad

Резюмируя вышесказанное, отметим, что в предвыборной политической рекламе находит свое вербальное и невербальное выражение феномен номадизма, получивший распространение в эпоху постмодерна второй половины XX – начала XXI в. Одним из главных проявлений номадизма в исследуемом материале является ризомность коммуникации, представленная такими дискурсивными характеристиками, как горизонтальность, размытость идентичности, гибридность, клиповость, виртуальность, экологичность и цифровая организация. Каждая характеристика реализуется с помощью определенного репертуара вербальных и / или невербальных средств. Свойство ризомности предвыборной политической рекламы позволяет участникам коммуникации осуществлять передвижение не только в пространстве, но и во времени, что является одним из факторов повышения персудивности сообщения.

Список источников

1. Головинёв А.В. Кочевники Арктики: искусство движения // Этнография. 2018. № 2. С. 6–45.
2. Fedorak Sh.A. How Do Living, Studying, and Working in a Foreign Culture Affect People? // *Anthropology Matters*. 3rd ed. University of Toronto Press, 2017. P. 45–58.
3. Khazanov A.M. Nomads and the Outside World. 2nd ed. London: The University of Wisconsin Press, 1994. 442 p.
4. Волков В. Постмодерн и его интерпретации. М. : Издательские решения, 2017. 606 с.
5. Шляков А.В. Номадизм постмодерна: методология и рефлексия. Тюмень : ТИУ, 2019. 216 с.
6. Braidotti R. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York : Columbia University Press, 1994. 325 p.
7. Deleuze G., Guattari F. Nomadology: The War Machine. New York : Semiotext(e), 1986. 160 p.
8. Бауман З. Текучая современность. М. : Питер, 2008. 238 с.
9. Данилова А.В., Швиндт У.С. Дискурс мобильности в моногородах: по материалам СМИ и социальных медиа // Социология города. 2018. № 4. С. 76–89.
10. Кужелева-Саган И.П., Спичева Д.И. Феномен цифрового кочевничества в современном междисциплинарном дискурсе // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 454. С. 72–87.
11. Русакова О.Ф. Метафорика и концептосфера дискурса мобильности // Дискурс-Пи. 2013. № 13. С. 19–24.
12. Урри Дж. Мобильности / пер. с англ. А.В. Лазарева ; вступ. ст. Н.А. Харламова. М. : Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2012. 576 с.
13. Ушакин С. О людях пути: номадизм сегодня: Введение к форуму приглашенного редактора // *Ab Imperio*. 2012. № 2. С. 53–81.
14. Büscher M. et al. (Eds.). Handbook of Research Methods and Applications for Mobilities. Cheltenham, Northampton, MA : Edward Elgar Publishing, 2020. 448 p.
15. Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. London: University of Minnesota Press, 1987. 610 p.
16. Kannisto P. Global Nomads and Extreme Mobilities. London ; New York : Routledge, 2016. 192 p.
17. Myadar O. Mobility and Displacement: Nomadism, Identity and Postcolonial Narratives in Mongolia. 1st ed. London : Routledge, 2020. 136 p.
18. Томская М. Вербализация культуры номадов в текстах якутской волшебной сказки // *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2018. № 9 (2). С. 253–262.
19. Гусейнова И.А. Роль феномена «ретро» в конструировании современного культурно-исторического пространства (на примере российских современных ретродетективов) // Вестник МГЛУ. Вып. 6 (777). 2017. С. 308–315.
20. Мурашова Е.П. Политический спот как жанр политической рекламы (на материале английского языка) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. 390 с.

21. Ирисханова О.К., Ивашко Е.А. Процессы гибридизации в языке. Лексические гибриды // Языковое творчество в динамике семиотических взаимодействий. М. : ИПК МГЛУ «Рема», 2011. С. 57–74.
22. *Timeline*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6v4nbkHgvJ8> (accessed: 13.11.2020).
23. *We Will Rise*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mx5m6DDFupg> (accessed: 13.11.2020).
24. Эпштейн М.Н. Экогуманистика // Философский проективный словарь. Новые термины и понятия. Вып. 2 / под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н. Эпштейна. СПб. : Алетея, 2020. С. 456–459.
25. *Personal*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vi4bcatoFns> (accessed: 13.11.2020).

References

1. Golovnev, A.V. (2018) Arctic Nomads: the Art of Movement . *Etnografiya*. 2. pp. 6–45. (In Russian). DOI: 10.31250/2618-8600-2018-2-6-45
2. Fedorak, Sh.A. (2017) *Anthropology Matters*. 3rd ed. University of Toronto Press. pp. 45–58.
3. Khazanov, A.M. (1994) *Nomads and the Outside World*. 2nd ed. London: The University of Wisconsin Press.
4. Volkov, V. (2017) *Postmodern i ego interpretatsii* [Postmodernity and Its Interpretations]. Moscow: Izdatel'skie resheniya.
5. Shlyakov, A.V. (2019) *Nomadizm postmoderna: metodologiya i refleksiya* [The Nomadism of Postmodernity: Methodology and Reflection]. Tyumen: TIU.
6. Braidotti, R. (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
7. Deleuze, G. & Guattari, F. (1986) *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext(e).
8. Bauman, Z. (2008) *Tekuchaya sovremennost'* [Liquid Modernity]. Translated from English. Moscow: Piter.
9. Danilova, A.V. & Shvindt, U.S. (2018) The discourse of mobility in mono-cities: using materials from mass and social media. *Sotsiologiya goroda*. 4. pp. 76–89. (In Russian).
10. Kuzheleva-Sagan, I.P. & Spicheva, D.I. (2020) The phenomenon of digital nomadism in the modern interdisciplinary discourse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 454. pp. 72–87. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/454/9
11. Rusakova, O.F. (2013) Metaphorica and Conceptosphere of Mobility Discourse. *Diskurs-Pi – Discourse-P*. 13. pp. 19–24. (In Russian).
12. Urry, J. (2012) *Mobil'nosti* [Mobilities]. Translated from English by A.V. Lazarev. Moscow: Praksis.
13. Ushakin, S. (2012) O lyudyakh puti: nomadizm segodnya: Vvedenie k forumu priglashennogo redaktora [About people of the road: nomadism today: An introduction to the forum of an invited editor]. *Ab Imperio*. 2. pp. 53–81.
14. Büscher, M. et al. (eds). (2020) *Handbook of Research Methods and Applications for Mobilities*. Cheltenham, Northampton, MA: Edward Elgar Publishing.
15. Deleuze, G. & Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press.
16. Kannisto, P. (2016) *Global Nomads and Extreme Mobilities*. London & New York: Routledge.
17. Myadar, O. (2020) *Mobility and Displacement: Nomadism, Identity and Postcolonial Narratives in Mongolia*. 1st ed. London: Routledge.
18. Tomskaya, M. (2018) Verbalizatsiya kul'tury nomadov v tekstakh yakutskoy volshebnoy skazki [Verbalization of the nomadic culture in texts of Yakut fairytales]. *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 9(2). pp. 253–262.
19. Guseynova, I.A. (2017) Rol' fenomena «retro» v konstruirovaniі sovremennogo kul'turno-istoricheskogo prostranstva (na primere rossijskikh sovremennykh retrodetektivov) [The role of retro in constructing the modern cultural and historical space (an analysis of contemporary retro-detective prose)]. *Vestnik MGLU – MSLU Journal*. 6 (777). pp. 308–315. (In Russian).
20. Murashova, E.P. (2018) *Politicheskij spot kak zhanr politicheskoy reklamy (na materiale angliyskogo yazyka)* [The Political Spot as a Genre of Political Advertising (An Analysis of English-language Material)]. Philology Cand. Diss. Moscow.
21. Iriskhanova, O.K. & Ivashko, E.A. (2011) Protsessy gibridizatsii v yazyke. Leksicheskie gibridy [The processes of hybridization in language. Lexical hybrids]. In: Khaleeva, I.I. (ed.)

Yazykovoe tvorchestvo v dinamike semioticheskikh vzaimodeystviy [Language Creativity in the Dynamics of Semiotic Interactions]. Moscow: Rema. pp. 57–74.

22. YouTube. (n.d.) *Timeline*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=6v4nbkHgvJ8> (Accessed: 13th November 2020).

23. YouTube. (n.d.) *We Will Rise*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=mx5m6DDFupg> (Accessed: 13th November 2020).

24. Epstein, M.N. (2020) *Ekogumanistika* [Ecohumanism]. In: Tulchinsky, G.L. & Epstein, M.N. (eds) *Filosofskiy proektivnyy slovar'*. *Novye terminy i ponyatiya* [The Philosophical Projective Dictionary. New Terms and Notions]. Vol. 2. St. Petersburg: Aleteyya. pp. 456–459.

25. YouTube. (n.d.) *Personal*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=vi4bcatoFns> (Accessed: 13th November 2020).

Сведения об авторе:

Мурашова Е.П. – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации в области политических наук Московского государственного лингвистического университета, доцент кафедры иностранных языков Московского энергетического института (Москва, Россия). E-mail: catrin-skr-77@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Murashova E.P. – Moscow State Linguistic University, Moscow Power Engineering Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: catrin-skr-77@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 04.12.2020;
одобрена после рецензирования 06.12.2020; принята к публикации 30.08.2022.*

*The article was submitted 04.12.2020;
approved after reviewing 06.12.2020; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 141.78

doi: 10.17223/22220836/47/11

ДРУГОЙ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ КОНЦЕПТЕ «ДИФФЕРАНС» ЖАКА ДЕРРИДА

Элина Аркадьевна Усовская

Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь, usouskaelina@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается проблема Другого в концепте Жака Деррида «дифферанс». Автором определяются причины научного и общественного внимания к «друговости», «инаковости» в постмодернизме и культуре второй половине XX в. Уточняется содержание концепта «дифферанс / различие», выявляются его онтологические и социокультурные контексты. *Другой* в «дифферансе» представлен как категория, изначально присутствующая в «различении», отсылающая к множественности смыслов, дополнений и следов в явлении, слове, понятии, культуре, личности. Наличие Другого в «дифферансе» во многом объясняет нелинейность и неопределенность самого «дифферанса». В культурно-антропологическом измерении *Другой* указывает на уникальность индивида и культуры, модели личностного бытия.

Ключевые слова: «дифферанс», *Другой*, уникальность, онтологические и социокультурные контексты, множественность, процессуальность

Для цитирования: Усовская Э.А. Другой в постмодернистском концепте «дифферанс» Жака Деррида // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 132–139. doi: 10.17223/22220836/47/11

Original article

ANOTHER IN A POSTMODERNIST CONCEPT “DIFFERENCE” JACQUE DERRIDA

Elina A. Usovskaya

Belarusian State University, Minsk, Belarus, usouskaelina@gmail.com

Abstract. Postmodernism as a paradigm of culture in the 1960s–90s offers his own view on the problem of plurality. Plurality in the form of differences has an ontological character, which makes it possible to see in each phenomenon, culture, person, community an individual, constantly revealing itself and its own capabilities. The part, not the whole, the identical, the total, is declared primordial and equal.

Differences and plurality become possible as independent constructs as a result of a cultural worldview turn in relation to the understanding of the Other. European culture and the whole world have done a great job of overcoming stereotypically negative views on the phenomenon of being different, other, going beyond the socio-cultural, biological, gender norms or what is commonly considered as such.

The category of the Other is complex and is interpreted differently by scientists. Moreover, it is diversely represented in cultural models and national forms of thinking. Otherness, on the one hand, is individuality, distinctiveness, which allows you to be original, individual. On the other hand, it can be imperceptibly constructed by socially powerful practices. In any case, the Other undermines the totality by incorporating differences into it, or, in the language of Jacques Derrida, differences.

“Difference”, includes several semantic constructions—words, simultaneously present in it. This is “difference” – difference, distinction, dissimilarity, inconsistency, differentiation; as

well as “diffère” – to postpone, postpone; “fero” – to carry, wear. The result of being in constant motion and mutual transition of meanings is the understanding of “differance” as a neologism, including “distinguish, delay, bear”. Its content casts doubt on the legitimacy of identity as the main mental construct of Modern culture, since it includes the plurality of Others.

The phenomenon of the Other in “differance” overcomes the metaphysical nature of logocentrism. The term itself indicates the initial presence of otherness in a person, society, culture, more precisely, the procedure for replacing “e” with the letter “a” (“différance” instead of “différence”). “A” – “Other” is designed to make the construction of in “differance” mobile, ambiguous, revealing potential differences in a word, concept, person, etc. The other makes “differance / distinction” different from the meanings and contexts present in it, as well as from other objects and processes. In this sense, “differance” cannot be reduced to any one of the meanings. This does not mean, however, that difference denies connection, interaction as such.

The Other decomposes the homogeneity of the European and daughter civilizations, resorting to a variety of methods and benefits, most often using marginalized practices, escaping from unambiguity and absolutizing totality. In this regard, the Other in “differance” is aimed at including diversity, plurality, recognition of different ways and models of the development of personality and civilization in the field of human culture and society.

Keywords: “differance”, Other/Another, uniqueness, ontological and sociocultural contexts, plurality, proceduralism

For citation: Usovskaya, E.A. (2022) Another in a postmodernist concept “Differance” Jacque Derrida. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 132–138. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/11

Введение

Категория Другого стала одним из центральных объектов мировоззренческого и научного осмысления в постмодернистском дискурсе и составила основу концептов «различение» («дифферанс») и «ризом».

Внимание к Другому усилилось во второй половине XX в. в связи с общекультурным и цивилизационным сдвигом после Второй мировой войны, изменением ценностных установок, в том числе и на трактовку различий – личностных, гендерных, межкультурных. Особое место категория Другого занимает в диалогических концепциях культуры и личности М. Бубера, М. Бахтина, В. Библиера, Э. Левинаса, экзистенциализме Ж.-П. Сартра, гуманистической психологии К. Роджерса и А. Маслоу, постструктурализме Ж. Делёза.

«Различение» стало объектом культурфилософского осмысления М. Хайдеггера, Ж. Деррида, Ж. Делёза, рефлексии ряда ученых, чьи работы были посвящены их деятельности, анализу их фундаментальных трудов и позиций – Ю. Азаровой, В. Декомба, А. Грицанова, Б. Губмана, Е. Гурко, И. Ильина, Л. Марковой, В. Суковатой, В. Фурса. Тем не менее проблема представленности Другого в постмодернистском дискурсе и «дифферансе / различении» требует дальнейшего исследования.

Категоризация «дифферанса»

Остановимся подробнее на категории «дифферанс», в котором понимание Другого выражено наиболее рельефно. Мы применим термин «дифферанс» в трактовке «различение», поскольку, как нам представляется, в таком звучании он в большей степени отражает постмодернистское понимание сущности отличия, различия. В то же время термин «дифферанс» не имеет

однозначного толкования, переводится на русский язык по-разному: «различение», «разграничение», «различие», «различание».

Смысловая сложность и многомерность «дифферанса» привела к неоднозначной его интерпретации и самим автором, Жаком Деррида, который рассматривал «дифферанс» изначально как «различение», а затем стал все чаще использовать термин «разнесение». Во всяком случае французский ученый намеренно использовал конструкцию «différance», а не «différence». Об этом свидетельствует и сама конфигурация «дифферанса», которая отсылает нас к нескольким смысловым конструкциям-словам, одновременно в нем присутствующим: к собственно «différence» – различие, разница, отличие, несоответствие, дифференциация; «diffère» – отложить, отсрочить; «fero» – нести, носить. Итогом находящихся в постоянном движении и взаимном переходе значений становится понимание дифферанса как неологизма, включающего «различать, отсрочивать, нести». Впрочем, анализ истории возникновения и становления содержания дифферанса столь же многозначен, как и сам термин, который отсылает нас и к З. Фрейду, и к М. Хайдеггеру, напоминает археписьмо Р. Барта и оказывается очень близким к «archi-écriture» самого Деррида. Обратим внимание на ряд онтологических и социокультурных измерений «дифферанса / различения».

Контексты «дифферанса»

Онтологическое измерение «дифферанса» соответствует общей программе деконструкции-грамматологии, включающей преодоление метафизики, фонологизма так называемой западной культуры, структурализма. И хотя миссия различения в окончательном преодолении метафизики и метафизичности, как неоднократно указывал Деррида, невозможна в силу метафизичности самого различения, борьба с ними должна осуществляться постоянно [1. Р. 12].

Поиск истоков метафизической природы западной культуры и причин засилья рационализма, понимающегося как подавление внерационального / интуитивного, осуществлялся многими – от Фридриха Ницше до представителей Франкфуртской школы. В постструктурализме и постмодернизме проблема метафизичности важнейших категорий бытия, жизни, понятия, слова была одной из центральных.

Ключом к «бытийному» пониманию «дифферанса» является одно из данных Деррида определений, ставшее в некотором роде классическим: «Дифферанс есть то, что делает движение означения возможным только в случае, если каждый элемент, рассматриваемый как “существующий”, возникающий на сцене присутствия, соотносен с чем-то иным, отличающимся от него, но сохраняет при этом след прошлого элемента и одновременно с этим остается открытым к следу своих взаимоотношений с будущим. <...> Это то конституирование настоящего как «исходного» и необратимо неодносоставного и, следовательно, в строгом смысле не-исходного синтеза следов, удерживаний и охранений (пользуясь здесь феноменологическим и трансцендентальным языком, хотя он и не может рассматриваться как адекватный), которое я предлагаю называть праписьменностью [archi-écriture], протоследом, [archi-trace] или *différance*. Последнее (есть) (одновременно) опространствливание [espacement] (и) [temporalisation] овременивание» [2. С. 138].

Различение / дифферанс указывает на одновременную неполноту и избыточность бытия как такового, понятия, объекта (одновременность присутствия и отсутствия); на потенциальную возможность наличия в них отсроченного будущего, игры смыслов и следов; на переход времени в пространство, пространства во время и т.п. Поэтому дифферанс не сводим к понятиям «различие» и «отличие» и не ограничивается указанием на отличие Бытия от его форм. Дифферанс стал своего рода воплощением вопрошания о «законности преобладания форм бытия в том смысле, какой имело слово *sollicitare* в старой латыни, т.е. как встряхивание и переворачивание всего» [1. Р. 21]. Встряхивание это охватило привычную для среднестатистического жителя планеты картину бытия, измеряющуюся в виде двоичной структуры (бинарных оппозиций) и гегелевской диалектики. Как нам представляется, «дифферанс» вкупе с «ризомой» отразил общую для постструктурализма-постмодернизма позицию – понимание мира (Бытия), человека, культуры как процесса, как становления.

Социокультурный контекст «дифферанса». Появление дифферанса, как и многих других концептов постмодернизма, имеет непосредственное отношение к социальной, исторической и ценностно-культурной ситуации Модерна, модерни (Нового времени) и времени после Второй мировой войны. Возможно, главный вопрос, на который Деррида искал ответ, звучал приблизительно так: «Как стали возможными – тоталитаризм, геноцид, уничтожение десятков миллионов человек?». Поэтому «дифферанс» вместе с другими концептами Деррида и постмодернизма как бы вырастает из критики онтофоне-телеологоцентризма западной культуры, Модерна, которая в конечном итоге закрепила доминацию разума, логики над имажинацией, творчеством и другими формами мышления.

Содержание «дифферанса», как и программа деконструкции, подвергает сомнению легитимность тождества как «главной фигуры модерна», а также те «„центрирующие философы“, которые, опираясь на тождество, образуют фундамент модерна: истина, бытие, сущность, субстанция, основание, субъект, *cogito*» [3. С. 7].

Ученый неоднократно обращался к теме критики власти и тотальности, уже связанной с реалиями и последствиями глобализации. В этой связи Б.Л. Губман отмечает: «Развенчание лжи, зла и насилия, легитимизируемых дискурсом власти, машиной пропаганды не только в условиях тоталитарных и авторитарных режимов, но и зачастую во внешне благополучном демократическом обществе западного типа, занимает Деррида, задумывающегося о ресурсах гражданско-демократического действия и питающего его философского мышления в рамках современного глобального мира» [4. С. 83].

Для Деррида европейская культура проделала большую, нередко кровавую работу над преодолением расо- и этноцентризма, тотальности и тоталитарности, непринятия инаковости и различий, что привело к умению выстраивать взаимодействие между культурами и странами на уровне диалога. В совместном с Ю. Хабермасом эссе он указывал, что современная Европа добилась культурного разнообразия, сумев признать «взаимное признание другого в его другости» даже в виде разногласий, которые тем не менее есть маркер общей идентичности [5]. Очевидно, это стало результатом изменения ценностной парадигмы, установок европейской и мировой культуры и созна-

ния, свидетельством движения к сотрудничеству и «диалогическому разуму», которое, однако, продолжает подвергаться угрозам и вызовам. Нам представляется, что определенную роль в ценностных трансформациях сыграло и развенчание Деррида тотальности в ее разных проявлениях.

Имманентность Другого в «дифферансе»

Понимание того, что «различение / дифферанс» включает множественность *Других*, требует уточнения категории *Другого* в постмодернистском дискурсе в целом.

Другой, Другое (человек, культура, вещь, ценность и т.д.) нередко воспринимался и воспринимается как отличное от чего-либо, принятого в данном обществе, культуре, непонятное (человек, культура, обычай, ценность, модель поведения и т.д.) и поэтому неправильное и даже чужое, враждебное. Этот тезис относится не только к так называемой западной культуре, но и к тем культурам, сообществам и их носителям, которые не готовы осознать нормальность и необходимость признания межкультурных и иных отличий *Другого* как уникальности. В целом можно сказать, что в дискурсе постмодернизма концепт *Другого* рассматривается сквозь принцип постоянной коммуникации и диалога на самых разных уровнях – от самого субъекта до так называемого внешнего мира (природа, человек, культура), который выступает не как что-то чуждое и враждебное, а как *Иное-отличное-от*, готовое к взаимодействию. Поэтому *Другой* в постмодернизме апеллирует к субъект-субъектным отношениям.

Присутствие *Другого* в «дифферансе» есть стратегия преодоления метафизичности различия (различие не тождественно «различению / дифферансу»), отличия, которое трактуется, как правило, в негативном ключе, т.е. как *Другое* в значении «не такой, как я, не такой, каким надлежит быть вследствие требований общества, общественного мнения, культурных традиций». Поэтому в «дифферансе» изначально присутствует *Иное, Другое*, на что и указывает процедура замещения «е» буквой «а» («différance» вместо «différence»). «А»-«Другое» призвана сделать конструкцию «дифферанса» подвижной, неоднозначной, вскрывающей потенциальные отличия в слове, понятии, человеке и т.д.

Другое делает «дифферанс / различение» отличным от присутствующих в нем смыслов и контекстов, а также от иных объектов и процессов. В этом смысле «дифферанс» невозможно редуцировать к какому-либо одному из значений – он «...собирает в себе некую конфигурацию концептов», которую следует принимать «за систематическую и нередуцируемую, где каждый концепт вступает в действие, вернее, акцентируется, в какой-то решающий момент работы» [6. С. 16]. Поэтому «различение» подвижно, оно отсылает «к движению (активному и пассивному), которое заключается в оттяжке, через отсрочку, переадресование, пролонгации, отправку, обход, промедление, откладывание в запасе» [Там же].

В то же время «дифферанс», выступающий в качестве слова, представляет собой «связку, имеет структуру смещения, тканевости, переплетения, которая позволит разделять разные нити и разные смысловые – или силовые – линии точно так же, как оно будет готово связывать другие» [2. С. 126]. Это значит, что процессуальность и множественность различения не отменяют

его целостности – не тотальности, а общности множественности, разнообразия так называемых смысловых инстанций: «Оставляя друг на друге „следы“, друг друга порождая и друг в друге отражаясь, эти инстанции уничтожают само понятие о „центре“, об абсолютном смысле» [7. С. 37].

Другой разбивает гомогенность европейской и дочерних ей цивилизаций, прибегая к самым разным методам и способам, которые чаще всего представляют собой маргинализированные практики, практики ускользания от однозначности и абсолютизирующей тотальности: «...появление социальных, культурных, литературных, эстетических маргинализаций является неизбежным следствием современной модели мира» [8. С. 374]. В этом отношении *Другой* в «дифферансе» направлен на инкорпорирование в поле человеческой культуры и общества многообразия, множественности, признания разных путей и моделей развития личности и цивилизации. «Дифферанс» маргинален, не определен и не определяем – «не есть ни слово, ни понятие» [2. С. 130].

Как видим, *Другой* в «дифферансе» выполняет множество задач. Вместе с другими категориями постмодернизма настойчиво декларируется ускользание от определенности и устойчивости любой идеи, идеологии, понятия, явления, совершая работу над дроблением метанарративов, разбивая глобальные словари, выражаясь языком Р. Рорти, на небольшие глоссарии, должны постоянно меняться. Эта работа направлена на преодоление тотальности в любом ее проявлении и фокусирует внимание на множественности. *Другой* в «дифферансе» указывает на потенциальные возможности, скрытые актуальности как человека, так и мира, языка, мышления и культуры / культур и направлен на преодоление ограниченности различия / отличия, бытия индивида. «Дифферанс», включая множественность *Других*, утверждает процессуальность, продолженность и отложенность во времени и пространстве.

Заключение

Понимание *Другого* как отличающегося от иного, иных и в этом отличии выступающего в качестве равного, равноправного субъекта, не хуже и не лучше, чем другие, является узловым в контекстуальности «дифферанса». *Другое* имманентно «дифферансу», оно делает его тем концептом, который, с одной стороны, постоянно ускользает от однозначности и определенности, с другой – дает возможность «выхватить» необходимые здесь и сейчас смыслы, обнаружить следы, отсылки, истории.

В ценностно-смысловом и семиотическом отношении в «дифферансе» заложена критика структуралистского принципа бинарных оппозиций, которая проявляется в дальнейшем переосмыслении оппозиционности означающего / означаемого, онтологических, бытийных, мировоззренческих структур, разделяющих мир природы, личность, общество на вступающие в противоречия и нередко переходящие в конфликт противоположности. «Дифферанс» призван их снять, продемонстрировать процессуальность, переход, движение означаемого и означающего, мысли, слова. Различение предполагает, таким образом, наличие в объекте, субъекте, явлении практик самоосуществления, позиций, которые одновременно друг друга дополняют, противоречат друг другу, стремятся преодолеть возникающие противоречия, рождают множественность.

В социокультурном, ценностном плане Другой «позволяет» «дифференсу» быть инструментом борьбы с логоцентризмом, тоталитарностью, омасовленностью мышления, политическим тоталитаризмом.

Список источников

1. *Derrida J. La difference* // *Marges de la philosophie*. P. : Editions de Minuit, 1972. P. 1–30.
2. Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. *Differance*. Томск : Водолей, 1999.
3. Азарова Ю.О. Концепция «повторения» в философии Делёза и Деррида // *Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна*. 2014. № 1093. Серія «Філософія. Філософські перипетії». С. 4–20.
4. Губман Б.Л. Философская мысль: рецепция и интерпретация. Э. Левинас и Ж. Деррида : философская критика дискурса власти // *Философские науки*. 2016. № 9. С. 77–91.
5. Деррида Ж., Хабермас Ю. Наше обновление после войны: второе рождение Европы // *Отечественные записки*. 2003. № 6 (15). URL: <http://www.strana-oz.ru/2003/6/nashe-obnovlenie-posle-voyny-vtoroe-rozhdenie-evropy>
6. Деррида Ж. Позиции. М. : Академический Проспект, 2007.
7. Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. : Прогресс, 1989. С. 3–45.
8. Суковатая В.А. Лицо Другого. Телесные образы Другого в культурной антропологии Харьков : Изд-во ХНУ им. В.Н. Каразина, 2009.

References

1. Derrida, J. (1972) *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit. pp. 1–30.
2. Gurko, E. (1999) *Teksty dekonstruktsii. Derrida Zh. Differanse* [Texts of deconstruction. Derrida J. Difference]. Tomsk: Vodoley.
3. Azarova, Yu.O. (2014) Kontseptsiya “povtoreniya” v filosofii Deleza i Derrida [The concept of “repetition” in the philosophy of Deleuze and Derrida]. *Visnik KhNU imeni V.N. Karazina*. 1093. pp. 4–20.
4. Gubman, B.L. (2016) *Filosofskaya mysl': retseptsiya i interpretatsiya*. E. Levinas i Zh. Derrida: filosofskaya kritika diskursa vlasti [Philosophical Thought: Reception and Interpretation. E. Levinas and J. Derrida: A Philosophical Critique of the Discourse of Power]. *Filosofskie nauki*. 9. pp. 77–91.
5. Derrida, J. & Habermas, J. (2003) *Nashe obnovenie posle voyny: vtoroe rozhdenie Evropy* [Our update after the war: the second birth of Europe]. *Otechestvennye zapiski*. 6(15). <http://www.strana-oz.ru/2003/6/nashe-obnovlenie-posle-voyny-vtoroe-rozhdenie-evropy>
6. Derrida, J. (2007) *Pozitsii* [Positions]. Translated from French. Moscow: Akademicheskii Prospekt.
7. Kosikov, G.K. (1989) *Rolan Bart – semiology, literaturoved* [Roland Barthes – semiologist, literary critic]. In: Barthes, R. *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow: Progress. pp. 3–45.
8. Sukovataya, V.A. (2009) *Litsa Drugogo. Telesnye obrazy Drugogo v kul'turnoy antropologii* [The Face of the Other. Body images of the Other in cultural anthropology]. Khar'kov: Kharkov National University.

Сведения об авторе:

Усовская Э.А. – кандидат культурологии, заведующая кафедрой культурологии Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь). E-mail: usouskaelina@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Usovskaya E.A. – Belarusian State University (Minsk, Belarus). E-mail: usouskaelina@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 30.07.2019;

одобрена после рецензирования 31.08.2019; принята к публикации 30.08.2022.

The article was submitted 30.07.2019;

approved after reviewing 31.08.2019; accepted for publication 30.08.2022.

Научная статья

УДК 174.7

doi: 10.17223/22220836/47/12

ОСНОВЫ ДЕЛОВОЙ ЭТИКИ В РОССИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Маргарита Сергеевна Фатеева

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
rit7941@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются первые проявления норм деловой этики на примере крупного сословия – купечества. Затронуты некоторые аспекты купеческой жизни, которые показывают, как и на чем держатся первые деловые связи, на что опираются и каких принципов придерживаются купцы в ведении дел. Приведены примеры, указывающие на нравственную составляющую предпринимательского дела, и примеры, выходящие за рамки этой составляющей. Также рассматривается роль деловой этики, влияние традиции в сфере предпринимательства современности.

Ключевые слова: деловая этика, купечество, предпринимательство, деловые отношения, принципы ведения дел

Для цитирования: Фатеева М.С. Основы деловой этики в России: история и современность // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 139–150. doi: 10.17223/22220836/47/12

Original article

THE BASICS OF BUSINESS ETHICS IN RUSSIA: HISTORY AND MODERNITY

Margarita S. Fateeva

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, rit7941@yandex.ru

Abstract. The article “Basics of Business Ethics in Russia: Past and Present” examines the first manifestations of the norms of business ethics, using the example of a large class, the merchants. Some aspects of merchant life are touched upon, which show how and how the first business contacts are held, what the merchants adhere to and what principles the merchants adhere to in conducting business. Examples are given that indicate the moral component of business and examples that go beyond the framework of this component.

The author of the article considers the coexistence of ethical principles and norms with the sphere of entrepreneurship. The business ethics of Russia in the historical context is most probably seen in the example of merchants. Merchant life consisted of many aspects, each of which, in one way or another, influenced the formation of the ethics of entrepreneurship in this environment. Russia of that time was characterized by deep religiosity, which influenced business relations, and the backlog from Western countries, which gave impetus to the comprehension of the new and the search for ways of international cooperation.

The views of foreign and domestic businessmen often differ, largely due to different cultural traditions, mentality, and attitude to business. The author also points to an interesting example of business ethics in the Old Believers business environment.

Ethical principles form the core of entrepreneurial activity. Their significant significance is evidenced by the fact that in 1912, the Russian business community adopted its first ethical code, entitled “The Seven Principles of Business Management in Russia”, which PN places in its book. Shikhirev.

Modern business ethics, of course, differs from the previous one. New types of cooperation appeared at a distance – network technologies, a modern deal can no longer be imagined without various kinds of contracts and agreements, and the business itself consists of many business plans, tenders, meetings, meetings, etc. But, of course, echoes of history can be found today.

The picture of modern Russian business ethics, today, is viewed from different angles, in particular, an interesting example is the comparison of views from foreigners and from our compatriots.

In conclusion, the author makes the following conclusions:

The development of Russian entrepreneurship has gone a long and difficult path. Many traditions and ways of doing business have been formed, patronage and charity are the brightest traditions. Religious principles defined many aspects of entrepreneurship and helped to find moral guidelines.

Historical examples vividly reflected on the current state of Russian entrepreneurship, as many businessmen still do not conduct their business contrary to religious considerations, a high percentage of philanthropy is noteworthy.

Modern entrepreneurship is closely related to the concept of responsibility, social and corporate. So that this responsibility can be clearly understood by all business participants, various corporate codes and declarations are introduced and adopted, also at the global level. The development of business ethics has many perspectives, the achievement of many goals will allow our country to achieve a high level of development not only in the international arena, but within the country.

Keywords: business ethics, the merchant, entrepreneurship, business relations, principles of business management, business culture

For citation: Fateeva, M.S. (2022) The basics of business ethics in Russia: history and modernity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 139–150. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/12

Деловая этика позволяет рассматривать и оценивать деловые отношения предпринимателей с точки зрения соответствия общепринятым в деловом мире принципам поведения. Автор статьи опирается на следующее определение деловой этики – это совокупность норм требований, предъявляемых обществом к характеру общения с людьми, социальному облику делового человека. Реализуется деловая этика при помощи принципов деловых отношений, в которых основополагающие моральные ценности адаптируются непосредственно к профессиональным интересам людей. Таким образом, можно говорить о серьезной проблеме, касающейся исторического развития деловой этики и особенностей ее функционирования в современном мире. Обращаясь к данной актуальной проблеме, автор нацелен выявить основные истоки российской деловой этики. Для этого последовательно решаются следующие задачи. Во-первых, обозначаются общие черты дореволюционного и постсоветского периода развития деловой этики; во-вторых, демонстрируется сравнительный анализ принципов деловой этики указанных эпох.

Российская деловая этика складывалась под влиянием нескольких факторов, к которым относятся – природные (климат, обширная территория), цивилизационные (срединное положение между Востоком и Западом), социокультурные (организация хозяйства, отношение людей к власти, социальное неравенство), региональные (разный темп развития территорий).

Геополитическое положение России между двух цивилизаций имело свои социокультурные следствия. Упадок Киевской Руси, который был связан с нашествием монголов и восстановлением торговых путей из Европы в Азию через Средиземное море, повлиял на процесс формирования русской

нации. С середины XII в. в русском обществе формируются иные стереотипы поведения, устанавливаются другие ценности, утверждаются образцы восточной цивилизации, тогда как в домонгольский период развитие русского государства шло в русле западноевропейской цивилизации, а в экономике, социальной и культурной жизни проходили сходные процессы и возникали тенденции, аналогичные западным. Наиболее заметно эти изменения проявились в экономической жизни, в частности, в торговом деле: в торговых обрядах, обычаях, формах и способах ведения дела. «Типичной для Руси формой организации торговли становятся большие гостиные дворы, напоминавшие восточный караван-сарай, широко распространенный в Азии и на Востоке... Он напоминал улей, где сотами были мелкие лавки. Внизу велась торговля, а наверху жили купцы. По всему Золотому кольцу России до сих пор сохранились гостиные дворы этого типа, национальный русский костюм стал напоминать азиатский, в обиход вошли восточные слова. За 300 лет монгольского владычества на Русь перешли стандарты делового поведения, ценностные ориентации, образ мышления, идея примата государства над гражданским обществом. Деловая этика входила в зависимость от властей: торговля не шла без взяток. Деловые люди просили в 1564 г. Ивана IV «не давать их на расхищение», в 1642 г. посадские торговцы жаловались царю: «...обнищали и оскудели до конца от твоих государевых воевод». Такова была почва, на которой должны были появиться первые ростки торгового обмена и рынка» [1. С. 81].

Основы деловой этики зарождаются с появлением торговых отношений между людьми. Наиболее ярко это можно увидеть на примере такого обширного сословия, как купечество, которое имело множество своих правил ведения дел, руководствуясь различными качествами, например, честностью, щедростью или, напротив, жадной наживы и обманом. Так, простых жителей могли довольно часто грабить. Грабили их собственные господа, иностранные захватчики или даже более сильные соседи. Поэтому и в сфере деловых отношений речь могла идти только о краткосрочных сделках, тем более что найти потребителей тоже было непросто, порой это приходилось делать в отдаленных районах страны или даже за ее пределами. В этой связи в деловой культуре и сформировалось отношение к сделке как к краткосрочному явлению. Все, что нужно было сделать, необходимо было делать быстро и безотлагательно.

Подобная идеология прослеживалась и в первых торговых уставах, в которых осуждалась только фальсификация товара, остальные уловки говорили только о хитрости и удачливости купца. Поэтому даже такие методы, как уговор, завышение цены, нажим, затягивание покупки, не считались недобросовестными.

Иногда купцы могли менять свою привычную специализацию и сами становились грабителями. Например, знаменитые новгородские ушкуйники, прозванные так по названию быстроходных лодок, на которых они плавали, кроме торговли, промышляли на Волге и обыкновенным пиратством.

Купец – человек, обладающий смекалкой, расчетливостью, самообладанием и энергией. Вместе с этим следует отметить и высокий уровень грамотности купцов, часто в свои странствия они брали с собой книги и собирали походные библиотеки. Вот что пишет П.Н. Шихирев в своем труде о типах деловых людей: «К началу Петровских реформ в России постепенно сложились четыре основных типа деловых людей: казенные – предприниматели,

работавшие, как и в Европе, на нужды царского двора; гости – представители русского купечества; немцы – иностранцы, действовавшие как в торговле, так и в промышленности; монастырские – представители монастырей, занимавшиеся самой разнообразной экономической деятельностью» [1. С. 83]. Причем среди них исследователь особое внимание уделяет последнему типу в связи с тем, что конфессиональной основой российской деловой культуры было православие. А согласно церковным канонам человек должен стремиться к миру духовному и избегать материальных соблазнов, что, как не стремление к прибыли, и является самым сильным из соблазнов. Поэтому купцы постоянно ощущали чувство вины и любыми способами старались эту вину искупить перед Богом, будь то искренняя и глубокая вера, милостыня, благотворительность или паломничество к святым местам. Тем самым мы видим некую двойственность жизни купцов: с одной стороны, Бог и вера, а с другой – материальная выгода. Это подтверждает тот факт, что в церквях проводились праздники, а также хранились товары и весы. Не избежали такой двойственности и монастыри, ведь православное монашество предполагает бескорыстный труд и отрицает частную собственность и наживу, но вместе с этим ведение дел монастыря принуждает заботиться об эффективном и прибыльном хозяйстве. А учитывая, что монастыри получали огромные пожертвования от аристократии и купцов, они неизбежно становились крупными собственниками, а значит, и полноправными участниками деловых отношений.

Интересен пример деловой этики в *старообрядческой предпринимательской среде*.

В начале XX в. большинство частных предприятий как в промышленности, так и в торговле создавалось старообрядцами. Значительная часть всех предпринимателей-миллионеров (Солдатенковы, Рябушинские, Морозовы, Третьяковы, Бугровы, Мамонтовы, Бахрушины и др.), которые сыграли немаловажную роль в развитии русской промышленности и торговли, были староверами. Внутри старообрядческого делового сообщества формировался определенный способ накопления капитала, складывалась своя деловая этика. В среде старообрядцев существовали особые отношения: необходимость противостоять гонениям за веру заставляла людей объединяться. «Старообрядчество развивало традиционную модель поведения, которая не подразумевала резкую смену ценностных ориентиров. Замкнутость хозяйственных отношений внутри общины приводила к тому, что именно в этой среде могли сложиться отношения, построенные на доверии, на уважении к данному слову, на взаимной выручке и поддержке. Купцы доверяли друг другу, и деловые отношения строились на „честном слове“, исключавшем расписки и векселя... На первых порах большая часть предприятий создавалась на основе старообрядческой общины: ее глава автоматически становился главой дела, а все остальные – работниками... Именно старообрядцы создавали не только ремесленные училища, но и школы, библиотеки, читальные залы, специальные, в том числе и высшие учебные заведения, хоры, рабочие театры. Авторитет старообрядчества был настолько велик, что нередко предприниматели порывали с официальной церковью для того, чтобы заручиться поддержкой старообрядческих общин» [2. С. 142].

Кроме того, следует отметить, что твердое, неколебимое *отношение к вере* в купеческой среде способствовало упрочению деловой репутации того

или иного предпринимателя. В отсутствие письменных документов (которые входили в практику деловой жизни очень постепенно) «верность Богу» ассоциировалась с твердостью и надежностью слова при устном заключении контракта.

С религиозным чувством были напрямую связаны такие явления, как обязательность пожертвований, а для богатых эта обязательность усугублялась по причине греховности богатства, что не раз подчеркнуто в Библии. Порой щедрость русских купцов поражала окружающих своим размахом. «Русское купечество своей благотворительностью и меценатством явило образец высочайшей нравственной культуры, оно настолько глубоко заложило моральные основы всего русского экономического общества, что уничтожить их, как показала история нашей страны, оказалось просто невозможно» [3. С. 408].

Еще одной основой российской деловой этики стало *отношение с властью*, которая была непредсказуема и порой жестока. В противостоянии с ней деловой человек не имел поддержки ни со стороны других деловых людей, ни со стороны общества, где сложилось недоверительное отношение к богатству, нажитому собственным трудом. Поэтому деловые люди находили выход в неформальных отношениях с чиновниками.

Однако среди представителей крупного чиновничества можно было наблюдать достаточно презрительное отношение не только к торгово-промышленным деятелям, но и к промышленности и торговле в целом. Зачастую это объяснялось тем, что Россия была и должна была оставаться страной исключительно земледельческой. Даже бытовало мнение о том, что Петр Великий, начав создавать в России промышленность, свел страну с ее истинного пути. Кроме того, неприязненное отношение к промышленности демонстрировали и обычные люди. Материальный успех ассоциировался с такими чертами, как жадность, наглость, мотовство, склонность к обману и спекуляции, потребительское отношение к людям и природе, в народном фольклоре деловых людей часто называли пауками и кровососами. Вместе с этим следует упомянуть такой феномен российской экономики, как казнокрадство. Деловые люди были причастны к казнокрадству не меньше придворных и бюрократии. Однако эти отрицательные черты вполне могли сосуществовать и, собственно, сосуществовали со многими положительными чертами, как, например, меценатство и благотворительность.

Внутри купечества существовал свой бытовой уклад и свое мировоззрение. Именно в купеческой среде российская деловая этика приобретает свои основные черты и установки.

Немаловажным является тот факт, что многие купцы были хорошо образованны и стремились своим детям дать хорошее образование. Соответственно, это способствовало успешному ведению дел и грамотному сотрудничеству.

В семьях, принадлежавших к элитному слою, осознавалась самоценность образования. На образование и воспитание не щадились силы и средства. Считалось, что образование – главное в жизни. Эта мысль внушалась детям с ранних лет. *Стремление к образованности* было характерным не только для столичных купцов, но и для провинциалов. Осознание необходимости образования постепенно привело и к изменению воззрений на просвещение рабочих. Усложнение технического строя российских промышленных предприятий требовало от рабочего определенной сноровки и определенных знаний.

Среда предпринимательской элиты в начале XX в. давала образцы великодушных научных способностей, свидетельствующих о культурном уровне и полученном образовании.

Наряду с этим немалую роль в жизни купечества играла *семья*. Устойчивость купеческих династий была залогом благополучия торгового или промышленного дела, начатого представителями старшего поколения. Роль семейных традиций в жизненном укладе предпринимателей была очень велика. Значение семьи в материальном и нравственном благополучии человека признавалось очень высоко.

Наряду с примерами добросовестного и серьезного предпринимательства история купечества пестрит примерами бескомпромиссной погони за *богатством* и престижем.

Большие деньги порождали в среде купечества немало тщеславия и вседозволенности. Не только ряд лиц, но и целые династии были известны своими эпатажными выходками, порой на всю Россию. Самыми знаменитыми в этом плане оказались купцы Мамонтовы и Хлудовы. В. Гиляровский называл М. Хлудова удалцом и силачом, страстным охотником и искателем приключений, который, увлекшись охотой на тигров, держал у себя в имении одного вместо собаки [4. С. 100]. «Желание прославиться было неукротимым. Если получивший богатство от родителей купец не мог приобрести известность на торговом поприще, то он пытался удовлетворить свою гордыню, например, через крупное пожертвование, а когда в начале XX в. и крупным пожертвованием трудно стало поразить общественное мнение, то можно было использовать пожертвование, как повод обратиться к самому государю императору» [6. Т. 2. С. 441]. Таким образом, стремление к богатству скорее не самое благородное человеческое качество.

Проследивая историю российской деловой этики, нельзя не заострить внимание на важнейшем событии истории в целом, а именно, отмене крепостного права в 1861 г. Данное событие свидетельствует об огромном прорыве России. Оно позволило говорить о русском народе не как о бескультурных невеждах, а как о народе цивилизованном, успешном, идущем в ногу со временем. Ведь крепостное право, которого уже не было в Европе, не давало России встать с ней на один уровень. Соответственно, деловые люди в глазах европейцев повысили свой статус и возможности сотрудничества.

Предпринимательский слой был многолик и неоднороден, он находился в постоянном движении. Наряду с династиями, насчитывавшими от четырех до семи поколений, в купеческую среду стремительно врывались удачливые новички – вчерашние крестьяне. Начиная с конца XIX в. этот процесс стал интенсивней за счет того, что торгово-промышленное дело перестало быть уделом купечества, им стали заниматься представители высоких слоев общества, прежде всего дворянства и чиновничества, а также интеллигентских профессий (к примеру, инженеры).

В начале XX в. культурные характеристики торгово-промышленного класса только начали приобретать свои устойчивые черты. Представителям стабильного элитного ядра были присущи цивилизованность и высокий культурный уровень. Купечество, перерастая рамки сословной организации, приобретает значение как общественный класс, в руках которого сосредоточивается весь капитал страны. Приниженное положение купца, столь типичное

для первой половины XIX в., в пореформенный период сменилось. Музыка, живопись, театр, просвещение, изобретения и техника – все теперь движется купечеством.

Происходило усвоение европейского образа жизни, повышение образовательного уровня, установление этических норм в предпринимательстве. В результате это привело к выработке новой системы групповых социокультурных ценностей при значительной роли религиозного фактора.

В начале XX в. Россия обрела ранг крупнейшей западной державы, российский рубль был одной из двух валют в мире, которые обменивались на золото. Россия была одним из крупнейших экспортеров сельхозпродукции на мировом рынке, заметно снизилась коррупция при правительстве Витте, выросла репутация российских деловых людей за рубежом.

Этические принципы являются неотъемлемой составляющей предпринимательской деятельности. Об их существенном значении свидетельствует тот факт, что в 1912 г. российское деловое общество приняло свой первый этический кодекс под названием «Семь принципов ведения дел в России», который размещает в своей книге П.Н. Шихирев. Перечислим данные принципы: уважай власть, будь честен и правдив, уважай право частной собственности, люби и уважай человека, будь верен своему делу, живи по средствам, будь целеустремлен. Это подтверждает сказанные слова о росте репутации русских деловых людей, ведь с принятием данного кодекса дела, пусть и не повсеместно, стали вестись грамотнее и цивилизованнее.

Кроме того, в России развивается рынок товаров и услуг, а после реформы 1861 г. – рынок земли и труда. Законодательно стала защищаться частная собственность, заработанная своим трудом, вместе с иностранным капиталом в страну стали проникать новые нормы деловой культуры, массы людей низкого происхождения становились собственниками.

Противоположная картина этики предпринимательства сложилась после Октябрьской революции и во времена СССР. Как известно, В.И. Ленин полагал, что социализм может обойтись без рынка и денег, простым товарообменом, но вскоре он признал свою ошибку. Для того чтобы поднять экономику страны, была введена новая экономическая политика, которая быстро справилась с поставленной задачей.

С приходом к власти И.В. Сталина государство систематически уничтожало всяческие попытки хозяйственной самостоятельности через раскулачивание в сельском хозяйстве и беспощадные наказания, вплоть до расстрелов, за невыполнение планов в промышленности. Одновременно с этим настойчиво пропагандировался образ делового человека как преступника. Частная собственность, за исключением личной собственности, т.е. предметов обихода, была ликвидирована. «Коммунистическая идея привлекала своей простотой и ясностью: надо только отдать всю собственность на средства производства обществу в лице государства. Тем самым все будут трудиться на себя... В отличие от капитализма с его индивидуализмом и произволом в хозяйстве это общество должно следовать научно разработанному плану. Планы – годовые, пятилетние, пятнадцатилетние – до конца столетия и далее должны были стать нашим Законом Божиим: „Планы партии – планы народа“. Для многих хозяйственников, руководителей учреждений до поры до времени так и было, особенно во времена Сталина... Выполнить план, отчитаться, хотя бы ценой обмана, приписки,

„липы“ – вот в чем был смысл жизни в экономике... Главная неудача практического социализма в экономике состояла как раз в том, что он не смог интегрировать импульс предпринимательства, создать для него благоприятную социально-психологическую и экономическую среду» [1. С. 93].

Далее выделим основные типы предпринимателей, которые можно было встретить в советское время, это дисциплинированные управленцы, экспериментаторы, теневики, частники.

Дисциплинированные управленцы составляли абсолютное большинство, так как дисциплина их поддерживалась строгостью государства, которая зачастую вызывала лишь чувство страха. Главное наказание для руководителя – исключение из партии, а это означало конец карьеры и лишение многих материальных благ.

Экспериментаторы – единицы хозяйственных руководителей, которые проводили в жизнь те или иные нововведения, посягая при этом на казавшиеся незыблемыми догмы.

Теневик советского периода – организатор нелегального производства, работающего на сэкономленном сырье. Как ни странно, его деятельность напрямую зависела от уровня поддержки властей. Этот тип предпринимателей был далеко не самым малочисленным в советское время.

Частники – мелкие ремесленники, торговцы, реализующие продукцию личных подсобных хозяйств.

Таким образом, в советское время предпринимательство имело место, но оно составляло малую часть работающих людей. Некоторые исследователи считают, что в данный период говорить о деловой этике в России и вовсе не приходится. Развитие предпринимательства и предпринимателя в России шло почти всегда вопреки политике государства, массовой идеологии и общественной психологии. Но, несмотря на это, российское предпринимательство преодолеvalo и продолжает преодолевать все трудности. Прежде всего по причине того, что предприниматели – люди, которые готовы пойти на риск, люди инициативные, творческие, беспокойные и волевые, а это было и остается жизненной силой предпринимательства. Очень часто предприниматель должен принимать решение исходя из того, что подсказывают здравый смысл и совесть. Без опоры на совесть, моральные принципы и ценности он обрекает себя на личный крах, экономику на гибель, а общество на разруху.

В 1997 г. Национальным фондом «Российская деловая культура» разработан текст «Двенадцать принципов ведения дел в России», который вбирает в себя лучшие традиции российского прошлого и наиболее перспективные тенденции развития международного делового взаимодействия. Это и является показателем того, что Россия в данной области не стоит на месте, а имеет положительную динамику в развитии. «Двенадцать принципов ведения дел в России» включают в себя принципы личности, принципы профессионала, принципы гражданина России, принципы гражданина Земли.

К сожалению, современность полна примеров, где данные этические принципы не только не соблюдаются, но и сами действия предпринимателей порой незаконны и аморальны. Нарушение принципов деловой этики приводит к ухудшению качества жизни и качества окружающей среды, экономическим кризисам, разрушению репутации и т.д. Такими нарушениями являются рейдерство (поглощение предприятия против воли его собственника), коррупция

(деятельность, связанная с получением личной выгоды за счет использования служебного положения), мошенничество (выгода путем обмана, злоупотребления доверием), дискриминация (нарушение прав человека), фаворитизм (коррупция на основе длительных связей), моббинг (психологическое преследование) и т.п. Борьбаться с такими нарушениями этики предпринимательства можно с помощью государства и при помощи морального воздействия, путем пропаганды «чистого» бизнеса и принятия различных кодексов деловой этики как на мировом уровне, так и на уровне отдельных организаций. Надо заметить, что такая практика уже очень активно внедряется в жизнь предпринимательства, возрастает потребность в нравственно-этических идеалах.

Ярким примером служит принятие Декларации ведения добросовестной деловой практики в Санкт-Петербурге, где провозглашены следующие принципы: открытое ведение дел, уважение договора, добросовестная конкуренция, отказ от подкупа в деловой практике и разрешение споров правовыми путями. В этических кодексах выражаются практические потребности в самоорганизации, кодекс – нормативная система, призванная упорядочивать совместную деятельность, его принятие говорит о приверженности организации нравственным принципам.

В продолжение темы этических кодексов приведем цитату Р.Т. Де Джорджа: «Кодекс может надлежащим образом и с большой пользой сослаться на принципы, лежащие в его основе, на принципы справедливости и честности. Он может также, сославшись на эти принципы, объективно охарактеризовать последствия поступков сотрудника для всех тех, кого они затронут, призвать уважать права других и т.д. Если кодекс не воспринимается в понятиях моральных принципов, он сведется просто к изложению механически выученных правил или, что еще хуже, к изложению недостижимых идеалов» [6. Т. 1. С. 356]. Де Джордж далее приходит к выводу, что кодекс корпорации может служить основанием для улаживания противоречия интересов. Если корпорация придерживается положений кодекса, он способствует созданию в ней нравственной атмосферы.

В современном мире едва ли крупная компания обходится без корпоративных кодексов, так как это значительно упрощает работу, каждый сотрудник, соблюдая закрепленные в таких кодексах нормы, работает на положительную репутацию всей компании. Проблема управления деловой репутацией является актуальной для российского бизнеса, так как все больше осознается неразрывность его экономической и нравственной составляющей. Причиной этому служит тот факт, что зачастую использование безнравственных методов в борьбе с конкурентами может обойтись предприятию намного дороже, чем этичное поведение. Приоритетным направлением в российской деловой этике является рынок потребителя, поскольку отношение покупателей напрямую влияет на успех компании. Формирование деловой репутации – сложно организованный и выверенный процесс, в ее основе должны лежать честные этические правила и отношения. В то же время репутация – не просто слова и красивый миф, это реальная позиция компании, которая обуславливает ее определенные действия. Как отмечают некоторые исследователи, с 2003 г. коррупция и неэтичный бизнес снизились по своим показателям, что, безусловно, говорит о положительном уровне репутации российских организаций. Вместе с тем знание об управлении деловой репутацией и

овладение его технологиями постепенно приведут организацию к финансово-экономической стабильности и деловому успеху.

Деловая этика развивается с течением времени, приобретает новые черты и аспекты. Появляются новые типы сотрудничества на расстоянии – сетевые технологии, также современную сделку уже нельзя представить без различного рода контрактов и договоров, а сам бизнес состоит из множества бизнес-планов, тендеров, встреч, совещаний и т.п.

Картина современной российской деловой этики сегодня рассматривается под разными углами. В частности, интересен пример сравнения взглядов иностранцев и наших соотечественников. Рассмотрим мнение иностранцев о российских бизнесменах, это позволяет наиболее объективно оценивать деловую культуру России нашего времени.

Вот как пишет о русских предпринимателях Р. Льюис в своей книге: русские гордые и эмоциональные люди, поэтому общение с ними, а тем более деловое, нужно выстраивать предельно осторожно. Они любят похвалу, любят поговорить на разные темы, порой не относящиеся к делу, но такие беседы для дальнейшего успеха лучше поддерживать и более того, можно невзначай рассказать им о своей жизни, семье, это вызовет доверительное отношение. Семья, личные взаимоотношения – главное для русских, а потом уже возможность заработать. Русские нелегко воспринимают резкие изменения, поэтому все новые идеи лучше высказывать им постепенно. Они любят отдыхать, принимать гостей и выпивать даже с деловыми партнерами, причем это легкий способ наладить с ними связи [7. С. 123].

Далее приведем собирательный образ иностранного предпринимателя глазами русских. Примером послужит мнение российских предпринимателей об американских. Американский бизнесмен – человек, обладающий рядом положительных качеств, таких как энергичность, практичность, деловитость, обязательность, организованность, умение находить компромиссы. Наряду с этими качествами выделяется ряд отрицательных: подозрительность, недоверие к русским, скупость.

Таким образом, мы видим, что люди разных стран во многом отличаются друг от друга, и в этом трудность международного делового сотрудничества. Выход в том, чтобы быть терпимее по отношению к другим культурам, быть готовыми учиться у других, легко воспринимать новую информацию, больше путешествовать, заниматься самообразованием, быть вежливыми, открытыми и уважать друг друга.

Любая совместная деятельность включает в себя ряд психологических компонентов, которые соблюдаются каждой из сторон. Это такие компоненты, как общий мотив, общая цель и общие пути ее достижения, совместные действия, движение к общему результату и четкое его представление. Если эта деятельность направлена на получение прибыли, т.е. является уже деловым взаимодействием, то здесь также стоит сказать о таких компонентах, как какие-либо *договоренности*, разделение обязанностей, выбор власти и подчинения, материальная выгода всех участников, степень *ответственности* каждого и множество других нюансов. Любой из компонентов может спровоцировать разногласия или даже конфликты, а если взаимодействуют представители разных культур, это может только усугубиться из-за различия мировоззрений, ценностей и других факторов. Разные

культуры содержат в себе разные понятия прибыли, ее разделения, сотрудничества и т.д. Но, несмотря на это, есть и похожие черты и примеры удачного делового взаимодействия.

Все приведенные выше факторы вместе с тем определяют и перспективы развития деловой этики России. Нравственно ориентированный бизнес всегда будет, так или иначе, содействовать реализации инновационной экономической политики, модернизации основных фондов и инфраструктуры, а также ускоренному развитию отраслей экономики и регионов страны.

Кроме того, важной целью развития и изучения деловой этики в России является совершенствование социального и организационного порядка и улучшение имиджа страны на международном уровне. Достижение этих целей позволит также повысить доверие общества к бизнесу, рационально использовать ресурсы, не позволять использовать недобросовестные методы ведения бизнеса, увеличить степень ответственности и справедливости в обществе. Совершенствование деловой этики в России необходимо для повышения морального статуса бизнесменов и улучшения качества жизни населения. Как упоминают некоторые исследователи, сегодня в России сфера бизнеса испытывает дефицит этики, но она может стать движущей силой по преобразованию всего общества и внедрению этических принципов. Предпринимательство состоит из наиболее прогрессивной части общества, которая может сделать очень многое, если осознает степень своей ответственности. А в условиях существующей тенденции кризиса общественной нравственности эта цель имеет огромное значение.

Таким образом, мы видим положительную динамику развития и внедрения деловой этики в российский бизнес, но в перспективах этого развития видится более масштабное ее распространение, *понимание ответственности бизнеса, пресечение и окончательное искоренение неэтичных его форм (мошенничество, коррупция, рейдерство), введение новых законов, деклараций, соглашений и, конечно, более грамотное и успешное международное экономическое сотрудничество.*

В заключение можно сделать следующие выводы. Развитие российского предпринимательства прошло огромный и сложный путь. Сформировалось множество традиций и способов успешного ведения дел. В дореволюционной России самой яркой традицией крупного купечества являются меценатство и благотворительность. Религиозные принципы определяли многие стороны предпринимательства и помогали находить нравственные ориентиры.

Исторические примеры ярко отразились на современном состоянии российского предпринимательства, так как многие бизнесмены и сейчас не ведут свой бизнес вопреки религиозным соображениям. Примечателен высокий процент благотворительности. Современное предпринимательство тесно связано с понятием ответственности (социальной и корпоративной). Чтобы эта ответственность могла четко осознаваться всеми участниками бизнеса, вводятся и принимаются различные корпоративные кодексы и декларации, включая мировой уровень. В развитии современной российской деловой этики прослеживается этап самоопределения, основанного на выборе между отечественными традициями и опытом западного ведения бизнеса.

Развитие деловой этики имеет множество перспектив, достижение которых позволит нашей стране достигнуть высокого уровня развития не только

на международной арене, но и внутри страны. Главный приоритет в подобном развитии – следование этическим принципам во всевозможных сферах.

Список источников

1. Шихирев П.Н. Введение в российскую деловую культуру. М. : Новости, 2000. 200 с.
2. Смирнов Г.Н. Этика деловых отношений. М. : Проспект, 2008. 178 с.
3. Егоршин А.П., Распоров В.П., Шашкова Н.В. Этика деловых отношений : учеб. пособие для вузов. Н. Новгород : НИМБ, 2005. 408 с.
4. Гиляровский В. Москва и москвичи. М. : 1983. 390 с.
5. Ульянова Г.Н. Женщины – владелицы промышленных предприятий Москвы в XIX в. // Экономическая история. Ежегодник. 2007. М. : РОССПЭН, 2008. С. 32–58.
6. Де Джордж Р.Т. Деловая этика : в 2 т. / пер. с англ. Р.И. Столпера. М. : Прогресс, 2001. 1026 с.
7. Льюис Р.Д. Деловые культуры в международном бизнесе. От столкновения к взаимопониманию. М. : Дело, 1999. 439 с.
8. Русское предпринимательство. История и возрождение. М. : Русское деловое агентство. 1993. Т. 3. 379 с.
9. Гусейнов А.А. Этика науки // Вестник прикладной этики. 2017. № 50. С. 103–116.
10. Спивак В.А. Деловая этика: учебник и практикум для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2018. 522 с.

References

1. Shikhirev, P.N. (2000) *Vvedenie v rossiyskuyu delovuyu kul'turu* [Introduction to Russian Business Culture]. Moscow: Novosti.
2. Smirnov, G.N. (2008) *Etika delovykh otnosheniy* [Ethics of Business Relations]. Moscow: Prospekt.
3. Egorshin, A.P., Rasporov, V.P. & Shashkova, N.V. (2005) *Etika delovykh otnosheniy* [Ethics of business relations]. Nizhny Novgorod: NIMB.
4. Gilyarovskiy, V. (1983) *Moskva i moskvichi* [Moscow and Muscovites]. Moscow: [s.n.].
5. Ulyanova, G.N. (2008) Zhenshchiny – vladelitsy promyshlennyykh predpriyatiy Moskvyy v XIX v. [Women – owners of industrial enterprises in Moscow in the 19th century]. In: Epifanova, L.M. (ed.) *Ekonomicheskaya istoriya. Ezhegodnik. 2007* [Economic History. Yearbook. 2007]. Moscow: ROSSPEN. pp. 32–58.
6. De George, R.T. (2001) *Delovaya etika: v 2 t.* [Business Ethics: in 2 vols]. Translated from English by R.I. Stolper. Moscow: Progress.
7. Lewis, R.D. (1999) *Delovye kul'tury v mezhdunarodnom biznese. Ot stolknoeniya k vzaimoponimaniyu* [Business cultures in international business. From collision to mutual understanding]. Translated from English. Moscow: Delo.
8. Volkov, Yu.V. (ed.) (1993) *Russkoe predprinimatel'stvo. Istoriya i vozrozhdenie* [Russian Entrepreneurship. History and Revival]. Moscow: Russkoe delovoe agentstvo.
9. Guseynov, A.A. (2017) *Etika nauki* [Ethics of Science]. *Vedomosti prikladnoy etiki*. 50. pp. 103–116.
10. Spivak, V.A. (2018) *Delovaya etika* [Business Ethics]. Moscow: Yurayt.

Сведения об авторе:

Фатеева М.С. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: rit7941@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Fateeva M.S. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: rit7941@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 09.02.2019;
одобрена после рецензирования 09.03.2019; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 09.02.2019;
approved after reviewing 09.03.2019; accepted for publication 30.08.2022.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 304.2

doi: 10.17223/22220836/47/13

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПЕРЕХОДА К МЕТАМОДЕРНУ: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТА ЭСМА СУЛТАН (СТАМБУЛ)

Андрей Павлович Артеменко¹, Ярослава Игоревна Артеменко²

¹ Харьковская государственная академия культуры, Харьков, Украина

² Национальный фармацевтический университет, Харьков, Украина

¹ prof.artemenko@mail.ru

² tcepelin@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме визуализации в современной архитектуре перехода к культуре метамодерна. Задача статьи – семиотический анализ проекта реконструкции дворца Эсма Султан (Стамбул). Этот архитектурный объект, по мнению авторов, отражает новую парадигму урбанистической культуры. Целый ряд дизайнерских приемов, реализованных в проекте, демонстрирует переход к семиотической модели архитектуры метамодерна, что, в свою очередь, иллюстрирует специфику современной социокультурной ситуации.

Ключевые слова: метамодерн, постмодерн, семиотика, архитектура, урбанистическая культура, лофт, дизайн, город

Для цитирования: Артеменко А.П., Артеменко Я.И. Визуализация перехода к метамодерну: семиотический анализ архитектурного проекта Эсма Султан (Стамбул) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 151–164. doi: 10.17223/22220836/47/13

ART HISTORY

Original article

VISUALIZATION OF THE TRANSITION TO METAMODERN: A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE ESMA SULTAN ARCHITECTURAL PROJECT (ISTANBUL)

Andrii P. Artemenko¹, Yaroslava I. Artemenko²

¹ Kharkov State Academy of Culture, Kharkov, Ukraine

² National University of Pharmacy, Kharkov, Ukraine

¹ prof.artemenko@mail.ru

² tcepelin@mail.ru

Abstract. The subject of this article is a visual manifestation of the transition to metamodern architecture in the reconstruction of Esma Sultan's palace in Istanbul. Its architectural and design solution was created in the framework of the new urban paradigm of the XXI century. The project solves a whole range of tasks from the preservation of historical heritage to the creation of an attractive commercial real estate facility. The objective of the article is to conduct a semiotic analysis of the Esma Sultan architectural complex which will demonstrate the transition from the paradigm of the urban culture of postmodernism to metamodernism.

Esma Sultan's semantic analysis reveals the meanings that remain not articulated in the special literature about this project. The method of historical retrospection is applied to the analysis of the object. This made it possible to assess the general trends in the production of urban space at the early the twenty-first century. A comparison of Esma Sultan's palace to the projects that are close in style and overall design showed the prospect of creating a modern mental image of the city.

The authors concluded that the semiotic system of this architectural object is focused on the presentation of a multi-level semantic space. The loft-style palace not only organizes space, but creates a lifestyle with its egocentric hedonistic notes. The article proves that the reconstruction of Esma Sultan declares a new style of life and a type of urban culture in which spatiality becomes an expression of a multi-layered meaning. Rebuilding is not the same as reconstruction because its goal is not to return the past in the image of the building but to "hang" between experiencing the past and its awareness in the present.

Thus, the Esma Sultan project became an example of a generalization of paradigm shifts in human perceptions of the 1990s – 2000s and a demonstration of the transition to the socio-cultural situation of metamodern. We see how metamodern eliminates the very principle of dichotomy of choice, evaluation and functionality. The technological leap of the beginning of the 21st century, the changing nature of sociocultural practices, the abandonment of the policy of multiculturalism (the practice of social collage) influenced the formation of a new understanding of the problem of meanings manifested through spatiality, contingency and contextuality of any phenomenon.

Keywords: metamodern, postmodern, semiotics, architecture, urban culture, loft, design, city

For citation: Artemenko, A.P. & Artemenko, Ya.I. (2022) Visualization of the transition to metamodern: a semiotic analysis of the Esma Sultan architectural project (Istanbul). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 151–164. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/13

Актуальность. В анализе развития городов в XX в. примечательным является совпадение оценок Г. Зиммеля и Ж. Бодрийяра, когда оба исследователя с разницей в сто лет говорят о дегуманизации города, который превращается в свалку материальных, человеческих, структурных отходов. При этом, как отмечает Ж. Бодрийяр, это происходит при желании создать идеальный город [1]. Эта особенность большого города вызывает «возмущение субъекта против нивелирования его и поглощения общественно-техническим механизмом» [2. С. 1]. Как видно из характера урбанистических идеологий XX в., город стал заложником процесса массового производства и потребления, на фоне которых экзистенциальные мотивы звучат как инструментальные и вторичные. В связи с этим Г. Зиммель заметил, что в таком городе «формальная справедливость сочетается с беспощадной жестокостью» [Там же. С. 3]. Эта жестокость схожа с динамикой производственного объекта, модернизация которого проводится безжалостно по отношению к станкам, стенам и людям. Коммерческая целесообразность создает дегуманизированные объекты и дегуманизированные отношения. Такой город – монстр, лишаящий человека возможности экзистенциального укоренения, превращающий его в офисный планктон, человека-функцию и т.п. [3].

В начале 2000-х гг. Р. Роджер представил новую урбанистическую политику «Towards a Strong Urban Renaissance» [4], которая связывает развитие городов с развитием человеческого потенциала. Город нуждается в переосмыслении своего пространства как пространства существования человека, где все вещи имеют гуманитарное значение. Однако Ш. Зукин в работе 2010 г. «Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places» [5] вынуждена была отметить ностальгию по разнообразию улиц 1980-х, с их новаторскими художественными галереями, которые были вытеснены гомогенизированным многоэтажным офисным городом транснациональных корпораций начала 2000-х. Таким образом, на рубеже XXI в. возникло понимание необходимости возвращения городу пространства комфортного человеческого существования. Одна из стратегий, дающая возможность это сделать, – лофтизация, направленная на антропологическое и экологическое центрирование городского пространства.

Предмет этой статьи – визуальное проявление перехода к архитектуре метамодерна в реконструкции дворца Эсма Султан в Стамбуле (2001–2005). Его архитектурное и дизайнерское решение было создано в рамках новой парадигмы урбанистического пространства. Проект решает целый комплекс задач: от сохранения исторического наследия до создания привлекательного объекта коммерческой недвижимости. Задача статьи – провести семиотический анализ архитектурного комплекса Эсма Султан, который позволит продемонстрировать переход от парадигмы урбанистической культуры постмодернизма к метамодернизму.

Семантический анализ Эсма Султан открывает те смыслы и значения [6], которые остаются неартикулированными в специальной литературе об этом проекте. Реконструкция была проведена достаточно давно, что дает нам возможность применить метод исторической ретроспекции при оценке значения этого объекта в общих тенденциях производства городского пространства начала XXI в. Безусловно, здесь не обойтись без сравнений с проектами, близкими по стилистике и общему замыслу, что позволит увидеть значение Эсма Султан в более широкой перспективе создания современного ментального образа города.

Эсма Султан – необычный объект, который не вписывается в стандартные формы определенного архитектурного стиля. Он относится ко времени парадигмального сдвига в архитектуре и культуре в целом – периоду завершения эпохи постмодерна. Безусловно в проекте сохранены элементы привычных архитектурных концепций, технологий и дизайнерских приемов 1990-х, но их сочетание приводит к совершенно нестандартному результату. Бывшее фабричное и складское помещение перестраивается в многофункциональный комплекс... Формально его можно классифицировать как лофт. Это явление достаточно популярно для современного Стамбула. Такие объекты, как Santralistanbul, Bomontiada (Populist), Levent Loft, Dragos Campus и др., вполне органично вписались в пространство мегаполиса как элемент постиндустриального города. Их строительство относится к середине 2000-х гг., но их семантическая модель уже вне парадигмы постмодерна. Она не тождественна семантике лофтов 1980–1990-х гг. Эти объекты являют иную систему социальных, культурных, эстетических предпочтений. Они акцентируют внимание на других процессах развития

города, но при этом не нарушается идеология урбанистического постиндустриализма.

Большинство лофт-проектов Стамбула были созданы в последние двадцать лет. Этот период развития архитектуры пока не стал предметом глубокого теоретического и исторического анализа. Многие тенденции еще до конца не раскрылись, и мы продолжаем наблюдать становление архитектуры, определенной как метамодернизм.

История дворца

Трехэтажное кирпичное здание рядом с мечетью Ортакей в Стамбуле получило свое имя в честь Эсмы Султан, дочери 32-го османского султана Абдулазиза. Архитектор и начальная дата строительства остаются неустановленными, известно, что здание было отремонтировано после разрушительного землетрясения в 1762 г., а в 1875 г. реконструировано архитектором Нигосом Баляном. Примечательно, что в 1850-х гг. Ортакей дважды становится темой этюдов художника И.К. Айвазовского. Ортакею он посвящает работы «Восточная сцена. Кофейня у мечети Ортакей в Константинополе» и «Вид на Константинополь и Босфор» (1856). При этом на последнем изображены мечеть Ортакей и здание, которое находилось на месте Эмма Султан до реконструкции 1875 г. (рис. 1–2). Отметим, что к моменту перестройки объект уже существовал более ста лет.



Рис. 1. И.К. Айвазовский. «Вид на Константинополь и Босфор» (Фрагмент)

Fig. 1. I.K. Aivazovsky. "View of Constantinople and the Bosphorus" (Detail)



Рис. 2. И.К. Айвазовский. «Восточная сцена. Кофейня у мечети Ортакей в Константинополе»
Fig. 2. I.K. Aivazovsky. “Eastern scene. Coffee Shop at Ortakoy Mosque in Constantinople”

Дворец находился в собственности султана до 1915 г., когда особняк был продан. В 1918 г. он использовался как греческая школа. В 1920 г. здание пострадало от пожара и в 1922 г. было превращено в табачный склад. Переходя из рук в руки до 1970-х, он использовался в качестве склада и мастерских, пока в 1975 г. не произошел очередной пожар и помещение не было выведено из эксплуатации на многие годы (рис. 3–4).

Гостиничная сеть отелей Marmara приобрела Esma Sultan Mansion в начале 1990-х гг. Для проведения реконструкции был приглашен французский архитектор Филипп Роберт, известный опытом восстановления и конверсии промышленной архитектуры XIX в. Первый этап реконструкции был реализован в 2001 г. Архитекторами Халуком Сезгином и Филиппом Робертом были спроектированы внутренние конструкции из нержавеющей стали и стекла. Особняк был открыт в 2001 г. как многоцелевое здание. Окончательно редизайн объекта был завершен в 2005 г. при участии архитектора Гекхана Авджоглу и группы GAD Architecture.

С тех пор многофункциональный объект Эсма Сулман становился предметом внимания нескольких книг и статей, посвященных обзорам современ-

ной архитектуры Стамбула [7–9]. Однако исследователей интересовало только архитектурно-техническое решение реконструкции, которое во многом было новаторским для этого периода. Идея реновации анализировалась с точки зрения функциональных аспектов стеклянных стен под защитой старой кирпичной кладки, дизайнерских решений интерьера, его многофункциональности и т.п. Но никто из авторов не затронул вопросы соответствия объекта общим тенденциям развития архитектуры и урбанистики начала XXI в.



Рис. 3. Вид на мечеть Ортакей и дворец Эсма Султан. 1902
Fig. 3. View of Ortakoy Mosque and Esma Sultan Palace. 1902



Рис. 4. Вид на мечеть Ортакей и дворец Эсма Султан. 2018 (фото автора)
Fig. 4. View of Ortakoy Mosque and Esma Sultan Palace. 2018 (photo by author)

Судя по сохранению названия объекта, было очень важно представить его как часть исторического наследия Стамбула, но при этом стратегия репрезентации бывшего дворца не была должным образом разработана. Безусловно, тот материал, который использован архитекторами как основа объекта, значительно уступает дворцам Босфора и по степени сохранности, и по архитектурной уникальности. Возможно, здесь и не применим традиционный подход воссоздания первоначального облика здания. Была предложена иная стратегия, которая и была реализована. Успешность проекта была отмечена в 2001 г. премией Aga Khan в области архитектуры.

Детали реконструкции как основа семиотического анализа

В изложенной нами краткой истории здания и его реконструкции следует отметить несколько важных моментов. Во-первых, то, что дата закладки особняка остается неизвестной. Здание может быть связано с комплексом построек XVIII в. и даже более раннего периода. Кладка цокольного этажа указывает на это, но экспертиза, как нам известно, не проводилась, а проблема датировки постройки не была важна при разработке проекта реновации. Историчность объекта имела только номинальное значение.

Во-вторых, участие в 1875 г. в реконструкции дворца Нигогоса Баляна – одного из архитекторов, который сформировал стиль дворцов на Босфоре, – заставляет задуматься о виде фасада дворца Эсма Султан. Стилистически реконструкция фасада могла быть близка теме лаконично оформленного фасада дворца Адиле Султан, построенного этим же архитектором в 1876 г. и тщательно восстановленном в 1990-х. Сохранившиеся фотографии дворца Эсма Султан 1902 г. подтверждают их стилистическое сходство. Но восстановление фасада в его первоизданном виде не было задачей строителей, скорее наоборот – это был проект консервации руины, которая остро контрастирует с видом мечети Ортакей.

В-третьих, реконструкция здания в 1990-х была начата архитектором, который специализировался на восстановлении промышленных зданий XIX в. Такое решение вызвано вполне понятными причинами – четыре поколения современных стамбульцев уже не воспринимали этот объект как дворец. Отсюда и желание применить элементы лофт-дизайна для последующей реконструкции.

Стилистически казалось бы в проекте Эсма Султан все просто: стены очищены от штукатурки, кирпичная кладка становится элементом декора, открыты металлические конструкции внутреннего здания, огромное свободное пространство, позволяющее менять его функциональное предназначение. Внутри кирпичных стен дворца помещена конструкция из стекла и нержавеющей стали, близкая по стилистике к high-tech architecture. При этом на полу первого этажа применены приемы, создающие перетекание внутреннего и внешнего пространств (рис. 5–6). Стекланные стены уходят в галечное покрытие пола, с одной стороны, и засыпанное галькой пространство между стеклом и стеной дворца – с другой. Нет ощущения стекляннной капсулы, но есть визуальная иллюзия присутствия в ирреальном пространстве. В описании проекта Эсма Султан на сайте World Architecture Community также подчеркивается, что «снаружи здание создает иллюзию

того, что дворец остается в своем первоначальном состоянии». К этим эффектам мы вернемся чуть позже.



Рис. 5. Стекланный куб и кирпичная стена (фото автора)

Fig. 5. Glass cube and brick wall (photo by the author)

По времени возникновения Эсма Султан первый из описанных проектов ребилдинга исторических объектов, который демонстрирует слом парадигмы архитектуры рубежа веков. По утверждению У. Эко, «форма означает функцию только на основе сложившейся системы ожиданий и навыков» [10. С. 215], поэтому многое в этом проекте и в техническом, и в семантическом смысле опирается на «систему ожиданий и навыков» XX в. Однако последние 20 лет истории Эсма Султан позволяют прочесть этот объект в новой «системе ожиданий».

С одной стороны, это попытка следования принципам постмодерна с его иронией по поводу историчности, многослойности смыслов, противоречивости. Комплекс сохраняет название султанского дворца, но теряет дворцовый облик. Он остается руиной снаружи, но внутри обретает черты минималистического комфорта конструкции из стекла и нержавеющей стали. По времени возникновения и по замыслу этот проект созвучен роману Орхана Памука «Стамбул: город воспоминаний» [11]. Это своеобразная декларация потери города прошлого, острое присутствие современности в исторической скорлупе места, где старые кирпичные стены закрывают хрупкое стекло внутреннего пространства [12]. Мы видим перерождение иронии в ностальгию, которое характерно для перехода от постмодерна к метамодерну. Консервация прошлого происходит не как реставрация османского дворца, а сохранение

Стамбула XX в. с его новой «печалью руин». И эта печаль обретает свою эстетическую ценность точно так, как чугунные здания и дома из красного кирпича для Нью Йорка. Такой вид Эсма Султан привычен для трех поколений стамбульцев и фактически стал частью образа города, как руины дворца Буколеон или Студийского монастыря.

Одна из ассоциаций, возникающих в связи с этим проектом, – стеклянный куб в стальной конструкции Ричарда Роджерса (дом и студия для Хамфри Спендера (1968) и концепция Zip-Up House (1969)). Это обращение к архитектурному стилю, символизирующему современность с помощью нулевой историчности. У Р. Роджерса нет отсылки к традиции, но есть постмодернистское переживание пространства. Стеклянная конструкция как постмодернистская замена жеста руки на движение глаза – иной способ присвоения пространства, «увиденный как схваченный, присвоенный». Нулевая историчность не предполагает и временной последовательности. Так возникает переживание одновременности прошлого и настоящего.

Присутствие элементов high-tech architecture в проекте Эсма Султан делает его еще более контрастным и многозначным. Если это «дом наизнанку», то его конструктивная основа – руина, оставленная на всеобщее обозрение. Пустые оконные проемы, как символ безжизненности объекта, дополнены лианами кампсиса, оплетающими стену. Это отсылает нас к метафоре Г. Зиммеля – руине, которая возвращает мир человека природе. «Руина же, – писал Г. Зиммель, – означает, что в исчезнувшее и разрушенное произведение искусства вросли другие силы и формы» [13. С. 228]. Точно так «вросли» стеклянный куб и лианы в пространство дворца. Особенность архитектуры метамодерна вытекает из этого сочетания разной природы и разных форм в одном объекте. Стеклянный куб, лианы, руины дворца – ансамбль, который рождает ощущение семиотической многослойности современной архитектуры. Зиммелевская идея эстетической ценности руины как соединения неуравновешенности акта творчества и установления границ архитектурной формы, послужила прообразом заключения Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера о стремлении архитектуры метамодернизма «преодолеть противоречия таких противоположных полюсов, как культура и природа, конечное и бесконечное, обыденное и возвышенное, формальную структуру и бюрократическую неопределенность (как противоположность деконструкции)» [14]. И все эти черты соединены в едином объекте, который столь ярко зафиксировал эпохальный переход к метамодернизму.

Ощущения объекта кардинально меняются при взгляде изнутри здания (рис. 6–8). Вид на Босфор через стеклянную стену и окна без стекол создает впечатление пространственного единства прошлого и настоящего. Это дополняется иллюзией перетекания внешнего и внутреннего пространств, как «непримиримости совместного существования» бесконечного мира и человека. А. Кирби предложил свою эмоциональную оценку великих периодов XX в., согласно которой «взамен невроза модернизма и постмодернистского нарциссизма, на месте упраздненного им мира псевдомодерн создает новую, невесомую пустоту безмолвного аутизма» [15]. В случае анализа стамбульских лофт-проектов мы встречаем эту «невесомую пустоту безмолвного аутизма», которая начинается со стеклянного куба Эсма Султан.



Рис. 6. Лестница (фото автора)

Fig. 6. Staircase (photo by the author)



Рис. 7. Лестничный вестибюль, 2-й этаж (фото автора)

Fig. 7. Staircase in the lobby 2 floor (photo by the author)

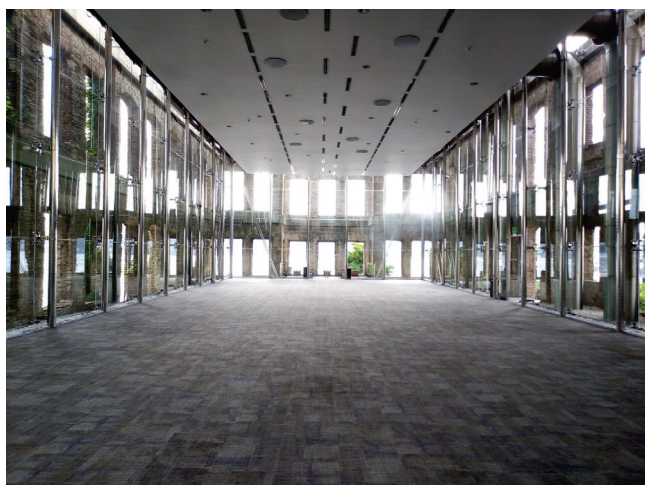


Рис. 8. Главный зал, 2-й этаж. Невесомая пустота безмолвного аутизма (фото автора)

Fig. 8. Main hall 2 floor. Weightless void of silent autism (photo by the author)

Стеклянный куб, не касающийся внешних кирпичных стен, прекрасно демонстрирует напряжение между конечными процессами человеческого присутствия и вечностью мира. Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер описали это напряжение как черту метамодернизма – метаксис – «структура существования между» [14]. Она будет отражена в проекте лондонской галереи Тейт Модерн (Herzog&De Meuron), где архитектор Жак Херцог назвал Switch House «пирамидой в стадии полураспада» [3. С. 326]. В случае Эсма Султан полураспад пирамиды не пришлось симулировать, как в Switch House, он оставлен в первоначальном виде внешней конструкции. Текучесть, изменчивость современных архитектурных форм всеми способами утверждают семиотическую модель человеческого окружения как жизни, «зависающей между». Это происходит на основании «системы ожиданий и навыков», которые Орхан Памук называет «хюзюн» (hüzün – печаль), а Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер – «романтизм», «ностальгия». Однако и сама система ожиданий и навыков перекодируется: «Если эти художники и обращаются к прошлому, к Романтизму, это не потому, что они просто хотели над ним посмеяться (пародия), и не потому, что они хотели его оплакать (ностальгия). Они оглядываются назад для того, чтобы заново увидеть будущее, которое уже скрылось из виду. Неоромантизм метамодерна нужно понимать не просто как перераспределение; его следует интерпретировать как переопределение» [14].

В проекте Эсма Султан происходит такое переопределение постмодернистского арсенала знаков, о котором писал Ч. Дженкс, где есть «квази, гибриды, время кавычек, „кирпич гуманен“» [16. С. 97]. Он сосредоточен на реально существующих кодах, демонстрирующих уникальность, комфорт, вовлеченность в урбанистический стиль жизни. Это не модернизм с его видением социального равенства или дифференциаций в обществе. Здесь нет «семиотической путаницы» постмодернизма, отражающей крах больших нарративов [17]. Мы встречаем консервацию прошлого на момент «сейчас». Не реставрацию, как отсылку к прошлому, а схватывание момента «здесь и теперь» со всеми возможными коннотациями соприсутствия многоуровневого смыслового пространства города (рис. 9).



Рис. 9. Руина. Другие силы и формы (фото автора)

Fig. 9. The ruin. Other forces and forms (photo by the author)

Заключение

Повторное использование, как утверждает Ч. Дженкс, всегда создает символический знак [16. С. 57]. Эсма Султан демонстрирует новый подход к использованию традиционных семиотических кодов архитектуры. Здесь нет переоценки эстетики урбанистической архитектуры, как это было с лофтами в Нью Йорке 1960-х. Здесь нет отсылки к «старым добрым временам» фордианской индустриализации и желания гуманизировать пространство посредством введения элементов декора, который должен напоминать присутствие человека в процессе производства здания. Но зато здесь проявилась главная особенность символического производства пространства: в комплексе Эсма Султан создан не продукт массового потребления, а объект культуры, причем культуры в самом широком смысле – системы организации жизнедеятельности человека и общества. Семиотическая система этого архитектурного объекта сосредоточена на презентации многоуровневого смыслового пространства, на комфорте и удовольствии от окружения. Дворец в стиле лофт не просто организует пространство, но создает стиль жизни с его эгоцентричными, гедонистическими нотками. Мы можем говорить об этом объекте не только как о декларации нового стиля жизни, но и как о типе урбанистической культуры, в которой пространственность становится выражением многослойности смыслов. Ребилдинг не тождествен реконструкции, поскольку его цель не в возврате прошлого в образе здания, а в «зависании» между переживанием прошлого и его осознания в настоящем.

Таким образом, проект Эсма Султан стал примером обобщения парадигмальных сдвигов в представлениях о принципах организации урбанистического пространства и демонстрацией перехода к социокультурной ситуации метамодерна. Мы видим, как метамодерн устраняет сам принцип дихотомичности выбора, оценки, функциональности. Технологический скачок начала XXI в., изменение характера социокультурных практик, отказ от политики мультикультурализма (практика социального коллажа) – все это приводит к

состоянию, когда проблема сложности и упрощения сменилась представлением о многослойности реальности, а отсюда и новое понимание проблемы смыслов, явленных через пространственность, контингентность, контекстуальность любого явления.

Список источников

1. Бодрийяр Ж. Город и ненависть. www.ruthenia.ru/logos/number/1997_09/06.htm
2. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3 (34). С. 1–12.
3. Артеменко А.П., Артеменко Я.И. Гуманизация, или технологии «мягкой власти» в городском пространстве: семиотика лофта // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. 2018. Т. 11, вып. 3. С. 319–331. <https://doi.org/10.21638/spbu12.2018.304>
4. Rogers R. Towards a Strong Urban Renaissance. www.urbantaskforce.org
5. Zukin S. Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. Oxford University Press, 2010.
6. Артеменко А.П., Артеменко Я.И. Городское пространство: проблема проявления смыслов // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. 2017. № 1. С. 128–132.
7. Zafer Yenil. The Changing Perception of Vacation and its Spatial Reflections // Tourism and Recreation Buildings. 2013. Vol. 2. P. 14–21.
8. Bohle H., Dimog J. Architekturführer Istanbul. DOM publishers Auflage, 2014. 352 p.
9. The Marmara Esma Sultan // Incentive Venues and Social Programmes. Istanbul, 2009. P. 154–155.
10. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
11. Памук О. Стамбул. Город воспоминаний. М.: Азбука Аттикус, 2003.
12. Артеменко А.П., Артеменко Я.И. Экзистенциальные основания ментального образа города // MTAD. 2018. Vol. 15 (2). P. 239–256. DOI: 10.1501/MTAD.15.2018.2.14
13. Зиммель Г. Руина // Избранное. Т. 2: Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 227–233.
14. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме. <http://metamodernism.ru/notes-on-metamodernism/>
15. Кирби А. Смерть постмодернизма и то, что после. <http://metamodernism.ru/the-death-of-postmodernism/>
16. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодерна. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
17. Toth J. The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary. Albany : SUNY Press, 2010.

References

1. Baudrillard, J. (1997) *Gorod i nenavist'* [City and Hatred]. [Online] Available from: www.ruthenia.ru/logos/number/1997_09/06.htm
2. Simmel, G. (2002) *Bol'shie goroda i dukhovnaya zhizn'* [Big cities and spiritual life]. *Logos*. 3(34). pp. 1–12.
3. Artemenko, A.P. & Artemenko, Ya.I. (2018) Humanization or technology of “soft power” in the urban space: The semiotics of loft. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Sotsiologiya – Vestnik of Saint-Petersburg University. Sociology*. 11(3). pp. 319–331. (In Russian). DOI: 10.21638/spbu12.2018.304
4. Rogers, R. (n.d.) *Towards a Strong Urban Renaissance*. [Online] Available from: www.urbantaskforce.org
5. Zukin, S. (2010) *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford University Press.
6. Artemenko, A.P. & Artemenko, Ya.I. (2017) *Gorodskoe prostranstvo: problema proyavleniya smyslov* [Urban space: the problem of the manifestation of meanings]. *Visnik kharkivs'koï derzhavnoï akademii dizaynu ta mistetstv*. 1. pp. 128–132.
7. Zafer Yenil. (2013) The Changing Perception of Vacation and its Spatial Reflections. *Tourism and Recreation Buildings*. 2. pp. 14–21.
8. Bohle, H. & Dimog, J. (2014) *Architekturführer Istanbul*. DOM publishers Auflage.
9. The Marmara Esma Sultan. (2009) *Incentive Venues and Social Programmes*. Istanbul: [s.n.]. pp. 154–155.

10. Eco, U. (1998) *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [The Missing Structure. Introduction to Semiology]. St. Petersburg: Petropolis.
11. Pamuk, O. (2003) *Stambul. Gorod vospominaniy* [Istanbul: Memories and the City]. Moscow: Azbuka Attikus.
12. Artemenko, A.P. & Artemenko, Ya.I. (2018) Ekzistentsial'nye osnovaniya mental'nogo obraza goroda [Existential foundations of the city mental image]. *MTAD*. 15(2). pp. 239–256. DOI: 10.1501/MTAD.15.2018.2.14
13. Simmel, G. (1996) *Izbrannoe* [Selected Works]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: Yurist. pp. 227–233.
14. Vermeulen, T. & van den Akker, R. (n.d.) *Zametki o metamodernizme* [Notes on metamodernism]. [Online] Available from: <http://metamoder-nizm.ru/notes-on-metamodernism/>
15. Kirby, A. (n.d.) *Smert' postmodernizma i to, chto posle* [The Death of Postmodernism and Beyond]. Translated from English. [Online] Available from: <http://metamodernizm.ru/the-death-of-postmodernism/>
16. Jenks, Ch. (1985) *Yazyk arkhitektury postmoderna* [The language of postmodern architecture]. Translated from English. Moscow: Storyizdat.
17. Toth, J. (2010) *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*. Albany: SUNY Press.

Сведения об авторах:

Артемченко А.П. – доктор филос. наук, профессор кафедры менеджмента культуры и социальных технологий Харьковской государственной академии культуры (Харьков, Украина). E-mail: prof.artemenko@mail.ru

Артемченко Я.И. – кандидат филос. наук, доцент кафедры философии и социологии Национального фармацевтического университета (Харьков, Украина). E-mail: tcepelin@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Artemenko A.P. – Kharkov State Academy of Culture (Kharkov, Ukraine). E-mail: prof.artemenko@mail.ru

Artemenko Ya.I. – National University of Pharmacy (Kharkov, Ukraine). E-mail: tcepelin@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 08.05.2019;
одобрена после рецензирования 18.10.2019; принята к публикации 30.08.2022.*

*The article was submitted 08.05.2019;
approved after reviewing 18.10.2019; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 7.036 + 7.031 + 7.011.3 (470.54-25) + 7.06

doi: 10.17223/22220836/47/14

ПРИМИТИВИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ СВЕРДЛОВСКА – ЕКАТЕРИНБУРГА 1960–1990-Х ГОДОВ: ТВОРЧЕСТВО ЧЛЕНОВ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ И НЕФОРМАЛОВ

Татьяна Павловна Жумати

*Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия, t.zhumati@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются искусство Свердловска – Екатеринбурга 1960–1990-х гг., обращение к стилистике примитива мастеров Союза художников и представителей альтернативной творческой среды – неформалов. На примере близких тенденций выявляются общие черты и различия в их исканиях: в темах произведений, художественных решениях. Такие «сближения» в практике официального и неофициального искусства, по мнению автора, не относятся к определяющим чертам. За близостью стилистических тенденций в творчестве «союзников» и неформалов проступали более значимые различия, проистекавшие из их принадлежности к разным художественным ареалам.

Ключевые слова: примитивистские тенденции, стилистика примитива, советское искусство, Союз художников, альтернативная творческая среда, неформалы, авангардисты

Для цитирования: Жумати Т.П. Примитивистские тенденции в искусстве Свердловска – Екатеринбурга 1960–1990-х годов: творчество членов Союза художников и неформалов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 165–179. doi: 10.17223/22220836/47/14

Original article

PRIMITIVIST TENDENCIES IN THE ART OF SVERDLOVSK – YEKATERINBURG IN THE 1960S–1990S: THE CREATIVITY OF THE MEMBERS OF THE ARTISTS' UNION AND INFORMAL ARTISTS

Tatiana P. Zhumati

*Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg,
Russian Federation, t.zhumati@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to an important period in the art history of Sverdlovsk – Yekaterinburg and of the country in general, when the dogmas of socialist realism were ruining and new artistic thinking was forming, noted by bold innovation and at the same time by interest in diverse traditions. The phenomena that represented the local art of the 1960–1990s are considered in the con-text of all-Russian tendencies; during research, the peculiarities of the searches for Ural artists are traced. The author's attention is focused on creativity of members of the Artists' Union, mostly to its "left" wing, and the representatives of an alternative creative environment – informal artists. The formation in the Soviet period of an alternative artistic community not only in the culture of the center – in Moscow and Leningrad, but also in a provincial situation is an independent significant fact. In the text

links to the researches connected with studying of this phenomenon, including those initiated by the author of this article are given.

The identification of the close tendencies in the art of the Masters of the Artists' Union and informal artists, in this case – of appealing to the stylistic of primitive, makes us return to the problem of “convergence” and “divergence” in their searches, which already had been touched upon by scientists. Such “convergences” in practice of official and unofficial art, according to the author, do not belong to the defining features, do not allow to level the existing differences and the borders themselves between the indicated areas. The confirmation of the stated position, which required consideration of the heritage of the local underground and official art, and became the purpose of the research. The lack of special researches close to our topic determines the scientific novelty of this work.

The development of primitivist tendencies in local art is considered on a wide material – from the appearance the stylistic of primitive in book illustrations related to the Ural theme, including the tales of Pavel Bazhov, to easel works made in different decades. A circle of topics that are characteristic of official and unofficial art is outlined, special features that are manifested in the works of artists – primitivists are highlighted. On the example of close tendencies the author highlights common features and differences in the creativity of the Masters of the Artists' Union and informal artists.

The comparison of creativity of the members of the Artists' Union and informal artists, undertaken in a research, allowed to reveal essential differences in their searches, – in the themes of works, artistic solutions. It is noted that the ideas of the Soviet mentality appear in a smaller measure in the art of informal artists, the theme of “daily occurrence” is more consistently embodied, interest in the “unofficial” Sverdlovsk is manifested in urban motifs, etc. The originality of the artistic solutions inherent to the works of informal artists is associated, inter alia, with their installation on experiment and greater radicalism.

The main conclusion of this research is as follows. Behind the closeness of stylistic tendencies in the searches of representatives of official and unofficial art, is manifested more significant differences, arising from their belonging to different artistic areas, different social and creative experience, worldview, which in turn determined and the behavioral strategies.

Keywords: primitivist tendencies, stylistics of a primitive, Soviet art, Artists' Union, an alternative creative environment, informal artists, avant-gardists

For citation: Zhumati, T.P. (2022) Primitivist tendencies in the art of Sverdlovsk – Yekaterinburg in the 1960s–1990s: the creativity of the members of the Artists' Union and informal artists. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 165–179. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/14

Тенденции, которыми представлено искусство Свердловска – Екатеринбурга 1960–1990-х гг., процессы, сопутствовавшие его развитию, соотносимы с общим развитием отечественного искусства этого времени. К стилистике примитива в своем творчестве в эти годы обращаются и мастера Союза художников, и отстоящие от него неформалы. Становление альтернативной творческой среды в Свердловске во второй половине 1960-х гг. связано с авангардистскими исканиями и последовательной приверженностью им определенного круга авторов¹. Можно говорить о некоторых стилистических симпатиях свердловских авангардистов: их живопись представлена экспрессионистическими, сюрреалистическими, абстрактными работами, заметно

¹ О деятельности свердловских художников-неформалов см. следующие публикации: *Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность*: сб. ст. / сост., науч. ред., авт. вступ. ст. Г.В. Голынец. Екатеринбург, 1993. 101 с.; *Галеева Т.А.* Скандал на улице Сурикова, 31 // *Вестник Уральского отделения РАН*. 2012. № 1 (39). С. 135–148. См. также статьи автора: *Жумати Т.П.* Художественный андеграунд 1960–1980-х годов: столицы и провинция // *Известия Уральского государственного университета*. 2005. № 35: Гуманитарные науки. Вып. 9. С. 173–182; *Она же.* «Второй авангард» в искусстве провинции: поиски свердловских художников-авангардистов в 1960–1980-х гг. // *Опыты авангарда: от утопии к практикам повседневности: материалы междунар. науч. симп.* Екатеринбург, 2016. С. 162–172.

выражена в ней и примитивистская линия. Наличие близких тенденций в официальном и неофициальном искусстве заставляет вернуться к проблеме «схождений» и «расхождений» в поисках мастеров Союза художников и неформалов. Такие «сближения» в их творческой практике, на наш взгляд, не относятся к определяющим чертам, не позволяют нивелировать имевшиеся различия и сами границы между двумя художественными ареалами. Подтверждение высказанного положения, потребовавшее рассмотрения наследия местного андеграунда и официального искусства, и стало целью исследования.

Остановиться несколько подробнее на 1970-х гг., и прежде всего на творчестве мастеров Союза художников, требует факт признания примитивизма одной из важных тенденций в отечественной станковой живописи этого десятилетия. В столичной ситуации, в искусстве «союзовцев», эта тенденция выражена ярче, чем в провинции, но именно последняя виделась многим питательной средой для примитивизма. В обращении отечественных мастеров к стилистике примитива следует отметить проявление более общей тенденции – интереса к художественному наследию, питавшему в 1970-х «спор о традиции». Найдя первоначально свое место на периферии официального выставочного пространства, примитивизм занял затем и более уверенные позиции. Казалось, будучи «разрешенной», эта «традиция» скорее, чем какая-либо другая, могла служить воплощению идеи «гармонического утверждения бытия», культивировавшейся в атмосфере застоя, – само нахождение ее в арсенале выразительных средств советского искусства несло «меньшие риски». Другое дело, что на практике ожидания официоза не оправдались. Этот опыт повлек расхождения с одной из негласных установок власти – «изгнать с выставок работы, заряженные социальной проблемностью» [1. С. 14]. Расширение «художественной палитры» семидесятников, вполне контролируемое, вписывалось в пределы сделанных в этой сфере послаблений. Между тем в произведениях примитивистов, пожалуй, раньше и ярче всего проявились нежелательные, спорные с идеологической точки зрения смыслы. Эти смыслы, в понимании официоза, могли составить едва ли меньшее «зло», чем «модернистская зараза», которую на излете оттепели удалось «изгнать» из выставочного искусства Союза. Используя выразительные средства примитива, художники добивались особого интонационного звучания сюжетов, «снижения» отдельных образов, – так что за иронией в их картинах проступали остросоциальный и даже политический подтексты. Подобные подтексты обнаруживаются в это десятилетие в работах многих советских мастеров.

В стремлении свердловского искусства 1970-х к обновлению художественных средств ощутимо продолжение процессов, начатых в «оттепельные» годы. Интерес к формальному поиску, отход от «нормативности» и в этом смысле от «официальности» отчетливо проявлялись в творчестве свердловских шестидесятников. Искусство 1970-х в лучших своих произведениях все дальше уходило от единственно возможного образца советского искусства. Творчество представителей Союза уже на этом этапе «многовариантно». Культура 1970-х во многом жила «двойными смыслами», именно они придавали эстетствующему, позволявшему себе художественные изыски искусству особую жизненную силу. При этом произведения «союзовцев» всегда отстояли от наиболее радикальных течений модернизма и авангарда. Исключение представляли отдельные не рассчитанные на публичный показ работы

Миши Брусиловского. С «радикализмом» художника, в частности, следует соотнести появление в его творчестве сюрреалистических произведений. Такие работы Брусиловского, как «Генерал» (1963) и «Воспоминания о Дали» (1973), – своеобразная дань сюрреализму¹. Сюрреалистическим работам мастера по степени выразительности не уступали примитивистские произведения. В числе значительных работ Брусиловского, несущих черты примитивизма, картины «В мастерской» (1965) (рис. 1), «Театр Райкина» (1972).



Рис. 1. М. Брусиловский. В мастерской. 1965. Холст, масло. 168 × 149. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Fig. 1. M. Brusilovsky. In the Art Workshop. 1965. Canvas, oil. 168 × 149. Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Элементы примитивизма появятся в произведениях и других художников, ранее выступивших на Урале проводниками «сурового стиля», прежде всего, Геннадия Мосина. Предстанут они и в иллюстрациях к сказам П.П. Бажова, выполненных мастером. В книжной иллюстрации разнообразие стилистических решений можно видеть и раньше, – формальный поиск 1920-х гг. ведет к созданию работ, несущих черты примитивизма и «ар деко», в том и другом случае им присущи выраженная графичность, стилизация формы, общая условность изображения. Отстоят от «единообразия» и произведения уральских художников 1930-х гг. Примитивизм оказывается «органичным» для изобразительной интерпретации литературы на уральскую тематику, в том числе уральского фольклора» [2. С. 86]. Примитивистскую стилистику использует Андрей Кикин в рисунке, украсившем издание «Дореволюционный фольклор на Урале» (1936). Сохраняется эта стилистика и в некоторых работах 1940–1950-х гг., в том числе посвященных бажовским сказам, но большая их часть уже отвечает официальному художественному «канону» [3].

¹ Влияние сюрреализма на творчество уральских художников прослеживает в своей работе и Е.П. Алексеев. См.: Алексеев Е.П. Бритвой сюрреализма: Сальвадор Дали и художественная жизнь Урала 1970–1990-х годов // Дали вблизи и вдали: сб. ст. / отв. ред. М.А. Бусев. М., 2013. С. 393–409.

На непростом пути преодоления художественных принципов соцреализма в 1960–1970-х гг. свое место занял примитивизм. Примитивистская стилистика интерпретировалась официальной критикой как связь с традицией народного искусства. При этом искусством этих лет не забыт и опыт авангарда. Ранний авангард, помимо характерной для него инновации, демонстрирует интерес к традиции, – к примитиву. Взгляд на традицию через призму исканий начала XX в., общее их влияние – то, что отличает наиболее смелые художественные решения этого времени. В графике Виталия Воловича, в его новых иллюстрациях к бажовским сказам (рис. 2) и других работах, это проявляется в характерной стилизации, огрублении формы. Многие произведения мастера очевидно «модернистски ориентированы», но изначально большая условность языка графики, завуалированное влияние конкретных «измов» позволят дойти до зрителя и его книжной иллюстрации, и станковым работам.



Рис. 2. В. Волович. Иллюстрация к сказу «Горный мастер». Линогравюра. П.П. Бажов. Малахитовая шкатулка. 1963

Fig. 2. V. Volovich. An illustration to the tale “Mountain Master”. Linocut. P.P. Bazhov. The Malachite Casket. 1963

Имевшая общесоюзное значение бажовская тема оставалась «своей», особой, для уральских мастеров, – притягательны для них ее связь с региональным фольклором, сам образ родного края – седого Урала, воплощенный писателем¹. Укажем на фактор, который не мог не способствовать усилению интереса к «местному» материалу на новом этапе. Наследие «оттепели» – возросшая активность «на местах», усиление регионального компонента – продолжит влиять на советскую художественную культуру. Интерес к бажовской теме в эти годы в меньшей степени инициирован «сверху». В новом об-

¹ О сложной природе литературного сказа Бажова дают представление многие исследования. В частности, см.: Блажес В.В. О фольклоризме бажовских сказов. Полемиические заметки // Литература и фольклор. Фольклор Урала. Вып. 2. Свердловск : Изд-во Урал. гос. ун-та, 1976. С. 79–97; Михнюкевич В.А. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1990. 189 с.; Он же. Фольклорные истоки сказов П.П. Бажова // Бажовская энциклопедия / ред.-сост. В.В. Блажес, М.А. Литовская. Екатеринбург, 2007. С. 449–454.

ращении к сказам Бажова, в выборе сюжетов, их трактовке – попытка уйти от смыслов, присвоенных тоталитарной культурой. В произведениях уральцев, с их новыми мотивами, камерным звучанием, все меньше общего с работами, созданными в прежние десятилетия. Далеки от полотен 1950-х гг. живописные работы Мосина, связанные с бажовской темой. Новым в них будет и использование примитивистской стилистики. Среди других станковых работ Мосина выделяется пейзаж «Весна» (1972), вобравший, по мнению исследователей, влияние разных традиций, несущий «черты ранневозрожденческой живописи и наивного искусства народных мастеров» [4. С. 412].

В числе живописцев Союза художников, испытавших влияние примитивизма, мастера разных поколений. С 1960-х гг. в этой стилистике наиболее последовательно работает Светлана Тарасова. Творчеством художницы представлена линия, истоки которой в примитиве «нефольклорного» типа. Талант художника-примитивиста ярко демонстрирует Александр Алексеев-Свинкин, семидесятник, в чьем творчестве уже много и от следующего поколения, привнесшего в искусство новые тенденции. Особенным путь художника делает и его связь с авангардистской средой. Примитивистские черты можно видеть в стилистически сложных работах Анатолия Калашникова. Позднее элементы примитивизма появятся в творчестве Ольги Штукатуровой.

Обращение к стилистике примитива в авангардистской среде понимается как альтернатива по отношению к официальному искусству, осознается таковой и тогда, когда работы «союзовцев», также проявивших к ней интерес, появляются на выставках. Работа в одной, «наименее радикальной», стилистике, безусловно, свидетельствовала о близости интересов «официальных» и «неофициальных», но по этому пути они шли не «след в след». Сближала их мотивация – желание расширить языковые границы искусства и дистанцироваться от официоза. Вместе с тем в искусстве «союзовцев» и неформалов это находило разное воплощение. Во многом отличались темы, с которыми выступали мастера Союза. Бажовская тема, с которой связано создание ряда значительных примитивистских работ, надолго останется темой официального искусства¹. Обращаются к ней и далекие от альтернативной среды самодельные художники. В неофициальном искусстве источниками фольклорных мотивов будут являться национальные сказки, другие пласты народной культуры. Стремление уйти от идеологического заказа в творчестве многих мастеров Союза художников, не только примитивистов, выразилось также в обращении к темам театра, цирка, свою трактовку в их произведениях обрели исторические, литературные сюжеты. Именно в официальном искусстве звучали угадываемые за иносказанием и недомолвками общественно значимые идеи. Со своими формальными экспериментами и «безыдейностью» не допущенное до зрителя искусство авангардистов казалось официозу менее опасным. Остросоциальные работы, которые появятся позднее в творчестве местных неформалов, станут отражением «перестроечных» настроений.

Работа в стилистике примитива связывалась авангардистами прежде всего с отходом от «советского канона». В меньшей мере в произведениях примитивистов, принадлежавших к альтернативной творческой среде, проступали идеи советской ментальности. Мастера Союза в своем творчестве,

¹ Примером воплощения бажовской темы в творчестве неформалов станет более поздний цикл А. Лебедева, несущий иное ее осмысление и отстоящий от известного визуального ряда.

конечно, обращались к прозаическим сюжетам. Но и те чаще несли, как «В мастерской» Брусиловского, значимое высказывание. Более проявлена эта тенденция в искусстве неформалов – тема «повседневности» находит в нем последовательное воплощение, обретает особую актуальность и раньше всего появляется именно в примитивистских произведениях. Проникающая в произведения «повседневность» «составляла важнейший компонент реальности, ... активно и органично противостоящий официозу. Это противостояние было тем более эффективно, чем эта повседневность отстояла дальше от политических, нравственных, эстетических и иных идеалов, чем более была дисгармонична и монотонна, прозаична и безыдейна» [5. С. 166]. Художники-неформалы в своих произведениях обращались к разным темам и жанрам, заметное место в этом перечне занимали бытовые сюжеты, «виды» городских окраин и т.д. Проявление интереса к «неофициальному» Свердловску представляется программным в их творчестве. Позднее близкие по теме и звучанию произведения появятся в творчестве многих свердловских художников. Камерность и лиризм будут в равной степени присущи мотивам с изображением городских окраин и исторического центра города, выполненным уже в самой разной стилистике.

Дистанцирование от «советского» выражалось в темах работ большинства неформалов. Другие тенденции наметились в творчестве «Уктусской школы», наиболее радикальной группы свердловских авангардистов, выступивших в 1960-х гг. Кульминацией выходов «уктусцев» на социально-политическую проблематику стали произведения Валерия Дьяченко. Стилистика примитива проникает в соцартовскую по духу работу «Портрет Ленина» (1967) (рис. 3), с изображением молодого вождя на фоне Кремлевской стены и Мавзолея. Проявленная рефлексия задает совсем иную дистанцию, нежели та, на которую отстоит всякое примитивистское произведение от искренности подлинного примитива. «Примитивность» изображения, отвечавшая установке «уктусцев» на «дилетантизм», общая трактовка образа позволили возникнуть и другой интерпретации, связывающей эту работу с «иконной» традицией². «Советская икона» со временем уступит место в творчестве художника собственно религиозной живописи, которой он посвятит несколько лет.

Рис. 3. В. Дьяченко. Портрет Ленина. 1980-е гг. Авторское повторение работы 1967 г. Холст, масло. 37 × 30. Фото из архива Т.П. Жумати

Fig. 3. V. Dyachenko. Portrait of Lenin. 1980s. Author's repetition of work of 1967. Canvas, oil. 37 × 30. Photo from the archive of T.P. Zhumati



¹ Ядро группы составили А. Таршис (Ры Никонова), В. Дьяченко, Ф. Волосенков, С. Сигей, Е. Арбенев, А. Галамага.

² Такая интерпретация картины В. Дьяченко была предложена С. Сигеем. См.: Сигей С. Чье это облако, или Что это было? // Гуманитарный фонд. 1992. № 52 (155). С. 3.

Разговор о месте примитивизма в искусстве Свердловска выводит нас на общие темы. Так, некоторые суждения о его месте в разных ареалах советского искусства – официальном и неофициальном – представляются довольно противоречивыми. Речь уже шла о том, что появление примитивизма в искусстве Союза трактовалось как результат очередного «хождения в народ». При этом официальное советское искусство, воспитанное академическими вузами, своим обращением к примитиву со всей очевидностью вставало на путь внутренних противоречий. Оно не могло не наполниться ими, поскольку стилистика примитива всегда понималась как признак непрофессионализма. Появление той же тенденции в творчестве неформалов связывается исключительно с непрофессионализмом. Неубедительность этой позиции доказывает то, что в среде неформалов эта тенденция не становится ни единственной, ни преобладающей. К языку примитива обращаются не только художники-самоучки, которые в большинстве своем остаются более сдержанными в поиске новых выразительных средств. В местной альтернативной среде немало талантливых выпускников Свердловского художественного училища, для них отказ от реалистической изобразительности – это тот же отказ от навыков, которые дала «школа». В стремлении молодых авторов выйти в своем творчестве за границы реалистической живописи можно видеть проявление своеобразной реакции на консервативность художественной школы. Общие интенции к обновлению языка искусства, расширение художественной эрудиции, с одной стороны, и устойчивость методов обучения в специальных учебных заведениях, ориентированных на академическую и реалистическую традиции, – с другой, входили в явное противоречие. В этом смысле учебные заведения «на местах» выполняли «охранительные» функции в отношении устоявшихся художественных принципов еще более последовательно, чем отделения Союза художников, в творческой среде которых новаторство было уже нередким. В творчестве представителей альтернативной среды проявлялись те же стремления «очиститься от всего чуждого, что навязывалось... советской выучкой», тот же «поиск вдохновения в свободе от всяческих правил – в примитиве» [6. С. 78].

Следует вспомнить об определенном «месте», отведенном в советский период собственно примитиву, – на протяжении десятилетий он существует в системе самодельного искусства. С 1960-х гг. в Свердловске еще более активно развивается деятельность различных студий, клубов. Любительский, самодельный уровень оказывается определенной альтернативой, занимая специфическое пространство между официозом и андеграундом. Можно говорить о том, что не только примитив, но и не вполне «оформившийся» примитивизм некоторое время существует в сфере самодельного искусства. Появление примитивистских черт в студийном искусстве, в котором должно было происходить «сплавление профессионального и народного» [7. С. 123], пожалуй, объяснимо. Из числа студийцев вышли некоторые «союзовцы», на творчество которых повлияло обращение к стилистике примитива. Создатели «Уктусской школы», о которой речь шла выше, также бывшие студийцы. Те и другие занимались в изостудии ДК железнодорожников, которой руководил Н.Г. Чесноков¹.

¹ Н.Г. Чесноков (1915–2004), живописец, член СХ, руководил изостудией Свердловского ДК железнодорожников с 1959 по 1974 г. Деятельность студии, в частности, охарактеризована в публикации Т. Трошиной. См.: *Трошина Т. Переформатирование границ конформизма и неконформизма после «оттепели»: студия Н.Г. Чеснокова // Музы и звезды: сб. ст. / ред.-сост. Е. Южакова. Москва ; Екатеринбург, 2017. С. 245–252.*

«Отклонения» от принципов реалистической изобразительности допускались и в работах учащихся Свердловской вечерней художественной школы¹, деятельность которой представляла еще одну альтернативу официальной образовательной системе. В творчестве выпускников школы при всем разнообразии их художественных интересов – от реализма до стилистики модерна и авангардных течений – значительно выражены и примитивистские тенденции.

Увлечение художников-неформалов искусством примитива связано не только с решением формальных задач. Оно рождается и из осознания непреходящей духовной ценности истоков. В творчестве Александра Лысякова, примыкающего к традиции примитива, трепетно относящегося к ней, со временем особое значение обретает христианская символика. Художник создает предельно лаконичные, изысканные по форме и цвету вещи (рис. 4). По общему звучанию работы Лысякова ближе других к «традиции», но и в них ощутим почерк художника-примитивиста – тончайшая стилизация в еще большей степени проявится в его зрелом творчестве.



Рис. 4. А. Лысяков. Красная рыба. 1975. ДВП, масло. 55 × 78. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Музей наивного искусства

Fig. 4. A. Lysyakov. Red fish. 1975. Fiberboard, oil. 55 × 78. Yekaterinburg Museum of Fine Arts. Museum of naive art

Для искусства Алексеева-Свинкина, вышедшего из авангардистской среды², в целом характерно разнообразие тем и стилистических приемов. При этом примитивистские произведения занимают в нем особое место. Художник начинает с наивно-повествовательных композиций: «Во саду ли, в огороде» (1974), «Натюрморт с зимним пейзажем» (1975). В 1980-х он пишет картины в более экспрессивной манере, полные нового актуального звучания, например, «Пункт приема стеклопосуды» (1984). Совсем иными предстанут не менее гротескные, но отличающиеся репрезентативностью и декоративизмом примитивистские работы Алексеева-Свинкина 1990-х гг. Мотивы и образы, воплощенные художником в «сказочной серии», отсылают к фольклорной традиции, героями его картин становятся персонажи русских сказок (рис. 5).

¹ Преподавателем, а в 1984–1995 гг. директором Свердловской вечерней художественной школы был Л.Л. Хабаров (р. 1950), сменивший в этой должности П.П. Хожателева (1895–1986).

² А.А. Алексеев-Свинкин (р. 1952) окончил Свердловское художественное училище им. И.Д. Шадра (1971). С 1978 – член СХ СССР.

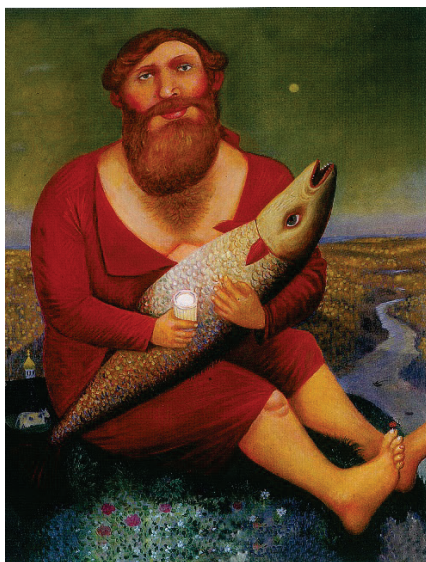


Рис. 5. А. Алексеев-Свинкин. Иван. 1997. Холст, масло. 140 × 120. Частное собрание (Екатеринбург)

Fig. 5. A. Alekseev-Svinkin. Ivan. 1997. Canvas, oil. 140 × 120. Private collection (Yekaterinburg)

Деятельность Михаила Сажаева являет собой не только пример свердловского примитивизма, но и «автономного» существования творческой личности. В искусстве мастера, долго отстоявшего от Союза, не примкнувшего к андеграунду¹, немало композиций с изображением «неофициального» Свердловска, бытовых сюжетов, колоритных, почти «сказочных» образов. Обыденное соседствует в работах художника с ярким творческим вымыслом (рис. 6).



Рис. 6. М. Сажаев. Провинциальные развлечения в городе N. 1988. Дерево, смеш. техника. 96,5 × 119. Частное собрание (Екатеринбург)

Fig. 6. M. Sazhaev. Provincial entertainments in the city of N. 1988. Wood, mixed media. 96.5 × 119. Private collection (Yekaterinburg)

¹ М.П. Сажаев (р. 1948) принят в члены СХ СССР в 1985 г.

Не всегда можно говорить о «чистоте» стилистики, последовательном примитивизме в отношении произведений и неформалов, и «союзцев». В работах мастеров Союза, обращавшихся к новым художественным приемам, такая «непоследовательность» нередко проявлялась в сохранении элементов реалистического изображения, сочетании их со стилизованной, «примитивистской», формой. Более последовательны в использовании стилистики примитива «союзовцы», для которых она остается основной на протяжении всего творчества или значительных его этапов.

Радикально настроенные авангардисты, используя изобразительный язык примитива – упрощая форму, вводя чистый цвет, – привносят в свои работы «чуждые» стилистические черты и приемы. Появляются в них и элементы «сюра», которым увлечены многие. Такими предстают произведения Александра Сажаева, пронизанные странностью и абсурдом, они несут в себе элементы сюрреалистического мышления: «Языки» (1990), «Метеоритный дождь» (1989) (рис. 7).



Рис. 7. А. Сажаев. Метеоритный дождь. 1989. ДВП, масло. 40 × 60. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Fig. 7. A. Sazhaev. Meteor Rain. 1989. Fiberboard, oil. 40 × 60. Yekaterinburg Museum of Fine Arts

В меньшей степени увлечение сюрреализмом проникает в образный строй, стилистику работ Михаила Сажаева. Смещение стилистик можно видеть в работах Валерия Гаврилова, творчеством которого прежде всего представлена сюрреалистическая составляющая в местном альтернативном искусстве. Манера, общее звучание работ художника меняются – от использования стилистики примитива, от «чистых», светлых нот, звучащих в ранних работах (это можно отнести и к формальным решениям, и к воплощенным смыслам), он движется в сторону усложнения языка, образного строя – в сторону сюрреализма.

Работы примитивистов были представлены на выставке «Волшебная реальность», прошедшей в 1993 г. в Екатеринбургском музее изобразительных

искусств¹. Почетное место на выставке заняли работы Геннадия Райшева, несущие в себе этнические черты, «глубинное», «первичное» примитива.

В 1988 г. в Свердловске начинает свою деятельность общество «Картинник», идейным вдохновителем которого был Евгений Малахин, уже известный в творческой среде в то время как Старик Букашкин². Букашкин и его друзья развлекали зрителей игрой на различных инструментах, проговариванием ритмичных текстов и раздариванием расписных досочек. Эти «картинки», несущие в себе черты примитива, форма «подачи» творчества заставляли вспомнить лубочные картинки, само бытование лубка. Лубка, живущего, по известной характеристике Ю.М. Лотмана, «не в мире разделенных и отдельно функционирующих образов, а в атмосфере особой, жанрово не разделенной игровой художественности» [8. С. 482]. По отношению к произведениям «Картинника» речь отчасти может идти и о так называемом «коллективном» авторстве. Первые «досочки» еще подписывались творческими псевдонимами исполнителей, в дальнейшем работы появлялись под единой маркой «Картинника» (рис. 8). Конечно, можно говорить об условной «анонимности» в отношении главного автора и «персонажа», – сюжет «картинки» всегда был задан текстом Букашкина. Работали участники группы и в более крупных, станковых, формах, делали монументальные росписи. Творчество Букашкина и его «Картинника» являло собой сложный феномен, что очевидно уже на уровне его связи с традицией, – в появлении элементов современного примитива и опоре на фольклор, его «мощную и плодотворную почву» [9. С. 6]. При том, что большая часть работ «Картинника» выполнена в стилистике примитива, состав их разнороден. Создателями «картинок» выступали и художники, имевшие профессиональные навыки. Среди работ «профессионалов», сумевших уйти от банального стилизаторства, можно видеть талантливые примитивистские вещи.

Явившись непосредственной реакцией на художественную ситуацию конца 1980-х, творчество Малахина (Букашкина) смыкалось с проблемой, волновавшей в те годы многих. Речь идет о «драме выбора между исторической самобытностью и конъюнктурой мирового художественного рынка» [1. С. 634], которая переживалась представителями творческой среды и выделялась искусствоведами в числе наиболее значимых проблем в отношении современного искусства России. Обыгрываемая своеобразными средствами, озвучиваемая в творчестве «Картинника» позиция заключалась в программном противостоянии засилью массовой культуры, заполнению жизненного и художественного пространства иностранными фетишами³.

В деятельности Букашкина и «Картинника», несомненно, следует видеть стилизацию фольклорных форм творчества. В многозначных малахинских-букашкинских «смыслах», формах их воплощения проступала позиция автора-постмодерниста, рефлексирующая, вобравшая многие влияния.

¹ Организатором выставки выступил Музей простого искусства Урала и Сибири. Создатель музея художник О. Еловой (1967–2001) работал в стилистике так называемого «первобытного примитива», оказавшегося в сфере интересов авангардистов нового поколения.

² Е.М. Малахин (1938–2005) – легендарная фигура свердловского художественного андеграунда, в творческой среде с конца 1960-х гг.

³ Эта принципиальная позиция высказывалась Е. Малахиным в многочисленных беседах, интервью, в том числе в общении с автором данной статьи.

Принципиальное изменение ситуации во второй половине 1980-х гг. заключалось в появлении на художественной сцене легализованного авангардизма¹. Выставки неформалов привлекали своим стилистическим и тематическим разнообразием. Примитивизм сохранял свое место и в выставочном пространстве Союза художников, и на площадках неформалов. Тяготевшие к Союзу художники-примитивисты к этому времени уже вошли в его состав. Однако «близость интересов» – работа в одной стилистике – не была определяющей и на этом этапе. Неформалы, когда-то избравшие «умеренную» альтернативу, опиравшуюся на традицию, сохраняют «статус» представителей альтернативного творческого сообщества.



Рис. 8. Работы Старика Б. У. Кашкина (Е. Малахина) и общества «Картинник». 1980-е гг. Музей Старика Б.У. Кашкина. Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Fig. 8. The works of the Old Man B.U. Kashkin (E. Malakhin) and society Kartinnik. 1980s. Museum of the Old Man B.U. Kashkin. Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin

За близостью стилистических тенденций в исканиях представителей официального и неофициального искусства проступали более значимые различия, проистекавшие из их принадлежности к разным художественным ареалам, разных социального и творческого опыта, мировоззренческих позиций, определявших, в свою очередь, и поведенческие стратегии.

¹ Художников-неформалов по-прежнему будут называть «авангардистами», не «модернистами», тем более не «постмодернистами».

Список источников

1. Морозов А.И. К вопросу о периодизации истории русского искусства XX века // Искусствознание. 2000. № 1/00. С. 634–636.
2. Филинкова А.Н. Развитие книжной графики в Екатеринбурге-Свердловске в 1920-е – первой половине 1950-х годов : дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2010. 317 с.
3. Алексеев Е.П., Черепов В.А. Сказы П.П. Бажова в станковой живописи и графике // Бажовская энциклопедия / ред.-сост. В.В. Блажес, М.А. Литовская. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 379–381.
4. Голынец Г.В., Голынец С.В. Взращенный Уралом // Урал в панораме XX века / ред. В.В. Алексеев. Екатеринбург : СВ-96, 2000. С. 408–413.
5. Брусиловская Л.Б. Культура повседневности в эпоху «оттепели» (метаморфозы стиля) // Общественные науки и современность. 2000. № 1. С. 163–174.
6. Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб. : Алетейя, 2001. 185 с.
7. Бельская Т. Изобразительная самодеятельность: творческие проблемы // Советские художники народу / сост. В.Ф. Петров. М. : Сов. художник, 1985. С. 119–131.
8. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб. : Искусство-СПб., 1998. С. 482–494.
9. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / отв. ред. В.Н. Прокофьев. М. : Наука, 1983. С. 6–28.

References

1. Morozov, A.I. (2000) K voprosu o periodizatsii istorii russkogo iskusstva XX veka [On the periodization of the History of Russian Art of the twentieth century]. *Iskusstvovoznaniye – Art Studies Magazine*. 1. pp. 634–636.
2. Filinkova, A.N. (2010) *Razvitie knizhnoy grafiki v Yekaterinburge-Sverdlovsk v 1920-e – pervoy polovine 1950-kh godov* [The development of book graphics in Yekaterinburg-Sverdlovsk in the 1920s – the first half of the 1950s]. Art History Cand. Diss. Yekaterinburg.
3. Alekseev, E.P. & Cherepanov, V.A. (2007) Skazy P.P. Bazhova v stankovoy zhivopisi i grafike [Tales of P.P. Bazhov in easel painting and graphics]. In: Blazhes, V.V. & Litovskaya, M.A. (eds) *Bazhovskaya entsiklopediya* [The Bazhov Encyclopaedia]. Yekaterinburg: Ural State University. pp. 379–381.
4. Golynets, G.V. & Golynets, S.V. (2000) *Vzrashchenny Uralom* [Grown by the Urals]. In Alekseev, V.V. (ed.) *Ural v panorame XX veka* [The Urals in the Panorama of the Twentieth Century]. Yekaterinburg: SV-96. pp. 408–413.
5. Brusilovskaya, L.B. (2000) *Kul'tura povsednevnosti v epokhu "ottepeli" (metamorfozy stilya)* [Culture of everyday life in the era of the "thaw" (metamorphoses of style)]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost' – Social Sciences and Contemporary World*. 1. pp. 163–174.
6. Bogemskaya, K.G. (2001) *Ponyat' primitiv. Samodeyatel'noe, naivnoe i autsayerskoe iskusstvo v XX veke* [Understand the primitive. Amateur, Naive and Outsider Art in the Twentieth Century]. St. Petersburg: Aleteyya.
7. Belskaya, T. (1985) *Izobrazitel'naya samodeyatel'nost': tvorcheskie problemy* [Fine amateur performance: creative problems]. In: Petrov, V.F. (ed.) *Sovetskie khudozhniki narodu* [Soviet Artists to the People]. Moscow: Sov. khudozhnik. pp. 119–131.
8. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [About Art]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb. pp. 482–494.
9. Prokofiev, V.N. (1983) *O trekh urovnyakh khudozhestvennoy kul'tury Novogo i Noveyshego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nykh iskusstvakh)* [On the three levels of artistic culture of new and modern times (on the problem of the primitive in the visual arts)] In: Prokofiev, V.N. (ed.) *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoy kul'ture Novogo i Noveyshego vremeni* [Primitive and its place in the artistic culture of the New and Newest Times]. Moscow: Nauka. pp. 6–28.

Сведения об авторе:

Жумати Т.П. – доцент кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: t.zhumati@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Zhumati T.P. – Associate Professor of the Department of art history and museum studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: t.zhumati@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 28.04.2019;
одобрена после рецензирования 21.11.2019; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 28.04.2019;
approved after reviewing 21.11.2019; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 18.7.01.78

doi: 10.17223/22220836/47/15

ФИЛОСОФСКО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЗНАКОВОСТИ: ОТ XVII ДО XX ВЕКА

Елена Алексеевна Капичина

*Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского,
Луганск, Луганская народная республика, eakapichina@bk.ru*

Аннотация. В статье продолжена работа по философскому осмыслению проблемы музыкального языка как системы семиотической знаковости периода Нового времени до наступления XX в. Это вторая часть теоретического анализа истории музыкальной знаковости. Опираясь на методологию философско-семиозисного анализа музыкального мышления, показана уникальная способность музыкальных знаков и символов кодировать онтологические смыслы и эволюционные изменения музыкального мышления от эпохи к эпохе.

Ключевые слова: музыкальный семиозис, семиозисное мышление, симфонизм, музыкальная знаковость, картезианский субъективизм, трансцендентальный субъективизм

Для цитирования: Капичина Е.А. Философско-семиотический анализ истории музыкальной знаковости: от XVII до XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 180–189. doi: 10.17223/22220836/47/15

Original article

PHILOSOPHICAL AND SEMIOTIC ANALYSIS OF THE MUSICAL SIGN OF THE PERIOD OF THE XVII – XX CENTURY

Elena A. Kapichina

*Luhansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,
Lugansk, Luhansk People's Republic, eakapichina@bk.ru*

Abstract. The philosophical analysis of the problem of the musical language as a system of special symbolism from the period of the birth of individual composer creativity to the period of the New Time described in the article. This is the first part of the theoretical interpretation of the history of musical symbolism. The philosophical and aesthetic interpretation of the sign structures of the musical language considered to be presented in the context of the evolutionary and historical development on the basis of the methodology of semiosis analysis. Composer's creativity is based on certain techniques and innovative experiments, sometimes on mathematical calculations or on the improvement of existing techniques. Beginning approximately from the 11th–14th centuries, when individual composer creativity was born, and in the epoch of the 17th–20th centuries, reaching its apogee, European composer music produced the highest examples of opus music. This is an autonomous art that sets laws for itself and does not require meaningful injections from the outside – religion or philosophy, from a household or ritual situation, from the lifestyle or everyday experiences of people. The system of autonomous opus music of the twentieth century represents, on the one hand, the absolutization of the artistic specification of the art of sounds, and on the other, the fragility and vulnerability of creativity, isolation from life concreteness or from symbols included in traditional ceremonies, ceremonies, cult life,

which often alienates professional opus music from the mass audience makes it incomprehensible and inaccessible. Since music and its language have a sign-symbolic nature, the process of semiosis is the mechanism by which decoding of musical symbolism is possible. Therefore, we are talking about the philosophy of musical semiosis as a process of understanding musical significance in the context of its evolution from its inception to the present day. Musical semiosis is the process of interpreting and structuring musical signs and symbols, as a result of which the open space of human emotions and sense-values is generated. A semi-musical form of musical thinking arises in terms of symbolic and symbolic meaning-making and is a mental construction, interpretation and understanding of musical signs.

Keywords: musical semiosis, semiosis thinking, symphony, musical designation, cartesian subjectivity, transcendental subjectivism

For citation: Kapichina, E.A. (2022) Philosophical and semiotic analysis of the musical sign of the period of the XVII – XX century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 180–189. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/15

История формирования музыкального языка неразрывно связана с историей человеческой культуры, мышления и творчества. Рассмотрев историю музыкальной знаковости от ее истоков до периода зарождения европейского субъективизма [1], продолжим философско-культурологический анализ семиозиса многоуровневых структурных знаковых образований периода Нового времени. Под семиозисом мы понимаем, с одной стороны, процесс структурирования музыкальной знаковости, а с другой – процесс интерпретации музыкальной символики и обретения смыслоценностей. «Музыкальный семиозис является универсальной сущностью, в пространстве которой происходит интерпретация музыкального. Проблема музыкального семиозиса формируется в результате осмысления современного музыкального процесса как знакового, требующего своей интерпретации и декодирования. Но, по сути, данный подход применим к любому периоду музыкальной культуры, от первоначального зарождения родовых знаков, „привязанных“ к праисторической эмоции, до высоких техник композиторской опус-музыки. Поскольку музыка и ее язык имеют знаково-символическую природу, то процесс семиозиса является тем механизмом, при помощи которого возможно декодирование музыкальной символики» [1. С. 20].

Появление единой партитуры в XVII в. знаменует собой вступление европейского субъективизма в стадию барочного музыкального субъективизма. Музыкальное искусство превращается в искусство выражения переживаний, музыка становится «языком чувств».

Эпоха *картезианского субъективизма* – это эпоха позднего барокко, а эпоха барокко – это время великих театральных традиций – английской, испанской и французской – и великих драматургов – Шекспира, Лопе де Вега, Расина и Мольера. В мире барокко, в мире театра и музыка не могла не стать театральной. На стыке XVI и XVII вв. произошло кардинальное перерождение внутренней природы музыки, и музыка из искусства исчисляющего превратилась в искусство выражающее. Музыка стала не только выражающим искусством, но и искусством представляющим и даже изображающим. Музыка стала представлением в полном смысле слова, музыка стала оперой, ибо в мире, который стал театром, музыка может быть только оперой. Опера – это не только тип композиции и не только жанр, господствовавший на протяжении почти полутора столетий, она стала способом существования музыки,

ее языком, самой ее субстанцией. В опере музыкальный язык стал способным выражать, изображать, представлять человеческие эмоции, чувства и переживания. Рассмотрим его специфику.

Музыкальный язык этой эпохи представляет собой уже достаточно многоуровневое структурное образование, основанное на принципах векторности и линейности, которые заложены на «атомарном» уровне его семиозиса. Тонико-доминантовые отношения, являясь основой всей логики тонального мышления музыки данного периода, предопределяют природу языка, макроуровень гомофонного пространства, распространяя на него изначально присущую им векторность и линейность. «Линейность проявляет себя как следование или последовательность событий, которая применительно к звуковому материалу выглядит как изложение. Это в корне отлично от того, что происходит со звуковым материалом в контрапунктическом пространстве, в котором звуковой материал подлежит не изложению, но сочетанию, или сложению. Изложение есть то, чем занимаются грамматика, риторика и диалектика, а сложение есть то, чем занимаются арифметика и геометрия, – вспомнив это положение, мы можем осознать, насколько серьезным изменениям подверглась внутренняя природа музыкального языка» [2]. Изложение связано со словом, а сложение – с числом, следовательно, музыка из искусства, опирающегося на число, превратилась в искусство, опирающееся на слово.

Музыкальные партитуры наполняются значительным количеством новых графических символов, предназначенных для обозначения динамических оттенков и артикуляционных штрихов. Кроме того, партитура начинает предваряться точным метрономическим указанием темпа и словами, предписывающими тот или иной характер исполнения. В музыкальном языке Нового времени линейность проявляет себя на всех мыслимых уровнях, в частности, на уровне отношений между двумя отдельно взятыми аккордами, что находит выражение в неотвратимости разрешения доминантового трезвучия в трезвучие тоническое. Векторность, присущая тонико-доминантовым отношениям, распространяется на все произведение, ибо развитие тональной системы в целом образует наиболее общий и фундаментальный вектор, составляющий философское основание языка нововременной европейской музыки [Там же]. Таким образом, опера, с ее приоритетом драматическо-сюжетного слова и сценического действия, подняла значимость генерал-баса с его способностью передавать активное движение и развитие. Иными словами, «дитя оперы» – генерал-бас стал отцом автономной музыки и, прежде всего, ее главного в XVIII–XIX вв. жанра симфонии.

Выдающиеся творческие находки И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, А. Вивальди и К. Монтеверди, А. Скарлатти и других композиторов, предопределили дальнейший ход развития всей системы музыкального языка опус-музыки. Драматический речитатив К. Монтеверди с внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами, напевная декламация, сочетание (нередко в одном произведении) имитационной полифонии, характерной для композиторов позднего Возрождения, и гомофонии, достижения эпохи барокко, порождают музыкальную технику Нового времени. Основатель неополитанской школы А. Скарлатти разрабатывает новую форму итальянской увертюры (*allegro*, *andante*, *allegro*), а также создает трехчастную арию. Но ярче всего новаторство Скарлатти и его несравненный талант строителя формы прояви-

лись в создании старинной сонаты, основанной на двух различных контрастных темах. Это было большим прогрессивным завоеванием музыкального искусства на пути воплощения образов реальной жизни. Ритмическая изобразительность музыкального языка Скарлатти была для своего времени и тех инструментов, кажется, беспредельной. Г.Ф. Гендель, разрабатывая ораториальный жанр, создал подлинные шедевры музыкального искусства, и помог ему в этом богатейший опыт, накопленный во время изучения итальянских опер. Оратории Генделя носят совершенно светский характер в отличие от «оперы seria», в основе которой было сольное пение, стержнем оратории стал хор как форма передачи мыслей и чувств народа. Именно хоры придают музыкальным произведениям Генделя величественно-монументальный характер. Композитор использует хоры в самых разнообразных вариантах: при проявлении скорби и радости, героического подъема, гнева и возмущения. При этом композитор, манипулируя звучанием хора, умело использует возможности музыкального языка. Обращаясь к жанру сюиты, Гендель сосредоточивает внимание на цикличности, т.е. организации разнохарактерного материала и отдельных завершенных пьес в единую композицию.

Нельзя не остановиться на новациях в области музыкального языка И.С. Баха. Его музыка насыщена философско-религиозной символикой, призванной доносить библейские образы. Известно, что барочная эпоха обладала тягой к эмблематике и символизму, что не могло не отразиться в музыкальном творчестве эпохи. В партитурах И.С. Баха можно обнаружить символы слез, голгофского креста, распятия и витания ангелов, о чем неоднократно упоминается в современных исследованиях, в частности, в работах А.Ю. Кудряшова, который, указывая на насыщенность баховских образов крестной эмблематикой, отмечает, что «крест связан с давними специфически-западными христианскими идеями „теологии креста“» [3. С. 85]. Музыкальный язык И.С. Баха при помощи специфических средств выразительности (метро-ритм, фактура, регистры, динамика, агогика, темп, особенности движения мелодической линии, жанр, музыкальная форма, инструментовка) мастерски изображает движение различного типа (спокойное, неторопливое, размеренно-поступательное, стремительно-вихреобразное, бег, кружения и скачки). Музыкальный язык композитора мастерски создавал символы движения и покоя. Таким образом, развитие звуковысотной линии музыкального языка приобретает у И.С. Баха символическое прочтение. Следует подчеркнуть существование своеобразных афоризмов в музыкальном языке Баха – излюбленный прием мажорного завершения минорных прелюдий и фуг является знаком авторского стиля композитора.

С точки зрения философского осмысления в «Искусстве фуги» и в «Хорошо темперированном клавире» Баха обнаруживается чистая символика математической строгости, поскольку мир полифонической фуги, по своей сути, есть мир бесконечного Логоса, воплощение музыкального Космоса в собственно античном понимании, как утверждает В.К. Суханцева. «В случае баховской фуги, этого наиболее совершенного воплощения полифонической формы, мы имеем дело с бесконечным становлением звукового пространства, по сути – звукового мира, в его предельной упорядоченности. В качестве принципа упорядоченности выступает время» [4. С. 148]. Органный стиль Баха как черта культуры XVI–XVII вв. можно рассматривать как самостоя-

тельный мир, где встреча готической вертикали культуры с массивом позднебарочной аффективности проявилась в вырастании звуковой идеи вширь – вплоть до самоотождествления с объективным пространственно-временным Абсолютом. Баховское пространство воплотилось в баховском музыкальном времени. И.С. Бах создает особый музыкальный континуум, в котором знаково-символическая соразмерность линейно движущихся голосов музыки представлена в темпоральном единстве с человеческим чувством; логос, то-пос и число в неразрывной целостности с этосом и эстетизмом культуры. Рассмотренные новации композиторов данной эпохи являются ярким примером поиска новых техник и возможностей музыкального языка и его элементов, семиозис которых обнаруживает выражение человеческих чувств и переживаний эпохи картезианского субъективизма XVI–XVII вв.

В XVIII–XIX вв. композиторская музыка переходит на новый этап своего развития – *этап трансцендентального субъективизма*, когда новации в системе языка проявляются не столько в появлении новых графических символов, связанных с динамической и артикуляционной выразительностью, сколько в фундаментальной перемене отношения к нотному тексту как к таковому. Нотный текст перестает быть только тем, с чего считывается точное музыкальное звучание, задуманное композитором, и становится объектом интерпретации. Нотный текст обретает новый уровень визуального существования, графического уровня текста становится уже недостаточно, ибо для всей полной реализации этот текст нуждается в мимико-жестикоуляционной интерпретации дирижера, который становится соавтором композитора или «наместником» композитора в концертном зале. «Время трансцендентального субъективизма – это время великих артистов-интерпретаторов, которые не просто исполняют текст, написанный композитором, но именно интерпретируют этот текст, превращаясь в соавторов композитора или в наместников композитора в концертном зале», – подчеркивает В. Мартынов [2. С. 125].

Эту традицию европейской профессиональной композиции называют *эпохой гомофонно-гармонической музыки*. Определяющее значение в данный период играет переход от принципа оперы к принципу симфонизма, от полифонии к гомофонии, что, по сути, является революцией в системе музыкального мышления. Вообще стоит напомнить, что гомофонно-гармоническая фактура характеризуется взаимодействием трех основных функций голосов: мелодии (главный голос), баса (опора гармонии) и средних голосов, которые дают аккордовое заполнение пространства между мелодией и басом. Возникнув в эпоху Возрождения в оперном речитативе, гомофонно-гармоническая музыка стала основным воплощением принципов гармонической тональности с конца XVII и по XX в. Гомофония отличается от полифонии (в последней самостоятельность каждого голоса проявляется в «местном» синтаксисе) характерным соединением голосов при сменах напряжения и покоя, нарастаний и спадов, совпадением в разных голосах кульминаций и цезур.

В это время музыка постепенно вырабатывала способность быть «театром без зрелища» и «романом без слов». Так готовилось рождение симфонии: музыкальной драмы или музыкального романа, написанного для одного большого инструмента-оркестра. Что по своей сути представляет собой симфонизм? В широком видении, симфонизм – это художественный принцип философски обобщенного диалектического отображения жизни в музыкаль-

ном искусстве. В более узком значении симфонизм есть метод создания музыкальных произведений, основанный на глубоком и всестороннем раскрытии их художественного замысла, драматургии. Симфонизм «растворяет» оперу и занимает ее место. Прототипом симфонии считается итальянская увертюра, которая сформировалась еще при Скарлатти в конце XVII в. Уже в тот период данная форма называлась симфонией и состояла из *allegro*, *andante* и *allegro*, слитых в одно целое. Есть иная точка зрения, согласно которой предшественницей симфонии была оркестровая соната, что состояла из нескольких частей и имела простейшие формы и писалась преимущественно в одной тональности.

Симфония становится не просто основным типом композиции и не просто господствующим музыкальным жанром, но способом существования самой музыки, самой ее субстанцией. Философско-эстетическая сущность симфонического жанра заключается в особом качестве развития музыкального мышления, когда новый звукообраз разворачивается через преобразование исходной музыкальной идеи. В симфонии единство и завершенность становящейся идеи достигались в диалектическом единстве борьбы противоположностей. Главная тема порождала тему побочную, противостоящую, контрастирующую с главной, а все части симфонического произведения находились в строгом логическом равновесии. Симфония – это звуковое воплощение истории самопознающего субъекта, историческая картина мира XVIII–XIX вв., которая раскрывается знаково-символическими средствами. Идея сонаты-симфонии – это идея истории и ее смысла: идея философская. Недаром в литературе о музыке в связи с симфонизмом появилось понятие «абсолютной музыки» – аналог представлений об «абсолютной философии», трактующей в духе трансцендентальных систем И. Канта и Г. Гегеля. Философичность симфонической идеи выявилась не сразу.

Создателем классической симфонической формы и родоначальником передового симфонического оркестра считается Ф.И. Гайдн, его называют «отцом» симфонии и квартета. В традиционной гайдновской симфонии найдена совершенная форма, способная вместить довольно основательное содержание. Искусство Гайдна оказало громадное действие на формирование симфонического и камерного стиля В.А. Моцарта, который, опираясь на гайдновские достижения в сфере сонатно-симфонической музыки, внес много уникального в симфонический жанр. Моцартовские сонаты и симфонии являются воплощением единства театра и «абсолютной музыки». Темы сохраняют пластическую самодостаточность, не сводясь к функциям фаз развития. Но в полной мере «философией» симфония и соната становятся у Л. Бетховена. Если ключевой фигурой разработки оперного языка был К. Монтеверди, олицетворяющий собой стадию картезианского субъективизма, то такой фигурой, предопределившей формирование системы симфонического музыкального мышления и ее знаково-графического воплощения, является Л. Бетховен, олицетворяющий собой стадию трансцендентального субъективизма.

Для Вены, привыкшей к ясной и жизнерадостной музыке Гайдна, к изящной и выразительной музыке Моцарта, произведения Бетховена были поразительными. Темы его сонатных аллегро, более масштабных, чем у Гайдна или у Моцарта, концентрируют свою энергетику в главном мотиве,

очень часто предельно лаконичном, как, например, в Пятой симфонии. «Тема судьбы» Бетховена настолько насыщена событиностью в своих тональных и ритмических модуляциях, что для понимания ее смысла недостаточно пройти через все перипетии разработки и примирение репризы. Бетховенское сонатное аллегро наделяет чертами сонатной формы другие части произведения и, по сути, как бы «выходит за собственные пределы» формы. В итоге энергия борьбы и преодоления, концентрируемая в сжатых мотивах, приводит к тому, что и вся симфония превосходит собственные рамки (например, в знаменитой Девятой симфонии финальная часть включает хор).

Таким образом, в контексте развития техники композиции и симфонической формы данной эпохи Бетховен может считаться крупнейшим композитором-симфонистом Нового времени. Его симфонизм может рассматриваться как образец «абсолютной музыки», музыки социальной философии, музыки утопической идеологии, музыки эмоциональной апологии действия и свершения, воплощающей жизнь во всем ее диалектическом разнообразии – кипучие страсти и отрешенную мечтательность, драматическую патетику и лирическую исповедь, картины природы и сцены быта. Его умение создания симфонических произведений, особый язык и структура композиции пронизаны идеей революционной борьбы и философией романтизма. В бетховенских симфониях музыка обретает философско-историческую концептуализацию, и под этой тяжестью музыка как бы графически «сокращается», т.е. насыщается глубоким философским символизмом во внешне сжатых нотно-графических рамках музыкального языка. Музыкальный язык обретает трансцендентальное наполнение, становится проводником в глубокие слои архетипической символики. Потребность проблемно высказаться, притягивала романтиков к симфонии как к «абсолютной музыке», философская концептуальность которой была скрыта за чистым звучанием музыки. Завершая эру классицизма, Л. Бетховен открывал дорогу новому наступающему веку.

Симфоническое мышление стало основным завоеванием венского классицизма, открывшим музыке новые горизонты. Венские классики пересмыслили и заставили зазвучать по-новому все музыкальные жанры и формы. В симфонии сказал новое слово Р. Шуман, сделав опыт слияния всех ее частей в одно целое и введя сквозной тематизм. Заметными явлениями в истории симфонизма стали сочинения таких композиторов, как Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, И. Брамс, А. Дворжак, А. Брукнер, Г. Малер, С. Франк, Ян Сибелиус, П. Хиндемит, А. Веберн. В XIX в. симфонии, вследствие неопытной концептуальной «тяжести» жанра, становятся менее популярными. В это же время утвердившийся в классических сонатно-симфонических формах тип философски-многозначного динамического процесса захватывает в свой горизонт оперу, а также свободные по жанру сочинения для оркестра и для фортепиано.

В композиторском творчестве XIX–XX вв. изначально связанная с симфонией идея «абсолютной музыки» постепенно отрывается от конкретного оркестрового жанра. У романтиков бетховенский «миг истории» обрастает личностным переживанием. Объективная логика развертывания музыкального процесса насыщается субъективным чувством. Оно раздвигает границы «мгновения», лишая конструктивной краткости и превращая в более или менее долгий фрагмент формы, который функционально (например, с точки

зрения тонального движения) есть не что иное, как мгновение, а по смыслу – «историческая эпоха» в «истории души». Кроме того, следует обратить внимание еще на один момент, характеризующий особенности формирования музыкального языка и его элементов.

Единую историю музыки можно представить как движение музыкального мышления по ступеням натурального звукоряда, сопровождаемое осознанием музыкальных интервалов, которые образуются более высокими ступенями звукоряда. Например, у греков сексты и терции считались диссонансами, а в Европе они заняли место среди консонансов в XIV в., однако следы былого «неслиянного слышания» закрепились в названии «несовершенные консонансы», существующем в теории музыки и до сих пор. Дело в том, что терции на тон или полтона меньше кварты, а сексты на те же величины больше квинты. Как утверждает в своем исследовании истории и философии музыки В. Мартынов, активное освоение интервалов терции и сексты началось со середины XIV в. и связано оно с устной практикой фобурдона. «В письменной композиторской практике этот процесс начался с первых десятилетий XV в., и осуществлялся он в первую очередь усилиями таких композиторов, как Данстейбл и Дюфаи. Именно с них начинается новый эвфонический период истории музыки, достигший своей кульминационной точки в строгом стиле XVI в. Начиная с XVII в. основой всей музыкальной ткани и опорными узловыми моментами музыкального языка композиции становятся мажорные и минорные трезвучия, т.е. созвучия, состоящие из двух терций, которые полностью определяют, контролируют и ограничивают появление диссонирующих созвучий, состоящих из секунды, септимы и тритона» [5]. Можно сказать, что «сонатность» музыкального языка обусловлена тем, что единицей звуковысотной организации в утвердившейся тогда ладовой тональной системе становится не интервал, а аккорд.

Данные факты говорят о том, что история музыкальной композиции есть история формирования музыкального мышления и музыкального языка как средства воплощения его идей. Иными словами, *история музыкального языка неразрывно связана с историей интервального мышления композиторской музыки*, когда с наступлением каждой новой эпохи интервалы и созвучия, господствующие на протяжении предыдущей эпохи, практически утрачивают свои семантические функции, а их употребление подвергается различным ограничениям. «Так, в эпоху господства терцовых трезвучий ограничению подвергается употребление квинт, что находит выражение в запрете, налагаемом на движение параллельными квинтами, в результате чего формообразующая самостоятельность квинты сводится на нет. В условиях насыщенной терцово-секстовой системы музыкального языка квинтовые созвучия начинают восприниматься как нечто пустое и эмоционально аморфное, что может годиться только для стилизованной передачи „духа Средневековья“ или „архаического Востока“» [5]. То же самое начинает происходить с самими мажорными и минорными трезвучиями в эпоху господства секунды и септимы и т.д. Таким образом, всю историю западноевропейской опус-музыки можно рассматривать как постепенное осмысление и освоение музыкальных интервалов: сначала эпоха кварты и квинты, потом эпоха терции и сексты, длящаяся до конца XIX в., а потом, наконец, эпоха секунды и септимы, начавшаяся в самом начале XX в.

Итак, можно сделать вывод. История композиторской музыки и системы ее языка начиная с XVII в. есть история развития тональных отношений, что влечет за собой важное следствие и, по сути дела, предопределяет судьбу европейской композиторской музыки XX в. Развитие любой системы, в том числе и тональной, не может протекать бесконечно – неизбежно должен наступить момент, когда это развитие приведет к возникновению нового системного уровня, причем старая система просто перестанет существовать. Можно говорить о том, что вся история развития музыкального языка и его элементов шла неуклонно вверх по пути эволюционного завоевания все новых уровней музыкального мышления как исторически закономерное движение от простого к более сложному, как нарастание сложности и дифференцированности духовных актов, новаций в области музыкальных техник и методов композиции. В начале XX в. наступает момент исчерпанности авторского начала, предел линии логического подъема. Когда уже знаки музыкальных построений не несут символики духовной культуры, наступает тупик, кризис, коллапс субъективизма в музыке, и все усилия настоящих композиторов первой половины XX в. независимо от их воли и желания были направлены на констатацию этого коллапса. Именно в этом и коренится причина необычайной новизны и экстремальности музыки XX в. Усугубление интенсивности субъективизма ведет к стадии коллапсирующего субъективизма, имеющей место в первой половине XX в. Данный период (начало XX в.) можно назвать эпохой крушения тональной системы и принципа линейности.

Опираясь на методологию философского анализа семиозисного мышления, сутью которого являются поэтапный анализ и философско-эстетическая интерпретация знаковых структур музыкального языка в контексте его эволюционно-исторического развития, мы показали способность музыкальных знаков и символов кодировать онтологические смыслы и эволюционные изменения музыкального мышления от эпохи к эпохе, от первоначального зарождения родовых знаков, «привязанных» к праисторической эмоции, до высоких техник композиторской опус-музыки.

Список источников

1. Капичина Е.А. Философско-семиотический анализ музыкальной знаковости периода XI–XVII веков // *Studia Culturae*. 2017. № 32. С. 19–29. URL: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/issue/view/43/showToc> (дата обращения: 25.11.2018).
2. Мартынов В. Конец времени композиторов. М. : Русский путь, 2002. 296 с. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/2/martynov.pdf> (дата обращения: 25.11.2018).
3. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи XVII–XX вв. СПб. : Лань, 2006. 432 с.
4. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
5. Мартынов В. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. М. : Классика – XXI, 2008. 288 с. URL: <https://www.libfox.ru/497369-vladimir-martynov-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti.html> (дата обращения: 25.11.2018).

References

1. Kapichina, E.A. (2017) Filosofsko-semioticheskiy analiz muzyikalnoy znakovosti perioda XI – XVII veka [Philosophical and semiotic analysis of the musical significance in the 11th–17th centuries]. *Studia Culturae*. 32. pp. 43–51. [Online] Available from: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/issue/view/43/showToc> (Accessed: 25th November 2018).

2. Martynov, V. (2002) *Konets vremeni kompozitorov* [The End of the Time of Composers]. Moscow: Russkiy put. [Online] Available from: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/2/martynov.pdf> (Accessed: 25th November 2018)

3. Kudryashov, A.Yu. (2006) *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Khudozhestvennye idei XVII–XX vv.* [The theory of musical content. Artistic ideas of the 17th–20th centuries]. St. Petersburg: Lan'.

4. Sukhantseva, V.K. (2000) *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoy – k filosofii muzyki* [Music as a human world. From the idea of the universe to the philosophy of music]. Kiev: Fakt.

5. Martynov, V. (2008) *Zona Opus Posth ili rozhdenie novoy real'nosti* [Zone Opus Posth or the birth of a new reality]. Moscow: Klassika – XXI. [Online] Available from: <https://www.libfox.ru/497369-vladimir-martynov-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti.html> (Accessed: 25th November 2018).

Сведения об авторе:

Капичина Е.А. – доктор философских наук, проректор по научной работе, профессор кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (Луганск, Луганская народная республика). E-mail: eakapichina@bk.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Капичина Е.А. – Luhansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky (Lugansk, Luhansk People's Republic). E-mail: eakapichina@bk.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 26.11.2018;
одобрена после рецензирования 25.01.2019; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 26.11.2018;
approved after reviewing 25.01.2019; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.17223/22220836/47/16

КОМПОЗИТОРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА ПИАНИСТА КАК ПУТЬ К ПОСТИЖЕНИЮ ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РЯДА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Екатерина Анатольевна Приходовская¹,
Анна Александровна Окишева²

^{1,2} *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

¹ *vstrechauchenyh@mail.ru*

² *larianna.ok@mail.ru*

Аннотация. Рассматривается один из методов постижения содержания музыкального произведения путем взаимодействия композиторской и исполнительской практики пианиста. Авторы здесь выступают в роли исполнителя-интерпретатора и композитора. Со стороны исполнительской практики проведен подробный анализ Второго концерта для фортепиано с оркестром Екатерины Приходовской. В качестве композиторской деятельности рассматриваются сочинения Анны Окишевой (пьесы для фортепиано «Светлое озеро», «Под голоса чаек...»). Анна Окишева основывается исключительно на личностном ассоциативном ряде, а также задействует произведения живописи и литературы в качестве дополнений к формированию образно-эмоционального ряда.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, интонация, тема, ассоциации

Для цитирования: Приходовская Е.А., Окишева А.А. Композиторско-исполнительская практика пианиста как путь к постижению образно-эмоционального ряда музыкального произведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 190–203. doi: 10.17223/22220836/47/16

Original article

COMPOSER-PERFORMING PRACTICE OF A PIANIST AS A WAY TO COMPREHEND THE FIGURATIVE-EMOTIONAL RANGE OF A MUSICAL WORK

Ekaterina A. Prikhodovskaya¹, Anna A. Okisheva²

^{1,2} *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

¹ *vstrechauchenyh@mail.ru*

² *larianna.ok@mail.ru*

Abstract. The article discusses one of the methods for comprehending the content of a musical work through the interaction of the pianist's composing and performing practice. No one can deny that the listener "gets" a work only "from the hands" of the performer-pianist, and if the composer is not a pianist, then the audience in the hall will inevitably receive the product of joint creativity. That is why it seems appropriate to talk about the fact of a single composing and performing practice, without special emphasis on the composing or performing component of the creative process.

When such an intratextual structure as the figurative-emotional series of a work is brought to the fore, the line between the composer and the performer becomes even more blurred. Of course, one cannot speak of replacing one with another – each has its own field of activity – but it seems to be quite adequate to assert the presence of some creative conglomerate.

Of course, in every piece of music there are many components that must be observed by the performer unconditionally: size, key signs, etc. This article will focus specifically on the figurative and emotional content of the work. As you know, each performer expresses the vision of a musical work in his own way. From the side of performing practice, a detailed analysis of the Second Piano Concerto by Ekaterina Prikhodovskaya was carried out. It is interesting that the composition in question was created practically “in a dialogue” between the authors of the article – the composer who wrote the concerto for piano and orchestra, and the pianist for whom this concerto was written and dedicated.

The compositions of Anna Okisheva are considered as a composer’s activity. On the example of her own works, Anna Okisheva gives an associative analysis, using works of art and literature as an addition to the figurative-emotional range. The uniqueness of this method lies in the fact that the performer, being a composer, already has an idea of the figurative and emotional content. In this example, we clearly see the process of “encryption” and “decryption” of a musical composition.

Together and separately, these works demonstrate a fairly extensive representation of the figurative and emotional range. Thanks to the appeal to related arts (in particular, literature and painting), a more accurate and versatile formulation of the fan-shaped model of the creative process occurs (it was specified earlier).

So, there is an inseparable, perhaps invisible at first glance, interconnection between composing and performing practice. Comprehension of the figurative-emotional range of a musical work – in fact, its content – is indeed the right way to create an incentive for cooperation between the composer, performer and listener (even taking into account time distances).

Keywords: composer, performer, intonation, theme, associations

For citation: Prikhodovskaya, E.A. & Okisheva, A.A. (2022) Composer-performing practice of a pianist as a way to comprehend the figurative-emotional range of a musical work. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 190–203. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/16

Между композитором и пианистом (в широком смысле слова – исполнителем) изначально «проведена» некоторая принципиальная граница, которая, на наш взгляд, является довольно нечеткой. Никто не сможет отрицать, что слушателю произведение «достается» только «из рук» исполнителя-пианиста, и если композитор не пианист – или в силу каких-либо обстоятельств не за роялем – то слушатели в зале неизбежно получают продукт совместного творчества, какие бы цели пианист перед собой не ставил. Именно поэтому представляется адекватным говорить о факте единой композиторско-исполнительской практики, без специальной акцентуации композиторской или исполнительской составляющей творческого процесса. При выдвигании на первый план такой интратекстовой структуры, как образно-эмоциональный ряд произведения, грань между композитором и исполнителем оказывается еще более размытой. Конечно, нельзя говорить о замене одного другим – у каждого собственная сфера деятельности – но, как представляется, вполне адекватно утверждать наличие некоторого творческого конгломерата.

Безусловно, в каждом музыкальном произведении существует множество составляющих, которые должны соблюдаться исполнителем безоговорочно: размер, ключевые знаки и т.д. В данной статье речь пойдет конкретно об образно-эмоциональном содержании произведения. Как известно, каждый исполнитель по-своему излагает видение музыкального произведения. Авторы считают необходимым выявить свой собственный образно-эмоциональный

ряд. Составить для себя ясную «картину» содержания, затем доступно передать слушателю определенное эмоциональное состояние – главная задача авторов. «Музыкальное произведение, развертывающееся во времени, исполнитель как бы ощущает уплотненным, сжатым во времени; выполняя тот или иной нюанс, исполнитель „умственным взором“ видит и то, что будет через несколько страниц, и то, что уже прошло» [1. С. 144].

Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Интересно, что рассматриваемое сочинение создавалось практически «в диалоге» между авторами статьи – композитором, написавшим концерт для фортепиано с оркестром, и пианистом, для которого этот концерт написан и которому посвящен (рис. 1–10).

Вступление (**Sostenuto**) – смелое речитативное высказывание, которое показывает главную тему в качестве мощного, волевого начала. Призывные, торжественные интонации восходящими квартами и квинтами, звучащими на фортиссимо, представляются очень эпичными. Тем самым, можем сделать вывод, что главная тема звучит как напоминание о ярких впечатлениях.



Рис. 1. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 1. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Moderato (колокольно) – партия оркестра здесь звучит величественно и насыщенно. И снова мы слышим квартово-квинтовые интонации, которые действительно передают удары колокола. Создается ощущение неторопливого шага, размышления.

В партии фортепиано слышится тревожность, особенно это усиливается благодаря хроматическому ходу в басу, который дублируется в партии правой руки, тем самым вдвойне усиливая напряжение.

Затаенность, неизвестность и загадочность сосредоточены в тактах 15–16; несмотря на то, что мотив один и тот же, нельзя сказать что это звучит одинаково: наоборот, происходит усиление динамики, что приводит к *Agitato, con energia*.

Agitato, con energia (пространственно) (т. 17–25) – красочно звучащие аккорды, особенно при перекрещивании рук, создают образ мерцающих звезд.



Рис. 2. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 2. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Moderato (колокольно) (т. 26–35) – снова оркестр вступает весомо и отчетливо; ощущение широты, простора можно сравнить с необъятным полем. Фортепиано вступает как бы издалека, пытаясь не приглушить звучание оркестра. Словно ветер, звучание фортепиано то усиливается, то снова затихает.

Agitato, con energia (т. 36–44) – воинствующая призывная тема звучит в партии левой руки у фортепиано. Октавы «ля» напоминают колокольное звучание. Кажется, что тройка мчится по полю – так смело и быстро. В партии оркестра в это время звучит контрастная тема – робкая и сомневающаяся.

Agitato, con energia

Ф-но I

Ф-но II (оркестр)

36

36

legato

mf

p

Рис. 3. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 3. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Vivo scherzoso (т. 45–56) – тревожные интонации, ранее звучавшие, приобретают теперь более скерцозный характер. Напряжение усиливается во время звучания репетиций, особенно идущих по хроматизму. Это напоминает работу двигателя, шум которого постепенно затихает. Скерцозная тема сосредоточена сначала в партии фортепиано, затем в партии оркестра (*прием поочередного показа тем будет подробно описан далее*).

С 57-го по 60-й такты частично сохраняются в партиях обеих рук у фортепиано, но они уже звучат менее напряженно.

Moderato (subito) – четыре такта (т. 61–64) – будто появление былинных персонажей. Данный эпизод служит «переключением» взволнованного настроения, реальных переживаний на более спокойное, сказочное повествование.

Sostenuto (т. 65–68) – звучит главная тема концерта. Хотя она и абсолютно идентична вступлению, но несет в себе уже совершенно иной характер. Вначале была подготовка к предстоящим событиям, а сейчас эта тема уже содержит в себе ощущение мудрости и величия. Это можно сравнить с возрастом человека. Сначала это юный человек, не знающий и не видящий еще многого, молодой и наивный. А теперь это уже взрослый, вполне мудрый человек, который многое пережил за свою жизнь и многое может вспомнить.

Andante (leggiere, как будто узоры на зимнем стекле) (т. 69–72) – снова вкрапление сказочных интонаций в повседневную реальность. Застывшие на стекле снежинки передают ощущение задумчивости, растерянности.

Далее с тактов 73–88 происходит имитация фортепиано и оркестра. У фортепиано звучит полетная тема (представляется, как маленькая девочка прыгает на скакалке). У оркестра более приземистая, можно даже сказать, более «взрослая» тема. Не столь легкая и воздушная, она ассоциируется с наставлениями старшего человека беззаботной маленькой девочке. Этот эпизод можно также сравнить с плясовой (очевидна танцевальность).

Con energia, giocoso (т. 89–94) – продолжается беззаботная и стремительная тема бегущей по лестницам маленькой девочки (т. 89). Такт 90 – ответ оркестра – как напоминание о быстро идущем времени, которое не следует тратить понапрасну. Такты 93 и 94 – от звуков «ля» и «ре» (восходящее движение на кварту) – напоминают ступеньки, по которым поднимается девочка. Октавы «фа» на форте и на пиано (т. 97–98) показывают разницу того, как быстро можно подняться до самой верхней ступеньки и так же легко с нее скатиться.



Рис. 4. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 4. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Cadenza – вкрадчиво, как бы издалека происходит подготовка перед надвигающимся «штормом»: тема времени сохраняется, но уже не в виде беззаботной детской радости, а в более зрелом, опытном взгляде со стороны мудрого человека. Переносы левой руки создают ощущение нарастающей волны. Октавы «соль» и «ля» в партии правой руки, как мощные глыбы, устойчиво возвышаются над всем происходящим. Эти октавы – словно сильный воин, который неизменно продолжает свой путь, несмотря на трудности. Репетиции на ноте «соль» (т. 105) – словно маяк, ориентир для заплутавшего путника. С такта 106 происходит еще большее волнение, партии обеих рук более самостоятельны. Наблюдается смена тональности. С такта 110 вновь происходит напоминание начального состояния. С такта 112 – опять резкая смена тональности, здесь нарастает напряжение, которое приводит уже к другому «маяку» – ноте «до». Октавы «до» – это уже более значительный этап в жизни, нежели тот, который показывался на октавах «соль»; более высокая планка приоритетов и целей, которые человек перед собой ставит.

С такта 115 возвращаемся к материалу такта 99, но уже в другом состоянии. Здесь более мощное, более уверенное звучание. С такта 121 вновь происходит смена настроения. Только на этот раз призывная интонация «зашифрована» уже в партии правой руки. Такты 125–126 – временное затишье, возможность набраться сил. И вот наступает тот самый «предел мощности»,

который начинает свое постепенное развитие с такта 127. Опять смена тональности, снова мы можем заметить октавы «до», но призывные интонации вновь в правой руке (поочередный показ призывных интонаций в разных руках, как можно предположить, использован композитором с определенной целью. Он наглядно подводит нас к мысли, что не следует делать поспешных выводов, хорошо не обдумав происходящее. Смена рук – это как взгляд на проблему с разных сторон. В этом и показан этап становления, взросления человека как личности от беззаботно играющей девочки до умеющего рассуждать взрослого человека).

Такты 130–132 – новый материал, необычный по звучанию. Торжественные аккорды создают впечатление приближения чего-то светлого, приятного, как будто лучик солнца осветил дорогу заплутавшему путнику.

С такта 133 снова появляется некоторое сомнение и волнение. Это состояние характеризуют триоли в партии левой руки. Такты 138–139 еще больше усиливают напряжение, солирует левая рука при неизменной октаве «си» в правой.

Продолжительный путь сомнений, волнения и искренней радости приводит нас к эпизоду «Праздничного перезвона» (т. 140–147) – великого торжества света над темными силами. Триумфально звучит внезапно появившийся До-мажор как символ возвышенности, чистоты и свободы. Словно крик души, освобождение от страданий и трудностей находят свое отражение в необыкновенной широте величественного и молчаливого русского поля (образ необъятного поля уже встречался нам в эпизоде Moderato (колоколь-но) – (т. 26–35).



Рис. 5. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 5. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Следующий эпизод – **Andante maestoso** (т. 148–155) (который в заключение будет звучать в партии оркестра) – является логичным продолжением темы свободы, гордой и непобедимой личности. Здесь уже всюду господствует *Ля-мажор* – олицетворение жизнерадостности, энергии (не случайно композитором использован термин *risoluto* – решительно). Величественные басы «ля» вносят ощущение безгранично-широкой человеческой души (широта души сравнивается с широтой и необъятностью поля).



Рис. 6. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 6. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Далее следует противоположный по характеру эпизод (такты 156–170) на тему Мельника из оперы А. Даргомыжского «Русалка». Обозначение **«быстро, разухабисто, но неповоротливо»** наглядно передает облик Мельника: «Вся его жизнь течет как бы под аккомпанемент мерно движущихся на мельнице жерновов и колес. В партии Мельника соответственно этому первостепенное значение приобретают ритм и четкий метрический рисунок. Уже в первой арии «Ох, то-то все вы, девки молодые» ритм передает одну из важных особенностей натуры Мельника: он не умеет бездействовать; он предприимчив, подвижен, хотя и не суетлив» [2. С. 67].

Мощные октавы передают жизнерадостное настроение Мельника. Весь эпизод наполнен плясовыми мотивами народно-бытового склада, прослеживаются интонации жизнелюбия, хитрости, наивности и в то же время серьезности.



Рис. 7. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 7. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Ускоренное движение октав словно скороговорку, неожиданно прерывает ранее встречавшийся (т. 148–155) эпизод **Andante maestoso**. На этот раз тема изложена октавами (что имеет отчасти сходство с плясовой, но уже несет в себе более лирический и сдержанный характер) и звучит в высоком регистре, что символизирует духовный рост и взгляд на жизненные трудности как бы свысока.

Далее три такта – сердитые, нарочито-поучительные высказывания (т. 178–180), которые мгновенно сменяются на легкие, певучие, мечтательные интонации девушки (т. 181–188). В них слышится робость, неуверенность в том, что счастье уже близко, но оно еще очень хрупкое и уязвимое. И снова мечтательность прерывает взволнованный вихрь протеста (т. 189–190), но на этот раз уже ничто не может помешать счастью.



Рис. 8. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 8. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Следующий эпизод **Andante (dolce)** (т. 191–220) – значимый для всего концерта. Он заметно отличается от предыдущего материала – размер 6/8, прозрачная фактура, преобладают триоли. Здесь происходит игра тонально-

стей между оркестром и фортепиано. Хрупкое, возвышенное звучание передает **главную идею концерта** о том, что обрести счастье способен лишь человек с доброй душой и сердцем, что счастье очень сокровенно, о нем не нужно кричать, нужно пронести его до конца, как хрустальную вазу, бережно, не уронив. Близко расположенная фактура и максимально тихое звучание еще раз указывают нам на хрупкость счастья, ради которого стоило пройти все жизненные испытания.



Рис. 9. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 9. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Продолжается эпизод **Andante (misterioso, пространственно)**, но уже в измененном виде. Таинственно и возвышенно звучит мелодия в партии фортепиано (На первый взгляд кажется, что она настолько хрупкая, что не сможет удержать счастье. Но если обратить внимание на партию оркестра, то теперь в ней проходит вышеупомянутая тема **Andante maestoso**. Тема в оркестре олицетворяет смелость и величие, тем самым значительно поддерживает утонченно-женственную партию фортепиано. Благодаря такой поддержке можно с уверенностью сказать: «Счастье никуда не уйдет! Оно наше! Оно будет с нами!»).



Рис. 10. Е. Приходовская. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Fig. 10. E. Prikhodovskaya. Piano Concerto No. 2

Завершается концерт постепенным диминуэндо и ритенуто, словно растворяясь в тишине спокойствия, созерцания и благодати!¹.

¹ «Иногда остаться в тишине – единственный способ сказать о чем-то» (Ошо (Бхагван Шри Раджниш). «Зрелость. Ответственность быть самим собой».

Хотелось бы отметить некоторые особенности данного концерта:

- Обилие характерных эпизодов (эпизод времени, счастья, танцевальный и т.д.).
- Разнообразие авторских указаний («праздничный перезвон», «как будто узоры на зимнем стекле», «пространственно», «колокольно», «быстро, разухабисто, но неповоротливо» и т.д.).
- Резкие смены тональностей в соответствии с содержанием.
- Тема-символ (использование темы Мельника из оперы А. Даргомыжского «Русалка» как выражения образа веселья и настроения беспечности).

На примере собственных сочинений Анна Окишева приводит ассоциативный разбор, используя произведения живописи и литературы как дополнение к образно-эмоциональному ряду. Уникальность данного метода заключается в том, что исполнитель, являясь и композитором, уже имеет представление об образно-эмоциональном содержании. На данном примере мы наглядно видим процесс «зашифровки» и «расшифровки» музыкального сочинения.

А. Окишева. Светлое озеро

Тихо, точно шепотом, начинается вступление (т. 1–3), которое на крещендо доходит до вершины, звонко-мерцающего арпеджированного аккорда. Словно после таинственной темноты вновь наступает долгожданное утро.

Начало пьесы – после вступления (такты 4–11) – напоминает неторопливый рассказ. Утром все вокруг «просыпается», и весь лес находит свое отражение в кристально чистой воде озера. Мелодия, словно протяжная песня, начинает свое повествование о таинственном озере. Пунктирный ритм, будто мимолетное дуновение ветерка, придает мелодии небольшое движение. Мелодия постепенно доходит до кульминационной точки – звука «до» в третьей октаве, затем снова возвращается в первоначальное состояние повествования на *piano*. Партия левой руки весьма разнообразна. Она изложена то размашистыми ходами на широкие интервалы, то собранно – аккордами. Начало пьесы – это подготовка к предстоящим событиям. Здесь мы не услышим стремительного движения и эмоционального напряжения (рис. 11).



Рис. 11. А. Окишева. Светлое озеро

Fig. 11. A. Okisheva. Light lake

Начальная часть пьесы сравнивается с картиной А. Ромма «Рассвет над озером» (рис. 12). Первое, на что мы обращаем внимание, – это необыкновенная прозрачность воды, в которой отражается ясное небо. Именно небо и вода создают ощущение просветленности и свободного пространства. Озеро как главное действующее лицо расположено в центре, и лишь по бокам сосредоточены деревья. Озаряющие все вокруг лучи солнца наполняют пейзаж теплом и светом.

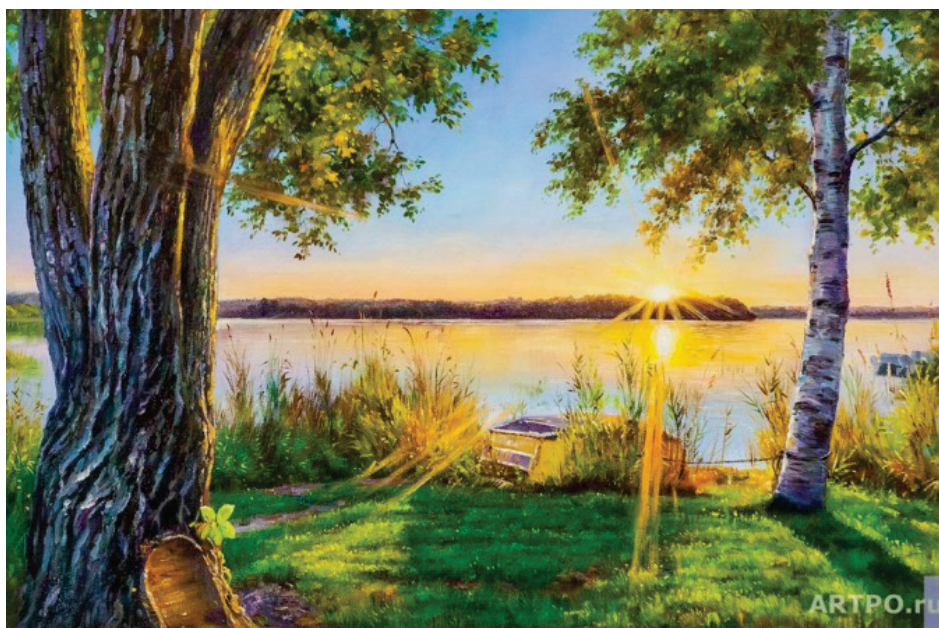


Рис. 12. А. Ромм. Рассвет над озером

Fig. 12. A. Romm. Dawn over the lake

Средняя часть *Piu mosso (Взволнованно)* (т. 12–19) звучит торжественно, приподнято, подвижно. Величественные октавные скачки в левой руке передают движение облаков, усиление ветра и сгущение красок на ясном небе. Вскоре небольшое волнение постепенно исчезает. Будто внезапная радость или приятная новость, которую не терпится рассказать, придает музыке взволнованный и мечтательный характер (рис. 13).



Рис. 13. А. Окишева. Светлое озеро

Fig. 13. A. Okisheva. Light lake

Иллюстрацией к средней части служит, по мнению А. Окишевой, картина И. Левитана «Озеро» (другие названия – «Солнечный день. Озеро», «Озеро. Русь») (рис. 14).

На картине мы можем наблюдать движение облаков и водную рябь (что делает характер музыки подвижным). Картина богата красками, написана объемными мазками, что придает ей большую значимость (в музыке это состояние передается октавами и аккордами).



Рис. 14. И. Левитан. Озеро

Fig. 14. I. Levitan. Lake

Арпеджированный аккорд в левой руке и неторопливые, задумчивые по характеру триоли передают образ лучей заходящего солнца, подготавливают слушателя к заключительной части пьесы (рис. 15).



Рис. 15. А. Окишева. Светлое озеро

Fig. 15. A. Okisheva. Light lake

Характер заключительной части пьесы (т. 20–27) наглядно отображает картина *Петера Мёнстеда «Закат над лесным озером»* (рис. 16).

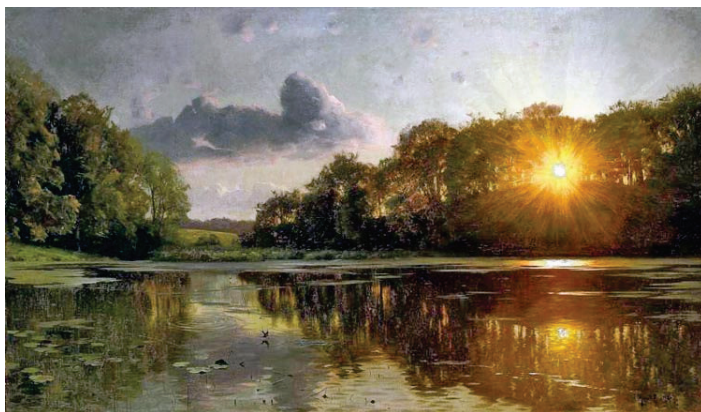


Рис. 16. П. Мёнстед. Закат над лесным озером

Fig. 16. P. Mensted. Sunset over a forest lake

Здесь словно все успокаивается после движения облаков и дуновения ветра.

И в музыке уже нет тех взволнованных чувств, наступает умиротворение. Снова, как в первоначальном варианте, мелодия изложена одnogлосно. В левой руке преобладают арпеджированные аккорды, словно застывшие искорки воспоминаний, которые согревают своим теплом душу. Последний такт – фермата на самой высокой ноте в пьесе – дает возможность слушателю вновь окунуться в приятные воспоминания.

А. Окишева. Под голоса чаек...

Название говорит нам о том, что вся пьеса пронизана морской тематикой. Сразу перед глазами слушателя возникают сияющая гладь теплого моря, песчаный берег с чайками. Благодаря приятно греющим лучам солнца и легкому дуновению ветерка создается ощущение свободы и спокойствия.

Первые два такта – олицетворение равномерной волны, подготавливающее слушателя к созерцанию природы. Изменчивость волн передается с помощью смены длительностей (восьмые ноты сменяются шестнадцатыми – такты 4–5). Далее мы слышим голоса чаек, перекликающийся с шумом моря (этот эффект достигается путем переброса левой руки – такт 6). Волны изменчивы по своей силе, поэтому в тактах 6–7 в правой руке сосредоточена повествовательная мелодия, а в левой происходит движение шестнадцатыми. Далее мы можем наблюдать присутствие октав в левой руке, что передает «недовольство», «ворчливость» больших волн. Солнце на мгновение «прячется», но вновь «озаряет» нас своим светом – торжественно звучат аккорды и октавы.

Такты 11–14 (вступление в измененном виде) возвращают нас в первоначальное состояние спокойствия и умиротворения. Далее, с тактов 15–20 происходит смена настроения, ощущается прохлада, волны сильнее бьются о берег, а вода становится темнее. Уже не видны разноцветные камешки и маленькие рыбки у берега. Небо нахмурилось (рис. 17).



Рис. 17. А. Окишева. Под голоса чаек...

Fig. 17. A. Okisheva. Under the voices of seagulls...

Такты 21–22 в третий раз проходят основной мыслью задумчивости и приятных воспоминаний. С такта 23 (*Sostenuto*) и до конца пьесы уже нет того взволнованного настроения и сгущения красок. Наоборот, создается ощущение огромного пространства, море приобретает величественный и необъятный вид. Чайки уже не на берегу, они гордо парят высоко над водой (т. 26). И снова легкий теплый ветерок (т. 27, повторяющиеся звуки «до» –

«ре») приятно ощущается на лице и уносит нас в воспоминания. А тем временем уже издали доносятся еле слышимые голоса чаек (рис. 18).



Рис. 18. А. Окишева. Под голоса чаек...

Fig. 18. A. Okisheva. Under the voices of seagulls...

Примером олицетворения образов данной пьесы может служить фрагмент стихотворения И. Бунина «Все море – как жемчужное зеркало»:

*Все море – как жемчужное зеркало,
Сирень с отливом млечно-золотым.
В дожде закатном радуга сияла.
Теперь душист над саклей тонкий дым.
Вон чайка села в бухточке скалистой, –
Как поплавок. Взлетает иногда,
И видно, как струею серебристой
Сбегают с лапок розовых вода...*

Вместе и по отдельности данные произведения демонстрируют довольно обширное представление образно-эмоционального ряда. Благодаря обращению к смежным искусствам (в частности, литературе и живописи) происходит более точная и разносторонняя формулировка веерообразной модели творческого процесса (уточнялось ранее).

Пьесы выбраны не случайно. В них можно найти общие черты:

- Природа – олицетворение спокойствия, возможность отойти от бытовых проблем и остаться наедине с собой. Красота природы воспринимается как ощущение духовной красоты человека.

- Поражает величественное пространство воды, неба, их необъятная широта.

- Отображение цикличности в природе – возвращение в первоначальное состояние спокойствия и умиротворения – позволяет человеку ощутить гармонию с самим собой и внешним миром.

- Природа изменчива и неповторима, как и чувства человека, его состояние в данный момент невозможно в точности передать дважды.

«Так, трезво-прагматическое, научное отношение к природе основывается на знании того, что у нее нет ни души, ни языка и т.п. Духовное же вос-

приятие природы предполагает обратное. Такое видение воплощено в знаменитом стихотворении Ф.И. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа –
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...» [3. С. 231].

Итак, исходя из вышеперечисленных примеров, авторы статьи пришли к выводу, что существует неразрывная, возможно, невидимая на первый взгляд взаимосвязь композиторской и исполнительской практики. Осмысление образно-эмоционального ряда музыкального произведения – по сути, его содержания – и есть действительно верный путь к созданию стимула для кооперации композитора, исполнителя и слушателя (даже с учетом временных дистанций).

Список источников

1. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. М. : Классика-XXI, 2007. 192 с.
2. Ремезов И.И. А.С. Даргомыжский. М. : Музгиз, 1963. 128 с.
3. Солонин Ю.Н., Каган М.С. Культурология : учебник. М. : Высшее образование, 2005. 566 с.

References

1. Barenboim, L.A. (2007) *Fortepiannaya pedagogika* [Piano Pedagogy]. Moscow: Klassika-XXI.
2. Remezov, I.I. (1963) *A.S. Dargomyzhskiy* [A.S. Dargomyzhsky]. Moscow: Muzgiz.
3. Solonin, Yu.N. & Kagan, M.S. (2005) *Kul'turologiya* [Culturology]. Moscow: Vyshee obrazovanie.

Сведения об авторах:

Приходовская Е.А. – доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: vstrechauchenyh@mail.ru

Окишева А.А. – выпускница кафедры инструментального исполнительства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск); аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры, искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: larianna.ok@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Prikhodovskaya E.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vstrechauchenyh@mail.ru

Okisheva A.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: larianna.ok@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 15.06.2022;
одобрена после рецензирования 18.08.2022; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 15.06.2022;
approved after reviewing 18.08.2022; accepted for publication 30.08.2022.

Научная статья

УДК 791.43.03

doi: 10.17223/22220836/47/17

ФИЛЬМ ФРИЦА ЛАНГА «М» (1931) В КОНТЕКСТЕ НАУЧНОЙ, СОЦИАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ГЕРМАНИИ В 20–30-Е ГОДЫ XX ВЕКА

Сергей Николаевич Роман

*Государственный гуманитарно-технологический университет, Орехово-Зуево, Россия,
berbertolu44i@mail.ru*

Аннотация. Рассматривается специфика общественно-политической и культурной жизни в Веймарской республике в период создания фильма Фрица Ланга «М». Автор отказывается от традиционной трактовки «М» как памфлета, в котором отразились проблемы Германии накануне прихода к власти национал-социалистов. Кинолента исследуется прежде всего с точки зрения художественной эволюции детективного жанра, обусловленной постепенным усилением в кинематографе реалистических тенденций и ослаблением влияния экспрессионизма на художественную жизнь в целом и на стиль Ланга в частности. Особое внимание уделяется использованию Лангом такого художественного приема, как саспенс, который является ключевым для понимания всей композиции произведения.

Ключевые слова: Веймарская республика, кинематограф, Фриц Ланг, экспрессионизм, саспенс

Для цитирования: Роман С.Н. Фильм Фрица Ланга «М» (1931) в контексте научной, социальной и культурной жизни Германии в 20–30-е годы XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 204–216. doi: 10.17223/22220836/47/17

Original article

THE MOVIE “M” (1931) BY FRITZ LANG IN THE CONTEXT OF THE SCIENTIFIC, SOCIAL AND CULTURAL LIFE OF GERMANY IN THE 20–30 – IES OF THE TWENTIETH CENTURY

Sergei N. Roman

*State University of Humanities and Technology, Orekhovo-Zuyevo, Russian Federation,
berbertolu44i@mail.ru*

Abstract. The article deals with the specifics of the social, political and cultural life in the Weimar Republic at time of the making of Fritz Lang’s movie “M”.

While showing the connection between the historic events of the time and the ideas conveyed in the movie, the author rejects the traditional interpretation of “M” as a pamphlet reflecting the problems in Germany before the national socialists came to power. The cooperation of the police and the criminal elements making attempts to catch the maniac is considered to be a logical continuation of the spiritual unity of the upper and lower classes shown in Lang’s “Metropolis” four years before. The movie was banned by the Nazis in 1934, which can be explained by the inappropriateness of such ideas in the society where criminal behaviour is associated with biological deficiency – the question of criminal liability of the mentally deficient raised in “M” loses its relevance for the same reason.

In the first place the movie is analyzed from the perspective of the artistic evolution of the detective genre, caused by the gradual strengthening of the realistic tendencies in cinema and the weakening of the influence of expressionism on the artistic life in general and Lang's style in particular. A criminal act is no longer shown by Lang – as opposed to his earlier works – to be an act provoked by unexplainable mystical forces; now it receives psychological explanation.

The rejection of romantic traditions typical of the German cinema of the twenties, the appeal to pseudo-documentary filming, the arrival of sound in cinema – all this leads to the simplification of visual imagery, later on a characteristic feature of the movies of the thirties. A special focus is made on Lang's application of suspense, which is the key to understanding the whole composition of the artwork and becomes an integral part of detective movies made popular by Alfred Hitchcock for dozens of years to come.

Keywords: Weimar Republic, cinema, Fritz Lang, expressionism, suspense

For citation: Roman, S.N. (2022) The movie “M” (1931) by Fritz Lang in the context of the scientific, social and cultural life of Germany in the 20–30 – ies of the twentieth century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 204–216. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/17

В конце двадцатых – начале тридцатых годов XX в. для мирового кинематографа актуальной оказывается проблема того, как с учетом целого ряда факторов – таких, как изобретение звука; развитие гуманитарных наук (прежде всего, социология, психология, психиатрия); перемены в общественно-политической обстановке (активизация в странах Европы, Азии, Америки политических сил, настаивающих на формировании «новой морали» и «нового человека») – становится возможным по-новому раскрыть художественными средствами природу преступления, показать мотивы, движущие людьми, способными на насилие и убийство. В 1931 г. на экраны выходит картина, которая вплоть до наших дней традиционно считается шедевром мирового кинематографа, связанным с развитием детективного жанра. Фильм «М» Фрица Ланга, ставший первым звуковым проектом режиссера, уже снявшего такие масштабные ленты, как «Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1927), «Женщина на Луне» (1929), является при этом одной из его наименее изученных работ. Вызвано это тем, что развитие национал-социалистического движения, а впоследствии и приход его лидеров к власти в Германии в 1933 г. заставляют рассматривать «М» не с точки зрения эволюции детектива, а прежде всего как киноленту, разоблачающую тенденции, уже намечающиеся в общественно-политической жизни Веймарской республики за два года до установления господства НСДАП, и даже нацеленную на критику национал-социализма и его отношения к человеку. Подобный подход, бесспорно, имеет право на существование, однако для полноценного рассмотрения идейно-художественных особенностей данного произведения необходим тщательный анализ социальной, политической, культурной обстановки в сочетании с рассмотрением творческой эволюции создателей киноленты. Именно этой цели посвящена данная статья.

Заметим, что кинематограф в первые десятилетия своего существования, обращаясь к детективной тематике, тяготел прежде всего к сериальной форме повествования, следуя за тенденциями «бульварной литературы». Наиболее успешными становились такие проекты, как «Фантомас» Луи Фейада, включавший в себя пять фильмов, вышедших в прокат с 1913 по 1914 г.; «Вампи-

ры» (1915), также созданные Фейадом и состоящие из 10 эпизодов; «Похождения Элен» (1914–1915, реж. Луи Ганье), действие которых разворачиваются уже на протяжении нескольких десятков эпизодов. О высоком качестве каждого отдельного фильма речи не могло и идти: главной задачей был как можно более частый выход на экраны очередной серии.

Возникновение такого уникального культурного явления, как немецкий киноэкспрессионизм, привело к тому, что на протяжении десятилетия после выхода на экраны «Кабинета доктора Калигари» (1920, реж. Р. Вине) измененное состояние психики персонажей ассоциативно связывалось с неким Злом, носящим вселенские масштабы и подавляющим волю человека. Преступление напрямую связывалось с воздействием этих инфернальных сил. Экспрессионизм, таким образом, возрождал подходы к искусству, свойственные даже не символизму, а средневековому мистицизму и романтизму конца XVIII в. С другой стороны, эволюция данного художественного течения напрямую связана с развитием политических событий в Германии: именно экспрессионисты активно провозглашали необходимость сближения революции и искусства, отказывались от рационализма западной культуры, предпочитая анархизм и мистицизм [1. Р. 77]. В конечном счете распространение подобных взглядов в их среде и привело к провозглашению национал-социалистами экспрессионизма одним из дегенеративных художественных направлений.

Следует подчеркнуть, что детективные фильмы – как реалистической, так и мистической направленности – постепенно начинают восприниматься зрителем как отображающие события реального мира, схожие с логикой повседневного быта. Так, шпиономания, приобретающая гротескные формы, распространяется в Германии уже в годы Первой мировой войны, причем истерия, связанная с ней, активно формируется силами местных властей [2. С. 68]. Ланг сам начинает режиссерскую карьеру с попыток создать тетралогия про преступную организацию «Пауки» (1919, 1920), раскинувшую свою сеть по всему миру. На протяжении целого десятилетия в своих ранних картинах, посвященных современности, режиссер демонстрирует «врагов общества», тайные силы, противостоящие развитию страны, способные контролировать все сферы жизни, причем в каждом новом фильме логика их поведения становится все более иррациональной. Апофеоза в этом отношении Ланг достигает в картине «Шпионы» (1928), показывая клоуна, руководящего преступной сетью и расстающегося с жизнью после провала организации, кривляясь перед зрительным залом.

Существенная трансформация творческой манеры Фрица Ланга, происходящая в «М» и в «Завещании доктора Мабузе» (1933) – двух последних фильмах, снятых им до эмиграции из Германии, напрямую связана прежде всего не с переменой политической обстановки, а с эволюцией представлений Ланга об искусстве. Уже в самых первых кинолентах, созданных этим сценаристом и режиссером, проявляется его стремление к превалированию изображения над смысловой составляющей. При хронометраже картин, превышающем иногда 2–4 ч, развязка в них зачастую происходит стремительно, на протяжении последних пяти минут, оставляя множество незавершенных сюжетных линий. Снятая за год до фильма «М» кинолента «Женщина на Луне» обладала весьма необычной художественной формой. Именно в ней

Ланг впервые фактически отказался от связного повествования в пользу работы с визуальным планом, нацеленной на достижение эффекта реалистичности. При создании фильма «М» режиссер придерживается тех же принципов: документальная манера подачи материала приводит к крайне неровной динамике повествования и (особенно во второй половине картины) нарочито замедленному характеру развития действия, обрывающегося в самом начале суда над Гансом Беккертом.

В течение двух часов зритель наблюдает за попытками полиции и представителей преступного мира выполнить одну и ту же задачу – поймать маньяка, охотящегося на детей. Эти поиски, как правило, рассматриваются в наши дни как нечто предосудительное, связанное с криминальным характером власти, создающей возможность для развития массового психоза. Так, на портале культурного наследия и традиций России «Культура.РФ» отмечается: «Картина параллельно показывает деятельность служителей закона и его закоренелых нарушителей, чтобы зритель ужаснулся: разница между ними формальна» [3]. Заметим, однако, что уже в фантастической антиутопии «Метрополис» – картине, на протяжении всего XX в. в силу своего морализаторства получавшей от искусствоведов характеристики «тривиальная», «наивная», «сентиментальная» и в то же время являющейся «кульминацией» [4. Р. 3] всего немецкого немого кинематографа – сценарист Теа фон Харбоу и режиссер Фриц Ланг задаются вопросом, каким образом возможно достижение духовного союза между Головой (интеллектуальной элитой, правителями) и Руками (рабочими города, занимающими положение социальных низов). Выход в «Метрополисе» находится после бессмысленного бунта рабочих, приводящего к разрушению машин и угрозе затопления жилого квартала, в котором находятся дети самих рабочих. После их спасения Фредером, сыном правителя города, социальный конфликт как бы оказывается исчерпан, возникает ощущение единства всех обитателей Метрополиса.

Восприятие народа как единой семьи, которую нужно совместными усилиями защищать от чуждых, разрушающих ее элементов, бесспорно, близко идеологии национал-социализма с самых ранних этапов ее формирования. «Метрополис», ставший любимым фильмом Гитлера, воплощает эту идею предельно наглядным образом. Подобный факт не мог не повлиять на развитие карьеры Ланга. 27 марта 1933 г. кинематографист принимает участие в открытии «ячейки режиссеров» Национал-социалистической заводской организации (NSBO), что позволяет режиссеру Йёста Вернеру назвать Ланга «яростным националистом» [5. Р. 497]. На самом деле цели этой организации во многом сводились к организации социально-экономических преобразований, и уже через несколько месяцев после прихода Гитлера к власти Германский трудовой фронт, оттеснивший NSBO на второстепенные позиции, отказался от идеи быстрого улучшения экономического положения рабочих, провозглашая борьбу за высокие зарплаты «каждой наживы» и «свинским началом» в человеке [6. С. 141].

Именно в контексте идей, выраженных в «Метрополисе», следует рассматривать поведение преступников в фильме «М»: помимо желания прекратить полицейские облавы, ими движет осознание себя как «отцов» и «матерей», о чем неоднократно говорится в картине. Идея социального

единства выражена здесь при помощи реалистического материала и разрешается в менее позитивном ключе: если в финале «Метрополиса» матери радуются спасению детей, то в последнем кадре «М» три женщины в черном осознают невозможность вернуть жертв маньяка. Их призыв следить внимательнее за детьми обращен ко всем зрителям (членам одной «семьи») и никак не может восприниматься как проявление милосердия по отношению к убийце.

В данном случае речь идет не об окончательном оправдании психологии общества, объединяющегося против преступника-изгоя. Реализованное в фильме «М» отношение к поведению толпы в целом близко подходу Карла Юнга, в январе 1939 г. размышляющего о природе политики: поведение любого лидера напрямую связано с поведением нации. Многомиллионная нация неспособна вести себя по-человечески, ее поведение свойственно животному миру, и ее лидеры могут вести себя исключительно как монстры. Юнг, характеризуя Гитлера как человека, говорящего 38 млн голосов, порождает таким образом формулировку, которая до сих пор вызывает непрерывные споры о том, является ли позиция классика психоанализа профашистской или антифашистской [7. Р. 115–136]. Ланг, демонстрируя поведение города, также не пытается размышлять об абстрактной, «общечеловеческой» морали. Его интересует лишь мораль ситуативно правильная, единственно возможная в существующей ситуации. Через атмосферу тотальной подозрительности «город» приходит к осознанию «семейного» родства.

Не следует также забывать о том, что сценарии фильмов «М» и «Завещание доктора Мабузе» были созданы женой режиссера Теа фон Харбоу, на карьере которой запрет этих картин никак не отразился. Именно этой женщине приписывается идея создания «Нибелунгов» – монументального кинополотна Фрица Ланга. В результате ее работы древнегерманский эпос перерождается в середине двадцатых годов XX в. в произведение эпохи модернизма, которое впоследствии стало для национал-социалистов символом возрождения арийского духа. Показательно, что в 1933 г. Харбоу становится главой союза немецких авторов звукового кино, активно продолжая работать над созданием новых проектов, а в 1940 г. ничто не мешает ей вступить в НСДАП [8. S. 125]. Заподозрить Теа фон Харбоу, убежденную сторонницу политики фюрера, в сознательном стремлении создать два антифашистских фильма в принципе невозможно. Следовательно, необходимо отказаться от устоявшейся трактовки «М» и «Завещания доктора Мабузе» как острых социально-политических памфлетов. Рассказывая о причинах создания «М» Ллойд Челси и Майклу Гульд, Ланг говорит лишь о желании показать на экране наиболее «коварное» [9] преступление, не произнося ни слова о сатирической направленности произведения. Однако в таком случае возникает вопрос о причинах, по которым фильм все-таки оказался в списке художественных произведений, запрещенных немецкой цензурой.

С конца XIX в. в Германии начинается активное обсуждение необходимости перевоспитания преступных элементов, возможности их ресоциализации. Национал-социализм, идеология которого развивает биологические теории природы преступления, отказывается от подобных гуманистических идей, предполагая, что благо общества является более приоритетным, нежели права и свободы отдельного человека. Формально маньяк из фильма «М»,

Ганс Беккерт, как персонаж, одержимый своими страстями, является прямым подтверждением невозможности перехода подобных людей к полноценной жизни. Однако попытка создателей фильма вызвать в финале сочувствие к данному персонажу является неуместной в стране, в которой уже в июле 1933 г. принимается Закон о предотвращении рождения потомства с наследственными заболеваниями. На уровне государственной политики рейха психическое заболевание Беккерта может быть напрямую связано с его этническим происхождением, а этническое происхождение Петера Лорре – еврейского актера, сыгравшего эту роль, – как бы подкрепляет правильность политики национал-социализма в реальном мире. Еще через некоторое время власти рейха перейдут к массовому выселению из городов нищих, проституток, бродяг, т.е. фактически представителей тех самых социальных групп, которые в картине Ланга совместными усилиями обезвредили маньяка. Утопическое единство полиции и преступников, продемонстрированное в «М», независимо от того, насколько критически относились к нему сами создатели картины, становится абсолютно неуместным в условиях новой власти, проводящей четкую биологическую границу между людьми.

Будучи пойманным представителями преступной среды, Беккерт пытается оправдаться, рассказывая о голосах, звучащих в нем и заставляющих убивать, о призраке-двойнике, преследующем его по улицам. Зигфрид Кракауэр, анализируя этот монолог, подчеркивает связь персонажа с образами раннего киноэкспрессионизма: «Он похож на Болдуина из «Пражского студента», не устоявшего перед колдовскими чарами своего второго «я», он же – прямой потомок сомнамбулы Чезаре. Подобно Чезаре, его жизнью управляет властное требование убивать» [10. С. 226]. Следует, однако, помнить, что до самого финала картины ни о каких голосах и призраках не упоминалось. Если в «Пражском студенте» (1913, реж. С. Рюэ, П. Вегенер) и в «Кабинете доктора Калигари» подчинение человека силам инфернального Зла демонстрировалось напрямую, в декорациях с искаженными пропорциями, то в «М» актерская игра Лорре является лишь поводом для начала спора между участниками импровизированного суда о степени ответственности душевнобольного человека за совершенные преступления. Однако сама попытка пробудить сочувствие к душевнобольному Беккерту, осуществляемая в последней сцене фильма, противоречит представлениям Гитлера об отношении к «слабым» людям: уже в 1929 г. на съезде НСДАП будущий фюрер утверждает, что для пользы общества возможно уничтожение 700 тыс. детей из миллиона появившихся на свет. К принудительной эвтаназии в Германии начинают прибегать летом 1939 г. [11. С. 152]. Вероятно, именно данное несоответствие между идеями фильма и устремлениями фюрера приводит к тому, что в июле 1934 г. «М» запрещают показывать в кинотеатрах, однако продолжают демонстрировать за рубежом.

В фильме присутствует четкая хронология разворачивающихся событий. В объявлениях, развешанных на улице, упоминается возможная связь убийцы с преступлением, совершенным осенью прошлого года, т.е. в период начала Великой депрессии. Письмо Беккерта в газету с предупреждением о будущих преступлениях было опубликовано 17 ноября 1930 г., в разгар Конференции по экономическим вопросам в Женеве, на которой обсуждались способы борьбы с той же самой депрессией. На фоне мировой

экономической обстановки психологический портрет предполагаемого преступника, зачитываемый графологом и предполагающий крайнюю степень спокойствия и лености маньяка, является вызывающим. Большинство персонажей картины предстают перед зрителем в старых, изношенных одеждах; женщины облачены в одинаковые халаты и юбки. Беккерт носит безупречный костюм и проводит свободное время, строя самому себе гримасы у зеркала. Преступник и его потенциальные жертвы – толстый низенький человек с весьма необычной внешностью и мимикой и худые, высокие девочки, прыгающие через скакалку в первом кадре, – создают настолько очевидный контраст, что становится очевидно: Беккерт чужд обществу, лишен каких-либо социальных связей.

Заметим, что «25 пунктов» программы НСДАП, по которым ни один еврей не мог являться полноценным гражданином немецкого государства, были созданы А. Гитлером, Г. Федером и А. Дрекслером уже в 1920 г., однако вплоть до 1935 г. в реалистичность угрозы для евреев со стороны НСДАП верили немногие: «Евреи Германии были патриотами; даже либералы-центрalfерайновцы выступали против антигерманской кампании в мировой печати в 1933 году и призывали евреев голосовать за нацистские предложения на плебисцитах 1933–1935 годов» [12]. Основатель компании «Нерофильм», на которой был снят «М», Сеймур Небензал, сам являвшийся евреем по происхождению, не мог даже догадываться, какую роль сыграет его продюсерский проект в истории Германии. Аналогичным образом не следует «винить» Ланга за выбор исполнителя главной роли: в 1931 г. идея уничтожения евреев еще не является частью государственной политики. К Петеру Лорре сразу после выхода картины относятся как к звезде и к одному из крупнейших актеров. Однако образ «врага», реализованный в картине, оказывается настолько завершенным, что не стоит удивляться его дальнейшему использованию в национал-социалистической пропаганде. Уже после эмиграции Лорре его персонаж, маньяк-педофил Ганс Беккерт, дважды появлялся в антисемитских пропагандистских документальных фильмах в качестве «доказательства» враждебной сущности евреев («Евреи без маски», 1937; «Вечный жид», 1940). Заметим, что необходимость национализации кинематографа для национал-социалистов была вызвана представлениями о тотальном контроле над этой областью, установленном евреями и другими «нежелательными элементами» [13. Р. 37]. Возникает парадоксальная ситуация, при которой кадры из художественного фильма, созданного продюсером-евреем, спустя несколько лет после создания ленты используются как прямое подтверждение правильности национал-социалистической доктрины, подаются как «объективные» факты. Проблема конкретной личности начинает рассматриваться в Германии тридцатых годов в рамках идей национал-социалистической психиатрии, согласно которой арийское созидательное начало существенно превосходит возможности других народов. Психическое заболевание вообще осознается теперь как отклонение от национал-социалистического родства. Так, например, психиатр Курт Гаугер активно связывает в это время национал-социализм с этническим пониманием превосходства общих интересов над личными, характеризуя подобный подход как свойственный людям со здоровым духом, не присущим другим народам [14. Р. 219–220].

Примечательно, что «Дюссельдорфский душитель» Питер Кюртен – реальная историческая личность, которую, несмотря на все возражения Ланга, часто рассматривают в качестве прототипа Беккерта, – оказался одним из первых серийных убийц, подвергшихся тщательному психиатрическому освидетельствованию, результаты которого были опубликованы. Документальная книга доктора Карла Берга «Садист» (1938) [15] становится произведением, в котором психологический профиль преступника впервые исследуется всесторонне. Кюртен, в отличие от Беккерта, страдающего из-за своей мании, но не способного остановиться, был лишен какого-либо сострадания по отношению к своим жертвам. Все его преступления были совершены из стремления к удовольствию, возникавшему также в процессе их подготовки, и рассказаны психиатру в мельчайших подробностях. В этих историях часто упоминается супруга Кюртена, причем, судя по рассказам, связанным с ней, брак был счастливым до того самого дня, как «душитель» рассказал жене свою историю, предложив ей обратиться в полицию. Беккерт же является одиноким человеком, лишенным друзей и близких. Он страдает от своей мании и освобождается от мук совести только в момент очередного нападения на ребенка. Сопоставление Кюртена и Беккерта может быть продуктивным только в следующем плане: в начале судебного процесса Кюртен предстал перед публикой в образе благопристойного гражданина, отрицающего какую-либо связь между собой и многочисленными жертвами, но по мере слушаний утратил всякую сдержанность и начал открыто говорить об удовольствии, получаемом при убийстве людей. Подобный контраст возникает между образом Беккерта в начале картины и в финальном монологе обреченного на смерть человека. Если Карл Берг описывает жизнь конкретного человека в хронологической последовательности, рассказывая о каждом из 79 преступлений Кюртена, то в центре киноленты Ланга, лишенной натуралистических подробностей, оказывается сам ход полицейского расследования.

Отсутствие натуральных съемок приводит к эффекту «безвоздушного пространства»: действие происходит в местности, не имеющей никаких индивидуальных особенностей, состоящей из однообразных бетонных зданий. Полумрак улицы сменяется слабым освещением многочисленных подвалов, в которых осуществляются полицейские рейды. Дети, в первой сцене фильма играющие во дворе, лишенном какой-либо растительности, спокойно выкрикивают считалку о человеке с ножом, приход которого близок, как бы безразличные и к судьбе уже погибших детей, и к своей собственной. Многократное повторение этого текста делает его неким ритуалом жертвоприношения. Подобные считалки после фильма Ланга становятся традиционными элементами фильмов ужасов. Характерно, что в «Кошмаре на улице Вязов» (1984–2010) – самой известной киносери, использующей идею немецкого кинематографиста, – схожий текст чаще всего исполняется не живыми детьми, имеющими шансы выжить в противостоянии с inferнальным маньяком, а призраками его жертв.

Следует помнить, что для немецкого киноэкспрессионизма работа в павильонах являлась необходимой для использования фантастических декораций, искаженных, лишенных прямого сходства с реальным миром. В фильме «М», однако, город – это лишь место действия, лишенное тех черт, которые приписывали ему в соответствии с немецкой культурной традицией:

«...улицы в произведениях немецкоязычных авторов часто предстают в некоем дьявольском свете» [16. С. 22]. Ланг полностью отходит здесь от мистического подхода к жизни, реализованного в таких его сценариях, как «Хильда Уоррен и смерть» (1917), «Чума во Флоренции» (1919), дилогии «Пауки», фильме «Усталая смерть» (1921). Примечательно, что уже в «Завещании доктора Мабузе» Ланг вернется к экспрессионистическому образу человека-сомнамбулы, управляемого безумным гипнотизером, стремящимся к созданию власти преступников. Восприятие данного сюжета как сатиры на устремления национал-социалистов, якобы присутствующей и в фильме «М», является весьма распространенным [17. Р. 10–11]. Однако подобный подход является абсурдным: Гитлер приходит к власти в результате широкомасштабной пропаганды, направленной на все слои населения и анонсирующей грядущее решение всех социальных проблем. В фильме же сомнамбула совершает поступки, изначально лишённые смысла, не приносящие даже сиюминутной выгоды, нацеленные исключительно на террор ради террора. И «М», и «Завещание доктора Мабузе» должны изучаться преимущественно с точки зрения используемых в них художественных средств, а не как продукт политической сатиры, которая Фрицу Лангу не была интересна на протяжении всего его предыдущего творчества.

Для понимания специфики художественного конфликта в «М» обратимся к краткому анализу понятия «саспенс». Этот термин буквально переводится на русский язык как беспокойство, тревога, а его научное значение связано с ощущениями зрителя, который предполагает, что на экране в ближайшее время произойдет нечто нехорошее. Возникновение саспенса обусловлено наличием у зрителя некоей информации, которая отсутствует у персонажа, в результате чего даже идиллический эпизод превращается в ожидание ужасного. Традиционно принято считать, что создателем саспенса, разработавшим на практике методы его использования, является Альфред Хичкок [18. Р. 2520–2521]. Заметим, что при очевидном тяготении Ланга в ранний период творчества к приемам экспрессионизма, чуждым саспенса, а именно к демонстрации поведения людей, уже поставленных в экстремальные условия выживания, именно саспенс является ключевым приемом в первом фильме трилогии про доктора Мабузе: на роль неуловимого гипнотизера-преступника Ланг берет Рудольфа Кляйна-Рогге – актера, наделенного весьма специфической внешностью и прибегающего на протяжении более четырех часов картины к утрированной манере игры. Само его появление на экране формирует атмосферу саспенса, поскольку собеседник не знает, кто перед ним, а для зрителя это очевидно, независимо от маскировки, к которой прибегает Мабузе.

В самом начале «М» саспенс возникает в результате того, что девочка, идущая рядом с Беккертом, не знает об опасности, в отличие от всех остальных персонажей фильма и самого зрителя.

Стремление к созданию реалистичного кинополотна, выражающееся в том числе и в использовании документальных кадров, показывающих работу полиции, заставляет авторов фильма демонстрировать сцены многочисленных допросов и отчетов, слабо влияющие на развитие сюжета, как бы лишённые внутренней напряженности. Однако саспенс появляется в результате осознания того, что вся эта рутина, деятельность, производимая во

имя отчетности, никак не способна остановить преступника, о котором режиссер напоминает в коротких эпизодах для поддержания атмосферы напряженности.

Сцена, в которой продавец шаров узнает Беккерта и указывает на него преступникам, располагается в середине фильма, что придает художественной структуре своеобразную цикличность. Теперь в роли выслеживаемой жертвы выступает сам маньяк, не догадываясь об этом. Саспенс возникает и в эпизоде слежки за ним, и в сценах, в которых Беккерт пытается спрятаться от преследователей: зритель всегда оповещен и о месте нахождения маньяка, и о том, насколько близка погоня за ним. После поимки Беккерта преступниками 20-минутная демонстрация событий в полицейском участке изначально кажется бессмысленной, в очередной раз затягивающей действие. Однако зритель, уже зная, чем закончится расследование комиссара Ломана, испытывает напряжение, ожидая развязки истории маньяка. Во время суда преступников над Беккертом о скором приезде полиции не подозревает никто из участников процесса, и это также служит созданию атмосферы саспенса.

Спустя многие годы после создания «М» Альфред Хичкок, выступая на семинаре в Американском институте киноискусства, записанном на пленку, подчеркивал: «Публика должна быть информирована обо всем, что возможно» [19]. Таким образом, вместо 15 секунд удивления она получает 15 минут саспенса. Ланг, снимая свой первый звуковой фильм, на практике разрабатывает особенности использования этого принципа за несколько лет до того, как Хичкок создаст свои первые работы, ставшие впоследствии классическими, – «Человек, который слишком много знал» (1934) и «39 ступеней» (1935). Фактически «М» заканчивается в тот самый момент, когда возможности саспенса оказываются исчерпанными. В этом отношении киноленту следует рассматривать преимущественно как реализующую возможности одного приема.

О специфике использования Лангом возможностей звука в картине «М» наиболее адекватно высказывается Кен Дэнсиджер, предполагая, что для режиссера звуковая дорожка еще не является неотъемлемой частью художественной конструкции. Ланг использует ее прежде всего как дополнительный элемент дизайна, периодически на несколько минут погружая зрителя в абсолютную тишину или, напротив, прекращая контролировать продолжительность диалогов [20. С. 38–40]. Тем не менее «М», снятый всего через четыре года после первой полнометражной звуковой картины «Певец джаза» (1927), становится сложным техническим экспериментом, открывающим новые возможности для развития кинематографа.

Ланг решительно отходит от экспрессионистической манеры съемки, свойственной «Метрополису» и «Женщине на Луне», предвосхищая, таким образом, существенное упрощение визуального ряда, которое произойдет в кинематографе тридцатых – сороковых годов в связи с усложнением процесса производства фильмов. Используя детективный сюжет, режиссер находит способ справиться с множеством технических трудностей: длинные разговорные сцены в полицейских и министерских кабинетах, в подвалах и т.д. выполнены в театральной эстетике, как и в подавляющем большинстве киноработ, снятых в этот период, однако элементы жанра мокьюментари (псевдодокументалистики) внутренне оправдывают эти длинноты. В период, когда

звуковой кинематограф еще преимущественно ориентирован на создание фильмов, в которых звуковая дорожка представляет собой набор музыкальных композиций, а реплики персонажей или вообще отсутствуют, или представлены интертитрами, Ланг открывает возможности использования саспенса в принципиально новых художественных условиях. Неторопливый характер повествования и видеоряд, в котором преобладают ночные сцены и эпизоды, действие которых происходит в подвалах, на чердаках, близки стилистике жанра нуар, к формированию которой будет иметь отношение сам Ланг после переезда за границу. Не являясь произведением, критикующим идеи НСДАП, «М» намечает проблему уголовной ответственности душевнобольного человека за совершенные преступления в сугубо реалистическом ключе, причем гуманистический подход, реализованный в финале фильма, оказывается несовместим с биологизаторскими теориями национал-социализма, что и приводит к запрету киноленты в Германии тридцатых годов.

Список источников

1. *Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* / ed. by R.-C. Washton Long. Berkeley, Los Angeles and London : University of California Press, 1995. 349 p.
2. Айрапетов О.П. Генералы, либералы и предприниматели: работа на фронт и революцию. 1907–1917. М. : Модест Колеров и «Три квадрата», 2003. 256 с.
3. М. Город ищет убийцу // CULTURE.RU: Портал культурного наследия и традиций России. URL: <http://www.culture.ru/movies/329/m-gorod-ishet-ubiicu> (дата обращения: 29.08.2018).
4. Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear / ed. by M. Minden, H. Bachmann. Rochester, NY : Camden House, 2000. 340 p.
5. *Film Quarterly. Forty years – a selection* / ed. by B. Henderson, A. Martin. Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California press, 1999. 583 p.
6. Коричневая книга о поджоге рейхстага и гитлеровском терроре. М. : Изд-во ЦК МОПР СССР, 1933. 380 с.
7. Jung C.G. Speaking: Interviews and Encounters. Princeton ; New Jersey : Princeton University Press, 1977. 520 p.
8. Klee E. Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt am Main : S. Fischer, 2007. 715 S.
9. Chesley L. Fritz Lang: The Lost Interview // MOVIEMAKER.COM. URL: <http://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/fritz-lang-the-lost-interview-2953/> (дата обращения: 10.07.2018).
10. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М. : Искусство, 1977. 321 с.
11. Schmuhl H.-W. Rassenhygiene, Nationalsozialismus, Euthanasie. Von der Verhütung zur Vernichtung «lebensunwerten Lebens», 1890–1945. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. 526 S.
12. Романовский Д. Евреи – немецкие националисты: крах иллюзии, 1933–1935 // Лехаим. 2011. № 12 (236). URL: <http://lechaim.ru/ARHIV/236/romanovskiy.htm> (дата обращения: 10.08.2018).
13. Phillips M.S. The Nazi Control of the German Film Industry // Journal of European Studies. 1971. № 1. P. 37–68.
14. Mosse G.L. Nazi Culture: Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 2003. 386 p.
15. Berg K. The Sadist. London : Acorn Press, 1938. 200 p.
16. Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. К. Тимофеевой. М. : Rosebud Publishing : Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
17. Hoberman J. The Magic Hour: Film at Fin de Siècle. Philadelphia : Temple University Press, 2003. 272 p.
18. Falsafi P., Khorashadb S.K., Khorashad L.K. Psychological Analysis of Alfred Hitchcock's Movies // Procedia – Social and Behavioral Sciences. 2011. № 30. P. 2520–2524.

19. *Alfred Hitchcock: The Difference Between Mystery & Suspense* // YouTube. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Xs111uH9ss> (дата обращения: 31.08.2018).

20. *Dancyger K. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. New York ; London : Focal Press, 2002. 463 p.

References

1. Washton Long, R.-C. (ed.) (1995) *Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Berkeley; Los Angeles, California: University of California.

2. Ayrapetov, O.R. (2003) *Generaly, liberaly i predprinimateli: rabota na front i revolyutsiyu. 1907–1917* [Generals, liberals and entrepreneurs: work for the front and the revolution. 1907–1917]. Moscow: Modest Kolerov i “Tri kvadrata.”

3. Culture.Ru. (n.d.) *M. Gorod ishchet ubiytsu* [M – A City Searches for a Murderer]. [Online] Available from: <http://www.culture.ru/movies/329/m-gorod-ishet-ubiicu>. (Accessed: 29th August 2018).

4. Minden, M. & Bachmann H. (eds) (2000) *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, NY: Camden House.

5. Henderson, B. & Martin A. (eds) (1999) *Film Quarterly. Forty years – a selection*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California.

6. Anon. (1933) *Korichnevaya kniga o podzhoge reykhstaga i gitlerovskom terrore* [The Brown Book of the Reichstag Fire and Hitler Terror]. Moscow: TsK MOPR SSSR.

7. Jung, C.G. (1977) *Speaking: Interviews and Encounters*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

8. Klee, E. (2007) *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945* [The cultural encyclopedia to the Third Reich: Who was what before and after 1945]. Frankfurt am Main: S. Fischer.

9. Chesley, L. (2004) *Fritz Lang: The Lost Interview*. [Online] Available from: <http://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/fritz-lang-the-lost-interview-2953/> (Accessed: 10th July 2018).

10. Krakauer, Z. (1977) *Ot Kaligari do Gitlera: Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino* [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film]. Moscow: Iskustvo.

11. Schmuhl, H.-W. (1987) *Rassenhygiene, Nationalsozialismus, Euthanasie. Von der Verhütung zur Vernichtung lebensunwerten Lebens, 1890–1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

12. Romanovskiy, D. (2011) *Evrei – nemetskie natsionalisty: krakh illyuzii, 1933–1935* [Jews are German nationalists: the collapse of illusion, 1933–1935]. *Lekhaim*. 12(236). [Online] Available from: <http://lechaim.ru/ARHIV/236/romanovskiy.htm> (Accessed: 10th August 2018).

13. Phillips, M.S. (1971) The Nazi Control of the German Film Industry. *Journal of European Studies*. 1. pp. 37–68.

14. Mosse, G.L. (2003) *Nazi Culture: Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

15. Berg, K. (1938) *The Sadist*. London: Acorn Press.

16. Aysner, L. (2010) *Demonicheskiy ekran* [The Haunted Screen]. Translated from German by K. Timofeeva. Moscow: Rosebud Publishing; Post Modern Tekhnolodzhii.

17. Hoberman, J. (2003) *The Magic Hour: Film at Fin de Siècle*. Philadelphia: Temple University Press.

18. Falsafi, P., Khorashadb, S.K. & Khorashad, L.K. (2011) Psychological Analysis of Alfred Hitchcock's Movies. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 30. pp. 2520–2524. DOI: 10.1016/j.sbspro.2011.10.492

19. YouTube. (1970) *Alfred Hitchcock: The Difference Between Mystery & Suspense (1970)*. [Online] Available from: <http://www.youtube.com/watch?v=Xs111uH9ss> (Accessed: 31st August 2018).

20. Dancyger, K. (2002) *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. New York and London: Focal Press.

Сведения об авторе:

Роман С.Н. – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и гуманитарных наук Государственного гуманитарно-технологического университета (Орехово-Зуево, Россия). E-mail: berbertolu44i@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Roman S.N. – State University of Humanities and Technology (Orehovo-Zuyevo, Russian Federation). E-mail: berbertolu44i@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.09.2018;
одобрена после рецензирования 15.11.2018; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 05.09.2018;
approved after reviewing 15.11.2018; accepted for publication 30.08.2022.*

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья
УДК 397+398
doi: 10.17223/22220836/47/18

КИР ПАЛЫХ – ВОДНОЕ ЧУДОВИЩЕ И ШАМАНСКИЙ ДУХ В РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ХАКАСОВ (КОНЕЦ XIX – СЕРЕДИНА XX ВЕКА)

Венарий Алексеевич Бурнаков

Институт археологии и этнографии СО РАН, Новосибирск, Россия, venariy@ngs.ru

Аннотация. В статье впервые предлагается характеристика образа мифического существа *кир палых* в традиционном мифо-ритуальном комплексе хакасов. Исследование базируется на фольклорных и этнографических источниках. Фольклорные материалы, используемые в данной работе, представляющие собой отрывки из героических сказаний (алыптыг нымахтар), в авторском переводе на русский язык впервые вводятся в научный оборот. В работе проанализированы этимология и сам образ *кир палых* в устном народном творчестве и ритуальной практике хакасов. В ходе исследования автор приходит к выводу о том, что в традиционном сознании народа эта мистическая рыба наделяется сложной и неоднозначной характеристикой. Ее образ синкретичен. Она вмещает в себя ихтиморфные и иные зооморфные черты. В религиозно-мифологических представлениях *кир палых* является воплощением повелителя водной стихии – суг ээзи. Это существо выполняло важную функцию в шаманской обрядности и было широко распространено в ритуальной атрибутике.

Ключевые слова: хакасы, культура, верования, шаманизм, фольклор, эпос, образ, знак, *кир палых*, рыба, змей-дракон

Для цитирования: Бурнаков В.А. *Кир палых* – водное чудовище и шаманский дух в религиозно-мифологических представлениях хакасов (конец XIX – середина XX века) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 217–232. doi: 10.17223/22220836/47/18

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

KIR PALYKH IS A WATER MONSTER AND A SHAMAN SPIRIT IN THE RELIGIOUS AND MYTHOLOGICAL REPRESENTATIONS OF THE KHAKAS (LATE XIX – MID XX CENTURY)

Venariy A. Burnakov

*Institute of archaeology and ethnography of the Siberian Branch of the Russian Academy
of Sciences, Novosibirsk, Russian Federation, venariy@ngs.ru*

Abstract. The purpose of the study is to characterize the image of the clergy in the worldview and rituals of the Khakas. In order to achieve this goal, the following tasks were solved: 1) to conduct an etymological analysis of the term “Kir Palykh”; 2) to identify the significance and role of this being in the sacred practice of the Khakass people.

The source base of the research includes folklore and ethnographic materials. Folklore works are epics and myths published in the Khakass language. The excerpts of some of them were first translated into Russian by the author.

The chronological framework of the work covers the end of the XIX – middle of the XX centuries, which is determined by the state and possibilities of the source base on the research topic.

Leading the study is the principle of historicism, when any cultural phenomenon is considered in the development and taking into account the specific situation. The research methodology is based on historical and ethnographic methods – relic and semantic analysis.

As a result of the analysis, the following conclusions can be drawn: 1) in the traditional worldview and folklore of the Khakas, an important place was given to the mythical being kir palykh; 2) an analysis of the etymology of the name and a direct study of its image leads to the conclusion that in the religious and mythological consciousness, kir palykh is endowed with an ichthyomorphic image. She was characterized: a) as a monstrous fish of gigantic size and often identified with a whale; b) the color of the body was designated as “the bay”; c) described in the form of “old / ancient fish”, correlated with a certain entity that appeared in the mythical era of the first creation; 3) in the traditional notions of the Khakas and other Turkic peoples of the Sayan-Altai, kir palykh are often identified with the ker yutpa, a fantastic creature with zoomorphic features, and identified with a dragon serpent. The single chthonic nature of these creatures, the common habitat and similar ritual functions contributed to the syncretization of the image of fish and snake; 4) in the religious and mythological representations of the khakas, kir palykh acted as the embodiment of the spirit of the master of water – sug ezi. The designated deity performed one of the most important functions in the traditional ritual of the people; 5) The water lord was directly associated with the shamanic mysteries, including playing a key role in the process of initiation into shamans. Kir palykh herself was one of the strongest tos'es – the spirit helpers of the shaman. Her image was captured in their ritual paraphernalia – tambourines and costume; 6) she was included in the range of views associated with homemade spirits patrons. Her mystical power found its application in traditional medicine.

Keywords: khakas, culture, beliefs, shamanism, folklore, epic, image, sign, kir palykh, fish, dragon serpent

For citation: Burnakov, V.A. (2022) *Kir palykh* is a water monster and a shaman spirit in the religious and mythological representations of the khakas (late XIX – mid XX century). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 217–232. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/18

Изучение и сохранение культурного наследия каждого народа России и мира в целом является важнейшей задачей этнографической науки. Актуальность обозначенной темы обусловлена нарастающими процессами глобализации, способствующими нивелировке многих черт этнической культуры, в том числе и таких важнейших составляющих, как традиционное мировоззрение и фольклор.

В традиционной культуре хакасов широко распространены образы животных, не только диких или домашних, но еще и фантастических. Многие из необычных существ встречаются в фольклорных произведениях и шаманских мистериях, а также запечатлены в ритуальной атрибутике. Пожалуй, наиболее известным из них является такое сверхъестественное существо, обитающее в водной стихии, как *кир палых*.

Мировоззренческий комплекс хакасов, связанный с обозначенным религиозно-мифологическим персонажем, к сожалению, прежде никогда не ста-

новился объектом специального этнографического исследования. Настоящая статья имеет задачу восполнить этот пробел, что, собственно, и определяет ее новизну.

Целью исследования является характеристика образа *кир палых* в мировоззрении и обрядности хакасов. Для достижения поставленной цели решались следующие задачи: 1) подвергнуть этимологическому анализу термин «*кир палых*»; 2) выявить значение и роль этого существа в сакральной практике хакасского народа.

Источниковая база исследования включает в себя фольклорные и этнографические материалы. Фольклорные произведения представляют собой эпосы и мифы, опубликованные на хакасском языке. Отрывки некоторых из них впервые переведены автором на русский язык.

Хронологические рамки работы охватывают конец XIX – середину XX в., что определено состоянием и возможностями источниковой базы по теме исследования.

Ведущим в исследовании является принцип историзма, когда любое явление культуры рассматривается в развитии и с учетом конкретной ситуации. Методика исследования основана на историко-этнографических методах: 1) пережитков (реликта), позволяющему по остаткам прошлого (в том числе в представленных в мифах и обрядности) сделать вывод о положении вещей в обществе на более раннем историческом этапе; 2) семантического анализа – выявление глубинного смысла конкретного мифологического образа и ритуальных действий, с ними связанных, в культуре изучаемого народа.

Кир палых: проблема этимологии

В этнографических и фольклорных источниках отсутствует детальное описание внешности этого мифологического персонажа. Встречаются лишь упоминания, указывающие на его ихтиоморфность и огромные размеры. В традиционных представлениях хакасов он обычно имеет вид гигантской рыбы, о чем, собственно, и свидетельствует вторая составная часть его наименования – *палых*, т.е. ‘рыба’. Обращаясь же к смыслу первого слова – «*кер* / *кир*», отметим, что в хакасском языке оно обладает обширным семантическим полем. В том числе эта лексема выступает в качестве обозначения некоторых сказочных животных гигантских размеров [1. С. 43; 2. С. 168]. В фундаментальном труде выдающегося тюрколога, академика В.В. Радлова «Опыт словаря тюркских наречий» термин «*кер*» также имеет соответствующий смысл – «чудовище, страшно большой зверь» [3. С. 21 (1083)]. В свете сказанного представляется справедливым вывод П.А. Троякова о том, что из всех представителей хакасского пандемониума за исключением *суг ээзи* «водяную природу имеет чудовище-рыба» [4. С. 116].

Образ рассматриваемого фантастического животного получил широкое распространение в мифологии других тюркоязычных народов Южной Сибири – алтайцев, шорцев и телеутов. При этом такие глубокие знатоки тюркских языков, как В.И. Вербицкий и В.В. Радлов, перевели наименование «*кер палык* / *балык*», не иначе как ‘кит’ [5. С. 171; 3. С. 21]. Исходя из чего Г.Н. Потанин констатировал, что «перевод слова *кер-балык* русским „кит“ показывает, что под этим именем в сказках разумелось морское чудовище» [6. С. 682].

В контексте изложенного необходимо обратить внимание и на такое значение слова «кер» в тюркских языках, как ‘натянуть, растянуть, расправить’ [7. С. 50]. Полагаем, что оно имеет прямую связь с предложенной исследователями интерпретацией названия водного существа и определенно указывает на его изначальный смысл. В рассматриваемом ключе термин «кер» имеет отношение к явлению или действию, направленному на увеличение площади, объема или масштаба чего-либо. Очевидно, что подобная ассоциация могла переноситься не только на неодушевленные предметы, но и на конкретных животных, в нашем случае – на рыбу. Поэтому *кир палых* / *кер балык* изначально в мифологическом сознании тюрков естественным образом могла отождествляться с чрезмерно «растянутой» или увеличенной до гиперболизированных масштабов рыбой. И это, прежде всего, относится к ее пасти. В связи с чем В. Суховский, изучая традиционные верования хакасов, совершенно не случайно описывал *кир палых* как «морскую большую рыбу с большим ртом» [8. С. 3]. В телеутской обрядовой поэзии также акцентируется внимание на обозначенной части ее тела. В связи с чем она описывается как «чудовищная рыба с беловатым ртом». Шорцы же называли ее «мужественной (со свирепостью) необыкновенно большой рыбой» [9. С. 227, 243].

Следует выделить и такое значение термина «кер» в тюркских языках, как ‘гнедая’, применительно к цвету или масти животного [5. С. 171; 3. С. 21 (1083–1084); 2. С. 157]. Известный тюрколог и этнограф Н.П. Дыренкова, допуская возможность употребления такой семантики слова, как ‘чудовище’, тем не менее по отношению к рассматриваемому образу все же предпочитала переводить как ‘гнедая’. Исходя из чего название «кер палых» переводилось ею как ‘гнедая рыба’ с примечанием, указывающим на ее огромные чудовищные размеры [10. С. 135].

Вместе с тем вызывает глубокий интерес и такой вариант значения тюркского слова «кер / кир», как ‘старый’ [5. С. 171; 2. С. 168]. В рамках данной интерпретации название «*кир палых*» может быть переведено еще и как «старая / древняя рыба». В мифологической традиции хакасов, вероятно, допускался и такой смысл, определяющий его статус как «архаического существа», появившегося еще в эпоху первотворения. Об этом, например, может свидетельствовать такой ее распространенный эпитет, как «*чиснең хада тасхан, чирнең хада пүткен кир палых*» – ‘расплавленная вместе с медью, созданная вместе с землей рыба кир палых’ [11. С. 60; 1. С. 43].

Можем констатировать, что в настоящей момент применительно к обозначенной ситуации представляется невозможным определить изначальный смысл термина «кер / кир» в традиционном сознании и языке хакасов и других тюркских народов. Вместе с тем рассмотренные варианты семантического значения этого слова, на наш взгляд, не являются взаимоисключающими, а наоборот, непротиворечиво дополняют друг друга и в совокупности вполне приложимы к образу фантастического существа – «*кир палых*».

В религиозно-мифологической традиции тюрков Южной Сибири представлен такой персонаж, как *кер јутпа* (*ютпа*, *тютпа*, *йутпа*). Он имел вид драконообразной змеи с двумя или тремя парами ног, длинным расщепленным на конце хвостом и открытой пастью, из которой торчит язык [9. С. 214; 12. С. 212, 262]. До сих пор остается открытым вопрос – является ли *кер јутпа* синонимичным наименованием *кир палых* / *кер балык* либо это вообще

обозначение отдельного вида фантастических существ – олицетворение змея-дракона, обитающего в воде, как полагал С.В. Иванов. Ученый пришел к такому заключению вследствие тщательного анализа ритуальных предметов народов Саяно-Алтая, представленных в различных музейных коллекциях и глубокого изучения шаманских обрядовых текстов [9. С. 214, 243–262]. Отметим, что имеющиеся источники, к сожалению, не позволяют прийти к однозначному выводу об их точной идентификации. Вместе с тем при сравнительно-сопоставительном анализе указанных мифологических образов следует иметь в виду одно важное обстоятельство. Исследования Д. Разаускаса, убедительно представили, что в религиозно-мифологическом сознании многих народов мира образы рыбы и змеи, как правило, устойчиво воспринимаются в качестве хтонических животных. Более того, в определенных ситуациях они не только наделяются общими чертами и функциями, но нередко отождествляются и даже сливаются друг с другом [13. С. 311–317]. Подобную же мысль, правда, не углубляясь в детали, ранее высказал еще и В.Н. Топоров приводит в пример образ библейского чудовища Левиафана. Как известно, он описывается не только в виде дракона, но и рыбы [14. С. 392]. Все же обратимся к более близким – сибирским этнографическим материалам. В качестве примера подобного рода ассоциаций и отождествлений можно привести образ такого демонического персонажа из якутской мифологии, как «особая луо-рыба „источник смерти и несчастий“ („ёлёр ёлюю луо балыга“), имеющая одну голову и два хвоста» [15. С. 38]. Г.В. Ксенофонов, записавший сведения об этом мифическом существе, выдвинул вполне обоснованное предположение о том, что «якутское „луо“ есть пережиток древнетюркского и монгольского – лу, лоу – дракон, мифическое существо» [Там же. С. 277]. Таким образом, в одной фигуре совмещались образы рыбы и дракона (прототипом которого выступает змея). Думается, что подобным же образом дело обстоит с *кир палых* и *кер јутна*. Данное обстоятельство может свидетельствовать о синкретизации изучаемого образа. Правомерность данного суждения может быть подтверждена следующим материалом. В верованиях хакасов представлена такая сакрализуемая фигура, как дух-покровитель овец – *Илгерге*. Он имеет много ипостасей. Его воплощениями выступают рыбы, пресмыкающиеся и земноводные. Поэтому в процессе отправления ему обрядности изготавливались соответствующие сакральные предметы, воссоздававшие образы, обозначенные животными. Вследствие чего покровительствующий дух представал перед людьми как щука, змея и пр. [16. С. 592, 596].

Необходимо обратиться и к этимологии термина «*јутна*». Корневая основа приведенного слова *јут* / *йут* в тюркских языках имеет много значений. Применительно к обозначенной проблеме наиболее приемлемым является такое его определение, как ‘глотать’ и ‘голодный’ [5. С. 103; 17. С. 256–257]. Добавим и то, что сама же этимология данного термина историческими корнями уходит в древнетюркское время (вторая половина I тыс. н. э.) [18. С. 253]. Слово «*па* или *паа*», согласно материалам В.И. Вербицкого, обозначает – «тот, известный, упомянутый» [5. С. 237]. Исходя из чего слово «*јутна*», вероятно, может быть переведено как ‘тот [кто] голоден’ или ‘тот [кто] глотает’. Указанная семантика этого термина с учетом вышесказанного может свидетельствовать о том, что в традиционных представлениях тюркских

народов *кер јутпа* определенно воплощала собой водное чудовище с огромной пастью, с голодным и ненасытным нутром, способным заглотить практически все, что попадает на его пути. Данная мысль находит свое подтверждение в материалах В.В. Радлова, который приводит характерное его описание: «...верхней губою он хватает за небо, нижней губою он хватает за землю, он Кер-Ютпа, там стоит» [3. С. 21 (1084)]. Не исключено и то, что прототип образа известного сказочного персонажа «чудо-юдо – рыба-кит», способного заглотить целую флотилию, восходит не к мифической русалке, как полагал М. Фасмер [19. С. 528], а к тюркскому морскому чудовищу – *кер јутпа*.

Кир палых в сакральных практиках и фольклоре хакасов

В мировоззрении тюрков Южной Сибири *кир палых* / *кер балык* часто олицетворяет собой духа-хозяина воды – *суг ээзі* (*сугдай* / *талай хан*) либо его сына [10. С. 135; 9. С. 243; 20. С. 98]. Так, по наблюдениям Н.П. Дыренковой, «Кер-палык’ом особенно часто называют хозяина воды в молитвах, в частности при весенних жертвоприношениях» [10. С. 135]. Хакасы в молитвенных призываниях к этому мифическому существу всегда подчеркивали его высокий сакральный статус и выделяли некоторые внешние особенности: «*суг ээзі кир палых – тиңіс сугның түбінде чатхан палыхтарның ханы*» – ‘царь всех рыб и хозяин вод кир палых, живущий в глубинах океана’ [1. С. 43]; «*јүс таңмалыг кер палык*» – ‘имеющая три пятна (букв. тамги. – Авт.) гнедая рыба (кит, водяное чудовище)’ [10. С. 135. Перевод Н.П. Дыренковой]. В фольклоре встречаются упоминания о ритуальной практике в отношении этого существа. Так, с целью задобрить повелителя морских глубин – *кир палых* и получить его благорасположение люди ежегодно приносили ему в жертву шестьдесят детей [21. С. 228]. Как дополнение к сказанному уместно привести еще и материалы Г.Н. Потанина. В них имеются следующие сведения: «...в одной минусинской сказке действительно является Киропалак, в море к которому Катай-хан бросает детей Ак-хана; у Радлова дитя женщины Ала-Мангнык брошено в море на съедение Кер-палыку» [6. С. 682].

Сюжеты, связанные с этим фантастическим существом, наибольшее развитие получили в эпическом творчестве хакасов. Так, в богатырском сказании «Алтын Пырман» один из героев обращается к нему с просьбой как могущественному существу, которому подвластна водная стихия:

«Сарыг Кан паза кыр-чадыр:
“Талайдың түбінде чаткан
Кер Палык сыхсын!” – теңдір.
Кер Палык судаң сых келді.
“Но іменең қорығып кырдың?”
“Імедең қорықпін чарым,
“Кулун чит парған”, – теңдір.
“Талай суға ол кулун кірер,
Сен ол кулунны сырзың!”
“Чаксы!” – тең, Кер Палык суға
кір парды»
Пу кулун парған, парған

‘Сарыг Кан еще призывает:
“На дне моря лежащая,
Кер Палык, выходи!” – говорит.
Кер Палык, [из] воды высунулась.
“Чего, испугавшись, [меня] позвал?”
“Ничего не боюсь [я],
Жеребенок пропал”, – говорит.
“[В] воды моря этот жеребенок нырнет,
Ты этого жеребенка найдешь!”
“Хорошо!” – сказав [это], Кер Палык в
воды погрузилась <...>
Тот жеребенок, идя-идя

Ак талайга чет-келді,
 Көрүп, көрүп, көрүп чадыр.
 Кер Палык агзын ас-салтыр.
 Кулун чоктап чадыр:
 “Сарыг Канның мекезі артыкпа?
 Кулуннуң сүмезі артыкпа?”
 Кырк канаттыг алтын күскүске
 Кулун ам кубулду,
 Ак талайга кіре сегірді,
 Піјегі Кер Палык мыны сүрдү,
 Кырк канаттыг алтын күскүс
 Талайды чоктап чүгүрдү,
 Талайдың тазын тозы тебінді.
 Кер Палык аны тутчаңмын, теп,
 Тас-ла агзына суғунуб-одурду,
 Мыны четчең кебі чоғул,
 Чет полбады, чат калды»

Белого моря достиг,
 Смотря-смотря, обозревает.
 Кер Палык [в это время] пасть раскрыла.
 Жеребенок говорит [сравнивая]:
 “Сарыг Кана сила превосходит ли?
 Жеребенка смекалка превосходит ли?
 [С] сорока плавниками [в] золотого ленка
 Жеребенок тотчас превратился,
 [И в] Белое море прямо прыгнул,
 Та Кер Палык за ним погналась,
 [С] сорока плавниками золотой ленок
 [По] морю в верховья понеслась,
 Моря камни все пнула.
 Кер Палык: “его поймаю” – сказав,
 Лишь камни в пасть заглатывала,
 Ее догнать желания [уже] нет,
 Не догнала, [и] легла [на дно]’

[22. С. 99, 103]. (Перевод наш. – Авт.)

В приведенном материале необходимо заострить внимание на следующем моменте. В фольклорных текстах *кир палых* обычно описывается как существо: «на дне моря лежащая» либо «страшное, громадных размеров чудовище, живущее на дне моря» [22. С. 99; 9. С. 214]. На наш взгляд, совершенно не случайно акцентируется факт ее локализации – дно моря. В традиционном сознании хакасов дно, как и устье реки, устойчиво ассоциируется с потусторонним пространством – Нижним миром. Известный исследователь В.Н. Топоров, изучая образ рыбы в мировой мифологии, пришел к обоснованному выводу о том, что «в общих трехчленных (по вертикали) мифологических схемах вселенной рыбы служат основным зооморфным классификатором нижней космической зоны и противопоставлены птицам как классификатору верхней зоны и (менее отчетливо) крупным животным (часто копытным), символизирующим среднюю космическую зону» [14. С. 391].

В религиозно-мифологической традиции хакасов образ рыбы нередко выступает не просто в качестве олицетворения Нижнего мира, но и как конкретного представителя загробного пространства. При этом поедание рыбой жертвы осмысливается еще и как его ритуальная смерть. Поэтому не случайно то, что в героической эпике хакасов расправа над отрицательными персонажами сопровождается не просто убийством, но еще и бросанием их тел в реку / море. Так, в богатырских сказаниях приводятся следующие описания этого процесса:

«Ах Чібек Арыг, ибіне кіріп,
 Озыл Арыгны анда тудып алган:
 – Изебі чох Озыл Арыг,
 Ам хайдагзың! – тіп турадыр.
 Ханнаң ханга чөріп,
 Пигдең пиге чөріп,
 Көп нимені пілчеңзің,
 Көп нимені пастаңаңзың! –
 Озыл Арыгны сыгарып,

‘Ах Чібек Арыг [в] дом вошла
 [И] Озыл Арыг там схватила:
 – Могучая Озыл Арыг,
 Сейчас какая [ты]! – говорит.
 [От] царя к царю переходя,
 [От] князя к князю переходя,
 Много чего знала [ты],
 Много чего начинала [ты]! –
 Озыл Арыг [из дома] вытащив,

<i>Оттыг талайны көре, Ал чөрібіскен: – Че, хара сагыстыг Озыл Арыг, Арыг, Ах Чібек Арыг көрібіссе, Паза тіріліп, Паза нұт полбинчадарзың! – Озыл Арыгның пазын Ах Чібек Арыг Анда кизе сабысхан, Идін, сөөгін унада кисклеп, Оттыг талайға кире тастаан: – Оттыг талайның палыгы чыылып, Иді-сөөгін чіглеп парыбыссын! Ол палыхтар тарап парза, Иді-сөөгі табылбинчатсын!»</i>	Огненное море наблюдая, Схватив увезла [ее]: – Ладно, с черными мыслями Озыл Ах Чібек Арыг взглянула [на нее], Едва ожила [Озыл Арыг], Более не сможешь восстанавливаться [ты]! Озыл Арыг голову Ах Чібек Арыг Там напрочь отрубила, Мясо, кости [ее] вдребезги разрубила, [В] огненное море прямо бросила: – Огненного моря рыбы собравшись, Мясо-кости [ее пусть] съедят! Эти рыбы [когда] рассеются, Мясо-кости [ее пусть] не найдутся [никогда]! [23. С. 159–160] (Перевод наш. – Авт.);
<i>«Хуу иней пас-киліп, Хара-Нинчі хысты азыр холдаң, хаап Хара тас ибдең сыгар-чөрібіскен. Хара талайнаң пора талай піріккен Чирге сөзір-киліп море Анда өдіріп, анда чаттырыбысхан, Өлген сөөгін талайға кире тастабысхан»</i>	‘Хуу иней подойдя, Хара-Нинчі деву разведенными руками обхватив, [Из] черной каменной избушки вынесла. [В место то, где] черное море с серым соединяются [ее] приволочив, Там [ее] убив, там [же] уложила, Мертвое тело [ее] прямо в море закинула’ [24. С. 222–223] (Перевод наш. – Авт.).

Итак, в мифологическом мировосприятии водное пространство олицетворяет собой царство мертвых, а погружение в него и поедание рыбами символизирует окончательную смерть, по крайней мере, в прежнем статусе. Исходя из этого, можно согласиться с глубокомысленным суждением М. Элиаде о том, что «в воде все „растворяется“, всякая „форма“ разрушается, всякое прошлое упраздняется; ничто из того, что прежде существовало, не сохраняется после погружения в воду – никакое очертание, никакой „знак“, никакое „событие“. <...> Вода „убивает мертвого“, окончательно лишая его человеческого состояния» [25. С. 142, 144].

В фольклоре хакасов одним самых главных морских поглотителей людей и животных выступает *кир палых*. Причем в эпических произведениях один из важнейших подвигов богатыря заключается в том, чтобы вызволить некоторых ее жертв на свободу. Так, например, богатырка Ай Хуучын освобождает из чрева чудовища Кир-палых проглоченное им тело Хан-Миргена, а затем оживляет его волшебством [26. С. 468]. Наряду с этим в богатырских сказаниях встречается несколько иной сюжет. В нем герой, четко осознавая то, что может погибнуть, все же намеренно отправляется в нутро этой исполинской рыбы. Так, в эпосе «Албынчі» приводятся соответствующие строки:

<i>«Төңіс талай сугның түбіне түзіп, Өліптее-халзам, мага ачырған-халар</i>	‘Моря-океана [великой] воды дна достигнув, [Даже если и] умру я, [обо] мне
--	---

<i>Ниме чоғыл <...></i>	сожалеть будет некому <...>
<i>„Че төңіс талай суға мин кірібізерге“.</i>	„Ладно [давай], в море-океана [великую] воду я войду“.
<i>Анаң айланып Хулатайның оолғы</i>	Затем обернувшись, Хулатая сын
<i>Ікі пілегін чыхчынып, ікі идегін</i>	Обе кисти [свои] обнажив, обе
<i>хыстынып,</i>	полы [свои] подоткнув,
<i>Пас-киліп, төңіс талай суға кире сегірді,</i>	Подошел [к], морю-океану [великой] воде [и] прыгнул [туда],
<i>Ала сортан палых полып чүс-сыхты.</i>	Пестрой шукой-рыбой став, плыть начал.
<i>Иди парып, көріпчетсе:</i>	Так плывя, видит:
<i>Чиснең хада тасхан, чирнең хада нұткен</i>	Вместе с растекавшейся медью, вместе с создававшейся землей
<i>Кірі палых турчададыр.</i>	Кірі палых стоит.
<i>Кірі палыхты көре ле,</i>	Кірі палых завидя,
<i>Өлген ах палых полып,</i>	Мертвой белой рыбой прикинулся
<i>Кірі палыхсар орта кили.</i>	[К] кірі палых прямо приближается.
<i>Кірі палых өлген ах палыхты көр-салды:</i>	Кірі палых мертвую белую рыбу заметила [и подумала]:
<i>Өліг тізе – тіріг осхас,</i>	Мертвой [ее] назвать – [однако] живой подобна,
<i>Тіріг тізе өліг осхас;</i>	Живой [ее] назвать – [однако] мертвой подобна;
<i>Ахсына чит-килгенде,</i>	[Когда] пасти [белая рыба] достигла,
<i>Кірі палых тыыныбысхан,</i>	Кірі палых вдохнула [ее в себя],
<i>Ах палых хайда-хайда чачырап пар-түсті.</i>	[Но] белая рыба шустро отскочила
<i>Ах палых кірі палыхты көре</i>	Белая рыба [на] кірі палых глядя,
<i>Пазох киіп одыр.</i>	Опять подплывает.
<i>Кірі палых көр-салды, танып полбин тур:</i>	Кірі палых увидела [ее], не узнав [рассуждает]:
<i>Өліг тізе – тіріг осхас,</i>	Мертвой [ее] назвать – [однако] живой подобна,
<i>Тіріг тізе өліг осхас.</i>	Живой [ее] назвать – [однако] мертвой подобна.
<i>Кірі палых ах палыхты чіңең полтыр,</i>	[Раньше] кірі палых белой рыбой питалась [оказывается],
<i>Амды палых ах палыхты чіңең полтыр,</i>	[И] теперь белой рыбой питается [оказывается],
<i>Амды чирге хыныбысты;</i>	[И] сейчас [ее] съесть захотела;
<i>Ахсын азып, ахсына кире тартыбысхан»</i>	Рот [свой] раскрыла, [и] в пасть [свою] втянула'

[11. С. 60–61] (Перевод наш. – Авт.).

В мифологическом сознании вхождение эпического героя в воду ассоциируется с таким переходным состоянием, как умирание. Т.В. Цивьян совершенно справедливо отмечает то, что «погружение в воду (утопление) представляет достаточно интересное ответвление мотива река = путь в иной мир, обозначая путь по вертикали» [27. С. 181]. Обращает на себя внимание то, что сам процесс утопления рассматриваемого персонажа в «море-океане»,

сопровождается его метаморфозой в рыбу. Подчеркнем и то, что при встрече с *кир палых* указанный индивид имеет ярко выраженный лиминальный статус – «рыба не мертва и не жива». Именно в таком состоянии герой попадает в пасть *кир палых*. При этом, как точно подмечает Д. Разаускас, в мифологической традиции многих народов «разинутая пасть или глотка (чудовища) – обычный образ преисподней» [13. С. 336]. Возникает закономерный вопрос, с какой целью герой обрекает себя на добровольную смерть? Частичный ответ на него обнаруживаем в высказывании В.Н. Топорова о том, что «рыба выступает как некий эквивалент нижнего мира, царства мертвых (для того чтобы воскреснуть к новой жизни, нужно побывать в нем)» [14. С. 392]. Очевидно, что в обозначенной ситуации речь идет о системе инициации, связанной с переживанием смерти. Суть этого сакрального акта заключается в том, что, достигнув зрелого возраста, юноша (или девушка), для того чтобы стать полноценным членом того или иного сообщества, должен был обязательно пройти через серьезные испытания. Они нередко сопровождались физическими и душевными страданиями. Сам процесс символизировал смерть индивидуума в прежнем статусе и возрождение в новом. Решающее значение при этом имеет активное взаимодействие, а нередко и противостояние с определенным божеством, часто с тотемом – священной фигурой, от которой, по традиционным верованиям, ведет свое происхождение конкретная социальная группа людей. В этой связи В.Я. Пропп совершенно точно указал на следующее обстоятельство: «...чтобы приобщиться к тотемному животному, стать им и тем самым вступить в тотемный род, нужно быть съеденным этим животным <...> Побывавший в желудке зверя считался побывавшим в царстве смерти, в ином мире, и сам считал, что он побывал там» [28. С. 193, 198]. В нашем случае крайне сложно и даже сомнительно говорить о *кир палых* как о тотемном животном какого-то хакасского *сöк'а* – рода. Все же более правильное видеть в нем олицетворение божества воды – *суг ээзи* (*сугдай хан'а*). Как известно, этот природный гений был одним из самых почитаемых фигур пантеона хакасов и обладал огромной мистической силой. В нем видели могучего покровителя. В данном контексте следует рассматривать и обряд инициации. В результате такого посвящения испытуемый получал сокровенные знания и силы, а нередко еще и новое имя. Становился полноценным воином, охотником или рыболовом и вдобавок получал необходимое снаряжение. Именно эта мысль представлена и в эпосе:

«Ах палых ахсына ла кіргенде,
Ўстінзер кире ўкўс-салған –
– Кирі палых чаза тайнап халған.
Анда парып, Хулатайның палазы,
тура-түзіп
Азыр пастығ чыдазым суурып алды;

Кирі палыхты аннаң-мынаң сасхлап
тур.
Кирі палых тапсап тур:
“Ноо ниме минің істіме кір-парды?”
Хулатайның палазы ахсынзар чагын–
кіліп,

‘Белая рыба в пасть [ее только] войдя,
Вверх [стремглав] проскочила –
– Кирі палых не смогла [ее] разжевать.
Далее пройдя, Хулатая сын став
собой,
[С] двумя наконечниками копье
[свое] снял;
Кирі палых в разные стороны [изнутри]
колоть стал.
Кирі палых голосить стала:
“Что такое мне вовнутрь вошло?”
Хулатая сын, к пасти ближе подойдя
[говорит], –

Мин кір-парғам,
Адам минің чон хынмаан Хулатай,
Ічем минің Ызут-Арығ, – тидір <...>.
– “Төңіс талай суга ноға кіргезің?”

Хулатай палазы чоохтап тур:
“Пістің чирде алтыма мүйнерге ат
чох полча,
Арғама кизер кип чох полча;

Алтыма мүйнер ат кілеп килдім,

Арғама кизер кип кілеп килдім”.

Кірі палых чоохтап тур:
“Істімнең сығар ползаң, чоохтап
пирем”.
Хулатай палазы чоохтапча:
“Чоохтап-сөлеп пирзең сығарбын”.

Кірі палых анда чоохтады:
“Төңіс талайның түбінде ах хая
турчадыр,
Ах хаяның істінде, ізік азып кір-парзаң,

Прай тимінең, прай сүйменең

Сай харат анда турчадар,
Че сай харат син алтан-чөрер
ат нимес.
Ах хаяның істінде пазох пір ізік
турчадар,
Ікі ізіктіг ах хая ол полар;
Ікінші ізігін азып кір-парзаң,
Ыс азахтыг чарых тас стол турчадар,

Чарых тас столның үстінде
Пір хіри ай үлгүзі, пір сари кұн үлгүзі

Алтын меспек чадар паза ах хуу таях
чадар,
Оларны алып аларзың.
Анаң айлан-килзең арғаңа кизер

Тогыс мархалыг ах хуу хуях турчадар,

Аны кизіп, алтын меспекті ізебіңе
сугып,

Я вошел [в тебя],
Отец мой, народом нелюбимый Хулатай
Мать моя, Ызут-Арығ, – говорит <...>.
– [В] море-океан [великую] воду, зачем
вошел?”

Хулатая сын говорит:
“[В] нашей земле [чтобы] оседлать
[для меня] коня нет,
[На] спину одеть одежды [для меня] не
находится;

[Для себя] оседланного коня просить
пришел [я],
[Для своей] спины одежду просить
пришел [я],

Кірі палых говорит:
“[Из] нутра моего [если] выйдешь,
[тогда] расскажу [где их найти]”.

Хулатая сын говорит:
“[Если] расскажешь-поведаешь, [тогда]
выйду”.

Кірі палых [рыба] тогда говорит:
“[В] море-океане [великой] воде [на
самом] дне белая скала стоит,
Внутри белой скалы, дверь открыв,
[если] войдешь,
[Там во] всем снаряжении, полностью
готовый

Своенравный черный конь там стоит,
Вот только, своенравный черный конь
для твоей езды на нем не предназначен.
Внутри белой скалы еще одна дверь
имеется,

[С] двумя дверями белая скала эта она;
Вторую дверь, отворив, [если] войдешь,
[Там] трехногий светлый каменный
стол стоит,

[На] светлом каменном столе лежит
Один край [в] форме луны, другая сто-
рона [в] форме солнца

Золотой мячик [будет] лежать и светло-
белый посох [будет] лежать,
Их заберешь.

[Когда] оттуда вернешься на спину
одевать

[С] девятью пуговицами белый доспех
[для тебя предназначенный] стоит,
Его надев, золотой мячик в
карман [себе] положив,

<i>Ах хуу таяхты таянып сыгарзың,</i>	[На] светло-белый посох опираясь,
<i>Сай харатты чидініп, анда сыгарзың,</i>	[ты] выйдешь [оттуда],
<i>Ах хуу таяхты алтын меспекнең</i>	Своенравного черного коня [за повод],
<i>игебіссең,</i>	прихватив, тогда выйдешь,
<i>Алып ах пүүр тура түзер,</i>	[Если] светло-белый посох золотым
	мячиком потрешь,
<i>Алып ах пүүрні алтан-чөрерзің.</i>	[Тогда] богатырский белый волк [пред
	тобой] появится,
<i>Ады-солаң Албынчы полар,</i>	Богатырского белого волка оседлав,
<i>Сай харадың – Түн-Хара полар»</i>	[будешь] ездить.
	[Твое] имя-прозвище Албынчы будет,
	Своенравный черный конь [тот] –
	Түн-Хара будет [называться]’

[11. С. 61–62] (Перевод наш. – *Авт.*).

На наш взгляд, в представленном фольклорном произведении прослеживаются не просто отголоски воззрений об инициационной обрядности, в нем обнаруживаются реликты шаманского посвящения. Подобного рода воззрения о тесной связи образа рыбы с шаманскими практиками широко бытовали у некоторых сибирских народов, например среди якутов. Так, уже упомянутая чудовищная луо-рыба для неопита выступала в роли своеобразной духовной матери, «кормящей его своей слюзью» [15. С. 38]. Об интимной связи кама с указанным водным обитателем свидетельствует и другое якутское религиозно-мифологическое повествование, записанное Г.В. Ксенофонтовым: «Мне приходилось слышать о какой-то средне-вилуйской шаманке – Алысардаах (от «алысар» – окунь), которая, будто бы, родила рыбу окуня» [Там же. С. 65].

В мировоззрении хакасов и других тюрков Южной Сибири хозяин воды – *суг ээзі* и хозяин горы – *таг ээзі* являлись одними из ключевых божеств-покровителей шаманов. Согласно традиции, только будущие камы могли получить у них посвящения и принять соответствующих духов-помощников – *төс’ов*. Отметим, что *кир палых*, будучи одной из ипостасей водного владыки, являлась распространенным служебным духом шамана. Она сопровождала и охраняла его во время путешествий по водному пространству. При необходимости выступала даже в качестве транспортного средства [20. С. 98]. Глубокая вера в покровительство *кир палых* нашло свое выражение в том, что телеутские камы в отношении нее использовали такой эпитет, как «крепкий обруч шамана». «„Отправляясь“ в нижний или верхний мир, шаман три раза мысленно опоясывался ею, видя в ее лице сильного спутника, охраняющего от всяких неожиданных опасностей в пути» [9. С. 243].

Как уже отмечалось, образ рыбы, в том числе и *кир палых*, в общей картине мироздания ассоциируется с низом. В микрокосмическом же мировосприятии, в том числе и в связи с распространенным отождествлением космоса с телом человека, рыба обычно соотносится с ногами. По справедливому замечанию Д. Разаускаса, «соотношение со ступней, ногой, помимо всего прочего, объясняет связь рыбы с топтанием, ходьбой, движением, быстротой» [13. С. 307]. Поэтому совершенно не случайно то, что шорские шаманы иносказательно называли духа-помощника *кир палых* не иначе как «ногами моими», «необыкновенной величины средством передвижения» или «лыжами кама» [9. С. 227].

Образ *кир палых* / *кер јутпа* как шаманского духа был запечатлен в ритуальной атрибутике шамана – на бубне (*тјүр*) и в костюме (*хамдых тон*). Изображение этого существа располагалось в нижней части бубна, отождествляемой с соответствующей космической зоной [12. С. 212; 10. С. 183; 9. С. 209–210]. При этом, как отмечал С.В. Иванов, на некоторых бубнах «кер балык рисовался белой краской; внутри него иногда проводился красный зигзаг, означавший „внутренности“» [9. С. 243]. Акцентирование внимания на ее внутренностях, очевидно, не случайно. Данная изобразительная особенность указывает не только на ее пожирающие функции, но, прежде всего, свидетельствует о ней как о существе, имеющем прямое отношение к шаманскому посвящению – поглощению. Шаманисты полагали, что *кир палых* помимо того, что была одним из грозных шаманских духов, эффективно помогала при исцелении от нарывов. «Кер-палык должен был высасывать нарывы и тем самым „облегчать“ страдания больных» [Там же. С. 214]. Соответствующее зооморфное изображение в виде металлических подвесок и фигурных изделий из ткани встречались на шаманском костюме хакасов и других народов Саяно-Алтая [Там же. С. 243, 262]. Помимо того, распространенным явлением у них было изготовление объемных или плоскообъемных изображений из войлока или тканей *кир палых* / *кер јутпа*, выступавших в качестве почитаемых фетишей [29. С. 109].

Итак, изложенный материал позволяет сделать вывод о том, что в традиционном мировоззрении и фольклоре хакасов важное место отводилось мифическому существу *кир палых*. Анализ этимологии наименования и непосредственное изучение ее образа позволяет прийти к заключению о том, что в религиозно-мифологическом сознании *кир палых* наделяется ихтиоморфным обликом. Ее характеризовали 1) как чудовищную рыбу гигантских размеров и нередко отождествляли с китом; 2) цвет тела обозначали как «гнедой»; 3) описывали в виде «старой / древней рыбы», соотносимой с неким прасуществом, появившимся еще в мифическую эпоху первотворения.

В традиционных представлениях хакасов и других тюркских народов Саяно-Алтая *кир палых* нередко отождествляется с *кер јутпа* – фантастическим существом, имеющим зооморфные черты и идентифицируемым со змеем-драконом. Синкретизации образа рыбы и змея способствовали единая хтоническая природа этих существ, общее местообитание и схожие ритуальные функции.

В религиозно-мифологических представлениях хакасов *кир палых* выступала в качестве воплощения духа-хозяина воды – *суг ээзі*. Обозначенное божество выполняло одну из важнейших функций в традиционной обрядности народа. Водный владыка был непосредственно связан с шаманскими мистериями, в том числе играл одну из ключевых ролей в процессе посвящения в шаманы. Сама же *кир палых* являлась одним из сильнейших *тӧс’ов* – духов-помощников шамана. Ее образ был запечатлен в их ритуальной атрибутике – бубнах и костюме. Она была включена в круг представлений, связанных с домашними духами-покровителями. Ее мистическая сила находила применение в народной медицине.

Список источников

1. Бутанаев В.Я. Хакасско-русский историко-этнографический словарь. Абакан, 1999. 240 с.

2. *Хакасско-русский словарь*. Новосибирск : Наука, 2006. 1114 с.
3. Радлов В.В. Опыт словаря тюркских наречий. СПб. : Тип-я Имп. Акад. наук, 1899. Т. II. 450 с.
4. Трояков П.А. Героический эпос хакасов и проблемы его изучения. Абакан : [б.и.], 1991. 326 с.
5. Вербицкий В.И. Словарь алтайского и аладагского наречий тюркского языка. Казань : Тип-я В.М. Ключникова, 1884. 494 с.
6. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. 2-е изд. Горно-Алтайск : Ак Чечек, 2005. 1026 с.
7. *Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские лексические основы на букву «К», «Қ»*. М. : Языки русской культуры, 1997. 368 с.
8. Суховский В. О шаманстве в Минусинском крае. Отдельный оттиск. Казань, 1901. 9 с.
9. Иванов С.В. К вопросу о значении изображений на старинных предметах культа у народов Саяно-Алтайского нагорья // Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 16. М. ; Л., 1955. С. 165–264.
10. Вода, горы и лес по воззрениям турецких племен Алтайско-Саянского нагорья // Дырленкова Н.П. Тюрки Саяно-Алтая. Статьи и этнографические материалы. СПб. : МАЭ РАН, 2012. С. 131–188.
11. *Албынчі* (алыптыг ныхмах – героическое сказание) // Алыптыг ныхмахтар (Героические сказания) (На хак. яз.). Абакан : Хак. обл. кн. изд-во, 1951.
12. Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. Л. : Наука, 1991. 320 с.
13. Разаускас Д. Символика рыбы, связанная с нижним миром и смертью // Балто-славянские исследования. XVII. Сб. науч. тр. М. : Индрик, 2006. С. 295–352.
14. Топоров В.Н. Рыба // Мифы народов мира. М. : Сов. энцикл., 1988. Т. 2. С. 391–393.
15. Ксенофонов Г.В. Шаманизм. Избранные труды (Публикации 1926–1929 гг.). Якутск : Север-Юг, 1992. 299 с.
16. Катанов Н.Ф. Наречия урянхайцев (сойотов), абаканских татар и карагасов: (Образцы народной литературы тюркских племен, изданные В.В. Радловым). СПб., 1907. Т. 9. 640 с.
17. *Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские лексические основы на букву «Ж», «Ж», «Й»*. М. : Наука, 1989. 292 с.
18. *Древнетюркский словарь*. Л. : Наука, 1969. 677 с.
19. Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка*. Т. 4 (Т. – Яшур). М. : Прогресс, 1989. 864 с.
20. Бутанаев В.Я. Традиционный шаманизм Хонгорая. Абакан : Изд-во ХГУ, 2006. 253 с.
21. Катанов Н.Ф. Сказания и легенды минусинских татар // Сибирский сборник. Приложение к газете «Восточное обозрение», 1887. С. 214–234.
22. Алтын Пыркан // Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи, собраны В.В. Радловым. Ч. II: Поднаречия абаканские (сагайское, койбалское, качинское, кызыльское и чулымское (кюзрик)). СПб. : Императорская Академия наук, 1868. С. 88–136.
23. Ах Чібек Арыг. Алыптыг ныхмах (Богатырское сказание) (На хак. яз.). Абакан : ХО Краснояр. кн. изд-ва, 1968. 180 с.
24. Ах ой аттыг Алып хан (алыптыг ныхмах – героическое сказание) // Алыптыг ныхмахтар (Героические сказания) (На хак. яз.). Абакан: Хак. обл. кн. изд-во, 1951. С. 159–234.
25. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М. : Ладомир, 1999. 488 с.
26. *Хакасский героический эпос*: Ай-Хуучин. Новосибирск : Наука, 1997. 479 с.
27. Цивьян Т.В. Движение и путь в балканской модели мира: Исследования по структуре текста. М. : Индрик, 1999. 376 с.
28. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2009. 332 с.
29. Иванов С.В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар (XVIII – первая четверть XX в.). Л. : Наука, 1979. 195 с.

References

1. Butanaev, V.Ya. (1999) *Khakassko-russkiy istoriko-etnograficheskiy slovar'* [Khakass-Russian Historical and Ethnographic Dictionary]. Abakan: [s.n.].
2. Subrakova, O.V. (ed.) (2006) *Khakassko-russkiy slovar'* [Khakass-Russian Dictionary]. Novosibirsk: Nauka.
3. Radlov, V.V. (1899) *Opyt slovarya tyurkskikh narechiy* [The Experience of Dictionary of Turkic Dialects]. Vol. 2. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.

4. Troyakov, P.A. (1991) *Geroicheskiy epos khakasov i problemy ego izucheniya* [The heroic epos of the Khakas and the problems of its study]. Abakan: [s.n.].
5. Verbitskiy, I.I. (1884) *Slovar' altayskogo i aladagskogo narechii tyurkskogo yazyka* [Dictionary of the Altai and Aladagan Adverbs of the Turkic language]. Kazan: V.M. Klyuchnikov.
6. Potanin, G.N. (2005) *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii* [Essays on North-West Mongolia]. 2nd ed. Gorno-Altai: Ak Chechek.
7. Sevortyan, E.V. (ed.) (1997) *Etimologicheskii slovar' tyurkskikh yazykov: Obshchetyurkskie i mezhtyurkskie leksicheskie osnovy na bukvy "K", "K"* [Etymological dictionary of Turkic languages: Common Türkic and inter-Turkic lexical bases on the letters "K", "K"]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
8. Sukhovskiy, V. (1901) *O shamanstve v Minusinskom krae* [About shamanism in Minusinsk territory]. Kazan: [s.n.]. pp. 1–9.
9. Ivanov, S.V. (1955) K voprosu o znachenii izobrazheniy na starinnykh predmetakh kul'ta u naro-dov Sayano-Altayskogo nagor'ya [On the meaning of the symbols on ancient objects of worship among the peoples of the Sayan-Altai highlands]. In: *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]. Vol. 16. Moscow, Leningrad: USSR Academy of Sciences. pp. 165–264.
10. Dyrenkova, N.P. (2012) *Tyurki Sayano-Altaya. Stat'i i etnograficheskie materialy* [Turks of Sayano-Altai. Articles and ethnographic materials]. St. Petersburg: MAE RAS. pp. 131–188.
11. Anon. (1951) Albynchi (alyptyg namakh) [Albynchi. The heroic legend]. In: *Alyptyg namakhtar* [The heroic legends]. Abakan: Khak. obl. kn. izd-vo. pp. 13–98.
12. Potapov, L.P. (1991) *Altayskiy shamanizm* [Altai Shamanism]. Leningrad: Nauka.
13. Razauskas, D. (2006) Simvolika ryby, svyazannaya s nizhnim mirom i smert'yu [Symbols of fish associated with the lower world and death]. In: *Balto-slavyanskije issledovaniya* [Baltic-Slavic Studies]. Bol. 17. Moscow: Indrik. pp. 295–352.
14. Toporov, V.N. (1988) Ryba [Fish]. In: Tpokarev, S.A. (ed.) *Mify narodov mira* [Myths of the World]. Vol. 2. Moscow: Sov. entsikl. pp. 391–393.
15. Ksenofontov, G.V. (1992) *Shamanizm. Izbrannye trudy (Publikatsii 1926–1929 gg.)* [Shamanism. Selected Works (Publications 1926–1929)]. Yakutsk: Sever-Yug.
16. Katanov, N.F. (1907) *Narechiya uryankhaytsev (soyotov), abakanskikh tatar i karagasov: (Obraztsy narodnoy literatury tyurkskikh plemen, izdannye V. V. Radlovym)* [The dialects of the Uriankhians (Soyots), Abakan Tatars and Karagas: (Samples of the folk literature of the Turkic tribes, published by V.V. Radlov)]. Vol. 9. St. Petersburg: [s.n.].
17. Sevortyan, E.V. (ed.) (1989) *Etimologicheskii slovar' tyurkskikh yazykov: Obshchetyurkskie i mezhtyurkskie leksiche-skie osnovy na bukvy "Ж", "Zh", "Y"* [Etymological dictionary of Turkic languages: Common Türkic and inter-Turkic lexical bases on the letters "Ж", "Ж", "Й"]. Moscow: Nauka.
18. Nadelyaev, V.M., Nasilov, D.M., Tenishev, E.R. & Shcherbak, A.M. (1969) *Drevnetyurkskii slovar'* [Old Turkic Dictionary]. Leningrad: Nauka.
19. Fasmer, M. (1989) *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka* [Etymological dictionary of the Russian language]. Vol. 4. Moscow: Progress.
20. Butanaev, V.Ya. (2006) *Traditsionnyy shamanizm Khongoraya* [Traditional shamanism of Hongorai]. Abakan: KSU.
21. Katanov, N.F. (1887) Skazaniya i legendy minusinskikh tatar [Tales and Legends of Minusinsk Tatars]. In: *Sibirskiy sbornik. Prilozhenie k gazete "Vostochnoe obozrenie"* [Siberian collection. Supplement to the newspaper "Eastern Review"]. Vol. 25. pp. 214–234.
22. Anon. (1868) Altyn Pyrkan [Altyn Pyrkan]. In: Radlov, V.V. (ed.) *Obraztsy narodnoy literatury tyurkskikh plemen, zhivushchikh v Yuzhnoy Sibiri i Dzungarskoy stepi* [Samples of folk literature of the Turkic tribes living in Southern Siberia and the Dzungar steppe]. Vol. 2. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences. pp. 88–136.
23. Anon. (1968) *Akh Chibek Aryz. Alyptyg nymakh*. Abakan: KhO Krasnoyarsk. kn. izd-va.
24. Anon. (1951) *Akh oi attyg alyp Alyp khan (alyptyg nymakh). Alyptyg nymakhtar*. Abakan: Khak. obl. kn. izd-vo. pp. 159–234.
25. Eliade, M. (1999) *Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniya* [Essays on Comparative Religion]. Moscow: Ladomir.
26. Korogly, Kh.G. (ed.) (1997) *Khakasskiy geroicheskiy epos: Ay-Khuuchin* [The Khakass heroic epos: Ai Khuuchin]. Novosibirsk: Nauka.
27. Tsivyan, T.V. (1999) *Dvizhenie i put' v balkanskoy modeli mira: Issledovaniya po strukture teksta* [Movement and path in the Balkan model of the world]. Moscow: Indrik.

28. Propp, V.Ya. (2009) *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical roots of a fairy tale]. Moscow: Labirint.

29. Ivanov, S.V. (1979) *Skul'ptura altaytsev, khakasov i sibirskikh tatar (XVIII – pervaya chetvert' XX v.)* [The Sculpture Altai, Khakases and Siberian Tatars (the 18th – the first quarter of the 20th century)]. Leningrad: Nauka.

Сведения об авторе:

Бурнаков В.А. – старший научный сотрудник Института археологии и этнографии СО РАН (Новосибирск, Россия). E-mail: venariy@ngs.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Burnakov V.A. – Institute of archaeology and ethnography of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: kseniyakr@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.04.2019;

одобрена после рецензирования 03.02.2020; принята к публикации 30.08.2022.

The article was submitted 19.04.2019;

approved after reviewing 03.02.2020; accepted for publication 30.08.2022.

Научная статья

УДК 94:069(571)

doi: 10.17223/22220836/47/19

ПОДГОТОВКА И ПРОВЕДЕНИЕ ПЕРВОЙ МОНГОЛЬСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ Г.Н. ПОТАНИНА (ПО ПИСЬМАМ 1874–1878 гг.)

Иван Александрович Голев

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
ivan.golev.2016@mail.ru*

Аннотация. В статье впервые в исследовательской литературе рассматриваются вопросы подготовки и проведения научной экспедиции по Монголии под руководством Г.Н. Потанина. Достоверные сведения для решения поставленной задачи извлечены из переписки Г.Н. Потанина 1870-х гг. с его коллегами и друзьями. Выясняется, что в письмах подробно освещены подготовительные работы, ход и итоговые результаты научного путешествия. В письмах раскрывается научный кругозор Г.Н. Потанина, характеризуется его вклад в культуру народов Центральной Азии.

Ключевые слова: Г.Н. Потанин, научная экспедиция по Монголии, изучение культуры народов Центральной Азии

Для цитирования: Голев И.А. Подготовка и проведение первой монгольской экспедиции Г.Н. Потанина (по письмам 1874–1878 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 233–240. doi: 10.17223/22220836/47/19

Original article

PREPARATION AND CONDUCT OF THE FIRST MONGOLIAN EXPEDITION G.N. POTANINA (BASED ON LETTERS FROM 1874–1878)

Ivan A. Golev

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
ivan.golev.2016@mail.ru*

Abstract. The work is devoted to the study of the first Mongolian expedition of the famous explorer of North and Central Asia Grigory Nikolaevich Potanin. With the help of letters, a historical reconstruction of Potanin's work on the preparation and conduct of the expedition was carried out. During the expedition, Potanin and his companions visited the Mongolian cities of Kobdo, Khami and Ulyasutai. As a result, valuable museum collections were collected, which are still kept in many Russian museums.

Big correspondence G.N. Potanin covers the course of the expedition in detail, he wrote letters to I.I. Shishkin, A.S. Gatsiskom, N.M. Yadrintsev, I.I. Wilson, K.V. Lavrsky and others. Some of the letters were published in the publication "Letters of G.N. Potanin", and the other part is stored in the Department of Manuscripts and Book Monuments of the Scientific Library of TSU.

The author of the article notes that in the letters Potanin described in detail the preparatory work, which included reading scientific literature, visiting the herbarium, worked in the geological office under the guidance of Professor A.A. Foregners. Potanin was one of the first to write that the Russians borrowed little from the Eastern countries, from China and Japan, and believed that trade relations should be developed. During the expedition,

G.N. Potanin continued to communicate with his friends and like-minded people and generously shared with them the details of the expedition's everyday life, reported on his studies, the collection of folklore, and the difficulties faced by the expedition members. The most interesting data in the letters is about building relationships with the local population, about how travelers found an approach and persuaded the Chinese and Mongols to give information to researchers. As a result of the expedition, 20 astronomical points were identified, about 500 skins of mammals and birds and 5000 insect specimens, 1000 plant species and 200 rock samples were collected.

Letters to G.N. Potanin are the most valuable historical source, due to the uniqueness of the information reported in them, many of the data given in the letters are not repeated in any other documents.

The author of the article says that the appeal to Potanin's letters allows not only to describe the process of preparing and conducting the first Mongolian expedition, but also characterizes G.N. Potanin as a researcher of a wide scientific profile, as an organizer and leader of work on the study of Central Asia.

Keywords: G.N. Potanin, scientific expedition to Mongolia, study of the culture of the peoples of Central Asia

For citation: Golev, I.A. (2022) Preparation and conduct of the first mongolian expedition G.N. Potanina (based on letters from 1874–1878). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 233–240. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/19

Изучение вклада Г.Н. Потанина в исследование и культурное развитие Центральной и Северной Азии, начатое в трудах В.А. Обручева, А.М. Сагалаева, М.В. Шиловского, Н.М. Дмитриенко и Э.И. Черняка, требует продолжения [1–5]. В данной статье ставится задача проследить процессы организации и проведения первой научной экспедиции Г.Н. Потанина по Монголии. Привлечение опубликованной и сохранившейся в отделе рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ переписки Г.Н. Потанина обеспечивает достоверность и полноту сообщаемых сведений.

Известно, что в августе 1874 г. Григорий Николаевич Потанин, отбывавший ссылку в Вологодской губернии, получил письмо от своего друга и покровителя в науке П.П. Семенова (в будущем – Семенова-Тян-Шанского), в котором тот сообщил ему о помиловании и дал дружеский наказ направить все «силы и энергию на пользу чистой науки» [6. Л. 703]. В том же августе 1874 г., освободившись из ссылки и приехав вместе с женой Александрой Викторовной в Петербург, Г.Н. Потанин в письме к А.С. Гацискому раскрывал первые планы будущей экспедиции: «Я пока остаюсь в Петербурге. Семенов меня принял отлично и обещал исхлопотать сначала небольшую сумму денег, на которую я мог бы прожить год в Петербурге и приготовиться к путешествию в определенную местность, именно в северный Китай между меридианами озер Косогола и Зайсана. Объявление о помиловании до сих пор еще не выслушал и живу по особому разрешению генерала Трепова, пока не разыщу, кто мне должен дать настоящий вид на проживание... Петербург производит на меня оживляющее действие; молодею, чувствую снова себя студентом, хочется снова учиться. Подготовка к путешествию будет состоять в изучении горных пород и в чтении географической литературы о местности» [7. С. 133–134].

Письмо к К.В. Лаврскому от 26 сентября 1874 г. содержит уже вполне конкретные сведения о будущей экспедиции: «На днях наша участь решилась. Едем через год в страну урянхов, которая лежит к югу от Томской и Енисейской губерний. Я подал в Географическое общество заявление с пред-

ложением поехать в эту страну на два года, прося на каждый год давать мне по 1 000 рублей. Но прежде чем поехать, я просил Общество дать мне 250 руб., чтобы я мог предварительно пожить здесь не менее года и подготовиться к поездке». И тут же излагал программу своей подготовки к поездке: «аналитическая химия, микроскопический анализ горных пород, кристаллические породы Финляндии, литература стран, соседних со страной урянхов, ознакомление с высшими формами из мира растений и животных, обитающих в стране урянхов, ознакомление со способами препарирования низших форм организмов и другие практические занятия коллектора» [7. С. 142].

По письмам Г.Н. Потанина можно увидеть, с какой тщательностью он готовился к экспедиции: под руководством профессора А.А. Иностранцева работал в геологическом кабинете Петербургского университета, проводил микроскопический анализ горных пород. При этом размышлял о богатых возможностях в исследовании минералов, которые обеспечивало использование микроскопа. Одновременно он занимался в Ботаническом саду, где ему удалось увидеть «собственные экземпляры» гербария, собранного в 1860-х гг. в Южном Алтае [Там же. С. 151–152]. Работая с научной литературой, изучая горные породы и растительные образцы, Г.Н. Потанин делал предварительные выводы о задачах и целях будущих экспедиций по азиатским территориям. Так, обращаясь к А.С. Гацискому, он писал: «Знакомлюсь с Алтаем. Для будущей деятельности моей тем хорошо, что я теперь сознаю пробелы в наших познаниях о стране, в которую еду, и уже теперь в состоянии сам написать себе инструкцию» [Там же. С. 146]. В июле 1875 г., находясь в Крыму, куда он отправился вместе с А.А. Иностранцевым для закрепления навыков коллекторской работы, Г.Н. Потанин писал Н.М. Ядринцеву о том, что хотел бы написать статью «о вводе растений и животных в Сибирь. Нужно разобрать, какие животные туземные, какие привезены с Востока, какие с Запада». Он не переставал размышлять о взаимодействии культур, сетовал на крайне слабое заимствования русских в восточных странах, в Китае и Японии [Там же. С. 174].

Постепенно в письмах Г.Н. Потанина все сильнее проявляются заботы об организации и проведении экспедиции. Так, 21 марта 1876 г. он обратился к своему давнему другу, художнику И.И. Шишкину с просьбой, в которой хорошо видна глубокая продуманность предстоящего путешествия: «Будьте добры, снабдите Александру Викторовну советами, у кого (в каком магазине) лучше купить медовые краски: укажите, каких цветов ей купить и сколько нужно их. Кроме красок, нужно белил, серебра, золота в раковинах. Краски нужны для срисовывания этнографических предметов и рыб, ящериц и других животных, теряющих свой цвет по смерти. А также, может быть, иногда вздумается набросать вид какой-нибудь интересный в геологическом отношении, с ледником и т.п.» [8. С. 32].

По письмам можно с точностью проследить время и путь движения Г.Н. Потанина к начальному пункту монгольской экспедиции. Итак, 5 мая 1876 г. он приехал по железной дороге из Петербурга через Москву в Нижний Новгород, откуда вместе с Александрой Викторовной Потаниной перебрался в Казань, где пробыл до 22 мая, ожидая членов своей экспедиционной команды Березовского и Позднеева. Утром 23 мая 1876 г. потанинская команда села на пароход и отправилась до Перми, а затем – до Тюмени. Не

позже 3 июня Г.Н. Потанин вместе со всей командой был в Тюмени, где навещил многих старинных знакомых, в их числе «знаменитого монголиста Игумнова». В ночь на 5 июня супруги Потанины и Позднеев выехали из Тюмени на почтовом тарантасе и 9 июня достигли Омска. Понадобилось почти полтора месяца, чтобы экспедиционный отряд Потанина прибыл в Зайсанский пост, откуда 20 июля 1876 г. группа путешественников вступила на монгольскую территорию [8. С. 39, 47, 51, 53, 55].

Характерно, что на всем пути Потанин обязательно отмечал различные случаи и события и сообщал о них своим корреспондентам. Так, в письме к Н.М. Ядринцеву от 3–5 июня 1876 г. он писал: «Рекомендую Вам собрать сведения о сторожах при поскотине; прав Дарвин, сказавший, что путешественник только тогда замечает интересные вопросы страны, когда ее оставит. Я проехал по Тобольской губернии, но ни разу не вышедши из экипажа у ворот поскотины. Поедете Вы, сделайте это, войдите в собачью конуру сторожа, опишите его постель, утварь, расспросите, как он проводит ночь. Иногда мы видели у землянки бабу с детьми: что это – жена ли сторожа или сам сторож? Нужно обратить внимание филантропических обществ в Сибири на службу этих немощных старцев, часто калек, несущих службу общественную до последних лет жизни» [Там же. С. 53].

Эти наблюдения, представляющие неоценимую информацию для изучения истории повседневности России, можно расценивать и как своеобразную тренировку к предстоящей экспедиции, во время которой Г.Н. Потанин продолжал свои наблюдения над жизнью азиатских народов, а также и участников экспедиции. В письме И.И. Вильсону от 30 января 1877 г. охарактеризованы тяжелые условия зимовки членов экспедиции в монгольском городе Кобдо. По словам Потанина, аренда небольшой комнаты, в которой ютились четверо, обходилась в 8 рублей в месяц. Кроме того, приходилось платить «по рублю за небольшой верблюжий вьюк древесных кореньев», так что на отопление в условиях очень морозной зимы (до 37 градусов по Цельсию) выходило за месяц до 15 рублей [Там же. С. 73].

В первые недели монгольской экспедиции Г.Н. Потанин и его спутники переживали определенные трудности во взаимоотношениях с местным населением. В письме к Н.М. Ядринцеву, написанном 20 августа 1876 г., рассказывалось, как в небольшом городке Булунь-Тохой путешественники заехали верхом в «священное место» – буддийскую кумирню и были атакованы монахами, которые ссадили их с коней и отправили для разбирательства к городским властям. Характерно, что Потанин, оказавшийся «на скамейке подсудимых», внимательно все осматривал и не без юмора описывал происходившее: «Присутственное место состояло из небольшой комнаты с широким отверстием вроде ворот вместо дверей. У задней стены висела картина во всю стену, изображавшая тигра, по-видимому, если только не льва. Верхняя половина картины была завешена лоскутом материи, так что этот эмблематический представитель юридической жестокости имел глаза скрытыми за нижним краем занавески и не мог на нас броситься преждевременно. Чиновник (или городничий) сидел задом к картине на красной плоской подушке или подстилке. Плечи его были закутаны в желтую шелковую материю. Лицо его необыкновенно напоминало мопса. Он по большей части молчал, а вопросы задавал писарь, упитанный, приятной наружности человек лет

за 30. По бокам у него слева и справа стояли монголы, полицейские солдаты в курмах и в черных с завернутыми полями шляпах». Инцидент удалось уладить, но происшествие заставило путешественников быть осторожнее, и на следующей остановке на р. Кран, недалеко от буддийского монастыря Шары-сумэ, резиденции Цаган Гэгэна, они проявили гораздо больше внимания к монгольским обычаям [8. С. 57–58].

В дальнейшем Г.Н. Потанин и его спутники умело выстраивали отношения с населением изучаемых территорий. Стараясь приспособиться к новым условиям, они носили одежду, в которой ходили местные жители. В письме к Н.М. Ядринцеву Потанин сообщал: «Я щеголяю в киргизском малахее», а «Александра Викторовна сшила себе овчинные штаны» [Там же. С. 63]. О взаимоотношениях с китайцами Г.Н. Потанин не без гордости писал: «Они постоянно улыбаются нам, и увидев, что мы что-нибудь завертываем, начинают помогать». Китайцы охотно делились с Потаниным сведениями о своей жизни, демонстрировали свои навыки и традиции. Так, китаец, в доме которого остановились путешественники, готовил для них китайские пельмени (с овощной начинкой) и обучал Александру Викторовну приготовлению китайских блюд. По письмам можно увидеть, что Потанин и его соратники в буквальном смысле окунулись в культуру местного населения: «Мы сервируем чай по-китайски; русский сахар еще держится, но сухарей уже нет, и мы провизуемся китайскими манту, т.е. пресными булочками, печеными паром». Интересна история, рассказанная Потаниным в письме к К.В. Лаврскому, о том, как их юрту постоянно посещал один китаец, и путешественники всегда угощали его чашкой чая. При этом китаец сидел молча и «сосредоточенно» смотрел на огонь. Потанин живо интересовался жизнью этого китайца, но, очевидно, из-за языкового барьера не мог в точности установить подробности. Тем не менее он сообщал, что китаец родился в застенном Китае, но живет без жены, поскольку у него нет средств перевезти ее в новое место жительства в Кобдо. Резюмируя свои наблюдения, Г.Н. Потанин заключал, что среди китайцев «царство буржуазии, смиряемое чиновничьей взяткой» [9].

Не лишним будет привести высказывание Д.А. Клеменца, называвшего Потанина «апостолом цивилизации»: «Он в своих экспедициях думал не только о том, что он привезет с собой домой, но и о том, что сам он принесет в дальние края» [10. С. 187]. В подтверждение этих слов следует привести выдержку из письма к И.И. Вильсону, в котором Г.Н. Потанин высказывал просьбу выслать в Кобдо «выверенный термометр Цельсия». Прибор предназначался для купеческого приказчика Константина Кузнецова, который согласился вести метеорологический дневник. При этом Потанин прибавлял, что в Центральной Азии метеорологические станции редки, а в Северо-Западной Монголии они и вовсе отсутствуют [8. С. 60–61].

Письма Г.Н. Потанина изобилуют сведениями об экспедиционных работах и наблюдениях. Так, в октябре 1876 г. он писал И.И. Вильсону: «8/20 августа мы оставили китайский городок Булунь-Тохой и через девять дней, пройдя вдоль восточного берега озера Улунгур и переправившись на лодке через быстрый и глубокий Черный Иртыш у перевоза Дюрбень-жин, достигли берегов р. Крана у камня Тулта, в 10 верстах от ламайского монастыря Шары-сумэ... Подъем на Монгольский Алтай по узкой и лесистой долине

Кандагатая был крут и затруднителен. Рассказы киргиз о трудности перевала через горный проход Джаматы в верховьях Черного Иртыша и наступившая ненастная погода заставила нас отказаться от этого пути и направиться через удобно проходимый горный проход Урмогайты в верховьях Крана... Страна к востоку от горного прохода Урмогайты имеет характер высокого холмистого плоскогорья, богатого озерами. К северу это плоскогорье понижается террасами, разделенными между собой хребтами...». В долинах и на горных склонах путешественники собирали гербарий и насекомых, хотя альпийская флора находилась уже «в стадии увядания». Гораздо удачливее были охотничьи сборы птиц (свыше 250 экземпляров) и собирание образцов горных пород. Кроме того, выполнялась маршрутная съемка от Зайсанского поста до Кобдо, в пути производилось определение географических широт и барометрических высот [8. С. 59–60]. В зимнее время участники экспедиции проводили наблюдения за птицами, делали чучела. Так, зимой 1876/77 г. путешественники насчитали в окрестностях г. Кобдо около 50 зимующих птиц. В письме к И.И. Вильсону Потанин сообщал о насекомоядной *Podoces Hendersoni*, «в желудке которой среди глубокой зимы встречаются свежие кузнечики» [Там же. С. 74].

Большое значение Г.Н. Потанин придавал сборам фольклора. В письме к А.С. Гацисскому от 25 февраля 1877 г. он сообщал, что «зимой было нечем заниматься, кроме собирания легенд, и я это и делал». Оправдываясь незнанием языка, исследователь собирал только отрывочные легенды, «но записывал их дословно». И далее писал: «Я открыл здесь следы существования тотемизма. Один киргизский род считает одну сову своим отцом и никогда ее не убивает. Названий родов по птицам множество. Есть совы, вороны, орлы, ястребы, дятлы; из четвероногих – быки, бурундуки. Сказания о предках Чингис-хана, сохранившиеся в китайских книгах у Рашид-ад-дина, обратились перед моими глазами в птичий эпос» [Там же. С. 76–77].

Завершая экспедицию, Г.Н. Потанин и его спутники покинули Монголию, прошли через Алтай и 29 декабря 1877 г. оказались в Бийске. Окончательный этап экспедиционных работ был связан с ожиданием собранных коллекций. В письме из Бийска, отправленном И.И. Вильсону 14 января 1878 г., Г.Н. Потанин подводил первые итоги: «Результаты экспедиции следующие. Около 20 определенных астрономических пунктов и маршрутная карта пройденного пути; коллекции содержат в себе до 500 шкурок млекопитающих и птиц, до 5 000 экземпляров насекомых, до 1 000 видов растений, около 200 образцов горных пород. Барометрические наблюдения велись на всем пути за исключением перерыва от Хами до Улясутая» [Там же. С. 117]. Несмотря на столь впечатляющие результаты, Г.Н. Потанин считал, что не все задачи экспедиции выполнены. В феврале 1878 г. он написал П.П. Семенову-Тянь-Шанскому и изложил свои соображения о подготовке второго монгольского путешествия: «Ехать снова в Монголию я, разумеется, готов. Но очень хочется побывать в Петербурге. Кроме разбора коллекций, нужно снова приобрести инструменты, переменить старые, увидеть ученых, поговорить с ними насчет коллекций и осмыслить собранный сырой материал хотя бы путем поверхностного обзора специалистами. Кроме того, хотелось бы выгрузить перед ориенталистами тот материал, который не могу лучше назвать, как комментарий к истории Чингис-хана, написанной Рашид-ад-дином» [Там же. С. 119].

Обращение к потанинским письмам позволяет не только детализировать процесс подготовки и проведения первой монгольской экспедиции, но еще в большей степени характеризует Г.Н. Потанина как исследователя широкого научного диапазона, как выдающегося организатора и руководителя комплексных работ по изучению Центральной Азии.

Список источников

1. Обручев В.А. Г.Н. Потанин. Жизнь и деятельность. М. ; Л., 1947. 281 с.
2. Сагалаев А.М., Крюков В.М. Г.Н. Потанин: опыт осмысления личности. Новосибирск : Наука, 1991. 231 с.
3. Шиловский М.В. «Полнейшая самоотверженность и преданность науке». Г.Н. Потанин : биографический очерк. Новосибирск : Сова, 2004. 244 с.
4. Дмитриенко Н.М. Григорий Николаевич Потанин как историк Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 406. С. 72–80.
5. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 67–76.
6. Отдел рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ. Ф. 1.
7. Письма Г.Н. Потанина: в 5 т. / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1988. Т. 2.
8. Письма Г.Н. Потанина: в 5 т. / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1988. Т. 3.
9. Отдел рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ. Ф. 1. Письмо Г.Н. Потанина К.В. Лаврскому.
10. Клеменц Д.А. Г.Н. Потанин // Русское богатство. СПб., 1905. № 9. Пагинация 2. С. 183–188.

References

1. Obruchev, V.A. (1947) *G.N. Potanin. Zhizn' i deyatel'nost'* [G.N. Potanin. Life and Activity]. Moscow; Leningrad: [s.n.].
2. Sagalaev, A.M. & Kryukov, V.M. (1991) *G.N. Potanin: opyt osmysleniya lichnosti* [G.N. Potanin: the experience of understanding the personality]. Novosibirsk: Nauka.
3. Shilovskiy, M.V. (2004) “*Polneyshaya samootverzhennost' i predannost' nauke*”. *G.N. Potanin: biograficheskii ocherk* [“Total dedication and devotion to science.” G.N. Potanin: a biographical sketch]. Novosibirsk: Sovo.
4. Dmitrienko, N.M. (2016) Grigoriy Nikolayevich Potanin as a historian of Siberia. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 406. pp. 72–80. (In Russian).
5. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2016) G.N. Potanin's contribution to Siberian museum science. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 404. pp. 67–76. (In Russian).
6. Department of Manuscripts and Book Monuments of the TSU Research Library. Fund 1.
7. Grumm-Grzhimaylo, A.G., Koval, S.F., Koshelev, Ya.R. & Yanovskiy, N.N. (eds) (1988a) *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's Letters: in 5 vols]. Vol. 2. Irkutsk: Irkutsk State University.
8. Grumm-Grzhimaylo, A.G., Koval, S.F., Koshelev, Ya.R. & Yanovskiy, N.N. (eds) (1988b) *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's Letters: in 5 vols]. Vol. 3. Irkutsk: Irkutsk State University.
9. Potanin, G.N. (n.d.) *Pis'mo G.N. Potanina K.V. Lavrskomu* [Letter from G.N. Potanin to K.V. Lavrsky]. Department of Manuscripts and Book Monuments of the TSU Research Library. Fund 1.
10. Klements, D.A. (1905) G.N. Potanin. *Russkoe bogatstvo*. 9. pp. 183–188.

Сведения об авторе:

Голев И.А. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета, библиотекарь отдела рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ (Томск). E-mail: ivan.golev.2016@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Golev I.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ivan.golev.2016@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 03.01.2022;
одобрена после рецензирования 10.06.2022; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 03.01.2022;
approved after reviewing 10.06.2022; accepted for publication 30.08.2022.*

Original article

УДК 72.033

doi: 10.17223/22220836/47/20

STUDY OF SAFAVID BUILDINGS DECORATIONS (WITH SAMPLE SURVEY OF THE CHESHME EMARAT AND BEHSHAHR BAGHSHAH)

Ebrahim AmirKolaee¹, Karim Hajizadeh², Reza Rezalou³

¹ Islamic Azad University, Savadkuh, Iran

^{2,3} University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran

¹ ebrahim.amirkolaee@gmail.com

² karbastani@yahoo.com

³ reza_rezaloo@yahoo.com

Abstract. Throughout history, man has wanted to create his own living space for various reasons. This aspect can be seen even in early humans who lived in caves such as Lascaux in France and Valtamira in Spain. It should be noted that the attempt to do so is visible among ancient human civilizations around the world and is not specific to specific regions or ethnic groups, because the decorations of geometric and abstract patterns are seen among the people of Europe. Safavid era in Iran is one of the busiest architectural periods. The buildings are located in the most attractive and glamorous buildings throughout the architecture of Iran. In the Safavid era, the ancient style of Iranian architecture was renewed and the design of buildings and space materials was opened for itself. Remains of the Safavid period, both in Behshahr and in other cities of Iran, contain a wide range of architectural decorations. The subject of the present discussion is the study of the architectural decorations of this period, which is due to the study of some examples (Cheshmeh Emarat and Baghshah in Behshahr). Safavids will help in Mazandaran region.

Keywords: Islamic architecture Decorations, Iranian architecture, Safavid Era

For citation: Ebrahim AmirKolaee, Karim Hajizadeh & Reza Rezalou (2022) Study of Safavid buildings decorations (with sample survey of the Cheshme Emarat and Behshahr Baghshah). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 47. pp. 241–250. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/20

Научная статья

ИЗУЧЕНИЕ ДЕКОРА ЗДАНИЙ ЭПОХИ СЕФЕВИДА (С ВЫБОРОЧНЫМ ОБЗОРОМ ЧЕШМЕ ЭМАРАТ И БАГХШАХ В БЕХШАХРЕ)

Ebrahim AmirKolaee¹, Karim Hajizadeh², Reza Rezalou³

¹ Исламский университет Азад в Савадкухе, Иран

^{2,3} Университет Мохазег Ардабили, Ардабиль, Иран

¹ ebrahim.amirkolaee@gmail.com

² karbastani@yahoo.com

³ reza_rezaloo@yahoo.com

Аннотация. Эпоха Сефевидов – один из самых оживленных периодов развития архитектуры в Иране. Объекты данного периода являются одними из самых привлекательных и изящных во всей архитектуре Ирана. В эпоху Сефевидов древний стиль иранской архитектуры был обновлен, значительно изменились декор, форма отделки фасадов и строительные материалы. Архитектурное наследие периода Сефевидов как в Бехшаре, так и в других городах Ирана, содержат широкий спектр архитектурных украшений. Предметом настоящей работы является рассмотрение декора периода Сефевидов на примере дворца Чешме Эмарат и особняка Багшах в Бехшаре.

Ключевые слова: Исламский архитектурный декор, иранская архитектура, эпоха Сефевидов

Для цитирования: Ebrahim AmirKolaee, Karim Hajizadeh, Reza Rezalou. Study of Safavid buildings decorations (with sample survey of the Cheshme Emarat and Behshahr Baghshah) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 241–250. doi: 10.17223/22220836/47/20

Introduction

Classification of works has major role in the maintenance and preservation of ancient works of art. In addition, since that was repeatedly emphasized on category imposing to cultural and historical monuments which will lead to the growth of public attention, documentation and gradual development of special activities [1. P. 26].

Buildings remaining from the Safavid period in Behshahr and in other Iranian cities contains a wide range of architectural decoration. Although this era is fairly close but yet is unknown to us. We won't take this opportunity to explain the reason of this as it requires more discussion. One of the manifestations of this lack of knowledge or lack of understanding during this period [2] are incomplete state of the art and decorative art.

The research topic is to investigate this period decorations in regards of (Cheshme Emarat and Baghshahi building in Behshahr) samples. Obviously, evaluation of these samples will help to better understanding of decorative art in the architecture of the Safavid period. In this regard, by using books and written articles, the overall decorations situation in this period was studied and it will follow by architecture analyzing of two selected samples [3]. It is hoped that the present study manifest unknown aspects of decorating of this period more and more.

Background research

In connection with the decorations and arrangements implemented in different areas of the Safavid period, a number of articles and several books published which we discussed briefly about each. For example, the review paper about investigating on Lime decorations in the bathroom of Safavid, Qajar and Zand written by “Mary Shadabfr” and art and civilization by doctor “Golam Ali Hatem” and a book named “Introduction to architectural decorations repair” are notable works in this regard. In “Parviz Holakouee” Master theses titled as “Technology and pathology decoration of some buildings from the Safavid period in Isfahan” he reviewed porcelain decorations. as well, in “Soodeh Mousavi Asl” thesis titled as: “The preservation and restoration of paintings on plinth stone in porch mirror salon of palace Chehelsotoon” mention of some of its decorations.

There is a fragmentation of information in these resources. In this study, we are going through an important period [4. P. 238].

in our history with a comprehensive look at the evolution of art and decorative art decoration review.

The need for research

In general, in old times, the southern part of the Caspian Sea had extraordinary political and military history. Reviews and searches on the shores of the Caspian Sea in places like the caves of Hutu and belt (near the city) has been done in this area dating back to the caveman era and 1000 years before Christ recorded [5. P. 162].

The prosperity of the region became more in Safavids. Safavid kings interest led this area to be the second choice of capital, but in modern times been considered less valuable. To know more and better of this area, two important buildings are chosen from this city to unhide the hidden aspects of art decoration in the Safavid era by describing the related architectural decorations [6. P. 489].

Research Methodology

The research method is a library research.

1. Art in the Safavid period

One of the most brilliant periods in Iran after the Islamic art of is Safavid period (Fig. 1). In the year 907 (1502 AD), Shah Ismail Safavi dynasty founded. During this period, industrial centers and art centers increased in Iran. Tabriz was the capital at the beginning of this period and that is why it was a center of the activities of artists such as painters, calligraphers, illuminators and binders and also other artists who worked in arts and crafts and entertainers on astronomy and textile industry. It must be admitted that the general attitude to the arts in the Safavid period and a bright new era in Iranian art rose again. Iran's art, as some incorrectly thought, is not limited to the pre-Islamic period, but it has emerged in all the course of full of its kind and beautiful art.



Fig. 1. Type of painting on chehelsoton palace in Isfahan, turkestan king [7. P. 20]

1-1. Study decorative motifs of the Safavid period

There are many examples of the first century Safavid state, but according to the historians, Shah Ismail palaces built in Khoy and Qazvin. In fact, at the time of Shah Abbas I of the Safavid period, extensive activities and the addition of various buildings were constructed in different cities.

The evidence says mirror used for the first time in the decoration in Qazvin in Court House of Shah Tahmaseb. It was pointed out that perhaps the most significant ancient mirrors found the grave of Lorestan. In Iran's Safavid era old architecture, building design and materials of the place was renewed.

Most of the Safavid period buildings such as mosques, schools and inns built in four porches style using mosaic and seven colors tiles as decoration. Religious buildings of this period had porch, arches, domes, minarets and entrance adorned with tiles. In this period wooden decorations in non-religious buildings were used in the main role and the greater amount of illumination and lacquer paintings was used in. They have a close relationship with miniature designs. Carving and woodturning art, especially in the doors and roofs have been used in this period. Masterpieces of tile art, as well as bright and attractive stucco art in Iran which will get known from Muslim monuments of Seljuk and Ilkhani period, evolved and spread much beauty in Safavid period. Three kind of tile working is important in the monuments of this period: Single-color tile, mosaic tile and seven-color tile [8].

Safavid era monuments' that using this type of tile is not like anywhere in the world. The point on internal and external decorations in traditional buildings is that the decorations are part of the building and they have never been as additional ornaments, even in a period, frame work and decorations run together. This notification to decoration led to quality improvement of spaces. The use of glass, mirror, molding and other fine arts in decorations and ornaments included all aesthetic, climatic and religious considerations [9. P. 238].

1-2-1. Safavid architecture

An important feature of the architectural style of the period, in addition to strength and beauty is shine form of expression. The effects of the radiation of color and light and glory charm and impressive levels of feeling in the viewer's stunning beauty and resonance brilliant colors and surfaces frequently tiles change to a transparent, single and spiritual view (Fig. 2).

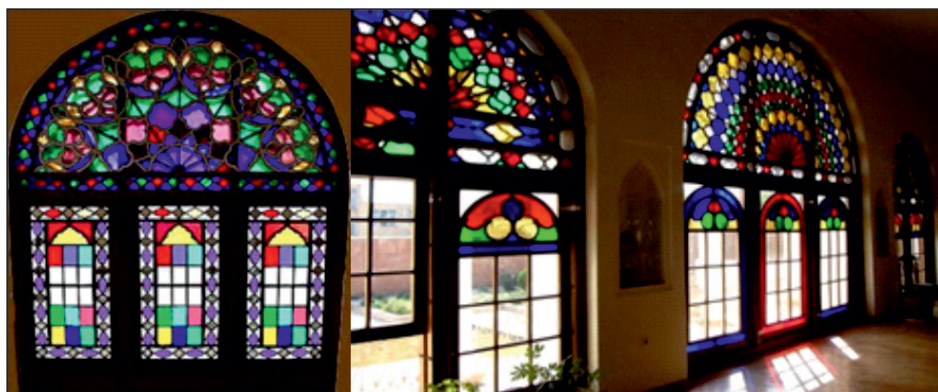


Fig. 2. Unparalleled Iranian sash techniques, with networking that decorated with colored glasses and sash

Buildings of this period still has four porches outline. However, large-scale construction of the huge porch was very attentive. In religious buildings, glazed tiles and mosaic and seven colors has been used in the exterior walls and interior decoration building minarets, domes and arches. Manuscripts and inscriptions of Naskh, white Sols and shining is used in the niche, the light coming through a window embedded in the dome, gives spiritual space.

Square bricks painted tiles, known as “Seven Colors” bricks was used on a massive scale in buildings. Stencils and colors tiles is given special adorn to the monuments of this period. Not only the walls, but the domes and arcades and entrance porch and inputs and minaret was decorated with mosaic tiles. Building large door head with transparent tiles, strips, Muqarnas progressed in the Safavid era. The combination of large head doors and minarets flanking the entrance to the courtyard and four porches surrounding buildings and the dome so that all buildings be proportionate to the degree of perfection in the architecture of the Safavid period. The walls were covered with colorful tiles with motifs of famous artists of the period and the total bond [10. P. 110].

Wooden decorations in non-religious buildings were used in the main role and the greater amount of illumination and lacquer paintings. They have a close relationship with the art of miniature designs. Carving and woodturning, especially on doors, roof, was special art of this period. The mirror is used as a new decoration in buildings like houses mirror.

The architecture of this period is very diverse in size and efficiency (Fig. 3). And all aspects of cultural, social and economic life has lively and dynamic presence. The most magnificent mosques, the most massive fields, beautiful bridges and streets, the markets, schools and caravanserais and was built in this era.



Fig. 3. Ashraf hall

1-2-2. Tiling in Safavid period

With official declaration of Schism, Safavid made clear distinction with the Ottoman Empire. Applied Arts was created because of the Society need at this time they were more prosperous than it is before like: foundations for the buildings, including the tiling that Safavi have noted.

In regards of the time-consuming installation of mosaic tiles in the late ninth century, cheaper and faster technique with polychrome tiles was replaced. This technique made the combination of several different colors on tile possible. Also in such a manner, distinction of colors are dis and because they do not influence each

other within the boundaries of colorful lines consisting of manganese and animal oil were separated from each other. Safavid mosques and schools generally covered with tiles decorated the inside and outside, while the use of mosaic tiles lasted. Shah Abbas, who was impatient to see his complete religious buildings use more rapid technique strengthened the seven colors.

Since the preparation of mosaic tile was difficult, seven colors tile was replaced, but mosaic tile was also used. The practice of seven colors tile is to cut the tiles into pieces of a shape (usually square) and had painted on it and then roasted. This tiles pieces are complementary and more color variation of seven colors made them known as this name. The subject of the tile is painting as polishing a variety of colors are very striking in Safavid painting (Fig. 4).



Fig. 4. An example of a Safavid tile

1-3. Brickwork in Safavid period

Sub water Scraping Bricks is of the Safavid period features, but at this time because of too much attention to tile, the importance of brick facade reduced and more public buildings decorated with tiles. During this period, the neglect of this beautiful, flexible and inexpensive materials causes that during next period, Qajar, the use of brick have not shown its glorious past and appeared completely with an alien face.

1-4. Molding in the Safavid period

In Safavid molding art entered into particular methods. So beautiful Muqarnas plaster of various elements, especially vaulted bald and half bald, with plaster reliefs Plants with scalloped blade of the royal palaces of grace appeared (Fig. 5).

Valuable phenomenon of Muqarnas gattar, karbandi and very wonderful Yazdi plaster of Hasht Behesht Palace and the door of Caesarea market, especially various containers such as pitchers and Cebu, Muqarnas “Tasedar” of plaster in the living and music halls of Ali Qapu Palace and the very valuable Sols molding in the gallery of Darwish Mosque and many others.



Fig. 5. An example of the moldings of the Safavid era [10. P. 110]

1-5-1. Cheshme Emarat

The building of the Safavid era and is located in the city. The building was a two-story mansion and now the ground floor and parts of the second floor remains. Spring origin is in ground floor from which water flow from four sides into pools and streams and it had been driven out by the main stream to outside (Fig. 6).



Fig. 6. Cheshme Emarat

Cheshme Emarat is a brick building on two floors dating from the Safavid period with high porches which is currently located in the south of the city. Length of 25 m and a width of 22 meters. Beneath this building is a spring water with using ceramic tiles on the second floor and then overflow basins to supply the first floor and through the woods to the pond surrounding the building was conducted. The building is covered with a dome and decorated with paintings and period of prosperity was colored tiles. Now much of the second floor was destroyed and the remnants of its valuable work by experts in the restoration of cultural heritage.

Cheshme Emarat, is comparable to the mansion Abbasi Fin Garden and Hasht Behesht Palace in the water supply system. Water was driven to Square pool in the middle of mansion through channels and led through four sides of the pond to the surrounding and small waterfalls stepped down and moved in front of the canals and the irrigation sub-branches in different parts of the garden and led to garden outside through the main streams (Fig. 7) [11. P. 384].



Fig. 7. In order from left to right: 1. Cheshme Emarat 2- Hasht Behesht Palace 3- Fin garden

1-5-2. Mellat Park (Baghshahi)

This flower garden is a refined and elegant garden that today is the location of Behshahr municipality known as Ashraf Al-Bilad Baghshahi Safavid period. According to travelers and tourists it was filled with arranged centuries-old cypress trees and flowers. Mellat Park is in city center and it is center of the Safavid era monuments in the north of the country. This places was built as a summer palace of Shah Abbas Safavi in 1021 Lunar and called Dyvankhaneh mansion. Ancient trees and rocky streams of the natural slope of the Safavid period made by engineers is still featured in the garden. This area is called Ashraf. Decorations on buildings in this period were seven-color mosaic tiles, but gardens facade often manifested brick and khesht which made differ decoration works (Fig. 8).



Fig. 8. Mellat Park Baghshahi [12. P. 211]

2. Examine the decorations in the samples

The study was conducted and observations can be seen that fountain Palace mansion built symmetrically and has decorative tile work and painting on plaster in the building, which is now part of the painting on plaster on the east side only trace of tiles and around stairs to the first floor to witness masterpieces of the Safavid era

remains rare artists. Tiling and painting in the head on the porch and was shot inside and around the vault. In the days of prosperity there was a dome, which was decorated with paintings and colored tiles. BaghShah building also includes a palace, Golbagharea and ponds Abbas Abad area. The walls and gates no longer exist. This garden is square at the end of the plains at the foot of wooded hills located behind the palace. Court House is located in the middle of the building has 10 wooden pillars that were in the Qajar era overhaul. Misbah said there was a pond against Chehel sotun mansion around which coated fabric stones used. The garden floor was paved which is also available today (Fig. 9) [12. P. 211].

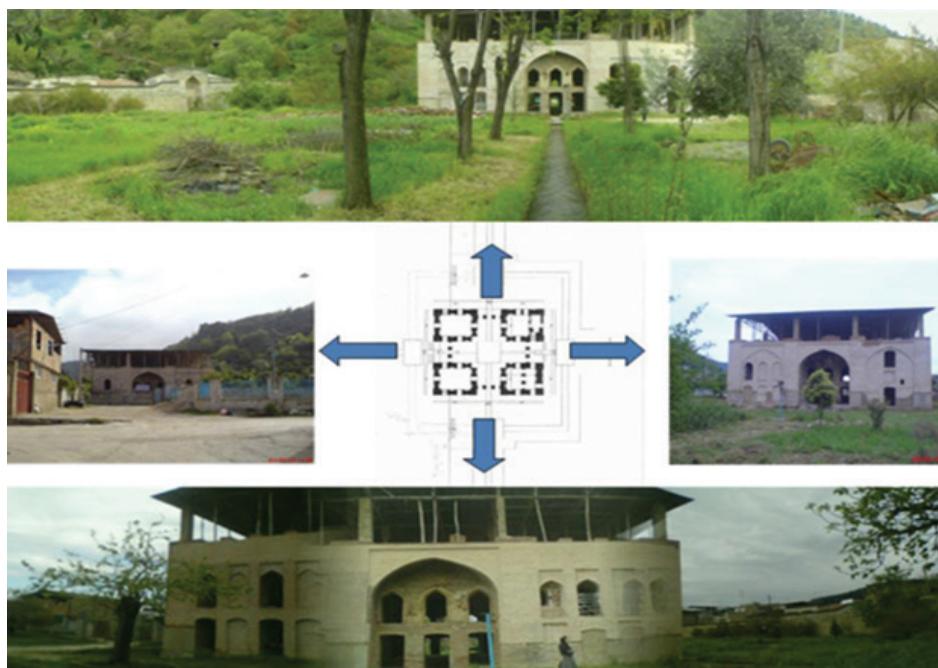


Fig. 9. Plan

Conclusions

Running ornaments in different places was not easy and it was stuck in the minds of artists. Because the spirit of Iranian architects was suffused with art, they could not be indifferent to decorative motifs and related arts in people's lives and to create peace of mind they were created. Both samples were analyzed in terms of the elements used in the implementation of the decorations are very similar assessment. Plant and geometric motifs were highly regarded in the Safavid period. The artists of this period used repeatedly vegetable motif that was marginal in the space between the twisted frames within vegetable motifs and diverse were filled. With the beginning of the Safavid Tile production emergence as a new technique and economic and political situation, lead to seven color tiles production. The reasons that led to the popularity of this technique include: cost-effective production of polychrome tiles and shorter production time and the artists take advantage of previous decorations were on the way. In the Safavid era polychrome tiles were widely used in a way rectangular tile innovative view of the large frames with different elements to bring body and character. This technique was commonly

used until the end of the Qajar period and the use of colors in the style of the yellow and orange tiled priority was clearly manifested.

References

1. Fraser, J.B. (1826) *Travels and adventures in the Persian Provinces on the southern banks of the Caspian Sea*. London: [s.n.].
2. Alemi, M. (1996) The Safavid Royal Gardens in Sari, Environmental Design. *Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*. 1. pp. 98–103.
3. Azari Damirchi, A. (1973) A short look on Mazandaran and its Historical Works. *Journal of Art and People*. 125. pp. 42–46.
4. Sotode, M. (1997) *From Astara to Astarabad*. Vol. 4. Tehran: Agah Publications.
5. Etemad Al Saltane, M. (1994) *Tabarestan History*. Tehran: JahaneKetab Publications.
6. Shayan, A. (1985) *Mazandaran*. Tehran: Elmi Publications.
7. Escarchia, R. (2014). *Safavid art, zand and Qajar*. Tehran: Molly.
8. Perry, J.R. (1975) Forced migration in Iran during the seventeenth and eighteenth centuries. *Iranian Studies*. 8(4). pp. 199–215.
9. Mahjori, E. (1996) *Mazandaran History*. Vol. 2. Bina Publications.
10. Motieefard, Morteza. (2015) *Stucco, reviving forgotten arts*. Naghsh mana.
11. Rubino, H.L. (1957) *Mazandaran and Astarabad Itinerary*. Tehran: Translation and book Publishing Institute.
12. Mosanejad, M. (2010) *Travel guide to the north of Iran, tourist attractions of mazandaran, gilan, golestan provinces, tourist attractions of northern roads of Iran*. Homa Publishers.

Information about the authors:

Ebrahim AmirKolaee – Islamic Azad University (Savadkuh, Iran). E-mail: ebrahim.amirkolaee@gmail.com

Karim Hajizadeh – University of Mohaghegh Ardabili (Ardabil, Iran). E-mail: karbastani@yahoo.com

Reza Rezalou – University of Mohaghegh Ardabili (Ardabil, Iran). E-mail: reza_rezaloo@yahoo.com

The authors declare no conflicts of interests.

Сведения об авторах:

Ebrahim AmirKolaee – PhD, преподаватель Исламского университета Азад в Савадкухе (Савадкух, Иран). E-mail: ebrahim.amirkolaee@gmail.com

Karim Hajizadeh – PhD, доцент кафедры археологии университета Мохагер Ардабили (Ардабиль, Иран). E-mail: karbastani@yahoo.com

Reza Rezalou – PhD, профессор кафедры археологии университета Мохагер Ардабили (Ардабили, Иран). E-mail: reza_rezaloo@yahoo.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

*The article was submitted 01.01.2019;
approved after reviewing 20.04.2020; accepted for publication 30.08.2022.*

*Статья поступила в редакцию 01.01.2019;
одобрена после рецензирования 20.04.2020; принята к публикации 30.08.2022.*

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья
УДК 94(093.5)
doi: 10.17223/22220836/47/21

ПРОФЕССОР БОДЯНСКИЙ ПРОТИВ ПЛАГИАТА И ПЛАГИАТОРОВ

Надежда Михайловна Дмитриенко

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

Для цитирования: Дмитриенко Н.М. Профессор Бодянский против плагиата и плагиаторов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 251–255. doi: 10.17223/22220836/47/21

PUBLICATIONS AND REVIEWS

PROFESSOR BODYANSKIY AGAINST PLAGIARISM AND PLAGIARISTS

Nadezhda M. Dmitrienko

*National Research Tomsk State University Tomsk, Russian Federation,
vassa.mv@mail.ru*

For citation: Dmitrienko, N.M. (2022) Professor Bodyanskiy against plagiarism and plagiarists. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 251–255. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/21

Осип Максимович Бодянский (1808–1877) хорошо известен в научных кругах имперской России. Выпускник, а чуть позже профессор Императорского Московского университета, он преподавал латынь и славянские языки, занимался переводами, собирал и публиковал памятники славянской письменности, а также документальные материалы по русской истории. В 1837 г. О.М. Бодянский стал членом Императорского общества истории и древностей российских. Созданное при Московском университете в 1804 г., это было первое в России научное общество, объединявшее исследователей проблем гуманитаристики. Вскоре после вступления в общество Бодянский был избран его секретарем и в 1846–1848 гг. участвовал в создании и редактировании периодического издания «Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете». По сведениям интернета, в июне 1848 г. О.М. Бодянский опубликовал в «Чтениях» свой пере-

вод записок английского автора Д. Флетчера «О государстве русском», рассказывавших о жизни Москвы в конце XVI в. Российский император Николай I посчитал, что в тексте содержались «оскорбительные для России, русских монархов и русской церкви отзывы», распорядился об удалении Бодянского из Московского университета и запретил издание «Чтений». С восшествием на престол Александра II, который, как известно, изменил и обновил внутриполитический курс своего отца, Осип Максимович Бодянский был восстановлен в университете, возвратился в журнал и редактировал его до последних дней жизни. Своими трудами и талантом он превратил «Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских» в крупнейшее в России издание, в котором публиковались исследовательские труды по истории, археологии, этнографии, палеографии. Кроме того, журнал включал отдел документальных публикаций, ценность которых сохраняется и поныне.

Будучи редактором и автором «Чтений», О.М. Бодянский не раз сталкивался с таким прискорбным явлением, обозначенным им как «посягательство на чужое». Не выдержав попраания интересов авторов и читателей редактируемого им издания, он подготовил и опубликовал небольшую статью под названием «Объяснение». И написал в ней о «новоизмышленном способе промышлять на чужой счет», квалифицировал его как обирание авторов, сетовал на отсутствие законодательных мер против «новых литературных дуванщиков» [1]. Как видно по тексту О.М. Бодянского, в России отсутствовали не только актовые документы, направленные на борьбу с незаконными заимствованиями, не было и обозначений противоправных действий новоявленных дуванщиков. Известно, что в настоящее время посягательство на чужие научные и литературные труды именуется плагиатом (от латинского *plagio* – *похищение*). Он представляет «вид нарушения прав автора или изобретателя. Состоит в незаконном использовании под своим именем чужого произведения (научного, литературного, музыкального) или изобретения, рационализаторского предложения (полностью или частично) без указания источника заимствования» [2. С. 601]. Плагиат преследуется по закону, и с недавних пор всякая научная публикация обязательно подлежит проверке на заимствования в системе «Антиплагиат». Отдельно нужно сказать о компиляции чужих трудов, на которые автор-компилятор обязательно ссылается, поэтому система «Антиплагиат» эти случаи не считает заимствованием. Между тем это слово (от латинского *compilatio* – *ограбление*) толкуется В.И. Далем как «сбор, набор, свод, подбор, выдержки, шивки» [3. С. 148]. А в словаре С.И. Ожегова значится следующее: «Компиляция, сочинение, представляющее собой изложение результатов чужих исследований без самостоятельной обработки источников» [4. С. 253]. Как раз такие случаи плагиата и компиляций указываются в тексте О.М. Бодянского, который сохраняет свою актуальность и в наши дни.

ОБЪЯСНЕНИЕ

Императорское общество истории и древностей российских при Московском университете, усмотрев, что некоторые из повременных русских изданий позволяют себе без дальнего перепечатывать из его «Чтений» целые статьи, как говорится, от доски до доски, как бы они велики ни были,

принуждено было с 1864 года делать объявление на оборотной стороне выходного листа 1-й книги «Чтений» (повторяя оное ежегодно), что «помещаемые статьи в „Чтениях Императорского общества истории и древностей российских“ никем и ни под каким предлогом не могут быть перепечатаны без согласия Общества и редакции оных». С тех пор такое посягательство на чужое прекратилось; зато явилось другого рода поползновение. Заметив, что такая-то статья обратила на себя внимание читателей, и не смея посягнуть на нее прямо, прибегают к следующим фокусам: вначале предпосылается нечто как бы самодельное, в сущности же выдержка большей частью из чужого труда. Чтобы придать этой сшивке печать своего, ее пересыпают разными разглагольствованиями, даже несколькими ссылками на обираемое и осторожно взвешенными отзывами, чтобы не подстрекнуть слишком уж любопытство читателя непосредственно познакомиться с обреченной на заклятие жертвой. Затем начинается самое обирание; а чтобы отвести глаза как можно подальше, предпосылается такого рода оговорка: «Доставленные сведения статьей г-на... послужат нам руководством». Между тем, читая эту стряпню и сличая ее с мнимым руководством, каждый видит, что это – чистейшее мороченье, чтобы не сказать что больше и хуже. Правда, тут нет буквального заимствования, дословной перепечатки: это было бы уже и грубо, и опасно, могло бы притянуть к игемону и, пожалуй, досталось бы на порядках доброму молодцу. Зато в сей работе мастером нашим от начала до конца полное согласие сути: ни одна мысль, ни одно обстоятельство, известие, подробность не опущены; все точь-в-точь и в ней, как в так называемом ими руководстве до мельчайших совпадений, как говорится, куба в кубу, но все это передано вольным словом, дворянским пересказом; впрочем, там и сям для разнообразия и вернейшего успеха в изложение вставляется то, что в примечаниях или приложениях, и, наоборот, из текста выхватывается и переносится под черту, обращается в примечание и тому подобные проделки. Оттого в конце концов выходит, что если не чужое в буквальном смысле, то уже и не свое во всяком другом, как не свое платье, которое, стащив, перекраивают известные художники в своих мастерских, обращая плащ в поддевку, армяк в свитку, фрак в куртку, шубу в шинель и тому подобные совершая превращения с дуваном, как называли благоприобретение свое известные волжские витязи.

Конечно, после такой метаморфозы и мое уже не мое, но такое не мое никогда бы не было без моего. Стало, весь вопрос в том, отчего и как мое стало не моим, когда на то не было моей воли? Может ли оно, помимо моего согласия и ведения, стать не моим? В возможности, конечно, нет сомнения, коли на деле так бывает, но следует ли, законно ли такое действие? Очевидно, не следует, так как оно незаконно, что говорит нам простой здравый смысл. Так на поток! В том-то и дело, что нет такого законодательства на свете, чтобы в нем предвидены были все случаи нарушения общежития и безопасности нашей и нашего. Нет повода, нет и закона, который назад, как известно, не ставится. Да и зачем законы, если бы люди правдой жили? Это случаи новые, небывалые еще в нашей литературе. Ухищрение, очевидно, цивилизованное, обставленное всеми благовидностями; но как ни хитро задумано оно, как ни ловко сочинено, а все-таки и при нынешнем состоянии литературного законодательства,

«Хоть по суду и не докажешь,
Но как не согрешишь, не скажешь,
Что у него пушок на рыльце есть...».

Следовательно, нужно постановление, которое бы направлено было на этих новых литературных дуванчиков, если не хотим, чтобы они, гоня на всей своей воле сарынь на кичку, расплодились у нас со временем до чудовищных размеров. Соблазн очень велик, так как добыча легка и мзда не без заманки.

Все сказанное мной здесь вызвано новым фасоном, сообщенным неким г-ном М. в 3-х книжках «Русского вестника» (майский, июньский и августовский) текущего (1867) года в статье, помещенной в «Чтениях Императорского общества истории и древностей российских», в книге 1-й под заглавием «О самозванке, выдававшей себя за дочь императрицы Елизаветы Петровны», написанной по архивным источникам с присоединением документов и доставленной в Общество почетным членом его графом В.Н. Паниным. Наш рыцарь с опущенным забралом точно так поступил с этой статьей, как мною изложено выше, начиная от названия, которое изменено им в «Княжна Тараканова и принцесса Владимирская». Из 40 (XL) глав или отделов, на которые разбил он сплошной рассказ подлинника, только 5 (V) собственно принадлежат нашему фасонщику, составляющие, впрочем, в значительной степени заимствование из чужого, сметанное на живую нитку на 20 неполных страницах. Остальные 35 (на 170 страницах, именно: 36 в номере V, 54 – в VI и 70 – в VIII) просто-напросто перелицовка подлинника по тому рецепту, который описан мною выше.

Что же сказать об этом новоизмышленном способе промышлять на чужой счет, пожинать, где не сеял, потреблять, где не сажил? Пусть рассудит каждый и назовет его своим именем. Я же пока скажу здесь только то, что в подобном случае сказало одно из действующих лиц в какой-то старинной русской комедии: «Не чисто, князь!».

28 октября 1867 г. О. Бодянский

Список источников

1. Бодянский О. Объяснение // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1867. Кн. 3. С. 194–196.
2. Плагиат // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М., 1975. Т. 19. С. 601–602.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2: И–О: [переиздание]. М.: Русский язык, 1989. 781 с.
4. Словарь русского языка / сост. С.И. Ожегов. 2-е изд., испр. и доп. М., 1952. 848 с.

References

1. Bodyanskiy, O. (1867) Ob"yasnenie [Explanation]. In: *Chteniya v Imperatorskom obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete* [Readings in the Imperial Society of Russian History and Antiquities at Moscow University]. Vol. 3. Moscow: Moscow University. pp. 194–196.
2. Prokhorov, A.M. (ed.) (1975) *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia]. 3rd ed. Vol. 19. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 601–602.
3. Dal, V.I. (1989) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Vol. 2. Moscow: Russkiy yazyk.
4. Ozhegov, S.I. (1952) *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]. 2nd ed. Moscow: ITI Tekhnologii.

Сведения об авторе:

Дмитриенко Н.М. – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск). E-mail: vassa.mv@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Dmitrienko N.M. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vassa.mv@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.03.2022;
одобрена после рецензирования 17.04.2022; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 10.03.2022;
approved after reviewing 17.04.2022; accepted for publication 30.08.2022.*

Научная статья

УДК 94:069(571)

doi: 10.17223/22220836/47/22

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «МУЗЕЕВЕДЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ СЕВЕРНОЙ АЗИИ. ВЫП. 3: ТРУДЫ АЛЕКСАНДРЫ ВИКТОРОВНЫ ПОТАНИНОЙ»

Кирилл Александрович Конев

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
kk.tsu@yandex.ru*

Для цитирования: Конев К.А. Рецензия на книгу «Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 3: Труды Александры Викторовны Потаниной» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 256–259. doi: 10.17223/22220836/47/22

Original article

REVIEW OF THE BOOK “MUSEOLOGICAL HERITAGE OF NORTH ASIA. ISSUE 3: THE WORKS OF ALEXANDRA VIKTOROVNA POTANINA”

Kirill A. Konev

National Research Tomsk State University Tomsk, Russian Federation, kk.tsu@yandex.ru

For citation: Konev, K.A. (2022) Review of the book “Museological heritage of North Asia. Issue 3: The works of Alexandra Viktorovna Potanina”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 256–259. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/22

Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 3: Труды Александры Викторовны Потаниной / публ. и ком. Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк, И.А. Голев, С.Е. Григорьева, К.А. Кузоро. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2022. – 180 с.

В середине 2022 г. в Издательстве Томского университета был опубликован 3-й выпуск сборника «Музееведческое наследие Северной Азии». Книга включает труды Александры Викторовны Потаниной (1843–1893) – выдающейся исследовательницы и путешественницы, верной спутницы Г.Н. Потанина, разделившей с ним все тяготы и опасности научных экспедиций по Центральной Азии и награжденной серебряной медалью Императорского Русского географического общества. Работы А.В. Потаниной, ранее опубликованные в сборнике «Из путешествий по Восточной Сибири, Монголии, Тибету и Китаю» (1895), который ныне доступен не всем исследователям в силу своей редкости, были подготовлены к изданию Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняком, И.А. Голевым, С.Е. Григорьевой, К.А. Кузоро.

Книга продолжает серию сборников, в которой актуализируются работы отечественных музееведов конца XIX – первой пол. XX в. Становление и

развитие музейного дела в Сибири на рубеже веков сопровождалось и первыми попытками его осмысления представителями научной и творческой интеллигенции. В статьях и отдельных работах сибирских ученых, работников музеев и деятелей культуры, в настоящее время известных порой лишь специалистам, содержатся ценные фактические сведения и аналитика, рассуждения о принципах развития и будущем музейного дела, нередко актуальные и сегодня. Поэтому, как было справедливо отмечено в первом выпуске серии, «работа по собиранию и изучению свидетельств о музейном деле способствует укреплению преемственности в социокультурном развитии страны и отдельных регионов, обеспечивает историческую реконструкцию становления и развития музееведческих исследований и их научных результатов» [1. С. 7].

Обращение к научным трудам А.В. Потаниной в рассматриваемом выпуске «Музееведческого наследия» не случайно. Участвуя в экспедициях по Монголии, Тибету и Китаю, А.В. Потанина занималась сбором гербариев и этнографических материалов, метеорологическими наблюдениями. Работа Г.Н. Потанина в качестве главы Иркутского музея Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества способствовала вовлечению его супруги в музейную деятельность. Собранные в экспедициях коллекции отправлялись в собрания музеев в Кяхте, Иркутске и Петербурге. Как отмечает Н.М. Дмитриенко, А.В. Потанина внесла вклад в обработку составленных этнографических коллекций, а также совместно с мужем участвовала в проведении первой буддийской выставки в Иркутском музее [2. С. 9].

Ценные сведения о культуре, повседневности, быте, религии жителей изученных районов, полученные исследовательницей в ходе экспедиций, отразились в ее письмах, путевых заметках и зарисовках. Можно говорить о том, что опубликованные и неопубликованные материалы А.В. Потаниной не только важны как источники для этнографических или исторических исследований, но и актуальны ныне в контексте музееведения. Данные работы, основываясь на этнографических материалах, наблюдениях и общении с местными жителями, усиливают информативность рисунков путешественницы, содержательно дополняют коллекции предметов, собранных во время экспедиций.

Сборник содержит десять статей, дающих представление о биографии А.В. Потаниной, географическом охвате экспедиций, в которых она участвовала, и тех вопросах и проблематике, которые ее интересовали. Открывают книгу автобиографические «Заметки о моих родных и моем детстве» (публикация Н.М. Дмитриенко). Затем следуют статьи о Монголии – «Из странствия по Урянхайской земле» (публикация Э.И. Черняка), «Встреча с двумя монгольскими ваннами» (публикация И.А. Голева), «Среди широнголов» (публикация С.Е. Григорьевой). Тема религии, которая также интересовала А.В. Потанину, представлена статьями «Религиозная пляска в монастыре Кадигава» и «Губмум, монастырь зонкавистов» (публикации К.А. Кузоро), «Утай (из путевых заметок по Китаю)» (публикация С.Е. Григорьевой). Две публикации посвящены повседневности и хозяйственной жизни бурятского населения – «Из наблюдений над жизнью верхнеудинских бурят» и «Молочное хозяйство у бурят Верхнеудинского округа» (публикации И.А. Голева). Завершает

сборник статья «О китайской женщине» (публикация Н.М. Дмитриенко). Как можно видеть, затронутая проблематика достаточно разнообразна, что говорит о широте интересов самой А.В. Потаниной, ее неутомимости как исследовательницы и сборщицы материалов, внимательности и умении видеть в окружающей действительности важные и необходимые факты и четко их фиксировать. Таким образом, составители сборника сумели отразить спектр научных интересов путешественницы, актуализировав ее научное наследие через призму музееведения.

Труды А.В. Потаниной, представленные в сборнике, опубликованы в соответствии с современной орфографией и сопровождаются комментариями составителей, которые дополняют авторские комментарии. Сборник имеет также необходимый справочный аппарат – список сокращений и именной указатель. Даны также сведения о первых публикациях представленных статей.

Следует согласиться с составителями в том, что статьи из сборника трудов А.В. Потаниной 1895 г. не утратили своего познавательного значения. Это значит, что их переиздание уместно и новая книга, несомненно, найдет своего читателя. Третий выпуск «Музееведческого наследия» будет интересен работникам музейной сферы, историкам, антропологам и этнографам и представителям других гуманитарных наук. Книга будет полезна музейным работникам и позволит им расширить свой кругозор ценной информацией о материальной и духовной культуре народов, населявших в конце XIX в. Китай, Тибет и Монголию. Кроме того, наблюдения и сведения, приводимые А.В. Потаниной, могут быть использованы при описании музейных коллекций или при проектировании и подготовке выставок. Например, при организации экспозиций об исследованиях Императорского Русского географического общества в Азии или традициях бурят. Для историков и антропологов работы А.В. Потаниной важны и как важная веха в развитии отечественной науки, и как источник для изучения целого спектра вопросов по ряду направлений – от истории повседневности до гендерных исследований.

Вместе с тем представляется, что вышедшая книга может быть интересна и широкой аудитории. Разнообразие представленных сюжетов и тем, неординарность самой Александры Викторовны Потаниной, живой язык, которым написаны статьи, – все это способно привлечь к сборнику внимание тех, кто хотел бы взглянуть на жизнь и обычаи народов Центральной Азии глазами ученых второй половины XIX в., впервые вступавших в слабо исследованные и все еще таинственные районы Азии.

Книге, выпущенной Издательством Томского университета, к сожалению, не хватает яркого визуального ряда, которым могли бы стать экспедиционные фотографии и, разумеется, рисунки самой А.В. Потаниной. Изобразительные источники, хранящиеся в архиве Г.Н. Потанина в Научной библиотеке ТГУ, могли сделать это информативное и полезное издание еще более интересным для специалистов и широкого круга читателей, «оживив» те объекты, о которых идет речь в тексте.

Тем не менее представляется, что подготовка и выпуск данного издания способствовали решению важной задачи по актуализации научного наследия А.В. Потаниной и сохранения памяти о ней. Таким образом, следует сказать, что новый сборник статей удачно пополнил коллекцию изданий, посвящен-

ных ученым, внесшим вклад в изучение Северной и Центральной Азии, и пожелать коллективу составителей дальнейшей плодотворной научной деятельности.

Список источников

1. *Музееведческое наследие Северной Азии*. Вып. 1: Труды музееведов 1920-х гг. / публ. Э.И. Черняка, Н.М. Дмитриенко, И.А. Сизовой, Л.А. Лозовой, А.Д. Дементьева. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2018. 184 с.

2. *Музееведческое наследие Северной Азии*. Вып. 3: Труды Александры Викторовны Потаниной / публ. и ком. Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняка, И.А. Голева, С.Е. Григорьевой, К.А. Кузоро. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2022. 180 с.

References

1. Chernyak, E.I., Dmitrienko, N.M., Sizova, I.A., Lozovaya, L.A. & Dementiev, A.D. (2018) *Muzevedcheskoe nasledie Severnoy Azii* [Museum Heritage of North Asia]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University.

2. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I., Golev, I.A., Grigorieva, S.E. & Kuzoro, K.A. (2022) *Muzevedcheskoe nasledie Severnoy Azii* [Museum Heritage of North Asia]. Vol. 3. Tomsk: Tomsk State University.

Сведения об авторе:

Конев К.А. – кандидат исторических наук, заведующий отделом научной библиотеки Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: kk.tsu@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Konev K.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: kk.tsu@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.08.2022;
одобрена после рецензирования 17.08.2022; принята к публикации 30.08.2022.
The article was submitted 11.08.2022;
approved after reviewing 17.08.2022; accepted for publication 30.08.2022.*

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2022. № 47

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 26.09.2022 г. Дата выхода в свет 07.10.2022 г.
Формат 70х100¹/₁₆. Печ. л. 16,3; усл. печ. л. 21,2; уч.-изд. л. 22,3.
Тираж 50 экз. Заказ № 5171. 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