

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2022

№ 48

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 искусствovedения Кемеровского государственного института культуры;
О.В. Синельникова, д-р искусствоведения, профессор Кемеровского государственного института культуры;
И.Г. Умнова, д-р искусствоведения, доцент, зав. каф. музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры

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

Э.И. Черняк, гл. редактор, д-р ист. наук, профессор каф. культурологии и музеологии, директор научно-образовательного центра «Музей и культурное наследие» 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. истории философии и логики 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;
Л.А. Коробейникова, д-р филос. наук, профессор каф. культурологии и музеологии Томского государственного университета;
Е.А. Приходовская, д-р искусствоведения, профессор 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. Prikhodovskaya (Tomsk, Russia);
E.N. Savelyeva (Tomsk, Russia);
T.V. Chaplya (Novosibirsk, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Альшевская О.Н. Книжная торговля в Сибири и на Дальнем Востоке: направления и тренды специализации	5
Барнашова Е.В. Интермедialность в контексте миметических тенденций художественной культуры XIX века: игры с изобразительностью в романе Э. Золя «Творчество»	18
Батурин Д.А., Галанина Е.В. Мифологический архетип смерти и воскресения в видео-играх	29
Галмагова Г.М. Кросскультурная методология как современная модификация механизма «вечного возвращения»	44
Гук А.А. Отечественное фотолюбительство и просьюмерская деятельность как новая социально-культурная стратегия	54
Забулионите А.К.И., Коробейникова Л.А. Парадигмы философии и архитектоника дисциплинарности науки о культуре	68
Кокаревич М.Н. Архитектура европейского средневековья в контексте культуры	80
Корниенко М.А. К вопросу об интенциях лингвофилософской парадигмы исследования языка в языковой доктрине модистов	89
Макиенко М.А., Коробейникова Л.А. Smart-технологии в современной культуре: pro et contra	99
Никитин А.П. Взаимосвязь культуры и денег: варианты анализа	110
Рудникова Е.В. Визиты российских деятелей культуры в Новую Зеландию в дореволюционный период	121
Стеклова И.А., Рагужина О.И. Феномен художественной экспансии парков скульптуры на базе международных симпозиумов	137
Троицкая А.А. «Вид благородного искусства». О божественном происхождении художественного таланта по трактату Н. Хиллиарда	155
Чапля Т.В. Связь социального и архитектурного пространств в синхронном и диахронном аспектах	166

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Артёмьева Е.А. Дзига Вертов, Жан Виго и Геннадий Шпаликов (О двух случаях взаимного влияния советского и французского кино)	181
Габриелян Т.О. Выразительные средства «классического» графического дизайна	197
Дементьев О.В. Искусство русского костюма в Китае	215
Еременко Г.А. Причины «периферийности» новейшей фортепианной музыки в отечественной исполнительской практике	226
Клименко В.В. Личность певца: особенности и функциональная нацеленность	237
Мартынова Д.О. Бал сумасшедших и его влияние на искусство Франции второй половины XIX века	243
Русинова О.А. Эволюция образно-тематической структуры музыки Бурятии	251
Хилько Н.Ф. Смена доминанты образов культурных ландшафтов города Омска в творчестве фотохудожников второй половины XX в.	262
Шинкевич П.Г. Толкование музыкального произведения в контексте музыкальной онтологии Романа Ингардена	283
Batyreva S.G. Introduction to Kalmyk art: in the prism of cross-cultural interaction.	290

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Дмитриенко Н.М., Едакина Д.А., Черняк Э.И. Актуализация культурного наследия в историческом дискурсе	301
Караченцев И.С. К вопросу о воздействии российского законодательства на музейное дело Императорского Томского университета (конец XIX – начало XX в.)	315

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Голев И.А. Два письма бурятского тайши к Г.Н. Потанину	325
---	-----

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Al'shevskaya O.N. Book trade in Siberia and the Far East: directions and trends of specialization	5
Barnashova E.V. Intermediality in the context of mimetic tendencies in the artistic culture of the 19th century: games with visualization in the novel "Creativity" by E. Zola.....	18
Baturin D.A., Galanina E.V. Mythological archetype of death and resurrection in video games.....	29
Galmagova G.M. Cross-cultural methodology as a contemporary modification of the eternal reversion principle	44
Guk A.A. Domestic amateur photography and prosumption as a new socio-cultural strategy.....	54
Zabulonite A.K.I., Korobeynikova L.A. Paradigm of philosophy and architectonics of sciences of culture	68
Kokarevich M.N. Architecture of the european middle ages in the context of culture.....	80
Kornienko M.A. On the question of the intentions of the linguo-philosophical paradigm of the study of language in the linguistic doctrine of the modists.....	89
Makienko M.A., Korobeynikova L.A. Smart technologies in modern culture: pro et contra	99
Nikitin A.P. The interrelation of culture and money: analysis options	110
Rudnikova E.V. Visits of russian cultural figures to New Zealand during the pre-revolutionary period	121
Steklova I.A., Raguzhina O.I. The artistic expansion phenomenon of sculpture parks on the international symposiums basis	137
Troitskaya A.A. "A kind of gentle painting". On the divine origin of artistic talent in the Hilliard's treatise	155
Chaplya T.V. The relationship of social and architectural spaces in the synchronous and diachronic aspects.....	166

ART HISTORY

Artemeva E.A. Dziga Vertov, Jean Vigo and Gennady Shpalikov (on two cases of the mutual influence of soviet and french cinema)	181
Gabrielyan T.O. Expressive means of "classic" graphic design	197
Dementev O.V. The art of russian costume in China	215
Eremenko G.A. The reasons for the "periphery" of the latest piano music in the domestic performing practice.....	226
Klimenko V.V. The singer's personality: features and functional objective	237
Martynova D.O. The madwomen's ball and its influence on French art of the second half of the XIX th century	243
Rusinova O.A. Development of themes and images of buryat music.....	251
Khilko N.F. Change images of dominants in Omsk cultural landscapes in photographers of the second half XX century	262
Shinkevich P.G. Interpretation of a musical work in the context of Roman Ingarden's musical ontology.....	283
Batyreva S.G. Introduction to Kalmyk art: in the prism of cross-cultural interaction.	290

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Dmitrienko N.M., Edakina D.A., Chernyak E.I. Actualization of cultural heritage in historical discourse	301
Karachencev I.S. To the question of the impact of the russian legislation to the museum of the Imperial Tomsk university (late XIX – beginning XX century).....	315

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Golev I.A. Two letters from the buryat leader to G.N. Potanin.....	325
---	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья
УДК 655.426 (571)
doi: 10.17223/22220836/48/1

КНИЖНАЯ ТОРГОВЛЯ В СИБИРИ И НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ: НАПРАВЛЕНИЯ И ТРЕНДЫ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ

Ольга Николаевна Альшевская

*Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения
Российской академии наук, Новосибирск, Россия, alshevsk@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются современные направления специализации книготорговых предприятий: религиозная, деловая, техническая, медицинская, учебно-методическая, иностранная, детская литература, «автомобильная книга», букинистическая, антикварная книга, книги для эстетов, интеллектуалов, комиксы и др. В статье использованы результаты мониторинга книготорговых предприятий Сибири и Дальнего Востока, полученные в рамках реализации федерального проекта «Культурная карта России. Литература. Чтение». Выявлены основные тренды специализации книгопродаж в регионе.

Ключевые слова: книжная торговля, специализированные книжные магазины, сопутствующий товар, Культурная карта России, Сибирь, Дальний Восток

Для цитирования: Альшевская О.Н. Книжная торговля в Сибири и на Дальнем Востоке: направления и тренды специализации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 5–17. doi: 10.17223/22220836/48/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

BOOK TRADE IN SIBERIA AND THE FAR EAST: DIRECTIONS AND TRENDS OF SPECIALIZATION

Olga N. Al'shevskaya

*State Public Scientific Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy
of Sciences, Novosibirsk, Russian Federation, alshevsk@yandex.ru*

Abstract. The purpose of the research presented in the article is to study the directions and trends of book sales specialization in the book market of Siberia and the Far East in 2000–2019. The research Methodology is based on a combination of landscape-reconstructing strategies, monitoring of bookselling enterprises in the region, surveys and comparative

typological analysis. Approaches and methods of post-non-classical science (system and synergetic) are used [1]. The results of monitoring of booksellers in the region in the next stage (2019) of the Federal project "Cultural map of Russia" are presented.

In the SFO, specialized booksellers account for about 22% of the total number of booksellers in the region (113 out of 512), in the far Eastern Federal district – much less – 10.8% (33 out of 306). Specialized bookstores are located in the largest (with a population of more than 1 million people) and large (from 250 thousand people to 1 million people) cities, in cities with a population of less than 250 thousand are almost not found. Stores of scientific, medical, local history, and children's books are not common in the region. Orthodox literature is widely implemented in the parishes of the churches of the Orthodox Church. Widely represented in the book market of Siberia and the Far East are such areas of specialization of the book range as foreign, second-hand books; the most common are: traditionally-educational and methodical literature, and – developed in the last decade of the XXI century direction – comics and manga. The integration and networking of specialized booksellers in the region is gradually taking place at the Federal, regional and local levels. Companies diversify their activities in different areas: creating online divisions, opening printing sites for the manufacture of blanks and other products, baguette and other workshops, and making Souvenirs. An important area of diversification is educational and consulting activities, activities to promote reading, participation in exhibitions, fairs, urban socio-cultural events. The regional Russian market follows global trends – the product category "Books" appears in non-specialized books on offline and online retail outlets [2].

In General, specialized booksellers adequately adapt to the requirements of target audiences, building their activities both in the interests of their own business and for the most complete satisfaction of the increasingly demassified demands of society.

Keywords: book trade, specialty bookstores, related product, Cultural map of Russia, Siberia, Far East

For citation: Al'shevskaya, O.N. (2022) Book trade in Siberia and the Far East: directions and trends of specialization. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 5–17. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/1

В условиях перманентно меняющейся рыночной экономики одной из позитивных тенденций, которая существенно влияет на состояние и развитие современного книжного рынка, является пристальное внимание к обслуживанию его отдельных ниш, создание альтернативных специализированных книготорговых предприятий. Специализацией принято называть выделение из общей массы магазинов, сосредоточивающих свою деятельность на обслуживании ограниченной категории покупателей или определенного вида или группы товара [3. С. 58]. Как один из трендов современного книжного рынка выделяет специализацию С. Мюррей в монографии «Цифровая литературная сфера: чтение, написание и продажа книг в эпоху интернета» [4].

Специализация книготорговых предприятий не является изобретением последнего времени, она и в советский период была одним из приоритетных направлений развития книжной торговли. В советское время наряду с национальными системами, распространяющими универсальную книжную продукцию (Госкомиздат СССР, «Центросоюз» (книжная торговля потребительской кооперации), «Союзпечать»), действовали специализированные книготорговые системы («Военкнига», «Академкнига», издательство «Транспорт»), постепенно прекратившие деятельность в постсоветский период. В системе Госкомиздата СССР в 1980 г. действовало 878 специализированных магазинов, что составляло 20% от всего количества книжных магазинов в стране [3. С. 61]. В областных, краевых, республиканских книготоргах Сибири и Дальнего Востока действовали специализированные книжные магази-

ны различной направленности. В переходный период (с конца XX до начала XXI в.) все специализированные магазины Сибири и Дальнего Востока прекратили существование [5. С. 80–81].

В 2000-х гг. специализация стала возвращаться в книгораспространение, несколько изменив направления и способы деятельности. В современном специализированном книжном предложении выделяется несколько тематических направлений: религиозная, деловая, техническая, медицинская, учебно-методическая, иностранная, детская литература, «автомобильная книга», букинистическая, антикварная книга, книги для эстетов, интеллектуалов, комиксы и др. На основании данных мониторинга книготорговых предприятий Сибири и Дальнего Востока, полученных автором в рамках реализации очередного этапа (2019 г.) федерального проекта «Культурная карта России. Литература. Чтение»¹, в СФО было выявлено 113 специализированных книготорговых предприятий, в ДФО – 33. Специализированные книжные магазины расположены в крупнейших (с населением свыше 1 млн человек) и крупных (от 250 тыс. до 1 млн человек) городах. С уменьшением численности населения снижается количество специализированных книготорговых объектов, в городах с населением менее 250 тыс. человек подобные книготорговые предприятия практически не встречаются.

Активизация деятельности Русской Православной церкви способствовала появлению и активному развитию издательств православной литературы. Более 250 издательств издают православную литературу, большинство из них функционируют в Москве, имеют интернет-подразделения; некоторые издательства выстроили и собственную розничную сеть. В Сибири действуют магазины православного издательства «Сибирская Благовонница» (Новосибирск, Омск); магазин православных подарков «Фавор» (Красноярск), предлагающий, наряду с другими товарами, Библии и молитвословы в кожаном переплете различных форматов; христианский интернет-магазин «Истина» (Новокузнецк). На Дальнем Востоке розничное и интернет-подразделения имеет христианский магазин «3–16» (Хабаровск). Основными же распространителями православной литературы являются не магазины, а церковные лавки православных приходов и организованные приходами киоски православной литературы и церковной утвари в крупных торговых центрах городов (более 10 000 точек по России).

Религиозную литературу других конфессий распространяют мечети, церкви этих конфессий. Издательства религиозной книги с интернет-подразделениями расположены в основном в европейской части России. Исламскую литературу предлагают интернет-магазины: «Maidenly», «Ихсан», «Баракат» и др. На буддийской литературе специализируются интернет-магазины: «Буддийские книги», «Dharma». Интернет-магазин буддийской литературы «Himalai» действует с 2014 г., имеет офисы-склады в Москве и Новосибирске. Книжные магазины издательства евангельских христиан-баптистов «Посох» (существует с 1994 г.) открыты в Новосибирске, Иркутске и других городах.

¹ Проект «Культурная карта России. Литература. Чтение» был инициирован в 2015 г. Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям, Российским книжным союзом, Российской библиотечной ассоциацией, журналом «Книжная индустрия».

Важнейшим направлением специализации книгопродаж является научная литература. Для ее распространения в советский период функционировала федеральная система «Академкнига», в состав которой в 2011 г. входило более 20 книготорговых предприятий по всей стране, в сибирском регионе действовало по одному книжному магазину в Томске, Иркутске, Красноярске и два в Новосибирске. В постсоветский период деятельность «Академкниги» неумолимо сокращалась – в регионах закрылись почти все магазины. Подробно о проблемах научного книгоиздания и исчезновении сибирских и дальневосточных подразделений «Академкниги» говорится в статьях [6–8]. К 2019 г. «Академкнига» объединяла три магазина и один киоск в Москве, один в Московской области, два магазина в Санкт-Петербурге, за Уралом единственным предприятием «Академкниги» является магазин в Красноярске, деятельность которого стала возможной благодаря сотрудничеству между издательством «Наука» и федеральным исследовательским центром «Красноярский научный центр» Сибирского отделения Российской академии наук – магазин включен в его структуру. Для повышения рентабельности магазин кроме научных предлагает и другие издания, имеет интернет-подразделение.

Основными издателями и распространителями научной и учебной литературы в регионах Сибири и Дальнего Востока являются издательства университетов, ставшие ко второму десятилетию XXI в. крупнейшими издательскими предприятиями региона. В Кемерове межвузовский издательский гигант «Кузбассвуиздат» еще в начале XXI в. стал монополистом на местном книжном рынке. Похожая ситуация наблюдалась во Владивостоке, где Издательский дом Дальневосточного федерального университета занимал лидирующее место среди книгоиздателей [9]. Сильные позиции в структуре регионального книгоиздания занимают вузы Омска (издательства университета и педагогического университета), Новосибирский университет, Сибирский федеральный университет в Красноярске, Иркутский университет, Тихоокеанский университет в Хабаровске, Гуманитарно-педагогический университет в Чите и т.д. Для распространения собственной продукции издательства вузов создают интернет-магазины, а также розничные отделы на собственной территории.

Практически исчезли с регионального рынка магазины медицинской и технической книги, действовавшие в советское время во всех областных, краевых и республиканских книготоргах. Медицинскую книгу предлагают несколько московских интернет-магазинов: «Медкнигасервис», «Медкнига», «Медбукинист», «Медицина и здоровье» и др. Магазины на базе местных медицинских вузов работают в Иркутске («Медкнига», с 1995 г.) и Томске («Медицинская книга», с 1998 г.). Магазины предлагают литературу от ведущих медицинских издательств и являются профильными для врачей, студентов-медиков и средних медицинских работников. Издательство и интернет-магазин «Гомеопатическая книга» действуют в Новосибирске с 1999 г.

Магазины «Техническая книга» работают в Омске и Южно-Сахалинске. В Омске (с 1995 г.) магазин предлагает услуги по комплектованию учебного заведения или предприятия необходимой научной, методической и учебной литературой по основным техническим направлениям, а также бесплатные консультации, информационную поддержку.

Деловую литературу предлагают Центр нормативной литературы и документации и компания «Нормативная книга» (Новосибирск), торгово-производственная компания «Деловая книга» (Кемерово, Новосибирск), магазин «Профкнига» (Иркутск). В Хабаровске с 2002 г. действует сеть «Деловая книга» (2 магазина и 3 киоска в ДВГГУ, ДВГМУ, ДВГУПС) с интернет-подразделением (www.d-kniga.ru). Компания сотрудничает с учебными заведениями, организациями Хабаровска, Владивостока и других городов Дальнего Востока, предлагая книги по экономике, философии, социологии, культурологии, политологии, эстетике, медицине и многие другие. Магазины «Деловая книга» действуют в Благовещенске и Артеме.

Интересным явлением современных специализированных книгопродаж является «автомобильная книга». С 2002 г. изданием и реализацией литературы по ремонту автомобилей занимается оптово-розничная компания «Автокнига» ООО «Автонавигатор». Магазины «Автокнига 42» действуют в Кемерово, «У Марковны» в Омске. Во Владивостоке издания по морскому делу представлены в ассортименте розничного магазина с интернет-подразделением «SEABOOK», специализирующегося на продаже яхтенного оборудования и снаряжения. Продажей специализированной литературы магазин занимается, являясь официальным представителем на Дальнем Востоке издательства «МОПСАР» и Международного союза электросвязи в России.

Наиболее распространенным направлением специализации на региональном уровне является учебно-методическая книга. Во всех городах Сибири и Дальнего Востока с населением более 250 тыс. человек действуют оптово-розничные предприятия, предлагающие книги для детских садов, школ, педагогов, родителей. Всего в СФО было выявлено 35 подобных предприятий, в ДФО – 7.

На учебно-методической литературе в Новосибирске специализируются крупнейшая оптово-розничная компания Западной Сибири «Сибверк», фирма ООО «ЭДЕМ» (2 центра учебной книги, интернет-магазин), служба доставки учебной литературы «Алфавит-Сибирь» с представительствами в Томской, Омской, Кемеровской областях, Красноярском, Алтайском краях, Республике Хакасия, а также небольшие оптово-розничные предприятия: два магазина учебников и канцтоваров, магазин «Березка» и др. В Омске на рынке учебной литературы с 2000 г. действуют компания «Алфавит Омск», а также компания «Сфера» (3 магазина «Знайка»), магазин учебной литературы, центр учебной литературы, сеть магазинов «Super книга» и др. На учебно-методической литературе специализируются в Красноярске – «ЯрКнига», Центр учебно-методической литературы «Град»; в Барнауле – «Знание» (2007), «Мир книг» (2002), «Всезнайка» (2007); в Иркутске – «Иркутск-книга плюс»; в Томске – «Учебники», «Учебники+», «Лицей книга», 2 магазина «Учебник»; в Кемерово – «Глобус+», «Учебник», «Ваш учебник», «Азбука»; магазины учебно-методической книги функционируют в Улан-Удэ, Чите, Норильске, Уссурийске и др.

Успешным направлением специализации книготорговых предприятий является торговля книгами на иностранных языках: в Сибири и на Дальнем Востоке действуют 17 подобных предприятий. Все чаще в ассортименте магазинов иностранной книги появляются книги на азиатских языках. Предприятия, специализирующиеся на продаже иностранной литературы, как прави-

ло, бывают двух типов: торгующие организации и учебные центры, предлагающие книги. Но чаще всего эти два направления деятельности в работе предприятий совмещаются.

В Новосибирске работает несколько магазинов иностранной литературы: «Магеллан BOOKS» (с 1998 г.), «Оксбридж» (с 2001 г.), «Китаист BookShop» (с 2016 г.), специализирующийся на книгах для изучения китайского языка всех уровней. Магазин работает напрямую с российскими и китайскими издательствами, имеет интернет-подразделение.

Дистрибьютором учебной литературы мировых издательств Oxford University Press, Cambridge University Press, Pearson, Heinle, Hueber, Cornelsen, Klett, Hachette, Edinumen с 1996 г. является книжный салон «Магистр» в Омске. В Красноярске действует магазин иностранной литературы «Britannia»; в Барнауле – 2 магазина «Английская лавка» и интернет-магазин «ДИБИСИ»; в Иркутске – «Еврокнига»; в Хабаровске – «Мир восточной литературы» «Мир Азии», во Владивостоке – «Иностранная книга», интернет-магазин «Токадо», в Ангарске – «Британика»; в Благовещенске – «Полиглот» и др.

Другим типом предприятий являются обучающие центры. Крупным обучающим центром, осуществляющим продажу иностранной литературы в городах Сибири и Дальнего Востока, является ООО «Межрегиональный лингвистический центр». Подразделения компании действуют в Красноярске («Межрегиональный лингвистический центр»), Новосибирске (магазин «Оксбридж»), Иркутске (ООО «ИнЯз»). В Томске при школе английского языка «Британия», основанной в 1999 г., действуют магазин и библиотека английской литературы. Лингвистическая школа «Байкальский языковой центр» (Иркутск) организует обучение иностранным языкам любого уровня. В 2002 г. при центре создан магазин иностранной литературы «Буква». Информационным и методическим центром является ООО «Дальневосточный лингвистический центр» («ДВЛЦ») во Владивостоке. При центре действуют розничный и интернет-магазин «Иностранная книга».

Новым видом тематической и формообразующей специализации стала деятельность книжных лавок для эстетов, интеллектуалов. Книжные лавки интеллектуальной литературы – не редкость в центральной части России, при этом большинство из них сосредоточено в Москве и Санкт-Петербурге [10]. В сибирско-дальневосточном регионе подобные предприятия открывались в Новосибирске: «Собачье сердце» (2011–2015), «Engels & Kautsky» (2011–2012), «Открой рот» (2017), «Uniqstore – Перемен» (2014, 2 магазина); в Красноярске – «Бакен» (2013), «Федормихалыч» (2014–2016), «Корнейиванович» (2015–2016); в Кемерове – «Зеленый купорос» (2011–2012); во Владивостоке – «Луна и грош» (2014), «Зеленые кирпичики» (2015). Небольшие книжные лавки интеллектуальной литературы действовали и в некоторых других сибирских городах (Томск, Иркутск и др.), но достоверных сведений об их работе получить не удалось. Следует признать, что жизнь таких книжных магазинов, как правило, непродолжительна.

Характеризуя распространение детской книги в сибирско-дальневосточном регионе, в первую очередь необходимо отметить, что специализированных на детской книге магазинов в регионе очень мало (3–5), но книги для детей и юношества являются одним из основных разделов ассортимента универсальных книжных магазинов, как сетевых, так и независимых, причем по-

рой удельный вес детской книги в региональных книжных магазинах доходит до 30–40% как по количеству наименований, так и по товарообороту и площади занимаемой выкладки. Кроме того, детская литература является сопутствующим товаром во многих не книжных магазинах, специализирующихся на продаже детского питания, одежды, обуви, товаров для хобби, игрушек, развивающих игр и др.

В последние годы стала очевидной тенденция появления в сибирско-дальневосточном регионе малоформатных независимых книготорговых предприятий «клубного кулуарного формата» с ассортиментом детской направленности. Эти магазины представляют в своих торговых залах и на проводимых мероприятиях оригинальный ассортимент книг для детей, подростков и их родителей, выпущенных лучшими детскими интеллектуальными издательствами, а также универсальными издательствами, выпускающими и детскую литературу: «Самокат», «КомпасГид», «Белая Ворона», «Поляндрия», «Розовый Жираф», «Абрикобукс», и многими другими.

Основатели независимых книжных магазинов «Корней Иванович» (2015–2016, Красноярск); «Кукуля» (2 магазина, 2016, Иркутск), «Читаллино» (2018, Якутск), «Knijkikids» (Якутск), «Бархатята» (2018, 2 магазина, Петропавловск-Камчатский) стараются не просто торговать книгами, но и создать атмосферу для общения, расширения кругозора, развития творчества.

На региональном книжном рынке специализация на детском ассортименте популярна для небольших книготорговых предприятий с обязательным присутствием в социальных сетях [11, 12]. Специализированным книжным проектом являлся магазин «Книжная Полка» (детская литература Красноярск). Магазин позиционировал себя как «удивительный мир книг для юных исследователей», активно работал в социальных сетях.

Интернет-магазин «Лексикон» в Новосибирске (прежнее название «Маленький бук») предлагает детскую литературу. Девиз компании – «С любовью к детям и книгам». Одним из направлений деятельности предприятия является организация семинаров для родителей, мастер-классы по интерактивному чтению. Два магазина с интернет-подразделением «Книжные дети» (Новосибирск, Томск) предлагают «все о детских книгах для любящих и думающих родителей».

С начала 1990-х гг. эпизодически и с 2010-х гг. все шире в ассортименте книготорговых предприятий стала появляться специфическая продукция – японская манга и американские комиксы. К 2019 г. эта продукция составляет значимую часть книжного ассортимента, пользуется устойчивым спросом у определенной части населения.

В Сибири и на Дальнем Востоке 23 магазина специализируются на комиксах и манге. Небольшие независимые магазины действуют в Новосибирске – «Sketch», «Томодаче», «Секретная галактика»; в Омске – «OwlWinter»; в Красноярске – «Дом для сов», «Доллар по 15», «Unicorn Shop», «Varicon»; в Барнауле – «Comics Club», «ХоббиTown»; в Иркутске – «Вуди Комикс»; «District38»; в Кемерове – «Geek Out»; в Якутске – «Лавка комиксов»; во Владивостоке – «Убежище 14» «Лисья Нора», «Comix Zone VL»; в Чите – «BOOM comics» и др. [13].

Наряду с развивающими играми, аниме-атрибутикой комиксы и мангу предлагают сетевые магазины: международной сети «Hobby Games» (Барна-

ул, Благовещенск, Владивосток, Красноярск, Новосибирск, Омск, Томск, Якутск); федеральных сетей: «Знаем Игруем» (Иркутск, Томск, Улан-Удэ); «Comic store KARANDASH» (Красноярск, Новосибирск); «Comicz Era» (Красноярск, Новосибирск, Омск); региональной сети «STUFF NSK» (Новосибирск, Омск), «Игры Шелдона» (Благовещенск, Хабаровск), «Клерки» (2 магазина в Якутске).

Очень редки на региональном рынке книготорговые предприятия, специализирующиеся на краеведческой литературе. Одно из них – книжный клуб «Невельской» (2013 г., Владивосток), предлагающий широкий ассортимент книг местных издательств, а также издания, посвященные другим городам Дальнего Востока. Чаше всего краеведческую литературу предлагают на своих сайтах и реже в собственных интернет-магазинах национальные издательства Сибири и Дальнего Востока («Бичик», Тувинское книжное издательство им. Ю.Ш. Кюнзегеша). Подобная практика характерна не только для крупных универсальных издательств, но и для так называемых «культурных» («идейных») частных издательств [14], ставящих себе цель содействовать росту интеллектуального потенциала регионов: «Свиньин и сыновья» (Новосибирск), «Охотник» (Магадан), издательский отдел ОАО «Амурская ярмарка» (Благовещенск), «Русский остров» (Владивосток), «Новая книга» (Петропавловск-Камчатский), «Апекс» (Норильск). Последние два издательства были основаны на базе книготорговых компаний. Дистанционно возможность покупки своей продукции предлагают некоторые музеи региона (Омский государственный историко-краеведческий музей, Алтайский государственный краеведческий музей) [15]. Интересен опыт Национальной библиотеки Республики Бурятия (Улан-Удэ), в которой с 2000 г. действуют книжная лавка краеведческой литературы и интернет-магазин.

Распространенным направлением специализации книгопродаж стали книги по самосовершенствованию. ООО «Искры Света» – дочерняя организация Сибирского Рериховского общества (СибРО) – распространяет книги ИЦ «РОССАЗИЯ» и другие книги культурно-просветительской тематики, постеры, открытки, альбомы, аудиозаписи и видеофильмы. Сеть киосков «Искры Света» в Республике Алтай (с. Верх-Уймон), Омске координируется из Новосибирска. Магазины по продаже эзотерической литературы, сувениров и др. работают в Омске («Водолей», с 2009 г., 2 филиала), Красноярске («Тональ», «Нагваль»). Более 25 лет назад в Москве была зарегистрирована Издательская группа «Нью Эра» – книги для самопомощи и саморазвития. Представительства компании, предлагающие материалы по дианетике и саентологии Л. Рона Хаббарда, действуют в Новосибирске («Тэта»), Омске, Томске («Живая книга»), Барнауле, Хабаровске.

Источниками формирования товарных запасов могут быть как издательства и издающие организации, оптовые и оптово-розничные компании, так и население, сдающее бывшие в употреблении книги. Подобным образом формируют товарные запасы букинистические магазины.

Особое место на сибирско-дальневосточном антикварно-букинистическом рынке занимает магазин «Сибирская горница», действующий с апреля 2002 г. Более 40 тыс. наименований включает книжный фонд художественного салона – это старинные книги XIX–XX вв. по всем отраслям знаний, сло-

вари, справочники, энциклопедии, подписные издания русских и зарубежных классиков.

К 2019 г. в городах Сибири и Дальнего Востока работали 13–15 букинистических (антикварных) магазинов или отделов: в Омске – «Антик. Предметы старины», в Красноярске – «Свалка», в Барнауле – «Букинистический», «Букинист 2», в Иркутске – «Книжная лавка», в Новосибирске, Кемерове, Чите, Бийске, Хабаровске, Владивостоке – «Букинист», антикварно-букинистический интернет-магазин «Частная коллекция» в Новосибирске и др.

Говоря о специализации книгопродаж, необходимо сказать и еще об одной тенденции. В последние годы розничные не Книготорговые предприятия добавляют к своему ассортименту книги, связанные по тематике с основным профилем предприятия. В мировой практике это явление определяется как «специализация в отношении клиента», в отличие от «специализации в отношении ассортимента» [16]. Суть «специализации в отношении клиента» такова: магазин стремится быть местом, где удовлетворяется весь спектр потребностей определенного характера, а не просто местом продажи определенных товаров.

Добавление специализированного книжного ассортимента к основному не книжному – достаточно распространенное явление на современном рынке [17]. Наиболее частым является присоединение книжного ассортимента к канцелярским, офисным товарам, учебному оборудованию: федеральная компания «Школьный мир», интернет-магазин «Канцеляр24.рф» (Красноярск, Новосибирск), интернет-магазин Partner-online (Красноярск), «Топ-модус» (Новосибирск). Книга как сопутствующий товар присутствует в ассортименте «Омского Учколлектора», компании «Учснаб» в Улан-Удэ, «Главучебснаб» в Бийске, «Учколлектор» в Благовещенске, сети «Глобус» в Улан-Удэ, компании «Офис-заказ», магазина «Скрепка», компании «Офис 21» в Барнауле, сети канцмаркетов «Клякса» в Иркутске (20 магазинов), Ангарске, Слюдянке, Шелехове и многих других предприятий.

Специализированные магазины детских товаров, одежды, питания, развивающих игр и игрушек повсеместно предлагают сопутствующий книжный ассортимент. Эта практика получила широкое распространение в городах Сибири и Дальнего Востока. Например, торгуют книгами, наряду с другими товарами для детей, магазины: «В гостях у детства», «Зелень» в Новосибирске, интернет-магазин «Разумей-ка» в Новосибирске и Томске, «Добрый Волшебник» в Омске, «Акроха» в Томске и Северске, 2 магазина «Академия Умняшкино» в Кемерове, «Knijkikids» в Якутске и др. Деловую книгу как сопутствующий товар наряду с нормативно-технической документацией, бланочной продукцией, журналами распространяют: «Нормы-и-правила. Промышленная безопасность», «Красноярский центр новых технологий и инноваций» (ООО «Красноярский ЦНТИ»). Основными направлениями деятельности центра, созданного в 2002 г., являются: обеспечение предприятий и организаций нормативными документами по охране труда, организация образовательных программ и проведение специализированных семинаров, консультационные услуги научно-технической направленности.

Книжный ассортимент как сопутствующий широко представлен в магазинах «экзотических товаров со всего света»: «Этномир» в Кемерове, «Белая тара» в Барнауле, магазине «Индийских эзотерических товаров», «Товары

Аюрведа», «Сатори. Товары Востока» и т.п. Включают в свой ассортимент литературу соответствующей тематики и эротические салоны. Федеральная сеть эротических салонов «Казанова69» имеет свои магазины в Москве, Екатеринбурге, Новосибирске. В торговых залах салонов представлено около пятидесяти названий книг, на сайте магазина – более двухсот. Магазин является пунктом выдачи интернет-заказов.

Значимым, а для населения малых городов и поселений единственным способом приобретения специальной литературы являются книжные интернет-магазины, организованные в Москве и других городах европейской части России. В большинстве случаев центральные интернет-магазины имеют отлаженную систему логистики и большое количество пунктов выдачи заказов во всех регионах страны, повсеместно используют почтовую доставку. Специализированные интернет-магазины, аккумулируя ассортимент многих издательств и организуя доставку книг даже в отдаленные регионы, в определенной мере приближают возможности населения малых городов и поселений к возможностям жителей крупных городов и мегаполисов.

Постепенно происходит интегрирование и сетевизация специализированных книготорговых предприятий. Федеральные сетевые формирования действуют в сегментах религиозной, учебно-методической, иностранной литературы, комиксов; региональные – учебно-методической, иностранной, комиксов; местные сети реализуют деловую, учебно-методическую, иностранную, детскую, эзотерическую, «автокнигу», комиксы.

Специализированные книготорговые предприятия диверсифицируют свою деятельность по разным направлениям. Около 80% всех специализированных магазинов к 2019 г. имеют интернет-подразделения (сайт, интернет-магазин и др.) и присутствуют для информационной поддержки и продажи литературы в социальных сетях. Нередким явлением становится создание книгораспространительской сети (интернет или розничной) на базе специализированного издательства, чаще всего столичного или расположенного в европейской части России. Специализированные книготорговые предприятия создают полиграфические участки для изготовления бланочной и другой продукции, багетные и другие мастерские, изготавливают сувенирную продукцию. Важнейшим направлением диверсификации являются образовательная и консультационная деятельность, мероприятия по продвижению чтения, участие в выставках-ярмарках, городских социокультурных мероприятиях.

Выводы

В целом в СФО специализированные книготорговые предприятия составляют около 22% от общего количества книготорговых предприятий региона (113 из 504), в ДФО – значительно меньше – 10,7% (33 из 306). Наиболее распространенными направлениями специализации книгопродаж является традиционно учебно-методическая литература, и развившееся в последнее десятилетие XXI в. направление – комиксы и манга. Широко представлены на книжном рынке региона такие виды специализации книжного ассортимента, как иностранная, эзотерическая, букинистическая книга; крайне редко – научная, медицинская, техническая, краеведческая, детская литература.

Основными трендами специализации книгопродаж становятся: диверсификация деятельности (создание интернет-подразделений, полиграфических

участков, образовательная и консультационная деятельность, организация мероприятий по продвижению чтения); интегрирование и сетевизация специализированных книготорговых предприятий; введение специализированной книги как сопутствующего товара в не книжные специализированные магазины; организация в столицах и европейской части России специализированных интернет-магазинов с большим и глубоким ассортиментом и отлаженной системой логистики.

В современных условиях достаточно жесткой конкуренции, когда на насыщенном книжном рынке функционируют сотни розничных предприятий с приблизительно одинаковым ассортиментом, специализированные книготорговые предприятия, предлагая покупателям оригинальный ассортимент, в котором наиболее полно представлен определенный раздел литературы или специфические формы обслуживания, имеют большие перспективы, лучшие возможности для занятия более устойчивых позиции на рынке. Специализированные предприятия адекватно адаптируются к требованиям целевых аудиторий потребителей, выстраивая логистические цепочки поставок товаров посредством рационализации товарно-материальных потоков как в интересах собственного бизнеса для захвата свободных рыночных ниш, для расширения масштабов присутствия в различных регионах, так и для наиболее полного удовлетворения все более «демассифицированных запросов общества» [18].

Список источников

1. Лютов С.Н. Методологические основания междисциплинарных исследований современной книжной культуры // Научные и технические библиотеки. 2019. № 9. С. 56–70.
2. Новиков О. Российский книжный рынок: найти свой путь к читателю. URL: <https://bookunion.ru/upload/iblock/f0e/f0e5aad814910d6fcbe74d9e33c06bda.pdf> (дата обращения: 20.12.2019).
3. Организация и технология книжной торговли: учебник по специальности «Книговедение и организация книжной торговли» / И.С. Васина [и др.]; под ред. И.С. Васиной и А.А. Говорова. М., 1987. 309 с.
4. Murray S. The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era. Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 2018. 252 p.
5. Альшевская О.Н. Книготорговая отрасль Сибири в контексте российских социальных трансформаций рубежа XX–XXI вв. / под ред. И.В. Лизуновой. Новосибирск, 2011. 204 с.
6. Подкорытова Н.И., Босина Л.В., Третьяков Д.А. Научная монография в академической библиотеке – в поисках источников комплектования // Вестник культуры и искусств. 2019. № 1 (57). С. 25–32.
7. Альшевская О.Н. «Академкнига» и ее наследники: проблемы продвижения научной литературы на сибирском книжном рынке // Гуманитарные науки в Сибири. 2012. № 4. С. 89–91.
8. Лютов С.Н., Панченко А.М., Альшевская О.Н. Реорганизация сибирских подразделений издательства «Наука» в 1990-е гг.: эксперименты и проблемы выживания // Библиосфера. 2014. № 4. С. 65–71.
9. Посадсков А.Л. «Издательская революция» в вузах: о некоторых особенностях развития вузовского книгоиздания в Сибири и на Дальнем Востоке в начале XXI в. // Книжная культура: Опыт прошлого и проблемы современности: К 250-летию вузовского книгоиздания в России : материалы междунар. науч. конф. М., 2006. С. 235–242.
10. Альшевская О.Н. «Культурная самоотверженность»: малоформатные независимые книжные магазины на сибирском книжном рынке // Библиосфера. 2015. № 3. С. 19–30.
11. Рубанова Т.Д. Книжные интернет-магазины как разновидность сетевого бизнеса // Труды ГПНТБ СО РАН. 2011. № 2. С. 329–338.
12. Лизунова И.В., Лбова Е.М. Продвижение книги и чтения в социальных сетях // Книга: Сибирь-Евразия : труды I Междунар. науч. конгр. Новосибирск, 1–3 сентября 2016 г. Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2016. Т. 3. С. 382–392.

13. Альшевская О.Н. Продвижение японской манги и американского комикса на книжном рынке сибирского и дальневосточного регионов // Книжная культура региона: исторический опыт и современная практика : материалы V Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. Челябинск, 2018. С. 25–29.

14. Посадсков А.Л. Негосударственные структуры книгоиздания как условие формирования информационного общества в России (по материалам Сибири и Дальнего Востока конца XX – начала XXI в.) // Наука, технологии и информация в библиотеках (LIBWAY-2019) : тез. докл. междунар. науч.-практ. конф. (Иркутск, 17–19 сентября 2019 г.). Новосибирск, 2019. С. 169–172.

15. Трояк И.С. Внедрение новых технологий в издательскую деятельность музеев, архивов и библиотек как фактор их адаптации в формирующемся информационном обществе (на примере Сибири и Дальнего Востока) // Социальные коммуникации и эволюция обществ : материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. (1–2 дек. 2017 г.). Новосибирск, 2018. С. 220–224.

16. Менеджмент в книжном магазине / Европ. Союз, Брит. Совет. Мадрид, 2003. 192 с.

17. Лизунова И.В. Книжный рынок цифровой дистрибуции в России: тренды и перспективы развития // Библиосфера. 2015. № 2. С. 59–63.

18. Тоффлер Э. Третья волна. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Toffler/_Index.ph (дата обращения: 20.09.2019)

References

1. Lyutov, S.N. (2019) Metodologicheskie osnovaniya mezhdistsiplinarnykh issledovaniy sovremennoy knizhnoy kul'tury [Methodological foundations of interdisciplinary research of modern book culture]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 9. pp. 56–70.

2. Novikov, O. (n.d.) Rossiyskiy knizhnyy rynek: nayti svoj put' k chitatel'yu [Russian book market: find your way to the reader]. [Online] Available from: <https://bookunion.ru/upload/iblock/f0e/f0e5aad814910d6fcbe74d9e33c06bda.pdf> (Accessed: 20.12.2019).

3. Vasina, I.S. et al. (1987) *Organizatsiya i tekhnologiya knizhnoy trgovli: uchebnik po spetsial'nosti "Knigovedenie i organizatsiya knizhnoy trgovli"* [Organization and technology of the book trade: a textbook on the specialty "Book science and organization of the book trade"]. Moscow: [s.n.].

4. Murray, S. (2018) *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

5. Alshevskaya, O.N. (2011) *Knigotorgovaya otrasl' Sibiri v kontekste rossiyskikh sotsial'nykh transformatsiy rubezha XX–XXI vv.* [Siberian bookselling industry in the context of Russian social transformations at the turn of the 21st centuries]. Novosibirsk: SB RAS.

6. Podkorytova, N.I., Bosina, L.V. & Tretyakov, D.A. (2019) Scientific monograph in a research library – searching for acquisition sources. *Vestnik kul'tury i iskusstv – Culture and Arts Herald*. 1(57). pp. 25–32.

7. Alshevskaya, O.N. (2012) "Akademkniga" i ee nasledniki: problemy prodvizheniya nauchnoy li-teratury na sibirskom knizhnom rynke ["Akademkniga" and its heirs: Problems of scientific literature promotion on the Siberian book market]. *Gumanitarnye nauki v Sibiri*. 4. pp. 89–91.

8. Lyutov, S.N., Panchenko, A.M. & Alshevskaya, O.N. (2014) Reorganizatsiya sibirskikh podrazdeleniy Izdatel'stva "Nauka" v 1990-e gg.: eksperimenty i problemy vyzhivaniya [Reorganization of the Siberian divisions of the Nauka Publishing House in the 1990s: Experiments and problems of survival]. *Bibliosfera*. 4. pp. 65–71.

9. Posadskov, A.L. (2006) "Izdatel'skaya revolyutsiya" v vuzakh: o nekotorykh osobennostyakh razvitiya vuzovskogo knigoizdaniya v Sibiri i na Dal'nem Vostoke v nachale XXI v. ["Publishing revolution" in universities: about some features of the development of university publishing in Siberia and the Far East in the early 21st century]. *Knizhnaya kul'tura: Opyt proshlogo i problemy sovremen-nosti: K 250-letiyu vuzovskogo knigoizdaniya v Rossii* [Book Culture: Experience of the Past and Problems of the Present]. Proc. of the Conference. Moscow. pp. 235–242.

10. Alshevskaya, O.N. (2015) "Kul'turnaya samootverzhennost": maloformatnye nezavisimye knizhnye magaziny na sibirskom knizhnom rynke ["Cultural selflessness": small-format independent bookstores on the Siberian book market]. *Bibliosfera*. 3. pp. 19–30.

11. Rubanova, T.D. (2011) Knizhnye internet-magaziny kak raznovidnost' setevogo biznesa [Online bookstores as a kind of network business]. *Trudy GPNTB SO RAN*. 2. pp. 329–338.

12. Lizunova, I.V. & Lbova, E.M. (2016) Prodvizhenie knigi i chteniya v sotsial'nykh setyakh [Promotion of books and reading in social networks]. *Kniga: Sibir'-Evraziya* [Book: Siberia-Eurasia]. Proc. of the First International Conference. Novosibirsk, September 1–3, 2016. Vol. 3. Novosibirsk: SB RAS. pp. 382–392.

13. Alshevskaya, O.N. (2018) Prodvizhenie yaponskoy mangi i amerikanskogo komiksa na knizhnom rynke sibirskogo i dal'nevostochnogo regionov [Promotion of Japanese manga and American comics in the book market of the Siberian and Far Eastern regions]. *Knizhnaya kul'tura regiona: istoricheskiy opyt i sovremennaya praktika* [Book Culture of the Region: Historical Experience and Modern Practice]. Proc. of the Fifth Conference. Chelyabinsk. pp. 25–29.

14. Posadskov, A.L. (2019) Negosudarstvennye struktury knigoizdaniya kak uslovie formirovaniya informatsionnogo obshchestva v Rossii (po materialam Sibiri i Dal'nego Vostoka kontsa XX – nachala XXI v.) [Non-state structures of book publishing as a condition for the formation of the information society in Russia (based on materials from Siberia and the Far East of the late 20th – early 21st century)]. *Nauka, tekhnologii i informatsiya v bibliotekakh (LIBWAY-2019)* [Science, Technology and Information in Libraries (LIBWAY-2019)]. Proc. of the Conference. Irkutsk, September 17–19, 2019. Novosibirsk. pp. 169–172.

15. Troyak, I.S. (2018) Vnedrenie novykh tekhnologiy v izdatel'skuyu deyatel'nost' muzeev, arkhivov i bibliotek kak faktor ikh adaptatsii v formiruyushchemsya informatsionnom obshchestve (na primere Sibiri i Dal'nego Vostoka) [Introduction of new technologies in the publishing activity of museums, archives and libraries as a factor of their adaptation in the emerging information society (a case study of Siberia and the Far East)]. *Sotsial'nye kommunikatsii i evolyutsiya obshchestv* [Social Communications and the Evolution of Societies]. Proc. of the International Conference. December 1–2, 2017. Novosibirsk. pp. 220–224.

16. EU. (2003) *Menedzhment v knizhnom magazine* [Management in a Bookstore]. Madrid: EU.

17. Lizunova, I.V. (2015) Knizhnyy ryok tsifrovoy distributsii v Rossii: trendy i perspektivy razvitiya [The book market of digital distribution in Russia: trends and development prospects]. *Bibliosfera*. 2. pp. 59–63.

18. Toffler, A. (n.d.) *Tret'ya volna* [The Third Wave]. Translated from English. [Online] Available from: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Toff-ler/_Index.ph (Accessed: 20.09.2019).

Сведения об авторе:

Альшевская О.Н. – кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник лаборатории книговедения Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: alshevsk@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Al'shevskaya O.N. – State Public Scientific Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: alshevsk@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 16.03.2020;

одобрена после рецензирования 24.06.2020; принята к публикации 04.11.2022.

The article was submitted 16.03.2020;

approved after reviewing 24.06.2020; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 008

doi: 10.17223/22220836/48/2

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ МИМЕТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА: ИГРЫ С ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬЮ В РОМАНЕ Э. ЗОЛЯ «ТВОРЧЕСТВО»

Елена Вячеславовна Барнашова

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, bev0203@gmail.com*

Аннотация. Роман Э. Золя «Творчество» рассматривается в контексте художественно-эстетических процессов XIX в. Они представлены как творческая лаборатория, в которой исследовались разные варианты мимесиса. Роман Э. Золя запечатлел некоторые особенности реализации миметических интенций художественной культуры своего времени – интермедийность как расширение изобразительных возможностей литературы, созвучие миметических исканий в импрессионистической живописи и в литературе реализма и натурализма, поиск меры в миметической устремленности искусства и необходимой дистанции между искусством и жизнью.

Ключевые слова: мимесис, Э. Золя, интермедийность, натурализм, импрессионизм

Для цитирования: Барнашова Е.В. Интермедийность в контексте миметических тенденций художественной культуры XIX века: игры с изобразительностью в романе Э. Золя «Творчество» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 18–28. doi: 10.17223/22220836/48/2

Original article

INTERMEDIALITY IN THE CONTEXT OF MIMETIC TENDENCIES IN THE ARTISTIC CULTURE OF THE 19TH CENTURY: GAMES WITH VISUALIZATION IN THE NOVEL “CREATIVITY” BY E. ZOLA

Elena V. Barnashova

Tomsk State University Tomsk, Russian Federation, bev0203@gmail.com

Abstract. The article considers Emil Zola's novel “Creativity” in the context of artistic and aesthetic searches of the last third of the 19th century. Methodologically, the author proceeds from the concept of dialectical complexity and interconnection of the processes that took place in the literature and art of that period. They are presented as a creative laboratory in which different variants of mimesis were investigated – different modalities in the relation of art to reality, different distances of approaching it, the measure of thoroughness and details in its reflection, problems of artistic synthesis, ways to achieve maximum truthfulness, create the illusion of life.

Sometimes different hypostases of mimesis, represented by realism, naturalism, impressionism, could be very close, flow into each other, show through in the work of one writer. These rapprochements are considered on the example of Zola's novel “Creativity”. Turning in it to the theme of art and to the creative quests of impressionist artists, the author was able to express some important aesthetic positions for him.

The division of artistic processes of the 19th century into all kinds of “isms” – “realism”, “naturalism”, “impressionism”, accepted in modern science – was not so categorical and even obvious for people who were inside the era, including Zola. These currents are implicitly present in a single powerful mimetic movement of art, appearing as different facets and opportunities for the implementation of one process. An analysis of Zola's novel shows that the writer does not attach importance to the aspects that distinguish these currents, emphasizing their unity. The naturalist writer and the impressionist artists are brought together by a mimetic aspiration.

An intense creative search in this direction led the artistic culture of the 19th century to intermediality, to the expansion of the possibilities of various arts. In particular, verbal art actively used visual arts. The empirical element of descriptiveness swept over the realistic and naturalistic literature of this century. The reception of detailed descriptions, which actively invaded the literary text, squeezing out the narrative, served to verify the artistic image, was one of the effective ways to help writers get closer to life, to create its illusion. The novel “Creativity” generously presents a variety of descriptions, ecphrasies and landscapes, the author seems to be writing pictures in words in front of the reader. This not only makes the work about artists convincing, but also confirms the reliability of the images by the clarity of the pictorial image, as if perceived by the senses. This is how sensory perception is actualized as the main and most reliable source of “truth.” Sensualism was one of the characteristic tendencies in the culture of the 19th century, it showed itself in scientific and philosophical (positivism) and in artistic thinking (naturalism, impressionism). Zola's novel also poses the problem of measure in bringing art closer to life, the need to find the distance between them.

Keywords: mimesis, E. Zola, intermediality, naturalism, impressionism

For citation: Barnashova, E.V. (2022) Intermediality in the context of mimetic tendencies in the artistic culture of the 19th century: games with visualization in the novel “Creativity” by E. Zola. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 18–28. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/2

На магистральной линии художественных процессов XIX столетия в постромантический период проступила мощная миметическая устремленность (как прорыв искусства к правде жизни), которая реализовалась, прежде всего, в утверждении реализма, а также в развитии натуралистических и импрессионистических тенденций. Реалистический художественный текст той эпохи видится из нашей современности как отлившийся пласт культурного наследия – классическая модель реализма. На наш взгляд, более продуктивно представлять его в становлении и динамике, воспринимать художественные процессы XIX в. как своего рода экспериментальную лабораторию, в которой искусство и литература пытаются опробовать разные возможности мимесиса. Исследуют различные модальности в отношении к действительности, разные дистанции приближения к ней, меру доскональности и подробности в ее отражении, позиции автора, проблемы художественного синтеза, способы достижения максимальной правдивости, создания иллюзии жизни. При этом проступают различные варианты мимесиса [1, 2]. Подчас они очень близки, перетекают друг в друга, разные ипостаси могут проступать в творчестве одного писателя или художника.

Именно в этом контексте представляется интересным обратиться к творчеству Эмиля Золя. Вот уж поистине экспериментальная лаборатория, где осуществлялся напряженный поиск нового, правдивого, искусства! Роман «Творчество» (14-й из серии «Ругон-Маккары») приоткрывает дверь в эту лабораторию, представляя экспликации многих эстетических идей писателя. Главная тема произведения – искусство. В центре – история художника Клода Лантье (прототипы – П. Сезанн и Э. Мане) и его друзей, в которой автор

запечатлел свое отношение к импрессионистам, со многими из них его связывала дружба. Роман был впервые опубликован в 1886 г. – год, когда состоялась последняя совместная выставка импрессионистов в Париже, – и явился, таким образом, первым подведением итогов только что отшумевшей волны их бурного утверждения в художественной культуре Франции. Проблемы, споры, которые представлены в «Творчестве», не ограничиваются только сферой живописи, они затрагивают области литературы, музыки, т.е. выходят в широкое пространство искусства своего времени. Золя вводит в круг персонажей-художников молодого литератора Пьера Сандоза, которому, как сам признается, доверяет высказать собственные идеи [3. С. 450]¹, а также большого любителя музыки Ганьера, который привносит в диалог об искусстве музыкальную тему. Таким образом, складывается сферический, многогранный образ современного писателю художественного процесса.

Время создания романа – 80-е гг. – острый момент в развитии искусства XIX в., когда проступили, сфокусировались и хронологически пересеклись друг с другом разные тенденции художественной культуры столетия. Импрессионизм переходил к новому этапу. Пройдя начальную стадию самоутверждения, он стал разливаться в общем пространстве современной ему культуры, все больше проникая в литературу (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме) и музыку (К. Дебюсси, М. Равель). Позднее О. Шпенглер включит в сферу распространения импрессионизма также науку и философию, говоря об особом импрессионистическом «мирочувствовании», которым была проникнута вся «физиогномика» культуры [4. С. 373–374]². В начале 80-х были опубликованы основные теоретические работы Эмиля Золя («Экспериментальный роман», «Романисты-натуралисты» и др.), в которых сформулирована эстетическая доктрина натурализма. В 1886 г., почти одновременно с романом «Творчество», вышел и «Манифест символизма» Жана Мореаса. Такая концентрация (и наложение) – яркое свидетельство стремительной динамики культурных процессов.

В большом контексте культуры с очевидностью проступают созвучия разных художественных течений, их взаимосвязи и перетекание друг в друга. Книга Золя «Творчество» явственно отражает методологический треугольник: реализм – натурализм – импрессионизм. Иногда в этот причудливый конгломерат как-то удивительно органично проникает даже символизм – нарастающая художественная тенденция последней трети столетия. Образ нового искусства, который проступает в спорах, мечтах героев, может отсвечивать любой из этих ипостасей. Так, они неоднократно постулируют главный принцип импрессионизма – непосредственность восприятия действительности художником. Клод Лантье отказывается копировать старых мастеров: «Уж лучше отрезать себе руку, чем вновь приняться за копирование, которое атрофирует непосредственное восприятие, навсегда лишает способности видеть живую жизнь. Ведь искусство – это не что иное, как передача своего видения» [3. С. 46]. В созвучии с реализмом и натурализмом герои

¹ В рукописных записках к роману «Творчество» Золя прямо указывает: «Сандоз введен для того, чтобы осветить мои идеи об искусстве» – см. «Комментарии» С. Емельяникова к роману [3. С. 450].

² Эти рассуждения Шпенглера об импрессионизме как «мирочувствовании» эпохи, по сути, выявляют все углубляющийся кризис рационализма в культуре конца XIX – начала XX в.

романа стремятся к предельной правдивости в своем творчестве: «Жизнь, жизнь! Уловить ее и передать ее во всей правдивости, любить такой, какая она есть» [3. С. 96]. При этом друзья с восхищением говорят об обновляющей, иррациональной стихии, прорвавшейся в музыке Вагнера, которая несет в себе мистическую символику, мощно сметая все классические гармонии: «Вагнер! Это бог – в нем воссоединилась музыка всех веков... Какое революционное раскрепощение, рвущееся в бесконечность!» [Там же. С. 240]. Герои романа мечтают о таком гении в искусстве, который взорвет традиции, сожалеют, что среди современных художников пока нет того, кто способен «влепить пощечину мещанскому вкусу!» [Там же. С. 47]. Л.Г. Андреев, говоря о диалектике объективного и субъективного в импрессионизме, отмечал вариативность пропорций: «Соотношение может быть нарушено в живой жизни искусства..., поэтому импрессионизм граничит то с реализмом или натурализмом, либо с символизмом, либо с неоромантизмом» [5. С. 65].

Такое неустойчивое переходное время в культуре ставило искусство в экзистенциальное положение, создавая возможности для дерзких, неожиданных экспериментов. Оно как некая целостная, сложившаяся система теряет свою статуарность. Размывается конституциональность художественной парадигмы, что приводит к сближению разных видов, жанров, языков искусства. Именно в такие переходные периоды в нем возникает напряженная интермедialность, которая раскрывает скрытые потенции его отдельных видов. Расширяя свои возможности, они заходят на территорию друг друга, смешиваются динамические и статические искусства, изобразительные и выразительные. Импрессионистическая живопись пытается преодолеть ограниченность статики и имитирует изменчивость, движение (колебание волн, трепещущие кроны деревьев, кружение оживленной толпы на бульварах). Музыка живописует, претендуя на сотворение звуками визуальных образов – волнующегося моря, проплывающих облаков (К. Дебюсси). Литература пробует возможности изобразительного искусства, пытаясь словами «рисовать» картины и создавать, уже внутри словесной стихии, иллюзию визуальных впечатлений, что как раз демонстрирует роман «Творчество».

В произведениях Э. Золя вообще много описаний, ярких, сочных, впечатляющих картин – биржа в Париже, центральный рынок, загородные луга, шахты. Подчас описания эти с очевидностью перекликаются с живописными работами своего времени. Так, литературные пейзажи в романе «Земля», представляющие сельские пейзажи, крестьян на вспаханном поле, ассоциируются с полотнами барбизонцев, но особенно Ф. Милле. В романе о художниках Золя словно превосходит себя, демонстрируя свою способность видеть мир их глазами и свое право писать о них, встать на один уровень визуальной образности. Литература здесь как бы соперничает с живописью. Отмечая неизбежную асинхронность в развитии разных художественных сфер в конкретную эпоху, Ю.М. Лотман говорил о возможности диалога между ними, если тексты из разных видов искусства будут содержать в себе элементы языка друг друга. По замечанию ученого, «литература XIX в. для того, чтобы оказать мощное воздействие на живопись, должна была включить в свой язык элементы живописности» [6. С. 19]. По отношению к XIX столетию можно говорить об опережающей роли литературы в формировании художественно-эстетических идей. Увлекая за собой другие искусства, она вынуж-

дена была расширить свои выразительные и изобразительные возможности для диалога с ними.

В романе «Творчество» много литературных пейзажей и экфрасисов. Нередко они сближаются, перетекают друг в друга. В романе встречаются не только многочисленные описания собственно картин, что естественно в книге о художниках, но и выразительные картины, которые писатель как бы «рисует», на глазах у читателя, средствами словесного искусства – виды Парижа в дождь, ранним солнечным утром, на закате, сельские пейзажи. Они старательно прорисовываются, являя образец тонкого художнического видения и словесного живописания. Автор смотрит на открывающиеся перед ним реальные ландшафты как на потенциальные или готовые живописные творения, талантливо и с высоким мастерством написанные неведомым художником (возможно, высшим Творцом). Часто взгляд писателя сливается со взглядом его героя Клода Лантье. Так, описания пейзажей, которые предстают перед глазами Клода и Кристины во время их прогулок по набережным Парижа, наполнены знаками, маркирующими именно художнический взгляд на мир. Настойчиво подчеркиваются живописные средства выразительности – линии, краски, световые оттенки: «Косые лучи солнца золотили от края до края дома на правом берегу, а острова и здания левого берега вырисовывались черной линией на торжественно пламеневшем закатном небе. ...темные очертания левого берега заканчивались силуэтами остроконечных башен Дворца Правосудия, как бы нарисованных углем на небосводе; на освещенной правой стороне закруглялась мягкая кривая линия, вытягиваясь и как бы уходя в бесконечность» [3. С. 122]. Таких выразительных, тщательно прорисованных картин можно найти в романе немало. Писателю действительно удастся актуализировать у читателя зрительское восприятие, создать литературными средствами иллюзию визуального образа, как бы схватывающего объект единовременно, в целом, «когда прерывистость, дискретность текста стремится к непрерывности» [7. С. 19].

Методологическая взаимосвязь литературного текста «Творчества» с живописными текстами импрессионистов просматривается на разных уровнях. Созвучия с импрессионизмом пронизывают весь роман. Здесь есть и вполне ожидаемые прямые реминисценции, например, описание картины Лантье «Пленэр», которая явно навеяна «Завтраком на траве» Э. Мане. Разумеется, в экфрасисах, представляющих картины главных героев, прослеживается живописная манера импрессионистов – игра размытых пятен, кричащие, яркие цвета, световые контрасты: «мостовая казалась окровавленной, а прохожие были намечены лишь темными пятнами, силуэтами, меркнувшими в ослепительном свете» [3. С. 346]. Автор вспоминает эксперименты импрессионистов с цветовыми оттенками и рефlekсами, его герой Лантье трудится над «совершенно новым воплощением света, во всем его точно прослеженном художником последовательном разложении, нарушавшем все обычные представления человеческого глаза» [Там же].

Но просматриваются и более сложные, не столь прямолинейные отношения между литературным текстом и импрессионистической живописью – когда усвоенные автором творческие принципы импрессионизма проникают на уровень глубинного синтеза образной системы. Импрессионистическая манера проступает уже не в экфрасисах, но в литературных пейзажах. Многие из

них в «Творчестве» представляют парафразы живописных полотен импрессионистов. Здесь проступают хорошо освоенные писателем особенности их художественного видения и характерный живописный инструментарий. Вот описание людского потока на Елисейских полях: «в нем были и свои водовороты, создаваемые набегавшими волнами летящих экипажей, и искрящаяся пена световых отблесков на дверцах карет и стеклах фонарей. Непрерывное течение толпы наполняло до краев огромную, как озеро, площадь с широкими тротуарами, которая пересекалась во всех направлениях, испещрялась черными точками пешеходов» [3. С. 85]. Напрашиваются ассоциации с работами К. Писсарро, Э. Мане, К. Моне, О. Ренуара. Этот культурный код легко улавливается читателем. Импрессионистическая манера проступает и в том, что, создавая картину, автор не сковывал ее в традиционной статике изобразительного искусства, но вслед за импрессионистами пытался передать эффект динамичного бытия, изменчивости жизни. Парадокс в том, что литература, динамический вид искусства, могла бы просто описывать движение жизни, но здесь она маркирует способы передачи его именно в манере импрессионистической живописи – через размытость красок, смешение пятен, линий. Это уже некоторая вторичность мимесиса, своеобразное преломление через преломление.

С импрессионистическим видением роднит внимательное всматривание в нюансы перетекающих состояний мира, меняющихся форм, игру цветовых оттенков. Особое внимание уделяет автор изменению пейзажа при разном солнечном освещении. Солнце – важный персонаж в романе. Оно заливает его образное пространство (как и картины импрессионистов), помогая создать многокрасочный, изменчивый, подвижный образ мира. Солнце во многом определяет впечатления героев от видов парижских улиц: «Сколько неповторимых закатов они видели во время этих еженедельных странствий! Солнце как бы провожало их по оживленным набережным, где разворачивалась кипучая жизнь Сены, они наблюдали танец световых рефлексов в струях ее течения» [Там же. С. 124].

Однако об этом «внутреннем импрессионизме» книги Золя следует говорить осторожно. Хотя писатель проникся идеями нового художественного течения, он все-таки создал не импрессионистический роман – с фрагментарностью, легкостью, случайностью взаимосвязей, текучестью настроений. Произведение построено рационально, с продуманной композицией, логикой сюжета, жестким детерминизмом, в истории Клода – одного из рода Ругон-Маккаров – Золя продолжает свое исследование и свой «научный эксперимент». В своем герое автор рассматривает своеобразное, но неизбежное проявление наследственных семейных черт, преломленных через его художническую натуру и проступающих по-особому в определенных обстоятельствах. Так, в одном произведении причудливо сочетаются натуралистические и импрессионистические начала. «Импрессионист» в писателе не побеждает «натуралиста» и проступает, главным образом, в описаниях, искусно переплавляющихся в почти «живописания». Но они занимают значительное место в романе, помогая автору-исследователю представить творческие принципы современной живописи, а значит, правдиво показать один из сегментов жизни общества.

Тенденция к подробным описаниям особенно ярко проступает в те эпохи, когда в литературе актуализируется миметическая позиция (связанная с развитием материалистических тенденций в мировоззрении) – античность, Ренессанс, Просвещение, XIX в. Описательность выдает стремление создать иллюзию видимого предмета, сделать образы наглядными, узнаваемыми. Литература, которая, по выражению Аристотеля, пользуется только «голыми словами», не может обладать наглядностью пластических искусств, многое в ней определяется конвенциональностью языка. Письменная речь, особенно литературный текст, находится в сложных отношениях с реальностью, дистанцирован от нее, даже если включает только простые номинативы. Через описания литература пытается приблизиться к изобразительности. Нарратив не обладает такими возможностями, поскольку предполагает большую опосредованность. Создавая иллюзию визуальных образов, которые как бы можно увидеть, т.е. воспринять органами чувств, описание подтверждало наглядностью их реальность.

Эмпирическая стихия описательности захлестнула реалистическую и натуралистическую литературу XIX столетия, в этом тоже по-своему проявилась миметическая устремленность художественных процессов эпохи. Прием подробных описаний (портретов героев и всей предметно-вещной среды, которая их окружает, городских и сельских пейзажей), которые активно вторгались в литературный текст, потеснив нарратив, служил верификации художественного образа, был одним из эффективных способов, помогающих словесному искусству приблизиться к жизни, создать ее иллюзию. Происходила актуализация чувственного восприятия как основного и самого достоверного источника «правды». Сенсуализм как одна из характерных тенденций в культуре XIX в. проступал в научно-философском и в художественном мышлении. Он представлен в позитивистской гносеологии, особенно во второй половине столетия (Э. Мах, Р. Авенариус), своеобразное преломление находил и в художественной практике эпохи, отражаясь по-разному в натурализме и импрессионизме.

Традиционно в чрезмерном увлечении подробными описаниями упрекают натурализм. Д.Х. Шишков в своей книге о натуралистической эстетике даже называет один из параграфов «Реализм – рассказ, натурализм – описание» и развивает эту позицию: «Одной из слабых сторон натурализма как метода художественного творчества считается стремление натуралистов к самоцельной детализации, к описанию ради описания, к отказу от обобщения и отбора фактов». Впрочем, тут же признает, что это упрощенное представление о натурализме. Прежде всего, у натуралистов (того же Золя) тоже есть стремление обобщать жизненные явления, в основном на научной основе. Кроме того, к описаниям в литературе XIX в. тяготели и реалисты, например О. Бальзак [8. С. 75].

Принятое в современной науке деление художественных процессов XIX в. на всевозможные «измы» – «реализм», «натурализм», «импрессионизм» – не являлось для людей, находившихся внутри эпохи, в том числе для Золя, столь категоричным и даже очевидным. Эти течения имплицитно присутствуют в едином мощном миметическом движении искусства, проступая как разные грани и возможности реализации одного процесса. Именно общая устремленность к максимальной правдивости искусства сближает главу ли-

тературного натурализма и художников-импрессионистов. Золя не придает значения аспектам, различающим две художественные системы, акцентируя их единство. Чувствуя свое созвучие с импрессионистами, он защищает их, подхватывает их идеи в своих теоретических экспликациях, а также в высказываниях своего alter ego Сандоза в «Творчестве». Грани стираются, и к чисто импрессионистическим задачам, которые в романе проговаривает Лантье, его друг писатель Сандоз увлеченно добавляет свои идеи, как будто речь идет о единой эстетической программе, хотя его декларации отражают известные постулаты именно эстетики натурализма. Он хочет изучать «человека как понятие физиологическое, выросшего в определенной среде, поступки которого зависят от совокупности восприятий всех органов чувств» [3. С. 195]. И убежден, что «есть только один источник, из которого должны черпать все – и романисты и поэты; этот единственный источник – наука» [Там же. С. 48]. Но первые импрессионисты, современники главы натуралистической школы, были далеки от этих идей, они, как известно, не апеллировали к науке (интерес к ней проявят уже постимпрессионисты), во многом опираясь на интуитивное ощущение и непосредственное восприятие жизни. Для Золя это не было важным. Главным объединяющим началом был страстный прорыв к правде жизни (миметическая устремленность).

То же с отношениями между реализмом и натурализмом. Все исследователи Золя признают невозможным полностью отделить в его творчестве реалистические и собственно натуралистические аспекты. Однако не только в творчестве Золя, но и в целом в художественном процессе эпохи сложно отделить эти системы, на что справедливо обращает внимание В.А. Миловидов: «Концепция, резко противопоставляющая реализм и натурализм, равно как и концепция, размывающая грань между этими двумя художественными системами, в равной степени неудовлетворительны. Суть дела не в противопоставлении одной системы другой системе и не в поглощении одного явления другим, а во взаимодействии разных уровней одного явления» [9. С. 15].

Границы между реализмом и натурализмом во многом определяются разной мерой миметической устремленности, большей или меньшей степенью интенсивности прорыва к натуре. Мера обуславливала своеобразие эстетических принципов. Мощный миметический порыв проступает в жадном, темпераментном стремлении Золя максимально приблизиться к натуре. В этом ощущении торжествующей витальности, стремлении «проникнуть в мощный жизненный поток, в мир, где наше существование всего лишь случайность» [3. С. 48], предчувствуются интуиции «философии жизни» (Ф. Ницше, А. Бергсон, Г. Зиммель, В. Дильтей).

Художник срывает с жизни все покровы, пытается прикоснуться к ее плоти, проникает сквозь кожу и видит даже, как соединяются сосуды и перетекает кровь. На некоторых картинах Клода Лантье обнаженное тело выполнено с таким совершенством, что, «глядя на них, вы ощущали, как под атласной кожей переливается живая кровь» [Там же. С. 46]. Дистанция между искусством и реальной действительностью пугающе сокращается, граница между ними становится неощутимой. В своем творческом порыве художник как бы жадно впивается в натуру, в плоть мира, сливается с ней. Это желание прорывается и у Сандоза, который, растянувшись во время загородной прогулки на траве, восклицает: «Мать сыра-земля, возьми меня, ведь ты праро-

дательница всего, единственный источник жизни!... Ощущая тебя всем своим телом, я хочу раствориться в тебе, ты сжимаешь меня в объятиях и воспламеняешь меня» [3. С. 196].

Пытаясь создать иллюзию жизни, искусство стремилось устранить все опосредующие звенья между собой и предметом изображения – традиции, тщательную обработку, переосмысление материала. Отсюда идея пленэра у импрессионистов. Такой же прорыв пыталась осуществить литература, перешагивая через правила, стиль, риторическую традицию, через все, что опосредует диалог писателя с реальностью. Флобер настаивал: «большое искусство должно быть научным и безличным» [10. С. 16] и мечтал достичь столь естественного и точного выражения, что стиль становился бы незаметным (вспомним размышления Р. Барта о «нулевом письме» [11]). Правда, иногда попытка совсем убрать дистанцию, писать картины на пленэре, приводит художника к разочарованию – слишком прямолинейное следование натуре не всегда становится искусством. Когда герой романа Клод Лантье взглянул на одну из своих картин, написанных на пленэре, «в мертвенном освещении мастерской, она поразила его самого своей резкостью: это была как бы дверь, открытая на улицу» [3. С. 244].

Творческий поиск новой образности, принципов правдивого искусства часто оказывается поиском именно меры (или дистанции). Слишком большое приближение искусства к жизни оказывается опасным. Муки Клода – в попытках «создать плоть, вдохнуть в нее жизнь! Это вечная борьба с реальностью и вечное поражение!» [Там же. 296]. Непосильная задача приводит художника к исчерпанности, кризису и самоубийству. Нарушение меры опасно во всем, даже в гениальности, слегка нарушается мера – и все переходит в безумие. Сандоз на могиле Клода говорит о друге: «...в нем была ущербность гения: на три грамма субстанции больше или меньше» [Там же. С. 431]. В масштабности творческих задач тоже важно улавливать, находить меру. Писатель Сандоз в романе, как и сам Золя, сначала ставит перед собой грандиозную задачу – охватить все мироздание. Постепенно приходит к более реальной – показать жизнь одной семьи в разных поколениях и высветить через нее все общество (у Золя – цикл романов «Ругон-Маккары»), что тоже немало. Пьер Сандоз приходит к пониманию невозможности полного сближения (слияния) искусства и жизни и к необходимости находить разумную меру, допустимую дистанцию между ними: «Да, в самом деле, надо поступиться гордостью, примириться с приблизительным в искусстве и войти в сделку с жизнью» [Там же. С. 438].

Крайность в приближении к жизни подводит искусство к опасной черте, когда оно может перестать быть искусством. Слияние искусства и жизни невозможно. Мимесис предполагает существование «одного» и «другого» – субъекта и объекта подражания, освоение первым второго. Модальность их отношений может варьироваться, но в любом случае это не слияние двух в одно. По замечанию Йорга Цирфаса, «Мимесис является принципом, устанавливающим пропорции и подчеркивающим относительность, который удерживает в играющем критическом равновесии в теоретическом, практическом и прежде всего эстетическом смысле отношения к другому и его точки зрения» [12. С. 95].

Максимально приближаясь к жизни и подождая к крайней черте (чем ближе, тем отчаянней), искусство, словно оттолкнувшись, устремляется, как маятник, в противоположную сторону – к отвлеченным образам, к условности, символизму. Клод Лантье после мучительных творческих поисков с ужасом обнаруживает «подсознательное тяготение к символизму, прилив романтизма» [3. С. 285]. В конце романа Сандоз тоже признает это поражение, называет его «крушением века»: «дух легенды бунтует и хочет овладеть нами» [Там же. С. 434]. Но он (как и сам автор) не готов сдаваться и убежден, что движение искусства к правде, к познанию жизни необратимо: «Мы – еще не конец, мы – переходная стадия, мы – предтечи... Это меня успокаивает, мне отрадно думать, что мы движемся к торжеству разума и науки» [Там же. С. 434–435].

Таким образом, роман «Творчество» запечатлел некоторые особенности реализации миметических интенций художественной культуры XIX в. – расширение изобразительных возможностей литературы (интермедийность), созвучие миметических исканий в импрессионистической живописи и в литературе реализма и натурализма, поиск меры в миметической устремленности искусства и необходимой дистанции между искусством и жизнью. В романе Золя отразились противоречивость и диалектическая сложность художественных процессов эпохи.

Список источников

1. Barnashova E. Multivariance of Mimesis in the 19th Century Literature // *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2014. № 6. P. 971–982.
2. Барнашова Е.В. Вариации мимесиса в литературе и искусстве XIX века // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2013. № 1 (9). С. 23–30.
3. Золя Э. Творчество // *Собрание сочинений* : в 26 т. Т. 11 / пер. с фр. Т. Ивановой и Е. Яхниной. М. : Гос. изд-во художественной литературы, 1963. С. 7–438. («Комментарии» С. Емельяникова на с. 439–451).
4. Шпенглер О. Закат Европы / пер. с нем. Н.Ф. Гарелина. Новосибирск : ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993. 592 с.
5. Андреев Л.Г. Импрессионизм. М. : Изд-во Московского ун-та, 1980. 250 с.
6. Лотман Ю.М. О семиосфере // *Избранные труды* : в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн : Александра, 1992. С. 11–24.
7. *Экфрасис* в русской литературе : сб. тр. Лозаннского симпозиума / ред. Л.М. Геллер. М. : МИК, 2002. 216 с.
8. Шишков Д.Х. Эстетика французского натурализма второй половины XIX века как конкретно-историческое явление. Кострома : Изд. Костромской ГСХА, 2005. 157 с.
9. Миловидов В.А. Поэтика натурализма. Тверь : Изд-во Тверского гос. ун-та, 1996. 163 с.
10. *Литературные манифесты французских реалистов* / под ред. и со вступ. ст. М.К. Клемана Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. 203 с.
11. Барт Р. Нулевая степень письма // *Семиотика*. М. : Радуга, 1983. С. 306–439.
12. Цирфас Й. Эстетика мимесиса. О культурных взаимодействиях и формах циркуляции // Мимесис и культурные метаморфозы : материалы междунар. науч. конф., 6–7 ноября 2013 г. / под ред. В.В. Миронова, К. Вульфа, И.М. Чубарова ; Философский факультет МГУ им. М.В. Ломоносова ; Интердисциплинарный центр исторической антропологии Свободного университета г. Берлина. М. : Издатель Воробьев А.В., 2015. С. 79–96.

References

1. Barnashova, E. (2014) Multivariance of Mimesis in the 19th Century Literature. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 6. pp. 971–982.
2. Barnashova, E.V. (2013) Variations of mimesis in the literature and art of the 19th century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(9). pp. 23–30. (In Russian).

3. Zola, E. (1963) *Sobranie sochineniy: v 26 t.* [Collected Works: in 26 vols]. Vol. 11. Translated from French by T. Ivanova & E. Yakhnina. Moscow: Gos. izd-vo khudozhestvennoy literatury.
4. Spengler, O. (1993) *Zakat Evropy* [Decline of Europe]. Translated from German by N.F. Garelin. Novosibirsk: Nauka.
5. Andreev, L.G. (1980) *Impressionizm* [Impressionism]. Moscow: Moscow State University.
6. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye trudy v 3 t.* [Selected Works: in 3 vols]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 11–24.
7. Geller, L.M. (2002) *Ekphrasis v russkoy literature* [Ekphrasis in Russian Literature]. Moscow: MIK.
8. Shishkov, D.Kh. (2005) *Estetika frantsuzskogo naturalizma vtoroy poloviny XIX veka kak konkretno-istoricheskoye yavlenie* [Aesthetics of French naturalism in the second half of the 19th century as a concrete historical phenomenon]. Kostroma: Kostroma GSKhA.
9. Milovidov, V.A. (1996) *Poetika naturalizma* [Poetics of Naturalism]. Tver: Tver State University.
10. Kleman, M.K. (ed.) (1935) *Literaturnye manifesty frantsuzskikh realistov* [Literary manifestos of French realists]. Leningrad: Izd-vo pisateley v Leningrade.
11. Barthes, R. (1983) *Semiotika* [Semiotics]. Translated from French. Moscow: Raduga. pp. 306–439.
12. Tsifras, Y. (2013) *Estetika mimesisa. O kul'turnykh vzaimodeystviyakh i formakh tsirkulyatsii* [About cultural interactions and forms of circulation]. In: Mironov, V.V. Vulf, K. & Chubarov, I.M. (eds) *Mimesis i kul'turnye metamorfozy* [Mimesis and Cultural Metamorphoses]. Moscow: Vorob'ev A.V. pp. 79–96.

Сведения об авторе:

Барнашова Е.В. – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и музологии Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: bev0203@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Barnashova E.V. – Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: bev0203@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 16.02.2022;
одобрена после рецензирования 04.07.2022; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 16.02.2022;
approved after reviewing 04.07.2022; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 2-264:27-31-166:27-423.58:004.946

doi: 10.17223/22220836/48/3

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АРХЕТИП СМЕРТИ И ВОСКРЕСЕНИЯ В ВИДЕОИГРАХ

Даниил Антонович Батурин¹, Екатерина Владимировна Галанина²

¹ Тюменский индустриальный университет, Тюмень, Россия

² Национальный исследовательский Томский политехнический университет,

Томск, Россия

¹ kvark@nextmail.ru

² galanina@tpu.ru

Аннотация. Актуальность темы исследования связана с систематической апелляцией современных видеоигр к архаической мифологии и ее архетипическому содержанию. Виртуальное пространство видеоигры мы исследуем как пространство современного мифотворчества. На примере массива виртуальных образов с помощью феноменологического метода и компаративного анализа нами показана репрезентация архетипа смерти и воскресения в видеоиграх, являющегося универсальным для всех мировых культур. Нами выявляются характерные теофанические и эпифанические символы, конституирующие данный архетип в современных видеоиграх. Мы выделяем парадигмальные мифологемы, актуализирующие данный архетип в виртуальном пространстве видеоигры: во-первых, мифологему умирающего и воскресающего Бога, во-вторых, мифологему священного брака.

Ключевые слова: миф, видеоигра, архетип, смерть, воскресение, game studies, символ, ритуал

Для цитирования: Батурин Д.А., Галанина Е.В. Мифологический архетип смерти и воскресения в видеоиграх // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 29–43. doi: 10.17223/22220836/48/3

Original article

MYTHOLOGICAL ARCHETYPE OF DEATH AND RESURRECTION IN VIDEO GAMES

Daniil A. Baturin¹, Ekaterina V. Galanina²

¹ Tyumen Industrial University, Tyumen, Russian Federation, kvark@nextmail.ru

² National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation,
galanina@tpu.ru

Abstract. Despite the secular nature of culture, which has seemingly evolved from myth and religion to science, today we observe many cultural phenomena that reproduce mythological structures in new forms, in particular, video games do this. Video games as new media are able to a greater extent, in comparison with the old media, to involve a person in their virtual space, which we explore as a manifestation of modern myth-making.

One of the existential human needs, in our opinion, is the need for the numinous. It has not disappeared since ancient times, but in modern culture the means of its implementation have expanded and changed. Today, in secular society an increasing number of people, playing

video games, come into contact with mythological plots, rituals, symbols and their ancient archetypal content. In video games, virtual playback is possible, hence the living through myth and ritual. Thus, the relevance and significance of the research topic is associated with the systematic appeal of modern video games to archaic mythology and its archetypal content.

The subject of this study is the universal mythological archetype of life and resurrection, which is characteristic of absolutely all ancient cultures and is also represented in modern video games.

The research hypothesis is that video games, through the reproduction of universal archetypes through an updated archaic myth-ritual-symbol, allow a person of a secular society to realize their needs in contact with the numinous. Archetypes as meaningless figurative mental structures are reproduced in video games, satisfying human needs for belonging and integrity.

Using the archetype of death and resurrection as an example, the authors show how this is implemented in modern video games. Using the phenomenological method and comparative analysis, we identified the characteristic theophanic and epiphanic symbols that constitute this archetype in video games.

This work shows how the ancient content of the archetype of death and resurrection is creatively processed in a virtual form, and is constituted around key mythologies: firstly, the mythologemes of the dying and resurrecting God, and secondly, the mythologemes of the sacred marriage of the hero with the Goddess (as it was in classical mythological systems).

Keywords: myth, video game, archetype, death, resurrection, symbol, ritual, game studies

For citation: Baturin, D.A. & Galanina, E.V. (2022) Mythological archetype of death and resurrection in video games. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 29–43. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/3

Введение

Исследование мифа как современного социокультурного феномена чрезвычайно актуально сегодня. В наших исследованиях мы исходим из признания универсального, вневременного характера мифа и его бытийственности в культуре любого исторического периода [1]. Несмотря на секулярный характер культуры, прошедшей казалось бы эволюцию от мифа и религии к науке, сегодня мы наблюдаем множество феноменов культуры, воспроизводящих мифологические структуры в новых формах. Становится понятным, что присутствие мифа в современной культуре – это не просто пережитки архаики и фрагменты коллективного бессознательного. В этом заключено нечто более значимое и фундаментальное для человека.

Мы считаем, что одной из экзистенциальных потребностей человека является потребность в осмыслении реальности, ее первичной рационализации, в переживании мира в его целостности, ощущении своей связи с ним, которое обеспечивается мифологическим основанием – «мифосом» – первичным опытом сознания целостного экзистенциального переживания мира. Об этой потребности пишет также С.М. Фролова: подлинная «мифология выступает не как иллюзия человеческого разума, а как духовная потребность человеческого сознания» [2. С. 209].

Стоит отметить, что данная духовная потребность никуда не исчезает, однако с архаических времен и до нашего времени средства ее реализации расширились и значительно видоизменились. Так, например, М. Элиаде обращает внимание на особенную «живучесть» мифологических сюжетов в современной художественной культуре: «...кино, „эта фабрика снов“, заимствует и эксплуатирует бесчисленные мифологические мотивы: борьба Героя

с Чудовищем, битвы и посвятельные испытания, примерные образы и картины („Девушка“, „Герой“, „Райский пейзаж“, „Ад“ и т.п.). Даже чтение выполняет мифологическую функцию: не только потому, что оно заменяет пересказывание мифов, имевших место в древних обществах, ...но прежде всего потому, что, подобно мифу, позволяет человеку „выйти из Времени“» [3. С. 127].

Таким образом, интересным для культурфилософского и религиоведческого исследования представляется то, каким образом данная потребность реализуется в современных формах. С одной стороны, для этого есть сфера религии, с другой стороны, в секулярном обществе достаточно большое количество людей соприкасается с мифологическими структурами и даже воспроизводит архаические ритуалы и мифологемы, однако в видоизмененной форме.

Приведем пример совершения ритуала причастия, который сегодня происходит не только в храмах, но и в виртуальном пространстве видеоигры. Так, в видеоигре *The Order 1886* руководитель ордена рыцарей круглого стола барон Август Д'Аргайл дает испить посвящаемому в рыцари черную воду со словами: «Пусть Грааль даст тебе жизнь, за гранью жизни. Сим причастием ты навеки связываешь себя с орденом». Черная вода, которая в игре отождествляется со Священным Граалем, символически может подразумевать кровь Христа, которая наделяет каждого причастившегося рыцаря бессмертием. Таким образом, мы наблюдаем совершение христианского таинства, однако осуществляемое в виртуальном пространстве. Все это вызывает особый интерес к исследованию мифологических и религиозных аспектов видеоигр.

Объектом нашего исследования выступают видеоигры, поскольку именно в них присутствует (в большей степени, нежели в литературе, театре или кино) вовлеченность в пространство мифа и его культовые и ритуальные практики. В видеоиграх возможно проигрывание игроком (а значит, и проживание) мифа и ритуала.

В наших предыдущих научных работах мы провели исследование образа мифологического героя в видеоиграх [4] и подробно проанализировали репрезентацию архетипа жертвоприношения [5]. В данной статье мы хотели бы обратиться к исследованию архитектурного для множества видеоигр архетипа смерти и воскресения, содержательно раскрывающего глубинную проблему смерти и бессмертия.

Предметом исследования является универсальный мифологический архетип жизни и воскресения, характерный абсолютно для всех древних культур и репрезентированный также в современных видеоиграх.

Цель данной статьи – анализ репрезентаций архетипа смерти и воскресения в видеоиграх посредством выявления и описания ключевых для данного архетипа и раскрывающих его мифологем: во-первых, мифологемы умирающего и воскресающего Бога, во-вторых, мифологемы священного брака.

Гипотеза исследования – видеоигры посредством воспроизведения универсальных архетипов через обновленный архаический миф-ритуал-символ позволяют человеку секулярного общества реализовывать потребности в соприкосновении с нуминозным. Архетипы как бессодержательные образные психические структуры воспроизводятся в видеоиграх, удовлетворяя потреб-

ности человека в сопричастности и целостности. На примере архетипа смерти и воскресения нами будет показано, как это реализуется в современных видеоиграх.

Архетип смерти и воскресения в мифологии

Архетип смерти и воскресения в мифологии тесно переплетается с символикой посвящения и духовного перерождения. Образ нисхождения в «элевсинский мрак» как погружающегося в недра земли и восстающего к новой жизни зерна, мифологические образы погружения во чрево чудовища, когда неофита проглатывает земля, и космическая ночь, переходящая в восход солнца, как образы побеждаемой смерти сопровождают мистериальный опыт человечества на протяжении всей его истории.

Такие исследователи, как М. Элиаде, К. Кереньи, Р. Ранке, В. Иванов, К. Гинзбург, В. Вилли, Г. Ранер и многие другие, фиксируют и анализируют повторяющиеся образы, связанные с архетипом смерти и воскресения как образцового, парадигмального события, произошедшего в *in illo tempore*. Как справедливо указывает Е.А. Торчинов, «Адонис умер и воскрес, и эта смерть-воскресение бога таинственно проявляется и в судьбе зерна и колоса, и в лунном цикле, и в фазах солнечного года, и в иных феноменах, будучи их парадигмой или архетипом в платоновско-августиновском смысле. Не потому Адонис умер и воскрес, что зерно в земле умирает и в колосе возрождается, а, напротив, судьба зерна такова потому, что некогда, во время оно (или же всегда, в вечности) умер и воскрес Адонис» [6. С. 165].

Наиболее ярко архетип смерти и воскресения актуализирован в *мифологеме умирающего и воскресающего Бога*. Данная концепция была впервые предложена Дж. Фрэзером в «Золотой ветви» в 1890 г. [7]. Он интерпретировал образ умирающего и воскресающего божества как универсальный образ, связанный со священной символикой плодородия и годовым циклом произрастания зерновых культур. Данный образ воплощался в религиозных культах ближневосточных божеств: Осириса, Диониса, Прозерпины, Аттиса, Адониса, Таммуза/Думузи, Ваала и др. Впоследствии концепция Фрэзера была подвергнута критике многими антропологами и религиоведами XX в. (О.М. Фрейденберг, Ф. Кюмон, К. Кереньи, М. Элиаде) за слишком примитивное прочтение символики умирающего и воскресающего божества. Многие из них отождествили в своих работах интерпретации символики умирающего и воскресающего божества как образа сельскохозяйственного цикла и будут связывать данную мифологему с лунно-солнечным календарем, с процессами, происходящими в коллективном бессознательном, с астральной символикой.

Однако нас больше всего интересует феноменологический подход М. Элиаде и Е.А. Торчинова, рассматривающий образ умирающего и воскресающего Бога как нуминозный символ, сакральную мистерию, в рамках которой каждому человеку приоткрывается тайна духовного перерождения и бессмертия.

С архетипом смерти и воскресения также связана вторая мифологема – *иерогамии, или священного брака* смертного человека с бессмертной богиней, в котором богиня посредством брачного союза с человеком наделяла своего избранника царственным достоинством и бессмертием. В образах священного брака Осириса и Исиды, Думузи-Таммуза и Иннаны, мы встречаем тот же

самый лейтмотив ритуальной смерти и воскресения, переживая которую, избранник богини наделяется божественными качествами. Таким образом, образ умирающего и воскресающего божества и связанная с ним мифологема священного брака становятся для архаического человека нечто большим, чем предполагал Дж. Фрэзер. Как пишет М. Элиаде, «это „тайнство“, зародившееся после открытия земледелия, становится обобщенным принципом объяснения мира, жизни и человеческого бытия. Оно выходит за рамки драмы растительной жизни, поскольку в равной мере правит космическими ритмами, судьбой человека и его отношениями с богами» [8. С. 65].

Репрезентация архетипа смерти и воскресения в видеоиграх

Архаические мифологемы и архетипы в видеоиграх в западноевропейской науке являются объектом пристального изучения. Так, например, А. Плanelьс де ла Маза [9], В. Асимос [10], Д. Стоббарт [11] исследуют религиозную и мифологическую образность в видеоиграх.

Применительно к анализу архетипа смерти и воскресения следует отметить работу А. Плanelьса де ла Маза, которая посвящена исследованию образа лабиринта в видеоиграх [9]. Автор указывает на влияние мифологической и символической концепции лабиринта на видеоигры, а именно критского мифа о лабиринте Минотавра. Он отмечает, что современная видеоигра остается в сильной зависимости от классического архетипа лабиринта как пространства, в котором игрок как «совершенный герой» побеждает силы зла, воплощенные во множестве врагов [Там же. С. 246]. В такой видеоигре геймер, как правило, уподобляется древнегреческому герою Тезею, которому необходимо войти в игру-лабиринт и пройти путь до ее центра, чтобы встретиться со своим нуминозным двойником – Минотавром (или боссом).

Обратим внимание на глубокую корреляцию образа лабиринта с архетипом смерти и воскресения в религиоведении. Так, К. Кереньи в работе «Исследования лабиринта» [12. С. 62–81] указывал, что существуют различные виды священного лабиринта: лабиринт как пещера, здание и танец. Но все разновидности лабиринта Кереньи трактовал одинаково, как священную утробу, материнское чрево Богини-матери, в которое погружается иницируемый для прохождения испытаний, приводящих к символической смерти и последующему воскресению в новом образе. Похожим образом символику лабиринта рассматривал М. Элиаде: «войти в лабиринт было равнозначно к мистическому возврату к Матери – а это цель, преследуемая обрядами инициации, а также погребальными церемониями» [13. С. 174].

В подобном контексте, применительно к видеоигре, не важно, в каком виде предстает запутанный маршрут главного героя, в виде жесткого «однокурсного» коридора из линейных игр, или ничем не ограниченного «многокурсного» маршрута из игр с открытым миром. Такой маршрут, нередко проходящий в видеоигре через виртуальные дворцы, подвалы и пещеры, всегда будет апеллировать к символике лабиринта, как к священной утробе, в которую игроку вместе с главным героем необходимо символически погрузиться для встречи, словами К.Г. Юнга, со своим собственным «архе», инициацией и перерождением.

Еще более любопытную корреляцию образа игрока и мифологического героя раскрывает Ф. Босман. Он отмечает, что игрок в видеоиграх может вы-

ступать в качестве персонификации христианского Бога. Ф. Босман выделил теофорические (от греч. *Θεόφορος*, буквально – «носящий Бога»), т.е. непосредственно выражающие идею Бога образы. Он указывает, что в видеоигре игрок может уподобляться Богу через три божественных акта: сотворение, искупление и консумацию (завершение). Как подчеркивает автор, «теофоричность некоторых видеоигр предполагает (теологически), что сам геймер становится „божественным“, хотя и производным образом» [14. Р. 201]. Опираясь на данное утверждение Ф. Босмана, мы также представляем игрока в его «божественной» персонификации в видеоиграх как героя, наделенного сверхчеловеческими способностями и проходящего свой мифологический путь.

Далее мы проведем анализ репрезентации мифологического архетипа смерти и воскресения на примере трех видеоигр: *Season after Fall*, *Silent Hill 3*, *Tyrpör*.

Season after Fall

Согласно сюжету игры, игрок, приняв облик семечка, отвечает на зов некоего духа, который призывает его как можно скорее прийти в святилище и провести священный ритуал «времен года». Поднявшись от самого глубокого корневища великого дерева, по просьбе таинственного голоса, призванное семечко вселяется в пробегающего мимо лисенка, чтобы исполнить просьбу духа и собрать дары четырех лесных тотемов «духов-покровителей леса». Но в середине игры, собрав все необходимые силы, лисенок погибает, так и не завершив ритуал. Таинственный голос (как оказывается, «другое семя») манипулировал героем. Мы узнаем, что «другое семя» – это воспитанница лесных тотемов, которая в силу своего строптивого и непокорного характера решила сбегать от воспитателей в большой мир. После неудачно проведенного ритуала лисенок умирает, а призванное семечко, вновь предоставленное самому себе, дублирует форму лисенка и превращается в лесного духа. Уже как дух семечко расколдовывает спящих тотемов и узнает, что все это время духи-хранители леса готовили «другое семя» для ритуала. Помогая духам-хранителям леса, лисенок-семечко восстанавливает поврежденные силы леса и заканчивает ритуал. Благодаря исполненному ритуалу «другое семя» обретает столь желанную свободу, но уже в качестве не противницы, а исправившейся союзницы главного героя.

На наш взгляд, образ семечка, поднимающегося из-под корневищ дерева и дарящего жизнь, в данной видеоигре коррелирует с мифологемой зерна. Многими этнографами и религиоведами символика зерна связывалась с культом умирающего и воскресающего божества, культом плодородия и урожая, сменой времен года. Однако впоследствии, благодаря работам К. Кереньи, В. Отто, М. Элиаде и других, символика зерна было дано совершенно другое значение. Как отмечает А.Б. Зубов, «зерно, как известно, очень емкий символ смерти и воскресения, возрождения. Падая в землю, умирая и разлагаясь в ней, оно дает росток, колос и множество новых семян. Древние могли усмотреть в этом и индивидуальную победу над смертью, и родовое ее преодоление. Человек умирает, но он оставляет потомков, род, которые после него будут жить на земле, и он, умерший, будет жить в них, как в колосе пшеницы живет то зернышко, из которого пророс колос» [15. С. 213]. Зерно выступало важным символом в знаменитых Элевсинских мистериях. По словам К. Кереньи, «ничто в Элевсинских мистериях не было таким поразительным,

как благоговение посвященных перед даром Деметры – зерном и как их надежда на жизнь после смерти» [16. С. 124].

Символика зерна тесно связана также с египетским Осирисом. Дж. Фрезер писал: «Осирис – бог зерна. Рассмотрения мифа и ритуала, связанного с Осирисом, думается, достаточно для того, чтобы доказать, что в одной из своих ипостасей этот бог был персонификацией хлеба, который, образно говоря, ежегодно умирает и возрождается вновь» [7. С. 418]. Зерно является важным элементом и культа страдающего и воскресающего Диониса. Как отмечает Дж. Фрезер, «в Дионисе греки видели бога земледелия и хлеба» [Там же. С. 430].

Таким образом, интерпретация зерна как символа, сопровождающего культ умирающих и воскресающих божеств, помогает нам лучше понять секретную концовку *Season after Fall*. Освободившееся семя соединяется с телом умершего лисенка и оживляет его в новом качестве. В конце игры мы неожиданно видим исполинского роста лиса, морда которого повернута к самому игроку, как бы таинственно разрушая четвертую стену (рис. 1). Мы видим воскресшее божество, поэтому вся игра может быть проинтерпретирована как совершающаяся мистерия.



Рис. 1. Скриншот *Season after Fall*. Лис

Fig. 1. Screenshot *Season after Fall*. Fox

Более того, сам образ лисенка архетипичен и тоже связан с мифологемой земли и новой жизни. Лисенок в видеоигре – есть апелляция к образу Инари – синтоистского божества плодородия и изобилия, связанного с рисом (зерновой культурой). Божество иногда изображается в образе лиса.

Silent Hill 3

Несмотря на то, что *Silent Hill 3* является триквелом, видеоигра продолжает сюжетную линию первой части. Согласно первой части, писатель Гарри Мейсен отправляется в небольшой шахтерский городок Сайлент Хилл по просьбе своей маленькой дочери Шэрил и случайно попадает в аварию, в результате которой исчезает его приемная дочь. Отправляясь в город на ее поиски, герой сталкивается с тоталитарным культом, или орденом, исповедующим скорое рождение Бога (именуемого в игре по-разному: Самаэлем, Лордом змея и тростника, Инкубом или женским местоимением «*She*» – Она).

В отличие от *Silent Hill 2*, где все монстры имели психологическую подоплеку и коренились в бессознательном Джеймса Сандерлэнда, чудовищные образы в первой части – продукт агонизирующего сознания девочки Алессы, принесенной в жертву местным культом ради рождения Бога и скорого наступления рая. Гарри становится свидетелем рождения Бога, убивает его и из праха забирает переродившуюся Шэрил (аналогично тому, как Афина спасает Диониса из смешавшегося пепла титанов в орфических мифах). Он уезжает из города с новым, «перерожденным» ребенком. В завязке *Silent Hill 3* члены культа убивают Гарри Мейсена. И подросток Шэрил, сменившей имя на Хезер, предстоит отправиться в Сайлент Хилл, чтобы найти виноватых в смерти приемного отца.

В данной видеоигре хочется выделить следующие моменты: по замыслу разработчиков, монстры и призраки, преследующие главную героиню, рождаются из ее собственного разрывающегося подсознания. Так, шизофрению Хезер геймдизайнеры часто обыгрывают через образы расколотой, разделенной головы у монстров, неистово вращающихся в разные стороны частей тела у чудовищ, расчлененных, децентрированных, отдаленно похожих на человеческие части тела форм (рис. 2).



Рис. 2. Скриншот *Silent Hill 3*. Монстр (Маятник)

Fig. 2. Screenshot *Silent Hill 3*. Monster (Pendulum)

Интересно провести здесь аналогию между подходом команды разработчиков *Team Silent* к дизайну монстров и образом знаменитого Ацефала Ж. Батая и А. Массона. Децентрированность, неустойчивость и гротескность являются главными отличительными признаками Ацефала. Как подмечает С.Н. Зенкин, образ Ацефала «образуется не комбинированием частей тела, обычно принадлежащих разным видам живых существ, а перераспределением частей одного тела, которые как бы водят хоровод, движутся по кругу, меняясь местами, но ни в коем случае не вставая на свои нормальные места» [17. С. 323].

Так, Бог *Silent Hill*, выступающий финальным противником в игре, изображается без устойчивой нижней части тела. Бог или Инкуб *Silent Hill*, состоит из гротескных элементов, искаженных человеческих пропорций, он постоянно падает и иступленно бьется в припадке. Он тоже Ацефал, впрочем, как и все чудовища *Silent Hill*, ведь «быть монстром – значит иметь нестабильное

тело, члены которого подвижны и допускают перестановку; и все в целом оно также лишено равновесия и может быть выброшено из себя самого» [17. С. 324].

Любопытно, что у Бафомета и Ацефала, чьи образы пересекаются с внешним обликом возрожденного бога *Silent Hill*, может быть единый первоисточник – это Дионис. Ж. Батай и А. Массон называют Диониса одним из вдохновителей образа Ацефала. О связи козла и Диониса упоминают Дж. Фрэзер, Кереньи и В. Иванов. Поэтому в козлином этосе Инкуба на самом деле угадывается Дионис, который в античной Греции почитался как умирающее и воскресающее божество, что совсем не противоречит логике видеоигры, построенной вокруг мифологемы смерти и воскресения.

Другой момент, обращающий на себя внимание, – это образ цикла смерти и рождения, сопровождающий игрока на протяжении всей игры. Хезер как мать будущего Бога не должна и не может умереть. Иногда в роликах после смерти героини видно, как тело Хезер тащит таинственное существо Валтиэль – своего рода надсмотрщик, хранитель, нянька. Он следует за героиней, практически не скрываясь. Мы можем увидеть его многократно, всегда за одним и тем же делом. Валтиэль крутит красные вентили, рычаги, предметы. Валтиэль – хранитель цикла смерти и возрождения. Данные вентили олицетворяют круг реинкарнаций *Halo of the Sun*, многократно упоминаемый в игре и символизирующий, что Бог может быть рожден сколько угодно раз – и столько же раз может быть перерождена Святая мать.

Валтиэль всегда оттаскивает Хезер в случае смерти на точку сохранения в виде *Halo of the Sun*, которое напоминает по виду енохианские ключи. На плече Валтиэля также можно заметить татуировку в виде «печати Метатрона». В *Lost Memories* (официальном путеводителе по игре) Валтиэль именуется как *Agent of God*, что только углубляет типологическую аналогию персонажа с архангелом Метатроном. Получается, что, перезагружая после смерти Хезер видеоигру, игрок выступает инкарнацией Валтиэля, каждый раз воскрешая героиню в точке сохранения буквально.

Таким образом, цикл смерти и возрождения в игре репрезентируется с помощью процедурной риторики, а не только представлен визуально. Если развивать эту мысль дальше, мы могли бы предположить, что Хезер умирает каждый раз, когда игрок выключает игру, и воскресает каждый раз, когда игрок возвращается, чтобы продолжить бесконечный цикл. Как мы видим, в данной видеоигре ярко репрезентируется амбивалентная символика жизни и смерти, архетип смерти и воскресения посредством процедур самой игры.

Тургор

По сюжету игры безымянный главный герой таинственным образом попадает в некий «промежуток» – потустороннее место, напоминающее подземный мир. Здесь никогда не светит солнце, что сближает облик «промежутка» с иудейским Шеолом и греческим Гадесом. Наиболее простое объяснение, которое предлагают разработчики игры, – герой «умер». Однако в самой игре в качестве ответа на вопрос о том, как он здесь оказался, присутствуют самые разнообразные намеки: от варианта, что герой по ошибке занимает чье-то место, до предположения, что промежуток создан лично им.

Этот мир умирает на глазах, но в нем еще теплится жизнь и обитают существа. Единственное, что поддерживает жизнь в этом месте, – это лимфа

(цвет). Она еще содержится в существах и растениях, в самом промежутке, постоянно перетекает от одного живого объекта к другому; за ней постоянно идет охота. Игроку необходимо научиться взаимодействовать с лимфой: собирать ее, хранить, «прорастивать» – пропускать ее через себя, чтобы не только выжить, но и попытаться изменить что-то в промежутке: спастись из него, пожертвовать собой ради спасения кого-то еще (и то, и другое приведет к уничтожению промежутка) или остаться в нем.

Здесь мы подходим к интересному моменту: в промежутке обитают сестры – прекрасные, обворожительные пленницы. Сестры находятся в плену у братьев – кошмарных, inferнальных существ, внешним обликом напоминающих Титанидов, низвергнутых в самую глубину Тартара, или существ, сошедших со страниц романов Лавкрафта или Эдгара По. Братья – жуткие существа, пришедшие из мира, находящегося под промежутком – «кошмара» (что вновь отсылает нас к образу греческого Тартара, который находится от Гадеса так же далеко, как Гадес от мира живых). Главная функция братьев – поддерживать жизнь в сестрах, чтобы пленницы могли продолжать существовать в промежутке, но не допускать их освобождения, так как каждая сестра мечтает насытиться лимфой, вырваться из плена братьев и взойти на поверхность в «верхний предел», или наш мир (как намекают разработчики).

Сестры заинтригованы пришествием гостя, поэтому на протяжении всей игры пытаются привлечь его внимание. Таким образом, главной задачей игрока становится сбор цвета или лимфы, с помощью которой игрок может освободить одну из сестер, пожертвовав своей жизнью или вознестись на поверхность самостоятельно. Неважно, что выберет игрок, – в любом случае промежуток исчезнет, так как к сюжету привязан жесткий обратный отсчет, поторапливающий путешествие игрока (рис. 3).

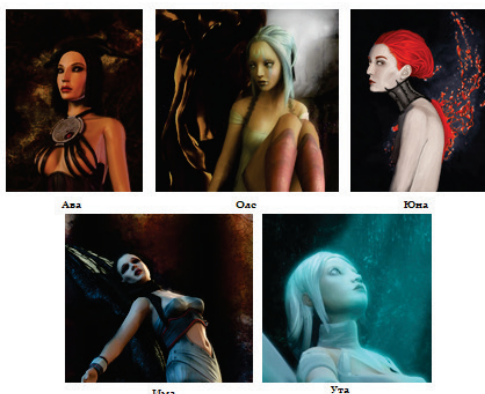


Рис. 3. Скриншот *Тургор*. Сестры

Fig. 3. Screenshot *The Void*. Sisters

Любопытен сам образ сестер, явно вдохновленный древней мифологией, ведь нам всем известен миф о нисхождении Орфея в Аид за умершей Эвридикой. У каждой сестры есть свой цвет, своя индивидуальность и свой архетип. Каждую сестру можно рассматривать как богиню и, что самое важное, как невесту. Ухаживая за выбранной сестрой, наполняя ее цветом или лим-

фой, игрок вовлекается в очень древний ритуал божественного брака, корнями уходящий в глубинную архаику. Среди сестер есть и своя Инанна, и своя Селена, и своя Бастет. Как намекают главному герою в начале игры сами сестры, «душа, которую ты вознесешь, все там изменит по-своему! Там устроится ее царство, понимаешь?».

Получается, что сестра, которая вознесется на поверхность, станет богиней и создаст новый мир, отвечающий ее лимфе. Например, в мире сфинкса Авы будут править загадка и тайна, а в мире сладострастной нимфы Ире восторжествуют разнузданность и красота. *В мир мученицы Имы придет много боли, страдания и страха.* А лунная богиня Ута приоткроет дорогу к волшебному безумию и королевству фей. Безымянная, Эли, Ава, Има, Ута, Юна, Ире, Оле, Яни, Айя, Эхо, Ино и Ани – каждая сестра может стать богиней нового мира. Но ведь и младший (т.е. герой) – не случайный странник, он тоже может вознестись и превратиться в Бога. «Тебе, только тебе туда можно идти. Не ради себя, а ради новой жизни! Ты ее и будешь творить, понимаешь?» – так подчеркивает возможную судьбу главного героя одна из сестер.

На наш взгляд, структура видеоигры выстраивается вокруг архетипа смерти и воскресения. Игрок не только соприкасается с неким нарративом, повествованием о мире «промежутка», но и сам активно вовлекается в предложенное мифологическое пространство, становится главным элементом совершения ритуала воскресения. В игре есть и другие конституирующие этот процесс образы, апеллирующие к традиции античной Элевсинской мистерии и шумерскому священному браку.

Во-первых, мифологема священного брака. Благодаря книгам Т. Якобсена и В.В. Емельянова мы знаем о шумерском ритуале брака царя с богиней Инанной, когда царю было необходимо соединиться с богиней для получения ее «МЕ» – божественной власти или силы, чтобы созидать порядок и государственность. Но, как указывает М. Элиаде, таинство брака с Инанной имеет альтернативные смыслы, связанные с таинством победы над смертью. М. Элиаде пишет: «Цари Шумера, а затем и аккадские, воплощают Думузи в иерогамии с Инанной, что в какой-то мере подразумевает принятие ритуальной „смерти“ царя. В таком случае приходится предположить за историей, излагаемой в шумерском тексте, некое „таинство“, которое Инанна учредила с целью обеспечить вселенский цикл плодородия» [8. С. 64–65].

Во-вторых, образ кардинальной трансформации смертного человека в бессмертного бога. Этот образ символически обыгрывается в знаменитом Элевсинском мифе, когда богиня плодородия Деметра помещает в печь младенца Демофонта, уподобляя его, таким образом, муке или зерну, которое нужно буквально «перепечь» в хлеб, понимаемый еще с глубинной архаики как символ победы над смертью. Этот образ символически проигрывается в Элевсинских мистериях, где каждому мисту предстояло символически умереть и воскреснуть подобно Персефоне, чтобы обрести бессмертие под руководством Деметры. Как указывал еще К. Кереньи, символ «перепекания» муки в хлеб, понимался в Элевсинских мистериях как символ глубинной трансформации, который должен был пережить посвящаемый, или мист. Символически становясь Бримосом (предвечным ребенком), мист рождался благодаря Деметре заново, наделенный уже бессмертной душой. Непод-

властный теперь духовной смерти, посвящаемый как избранник Богини после окончания земной жизни отправлялся на небесный Элизиум, избегая жалкой участи бледных теней, влачащих существование в Аиде.

Таким образом, сочетание двух мифологем – шумерского священного брака и Элевсинского символического «перепекания» посвящаемого – подводит нас к архетипу «дарующей жизнь и смерть» великой богини земли, содержательно описанной еще в работах В.Н. Проппа, Р. Ранке, М. Гимбутас и др. Это образ великой священной матери и невесты, ведущей мифологического героя за собой, постепенно «перепекающей» обычного человека в бессмертного, подготавливающего избранника к брачному союзу, чтобы наделить возлюбленного царственными или божественными достоинствами. Это, как отмечал Дж. Кэмпбелл, самое главное и самое последнее приключение мифологического героя: «мистический брак (*ιερὸς γάμος*) торжествующего героя-души с Царственной Богиней Мира. Это переломная точка – в надире, в зените или на краю земли, в центре Вселенной, под сводами храма или в самом потаенном уголке нашего сердца» [18. С. 112–113].

В «Тургоре» есть такая Богиня-невеста-мать, перепекающая гостя. Ее фигура и голос встречают игрока в самом начале: «Это предсмертная пустыня. Кажется, где-то под землей – но неглубоко. Вокруг нее – пустота. Здесь безраздельно правит голод. Невыносимый голод... Здесь так мучительно! ...Я научила тебя поддерживать свои силы и даже приумножать их. Теперь умоляю тебя – попробуй накопить сил, пробить свод и вырваться отсюда! Наверх... Слушай. Там, наверху, над нами, нет этой смертной пустоты. Там тепло и светло. Там бурлит Жизнь – полная, подлинная, цветная! У тебя получится!... Спеши туда!» [19].

Это Сестра из теплицы, которая стала ему матерью. Сестра, у которой нет имени, но другие сестры называют ее очень просто – «Смерть». В этой Безымянной сестре громко говорит олицетворяющий ее золотой цвет – это любовь, причем любовь материнская, жертвенная. Сестра из теплицы уже не живет для себя, только для гостя, и в нем смысл ее существования. Гость – ее сын, ее возлюбленный и ее избранник. В целом и всех остальных сестер можно рассматривать как эманации этой изначальной сестры из теплицы, обитающей под кронами деревьев.

Истинный смысл «Тургора» раскрывается, как нам кажется, в секретной концовке, существующей только в оригинале (в западном переиздании данная концовка была вырезана). Ведь в игре предусмотрено «совместное вознесение», когда гость возносится в верхний предел вместе с сестрой. Мы предполагаем, что имплицитным лейтмотивом «Тургора» является мифологема священного брака, в котором Богиня, «перепекая» своего избранника, уподобляет его Богу, наделяя царственными достоинствами. Ведь в мире Тургора, в котором вознеслись сестра и гость, будут править уже два божественных начала. Именно вариант концовки с совместным вознесением гостя и одной из сестер, амбивалентность безымянной сестры из теплицы по прозвищу «Смерть», давшей герою жизнь и ведущей его на протяжении всей игры к вознесению (а значит, к бессмертию и божественности), позволяет нам содержательно интерпретировать лейтмотив «Тургора» как мистерию, черпающую вдохновение в мифологеме священного брака, генетически связанной с архетипом смерти и воскресения. Ведь образ нисхождения в под-

земный мир «Тургора» коррелирует с символической смертью, предшествовавшей в мистерии обряду посвящения и последующего воскресения.

Заключение

Как однажды отметил М. Элиаде, «мифические темы все еще сохранились в современной культуре, однако их нелегко распознать, поскольку они подверглись длительному процессу секуляризации» [13. С 24–25]. Миф до сих пор составляет важную часть человеческой жизни. Архетип смерти и воскресения никуда не исчез, проявленный изначально в мифологеме умирающего и воскресающего бога и в мифологеме священного брака, данный архетип заснул на периферии человеческого сознания, стал имплицитным содержательным лейтмотивом многочисленных художественных произведений: образов литературы, театра, кино и, конечно же, видеоигр. Ведь человек всегда ощущал потребность в периодическом проигрывании сакральных сценариев, какими бы секуляризованными они ни стали. И такой специфический феномен современной культуры, как видеоигра, активно апеллирующая к мифологической архаике и архетипическим образам, закономерно рождается как ответ на смутное желание современного человека прикоснуться к «первоначалу».

На примере репрезентации архетипа смерти и воскресения в видеоиграх мы можем наблюдать, как древнее содержание архетипа творчески перерабатывается в виртуальной форме и конституируется вокруг мифологем и образов – умирающего и воскресающего Бога и священного брака героя с Богиней, как это было в классических мифологических системах. Важным аспектом является активность игрока, который, погружаясь в пространство мифа в видеоигре, по сути реализует свою потребность в нуминозном посредством проигрывания мифологического архетипа в виртуальных практиках.

Людодиагностика

1. *The Order 1886*. Ready at Dawn. Sony Interactive Entertainment, 2015.
2. *Season after Fall*. Swing Swing Submarine. Focus Entertainment, 2016.
3. *Silent Hill 3*. Team Silent, Konami, Konami Computer Entertainment Japan, Torus Games, 2003.
4. *Тургор*. Ice-Pick Lodge, 2008.

Список источников

1. Галанина Е.В. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры. М. : Изд. дом Академии естествознания, 2013. 130 с.
2. Фролова С.М. Миф в повседневной жизни общества // Вестник ПАГС. 2012. № 1 (30). С. 208–214.
3. Элиаде М. Священное и мирское. М. : Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
4. Галанина Е.В., Батуринов Д.А. Мифологические структуры в видеоиграх: архетипы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 31–48.
5. Галанина Е.В., Батуринов Д.А. Мифологический образ священного жертвоприношения в видеоиграх // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 34.
6. Торчинов Е.А. Путь запредельного: Религии мира. Психотехника и трансперсональные состояния. М. : РИПОЛ классик, 2019. 540 с.
7. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М. : Политиздат, 1980. 832 с.
8. Элиаде М. История веры и религиозных идей: от каменного века до Элевсинских мистерий. М.: Академический проект, 2017. 432 с.

9. Planells de la Maza A.J. The symbolic labyrinth in the mythogame: the axes Minos-Daedalus and Theseus-Minotaur in the contemporary video game // Videogame Sciences and Arts. 11th International Conference, VJ 2019 Aveiro, Portugal, November 27–29, 2019 Proceedings. P. 238–247.
10. Asimos V. Playing the Myth: Video Games as Contemporary Mythology // Implicit Religion. 2018. Vol. 21, № 1. P. 93–111.
11. Stobart D.C. Telling Tales with Technology: Remediating Folklore and Myth through the Videogame Alan Wake // Examining the Evolution of Gaming and Its Impact on Social, Cultural, and Political Perspectives. 2016. P. 38–53.
12. Кереньи К. Элевсин: Архитепический образ матери и дочери. М. : Рефл-бук, 2000. 288 с.
13. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М. : Академический Проект, 2019. 254 с.
14. Bosman F.G. The Incarnated Gamer: The Theophoric Quality of Games, Gaming, and Gamers // Boundaries of Self and Reality Online, 2016. P. 187–203.
15. Зубов А.Б. Доисторические и внеисторические религии. История религии. М. : РИПОЛ классик, 2017. 560 с.
16. Кереньи К. Исследования лабиринта. СПб. : Евразия, 2020. 160 с.
17. Зенкин С.Н. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М. : РГГУ, 2012. 537 с.
18. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М. : Рефл-бук, 1997. 384 с.
19. Ice-pick-lodge.wikidot. URL: <http://ice-pick-lodge.wikidot.com/turgor:bezymannaa-sestra>

References

1. Galanina, E.V. (2013) *Mif kak real'nost' i real'nost' kak mif: mifologicheskie osnovaniya sovremennoy kul'tury* [Myth as reality and reality as myth: The mythological foundations of modern culture]. Moscow: Izd. dom Akademii estestvoznaniya.
2. Frolova, S.M. (2012) Mif v povsednevnoy zhizni obshchestva [Myth in everyday life of society]. *Vestnik PAGS – The Bulletin of the Volga Region Institute of Administration*. 1(30). pp. 208–214.
3. Eliade, M. (1994) *Svyashchennoe i mirskoe* [Sacred and mundane]. Translated from French. Moscow: Moscow State University.
4. Galanina, E.V. & Baturin, D.A. (2019) Mythological structures in video games: archetypes. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 31–48. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/4
5. Galanina, E.V. & Baturin, D.A. (2018) Mythological image of sacrifice in videogames. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 31. pp. 21–34. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/31/2
6. Torchinov, E.A. (2019) *Put' zapredelnogo: Religii mira. Psikhotehnika i transpersonal'nye sostoyaniya* [The Way of the Beyond: Religions of the World. Psychotechnics and Transpersonal States]. Moscow: RIPOL klassik.
7. Fraser, J. (1980) *Zolotaya vetv'. Issledovanie magii i religii* [The Golden Bough. The Study of Magic and Religion]. Moscow: Politizdat.
8. Eliade, M. (2017) *Istoriya very i religioznykh idey: ot kamennogo veka do elevsinskikh misteriy* [A History of Faith and Religious Ideas: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries]. Translated from French. Moscow: Akademicheskii projekt.
9. Planells de la Maza, A.J. (2019) The symbolic labyrinth in the mythogame: the axes Minos-Daedalus and Theseus-Minotaur in the contemporary video game. *Videogame Sciences and Arts*. 11th International Conference, VJ 2019 Aveiro, Portugal, November 27–29, 2019 Proceedings. pp. 238–247.
10. Asimos, V. (2018) Playing the Myth: Video Games as Contemporary Mythology. *Implicit Religion*. 21(1). pp. 93–111.
11. Stobart, D.C. (2016) Telling Tales with Technology: Remediating Folklore and Myth through the Videogame Alan Wake. In: Valentine, K.D. & Jensen, L.J. (eds) *Examining the Evolution of Gaming and Its Impact on Social, Cultural, and Political Perspectives*. IGI Global. pp. 38–53.
12. Kerényi, K. (2000) *Eleusin: Arkhitepicheskiy obraz materi i docheri* [Eleusis: Architepic Image of Mother and Daughter]. Translated from German. Moscow: Refl-buk.
13. Eliade, M. (2019) *Mify, snovideniya, misterii* [Myths, Dreams, Mysteries]. Translated from French. Moscow: Akademicheskii Projekt.

14. Bosman, F.G. (2016) The Incarnated Gamer: The Theophoric Quality of Games, Gaming, and Gamers. In: Gackenbach, J. & Bown, J. (eds) *Boundaries of Self and Reality Online*. Science Direct. pp. 187–203.
15. Zubov, A.B. (2017) *Doistoricheskie i vneistoricheskie religii. Istoriya religii* [Prehistoric and non-historical religions. History of religion]. Moscow: RIPOL klassik.
16. Kerényi, K. (2020) *Issledovaniya labirinta* [Labyrinth Research]. Translated from German. St. Petersburg: Evraziya.
17. Zenkin, S.N. (2012) *Nebozhestvennoe sakral'noe: Teoriya i khudozhestvennaya praktika* [Non-Divine Sacred: Theory and Artistic Practice]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
18. Campbell, J. (1997) *Tysyachelikiy geroy* [A Hero with a Thousand Faces]. Translated from English. Moscow: Refl-buk, 1997. 384s.
19. Wikidot. (n.d.) *Ice-pick-lodge.wikidot*. [Online] Available from: <http://ice-pick-lodge.wikidot.com/turgor:bezymannaa-sestra>

Сведения об авторах:

Батурин Д.А. – кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных наук и технологий Тюменского индустриального университета (Тюмень, Россия). E-mail: kvark@nextmail.ru

Галанина Е.В. – кандидат философских наук, доцент Школы инженерного предпринимательства Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: galanina@tpu.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Baturin D.A. – Tyumen Industrial University (Tyumen, Russian Federation). E-mail: kvark@nextmail.ru

Galanina E.V. – Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: galanina@tpu.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.05.2022;
одобрена после рецензирования 04.08.2022; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 05.05.2022;
approved after reviewing 04.08.2022; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 008

doi: 10.17223/22220836/48/4

КРОССКУЛЬТУРНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ КАК СОВРЕМЕННАЯ МОДИФИКАЦИЯ МЕХАНИЗМА «ВЕЧНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ»

Гезаль Мамедрасуловна Галмагова

*Томский государственный архитектурно-строительный университет,
Томск, Россия, gmg21@bk.ru*

Аннотация. Кросскультурный подход возникает из необходимости утверждения в социокультурной жизни XXI в. как методология идеи «вечного возвращения» и, как следствие, проблемы поиска своей идентичности. Как было показано в современном мире актуализируется, поднимается из глубин культурного сознания «воля к жизни», «воля к власти» каждой культуры как потребность утверждения своей идентичности. Соответственно актуализируется обращение к механизмам кристаллизации социокультурной идентичности, которая детерминирует все другие типы идентичностей.

Ключевые слова: кросскультурная методология, идентичность, механизм «вечного возвращения»

Для цитирования: Галмагова Г.М. Кросскультурная методология как современная модификация механизма «вечного возвращения» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 44–53. doi: 10.17223/22220836/48/4

Original article

CROSS-CULTURAL METHODOLOGY AS A CONTEMPORARY MODIFICATION OF THE ETERNAL REVERSION PRINCIPLE

Gezal M. Galmagova

Tomsk State University of Architecture and Building, Tomsk, Russian Federation, gmg21@bk.ru

Abstract. The aim of the given research is to analyse the notion of the cross-cultural methodology developed within the framework of cross-cultural studies which becomes an aspect of the eternal reversion mechanism in the modern age. Moreover, it emerges out of the need to ‘crystallize’ one’s own cultural identity in the context of globalization. Numerous cross-cultural discoveries of the authors demonstrate that their methodology corresponds to requirements of constructive logic. Constructiveness as a quality of methodology means the presence of cross-cultural research axiomatics. Axiomatics includes basic terminology, principles of their utilization during construction of formal models, and rules of interpretation of formal models giving them the status of explanatory models.

The subject of the cross-cultural research in philosophy is the comparative analysis of conceptual framework, types of identity, models of rationality in various philosophical cultures and systems. The comparative approach in philosophy is a part of the comparative-historical knowledge. Moreover, comparative-historical studies are considered to be comparative. This means that they are identical. Therefore, any comparative studies including comparative-historical can be considered cross-cultural as they are impossible to perform without taking cultural variables into account. Methodology of the cross-cultural approach as the methodology of eternal reversion suggests the solution of problems connected with modal context. Considering all mentioned above, the modality makes sense only in the case of real existence of particular features of the object. It is paramount for the cross-cultural eternal reversion to one’s own self to select the reference system. Abandoning the absolute reference system, its

cultural-historical essence becomes the norm for eternal reversion mechanism realization. If there is no reference to a situation or cultural environment the certainty of the self-searching process is lost. Inclusion into cross-cultural processes, cross-cultural research means socio-cultural relativity of the reference system.

Consequently, cross-cultural processes can be interpreted as a contemporary modification of the eternal reversion principle, the modification of crystallization of one's personal cultural identity, since the methodology of crosscultural processes and research is based on the search for similarities and differences between the Existent (one's personal identity) and the Other (sociocultural context) and is carried out in a shuttle transition from one to the other. The last due to a single ontological basis of personal cultural identity, inscribed in a certain sociocultural context.

Keywords: Cross-cultural methodology, identity, contemporary modification of the eternal reversion principle

For citation: Galmagova, G.M. (2022) Cross-cultural methodology as a contemporary modification of the eternal reversion principle. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 44–53. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/4

Введение

Исследования авторов показали, что установление пространства понимающего сознания предполагает выявление барьеров и механизмов межкультурных коммуникаций, преодоление культуроцентризма, осмысления каждой культуры как целостного образования со своей идентичностью, своей системой символической ориентации. Целью настоящего исследования был анализ понятия кросскультурной методологии, формируемой в рамках кросскультурных исследований, что становится аспектом механизма «вечного возвращения» в современную эпоху. Более того, она возникает из необходимости кристаллизации собственной культурной идентичности в эпоху глокализации. Многочисленные кросскультурные исследования авторов свидетельствуют о том, что их методология вполне соответствует требованиям конструктивной логики [1]. Конструктивность как свойство методологии означает наличие по меньшей мере аксиоматики кросскультурного исследования. Аксиоматика включает базисные термины, принципы оперирования ими при построении формальных моделей и правила интерпретации формальных моделей, придающих им статус моделей объяснительного типа. Методологический статус кросскультурных исследований в социально-гуманитарном познании не определен. Статус кросскультурных исследований до конца остается невыясненным. Особенно это касается применения данного метода к сфере социогуманитарных наук, так как, как правило, отсутствует строгий гарантированный аналитический аппарат методологического познания. В то же время уже сложились основные представления о месте и целях кросскультурных исследований в приложении к социогуманитарным наукам. Однако наличие концептуальной схемы кросскультурного исследования еще не означает наличия инвариантной модели познания. Наиболее слабоизученной областью является приложение кросскультурного исследования к антропологии и культурной психологии в поведении человека, социогруппы и этноса, где на первый план выходят этнокультуральные аспекты. Поиск сходств и различий в поведении выделенных социальных групп является одной из важнейших задач кросскультурного исследования в социогуманитарных науках. Это означает, что вопрос экспликации основных стратегий кросскультурных исследований остается открытым [2]. Следова-

тельно, нерешенными остаются вопросы терминологии, инструментального и функционального значения, определения места в науке, а также обусловленные ими проблемы более высокого порядка: каковы формы и пределы воздействия метода на предмет исследования, каковы сценарии методологического использования. Решение этих и других вопросов прямо или косвенно связано с логико-методологическими основаниями любого научного исследования, включая кросскультурное.

Поэтому основной нашей целью является реконструкция логико-методологических оснований кросскультурного исследования, объяснение его специфики в социально-гуманитарном знании, его интерпретация как постоянного аспекта механизма «вечного возвращения».

Разработка логико-методологических оснований любого научного подхода, включая кросскультурный, предполагает обоснование его конструктивных возможностей, в частности, возможности функционировать как механизм «вечного возвращения». Для этого следует разграничить, с одной стороны, метафорический подход к кросскультурному уровню рассуждений, который представляет собой концептуальную идею, и, с другой – методологический подход к вопросу о реальном применении кросскультурных методов исследования в социальных науках, гарантированный наличием аналитического аппарата [3].

Представления о кросскультурных исследованиях в контексте метафорического подхода уже сложились. Это представления о кросскультурных исследованиях как о концептуальной схеме. Она признается и не оспаривается. Но наличие концептуальной схемы не означает наличия инвариантной модели познания. Поэтому следует признать, что аналитический аппарат кросскультурных исследований не разработан. Отсутствуют четкие дефиниции, строгость в терминах и инструментарии.

Предметом кросскультурного исследования в антропологии и культурной психологии являются этнокультуральные аспекты в поведении человека, социальной группы, этноса [4].

Материал и методы

Предметом кросскультурных методов исследования в философии является сравнительное исследование понятийного аппарата, типов идентичности, моделей рациональности в различных философских культурах и направлениях. Компаративистский подход в философии является частью сравнительно-исторического познания. При этом сравнительно-исторические исследования считают компаративными. Это означает, что они тождественны. Поэтому любые сравнительные исследования, включая сравнительно-исторические, можно считать кросскультурными, так как они невозможны без учета культурных переменных. Компаративистика сочетается с феноменологическим, психологическим и социологическим подходами [5]. Инструментальный базис компаративистики составляют «аналоги и параллели, диалог». При сравнительном анализе дифференции и интегральных особенностей в поведении социогрупп важно учитывать не любые различия, а существенные различия и сходства, так как это позволяет наметить тактику и стратегию кросскультурного исследования, можно утверждать, что кроссированные схемы сравнения – это процедура получения нового знания. Таким образом, сравнение –

не просто сопоставление двух предметов. Сравнение – это дифференциация и интеграция признаков, позволяющих устанавливать новые семантические границы. Только установление смысловых пределов позволяет избегать бесполезной или вводящей в заблуждение информации. Для этого дифференцировать объекты следует не за счет раздувания мелких различий, как, например, в рекламе, а на основании существенных признаков [6].

Следовательно, сравнение – это общенаучный метод всех социальных наук, позволяющий систематизировать научные факты. По этой причине сравнение является необходимой стратегией кросскультурного исследования [7]. Именно на основании сходств и различий возможны классификации, типологии, таксономии, позволяющие структурировать реальность и выстраивать, таким образом, тактики кросскультурного исследования. Учет сходств и различий позволяет формулировать, подтверждать или опровергать гипотезы, выражающие зависимости и закономерности.

Кросскультурное сравнение начинается с различия. Важно отметить, что поиск общих закономерностей социогрупп заключается как в определении основных различий между ними, так и общих черт в их формировании [8]. При этом не объект сам по себе, а объект как универсальная сущность, которая может быть охарактеризована как количеством, так и качеством взаимоотношений между ее представителями. Чем больше число взаимодействий в любой системе, тем более сложной является исследуемая система и тем более глубокие отношения между ее частями. В этой связи одной из важнейших задач кросскультурного исследования является изучение условий для более глубокого взаимодействия объектов друг с другом. Отсюда следует цель компаративного подхода – преодолеть ограниченность монистического взгляда (границы теории) и региональную или культурно-историческую замкнутость объекта, «выйти в пространство Другого». Новая информация появляется из различий, например, из расхождения мнений в дискуссии [10].

Для того чтобы появилось субъективное «мы», требовалось повстречать и обособиться с каким-то «они».

Тем самым, включаясь в систему кросскультурного бытия и бытийствования, человек автоматически включается в реализацию механизма «вечного возвращения», становится кроссированным субъектом. Действительно, находясь перед ожиданиями Других, человек принимает тот смысл, который другие люди припишут его призывам. Покоряясь речи Другого, он принимает чуждую интерпретацию своего запроса. Следующий запрос может быть выражен в подсказанных словах (означающих). Возникающие в результате «цепочки означающих» уводят человека от его субъективных желаний, и в итоге формируются новые желания, подсказанные культурой.

Таким образом, речь и способы реагирования на культурно-историческую реальность становятся бессознательной частью кроссированного субъекта. Человек включается в механизм «вечного возвращения», становится кроссированным субъектом под влиянием культуры, в рамках которой осуществляются его становление и развитие. Важнейшим следствием в классификации культурных различий между людьми и социогруппами более высокого порядка является возникновение спонтанного в кросскорреляции, распределений по типам идентичности и особенностей поведения исследуемых объектов [9]. Культурные различия влияют на поведение человека и на ситу-

ации, которые он порождает. Отсюда следуют кросскорреляционные распределения, распределения по типам идентичности, существующие между общим как постоянным и индивидуальным, как переменным. Например, распределение по шкале идентичностей от пола и образования респондентов свидетельствует, как правило, о том, что наибольший интерес к вопросам политики проявляют мужчины с высшим образованием, наименьший – женщины с низким уровнем образования.

Таким образом, сравнения в кросскультурном исследовании представляют собой кроссированные схемы как схемы «вечного возвращения» к своей идентичности. Следовательно, кросскультурное исследование – это интерпретация различий, осуществляемая в целях приближения к своей идентичности. Интерпретация различий методологически связана с выявлением постоянных структур, систем символической ориентации.

Результаты

Тем самым личностная идентичность формируется в рамках определенного культурно-исторического контекста, постоянно поддерживается и воспроизводится посредством «вечного возвращения» к себе как носителю культурной идентичности. В каждой отдельно взятой социогруппе на протяжении ее развития формируются некоторые общие правила поведения, традиции, обычаи, которые порой вступают в антагонистические противоречия с современными течениями и новыми формами проявления отдельных личностей. Разным типам вечного возвращения к собственной идентичности соответствуют разные фреймы (таблица). Процесс вечного возвращения к своей идентичности связан с формированием универсалий на уровне личности, коррелирующих с универсалиями своей культуры. Универсалии являются символическими ориентирами, зачастую носят иконический характер, что упрощает процессы самоидентификации, вечного возвращения к себе [11].

Результаты анализа понятия кросскультурной методологии

Results of cross-cultural methodology notion analysis

Воспроизведение личностной идентичности	Типы «вечного возвращения»	Кросскультурная проекция	Другой
Кросскультурный аспект «вечного возвращения». Формирование универсалий на уровне личности, коррелирующих с универсалиями своей культуры	Фреймы культурной, национальной, групповой, индивидуальной и иной идентичности	Ксенофобия. Позволение сформировать себя ответом Другого имплицитно предполагает преодоление ксенофобии и культурных различий	Социокультурный контекст. Социокультурная идентичность

Если реконструкция сопровождается непринятием иного в себе, то ее следствием становится ксенофобия. Ксенофобия как результат осознаваемого или неосознаваемого сравнения и последующего соперничества означает, что в Другом нет того, что есть в нас. Позволение сформировать себя ответом Другого имплицитно предполагает преодоление ксенофобии и культурных различий.

Основной блок внутренних мотивов поведения спрятан от человека и может быть частично понят лишь в специальных провоцирующих ситуациях. В контексте кросскультурных проекций ксенофобии провоцирующими ситуациями выступают культурные различия, которые невозможно удалить из дискурса. Преодоление различий невозможно без ответов на вопросы: «Ка-

ким образом беспокойство об ином в себе делает человека человеком? Как возможно раскрытие иного в себе посредством Другого? Как можно мыслить различие?». Существует функциональная зависимость отношения к Другому от структуры личности: только перед Лицом Другого человек может познать себя.

«Сущность проявляется только перед Лицом Другого», которое представляет собой «тот нередуцируемый модус, соответственно которому сущее способно представлять в своей идентичности». Значение Лица Другого разнопланово. Другим может быть социокультурный контекст, социокультурная идентичность. В коммуникации с этим Другим индивидуальное становится всеобщим вследствие того, что «исчезает „другой“, вместе с ним размывается самостоятельность. Мучительность состояния отчуждения снимается». Включенность в себя Другого составляет кросскультурный аспект возвращения, формирования личностной идентичности.

Человек не может быть постоянно тождественным самому себе, способу своего бытия. Как момент в коммуникативном взаимодействии с другими людьми, социокультурным контекстом он постоянно переопределяется. Процесс переопределения детерминирован различиями, которые способен зафиксировать человек как кроссированный субъект [13]. Если тождество личности как относительное постоянство ее структур означает доминирование индивидуальности человека, то отклонение от тождества – это стремление стереть индивидуальные различия и приобрести «различия кодированные». «Кодированные различия», которые уже не разделяют индивидов, а объединяют их, становятся предметной стороной социального обмена.

Обсуждение

Тождество и различие составляют диапазон, в рамках которого реализуется механизм «вечного возвращения», механизм формирования личностной социокультурной идентичности.

Методология кросскультурного подхода как методология «вечного возвращения» предполагает решение вопросов, связанных с модальным контекстом [12]. При этом модальность имеет значение только при условии реального существования тех или иных признаков объекта. Первоочередным в кросскультурном вечном возвращении к своей идентичности является выбор системы отсчета. Отказ от абсолютной системы отсчета, ее культурно-исторический характер становится нормой для реализации механизма «вечного возвращения». Без соотнесения с ситуацией или культурной средой теряется определенность процесса поиска себя. Включенность в кросскультурные процессы, в кросскультурные исследования предполагает социокультурную относительность системы отсчета.

Таким образом, выявление особенностей отношения самого себя к Другому должно стимулировать поиск контактов культур, научных и творческих идей и подходов между людьми как внутри страны, так и между разными странами. Например, окрашенными социокультурным контекстом оказываются образы и понятия общечеловеческих ценностей, демократии и т.п.

Ограничение культа тождественности и признание «обращенности к Другому» влечет за собой выход в культурно-исторический контекст. Такое участие в кросскультурном исследовании, кросскультурном процессе пред-

полагает контакт (соотнесение) с Иным как «прививку» от любой формы аутизма (социального, национального, этнического, эпистемического, профессионального и др.).

Именно контакт как квинтэссенция кросскультурного процесса, процесса формирования собственной идентичности позволяет установить степень уникальности тождества или обращенности к Иному. Например, контакт родной культуры (тождества) с инородной (иное), являющийся диалогом интерпретаций, позволяет установить степень уникальности референтов: является референт универсалией, квазиреалией или реалией культуры. Сущее (собственная идентичность) и Другое (социокультурная идентичность) определяются друг через друга. Собственная идентичность в мысли формирует дефиниция, вовлекая его в систему общего, культурной идентичности. Но она же, задавая образы сущего, ограничивает его коррелятивно-личностную идентичность. Поскольку Сущее и Другое взаимно определены тогда они тождественны. Поддержание Другого, включенность в постоянное челночное движение от собственной идентичности к социокультурной идентичности – это сохранение специфики его мышления, отношения к религии, государственному устройству и пр. Данное челночное находится в отношении корреляции с феноменом автономии. В социокультурном контексте он означает право на самоопределение, на самотождественность, в педагогическом – право ребенка на самостоятельность. Следует согласиться с тем, что непомерные требования, амбиции, болезненная педантичность титульных наций или старшего поколения приводят к представлению иной культурной идентичности о том, что ей отказано в сохранении «инаковости».

Поддержание чуждости хаоса – это поддержание или сохранение специфики порядка, явное, образное принятие социокультурной идентичности. Именно специфика социокультурных символических ориентаций поддерживает и сохраняет личностную идентичность в процессе «вечного возвращения». Процесс формирования личности – это процесс поэтапного формирования отдельных черт личности, и только те из них, которые являются доминантными, могут служить механизмом, поддерживающим или сохраняющим определенный порядок жизнедеятельности Личности.

Выводы

Включенность в кросскультурные процессы и исследования акцентируют внимание не только на взаимодействие социокультурной идентичности и собственной личностной идентичности, но и на различие данных типов идентичности, которые становятся условиями вечного возвращения к собственной самости. Для того чтобы заметить особенное, нужно видеть различие. «Различие – это отличие, позволяющее установить разницу. Какая замечательная вещь происходит, когда вы знакомитесь с людьми другой культуры или читаете о других культурах. Вы отмечаете при этом различие?».

Умение увидеть и обосновать различие – основа кроссированной схемы сравнения. Способность человека замечать скорее сходства, а не различия Ницше рассматривал как важнейшее условие выживания человека. Именно акцентирование на сходстве собственной идентичности и социокультурной идентичности включает механизм «вечного возвращения», вечного движения от одного к другому.

Вместе с тем слишком большое сходство скрывает различие. Не всегда противоречие способствует мирному характеру взаимоотношения социогрупп, порой они приводят к серьезным конфликтам, способным разрушить существующий порядок вещей. Исследование и установление методов ослабления или полной ликвидации этих процессов также является одной из важнейших задач кросскультурной парадигмы [14].

В целом включенность в кросскультурные процессы и исследования представляют собой некоторую замкнутую целостность. Например, национальную или этническую культуру можно интерпретировать как смысловую закрытость, безразличную к влиянию соприкасающейся с ней иной национальной или этнической культуры, сохраняющую свою тождественность. Безусловно, прорыв в достижении языковой коммуникации, например с появлением новых информационных аппаратов, является надежной основой установления идентификационных сходств и различий между людьми и позволит устранить многие негативные явления, характерные для современного состояния общества.

Также процесс «вечного возвращения» является эмерджентным, т.е. порождающим некоторое новое свойство. Выполнение этого условия зависит от выбора эмпирических предикатов и теоретических абстракций, установившихся в данном поле общественных отношений. Очевидно, что реальная социокультура такова, что она является разной изнутри и извне. т.е. картины реальности внутреннего и внешнего наблюдателей не совпадают. Например, носитель своей культурной идентичности может лишь предположить, каким бы он мог быть в случае включенности в иной социокультурный контекст. Например, представитель христианской культуры является внешним по отношению к представителю ислама. Для субъекта доступна только внешняя информация, например, это означает в некотором смысле закрытость общества извне.

Таким образом, кросскультурное измерение исходит из предпосылки, сочетающей методы отождествления и различия собственной и социокультурной идентичности. Отождествление с чужой позицией и поддержание различия являются дополнительными друг другу, или комплементарными. Задача кросскультурного процесса заключается в том, чтобы отыскать и обосновать наличие тождественного в различном (интеграция), различного – в тождественном (дифференциация). Это взаимосвязанные и взаимообусловленные процессы. Но цель определяется доминированием одного из них.

Обоснование различия в тождественном (дифференциация) означает параметризацию культурной специфики, разделение личностного и социокультурного аспектов, понимание механизма формирования собственной идентичности как челночного возвращения от одного аспекта к другому. Без установления общих характеристик взаимодействия отдельных людей, групп, невозможно говорить о категории различия, так как только те связи определяют осознанное поведение субъекта, которые соответствуют его убеждениям и устоям [15]. Человек должен для себя в рамках своих убеждений и моральных устоев на сознательном и подсознательном уровнях определить некоторые точки отсчета, приводящие к определенной категории поведения. Происходит некоторая сортировка категории поведения, некоторая классификация отдельного объекта по отношению к чертам и свойствам другого объекта. При этом представители разных культур выбирают и разные критерии

идентификации. В этой связи очень важным становится выявление наиболее существенных признаков идентичности, ибо второстепенные признаки могут привести к ошибочной оценке Другого.

Таким образом, кросскультурные процессы можно интерпретировать как современные формы механизма «вечного возвращения», механизма кристаллизации собственной культурной идентичности, поскольку методология кросскультурных процессов и исследований опирается на поиск сходств и различий между Сущим (собственной идентичностью) и Другим (социокультурным контекстом) и осуществляется в челночном переходе от одного к другому. Последнее обусловлено единым онтологическим базисом личностной культурной идентичности, вписанной в определенный социокультурный контекст.

Список источников

1. Yea-Wen Chen, Hengjun Lin. Cultural Identities. URL: https://www.researchgate.net/publication/306060572_Cultural_Identities (2016). DOI: 10.1093/acrefore/9780190228613.013.20
2. Jonathan P.A. Sell Towards a rhetoric of cross-cultural identity (2008). URL: https://www.researchgate.net/publication/228765312_Towards_a_rhetoric_of_cross-cultural_identity. DOI: 10.14198/raei.2008.21.07
3. He J., Van de Vijver F.J.R. Cross-cultural methods of research. (2016). https://www.researchgate.net/publication/304490736_Cross-Cultural_Methods_of_Research
4. Berry J.W. Cross-cultural theory and methodology Cambridge University Press (2006). DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489822.003>
5. Sandin M. Esteba and Cross-Cultural Communication Research : Some Reflections about Culture and Qualitative Methods Forum : Qualitative Social Research, (2009). DOI: <https://doi.org/10.17169/fqs-10.1.1251>
6. Pohl K.-H. Chinese and Western Values: Reflections on the Methodology of a Cross-Cultural Dialogue // *Journal of Globalization Studies*. 2012. 3.
7. Prabhat Pandey, Meenu Mishra Pandey. Research Methodology: Tools And Techniques (2015). URL: <http://dspace.sfit.co.in:8004/jspui/bitstream/123456789/1121/1/RESEARCH%20METHODOLOGY%20TOOLS%20AND%20TECHNIQUES%20%28Eng%29%201.02%20MB.pdf>
8. Bhattacharjee A. Social Science Research: Principles, Methods, and Practices // *Social Research*. 2012. Vol. 5, № 3. Art. 39 – September 2004. Global Text Project. URL: http://scholarcommons.usf.edu/oa_textbooks
9. Youssef E.M., Youssef M.A. A critical investigation into cross-cultural research methodology: some insights and literature review // *International Journal of Business Excellence*. 2016. Vol. 9, № 4. DOI: 10.1504/IJBEX.2016.076778
10. Marshall A., Batten S. Researching Across Cultures: Issues of Ethics and Power // *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. 2004. Vol. 5, № 3. Art. 39.
11. Collette T.L., Miller R.L. Cultural Research, Methodological Issues of // *The Wiley Encyclopedia of Personality and Individual Differences: Measurement and Assessment* / eds B.J. Carducci, C.S. Nave, J.S. Mio, R.E. Riggio. John Wiley & Sons. 2020. Vol. 2.
12. Shiraev E.B., Levy D.A. Cross-Cultural Psychology: Critical Thinking and Contemporary Applications. 7th Edition. New York ; London : Routledge, 2020 DOI: 10.4324/9780429244261-3
13. Chinenye Nwabueze, Ph. D, Nnamdi Nweke, Luke Ejezie Cross-Cultural Research Relevance in Public Relations: An Analytical Appraisal // *IOSR Journal of Business and Management*. 2012. Vol. 3, № 6. P. 14–18. DOI: 10.9790/487X-0361418 [Google Scholar].
14. Somova Ye.V., Svitenko N.V., Zhirkova Ye.A., Ryaguzova L.N., Yuryeva M.V. Semantic transformations of russian cultural heritage in the consciousness of soviet era // *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*. Vol. 58. P. 1145–1156. DOI: 10.15405/epsbs.2019.03.02.133
15. Gusakova N., Ogneva E., Boichuk I. Linguo-cultural aspects of cross-cultural communication // *Russian Linguistic Bulletin*. Vol. 2, № 10. P. 9–11.

References

1. Yea-Wen Chen & Hengjun Lin. (2016) *Cultural Identities*. [Online] Available from: https://www.researchgate.net/publication/306060572_Cultural_Identities. DOI: 10.1093/acrefore/9780190228613.013.20

2. Jonathan, P.A. (2008) Sell towards a rhetoric of cross-cultural identity. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. November. [Online] Available from: https://www.researchgate.net/publication/228765312_Towards_a_rhetoric_of_cross-cultural_identity. DOI: 10. 14198/raei.2008.21.07
3. He, J. & Van de Vijver, F.J.R. (2016) *Cross-cultural methods of research*. https://www.researchgate.net/publication/304490736_Cross-Cultural_Methods_of_Research
4. Berry, J.W. (2006) *Cross-cultural theory and methodology*. Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489822.003>
5. Aneas, M.A., & Paz Sandin, M. (2009) Intercultural and Cross-Cultural Communication Research: Some Reflections about Culture and Qualitative Methods. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. 10(1). DOI: <https://doi.org/10.17169/fqs-10.1.1251>
6. Pohl, K.H. (2012) Chinese and Western Values: Reflections on the Methodology of a Cross-Cultural Dialogue. *Journal of Globalization Studies*. 3. [n.p.]
7. Prabhat Pandey & Meenu Mishra Pandey. (2015) *Research Methodology: Tools And Techniques*. Bridge Center. [Online] Available from: <https://www.euacademic.org/BookUpload/9.pdf>
8. Bhattacharjee, A. (2012) Social Science Research: Principles, Methods, and Practices. *Social Research*. 5(3). Art. 39 – September 2004. Global Text Project.
9. Youssef, E.M. & Youssef, M.A. (2016) A critical investigation into cross-cultural research methodology: some insights and literature review. *International Journal of Business Excellence*. 9(4). DOI: 10.1504/IJBEX.2016.076778
10. Marshall, A. & Batten, S. (2004) Researching Across Cultures: Issues of Ethics and Power (2004). *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. 5(3). Art. 39.
11. Collette, T.L. & Miller, R.L. (2020) Cultural Research, Methodological Issues of. In: Carducci, B.J., Nave, C.S., Mio, J.S. & Riggio, R.E. (eds) *The Wiley Encyclopedia of Personality and Individual Differences: Measurement and Assessment*. Vol. 2. John Wiley & Sons
12. Shiraev, E.B. & Levy, D.A. (2020) *Cross-Cultural Psychology: Critical Thinking and Contemporary Applications*. 7th Edition. New York & London: Routledge. DOI: 10.4324/9780429244261-3
13. Chinenye Nwabueze. (2012) Cross-Cultural Research Relevance in Public Relations: An Analytical Appraisal. *IOSR Journal of Business and Management*. 3(6). pp. 14–18. DOI: 10.9790/487X-0361418
14. Somova, E.V., Svitenko, N.V., Zhirkova, E.A., Ryaguzova, L.N. & Yuryeva, M.V. (2019) Semantic transformations of Russian cultural heritage in the consciousness of Soviet era. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*. 58. pp. 1145–1156. DOI: 10.15405/epsbs.2019.03.02.133
15. Gusakova, N., Ogneva, E. & Boichuk, I. (2017) Linguo-cultural aspects of cross-cultural communication. *Russian Linguistic Bulletin*. 2(10). pp. 9–11.

Сведения об авторе:

Галмагова Г.М. – старший преподаватель кафедры иностранных языков Томского государственного архитектурно-строительного университета (Томск, Россия). E-mail: gmg21@bk.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Galmagova G.M. – Tomsk State University of Architecture and Building (Tomsk, Russian Federation). E-mail: gmg21@bk.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 31.08.2021;
одобрена после рецензирования 11.10.2021; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 31.08.2021;
approved after reviewing 11.10.2021; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 304.2; 77.04

doi: 10.17223/22220836/48/5

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО И ПРОСЬЮМЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК НОВАЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СТРАТЕГИЯ

Алексей Александрович Гук

Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, Россия, guk56mai@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается социокультурная трансформация отечественного фотолюбительства в связи с распространением в последнее время просьюмерских практик. Автор констатирует, что отечественное фотолюбительство может быть «вписано» в просьюмерские практики лишь отчасти. Традиционное фотолюбительство продолжает сохранять тесную генетическую связь с принципами игровой деятельности, направленной, главным образом, на самореализацию личности. Та часть современного фотолюбительства, которая оказалась вовлечена в пространство просьюмерских практик, демонстрирует качества коммерческой профессионализированной деятельности, выводящей его с помощью сетевых технологий в более широкое социокультурное пространство.

Ключевые слова: отечественное фотолюбительство, просьюмерская деятельность, социокультурные особенности

Для цитирования: Гук А.А. Отечественное фотолюбительство и просьюмерская деятельность как новая социально-культурная стратегия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 54–67. doi: 10.17223/22220836/48/5

Original article

DOMESTIC AMATEUR PHOTOGRAPHY AND PROSUMPTION AS A NEW SOCIO-CULTURAL STRATEGY

Aleksey A. Guk

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo, Russian Federation, guk56mai@mail.ru

Abstract. The relevance of this study is due to the mass nature of amateur photography and the processes that occur in it in connection with the spread of new amateur practices, in particular, prosumption. The purpose of the study is to show the transformation of domestic amateur photography both in organizational and communicative, and artistic and aesthetic terms in the updated socio-cultural space. For this purpose, such scientific methods as historical-genetic, comparative, descriptive are used. The study traces the evolution of the forms of socio-cultural functioning of domestic amateur photography, the most important of which was the photo club. The photo club movement formed the space for the cultivation and exchange of artistic and creative experience between its participants. Currently, the domestic photo club movement has not lost its relevance. The emergence of prosumption as a phenomenon was caused in a global sense by various socio-economic and cultural factors. Prosumer practices have demonstrated certain models of social self-organization, including voluntary and gratuitous labor; synthesized and self-managed organization of the production process; special specifics of the product of prosumer activity, etc. Domestic amateur photography can be “inscribed in pro-camera practices only partially, because their creative and socio-cultural spaces do not fully coincide. If we consider the stage of production of a product-work, then it

can be stated that amateur photography demonstrates a close genetic connection with the principles of gaming activity aimed at self-realization of the individual, which emphasizes the procedural significance of amateur activities and at the same time levels their mandatory effectiveness. In prosumption-like practices, there is also self-expression of the creator's personality, but the share of the labor principle in them is more pronounced. The result of prosumer activity is not so much a "thing in itself" as a "thing for others." This stimulates the subjects of prosumer activity to a larger and more intensive interaction with their consumers, forces creators to take into account their interests and needs. Some representatives of modern amateur photography also found themselves involved in the space of prosumer practices. This applies to both, the activities of amateur groups (photo clubs) and the activities of individual amateur photographers. Both of them seek to enter into contacts with professional photographic associations, participate in commercial photo projects, post and sell their photo works on stock sites. However, in the field of amateur photography, which incorporates prosumer principles, there is still space for free goal-setting, for satisfying the personal creative ambitions, for self-improvement and self-expression on the wave of one's own enthusiasm and love for the chosen cause.

Keywords: domestic amateur photography, prosumer activity, socio-cultural features

For citation: Guk, A.A. (2022) Domestic amateur photography and prosumption as a new socio-cultural strategy. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 54–67. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/5

Введение

За более чем вековую историю отечественное фотолюбительское движение стало заметным явлением социально-культурной и художественной жизни нашей страны. Чаще всего оно напрямую было увязано с идеологическими и политическими процессами, характерными для того или иного исторического периода. Речь идет, естественно, о фотолюбителях, вовлеченных в определенные институции: кружки, студии, клубы и т.д. Вместе с тем самостоятельная природа любительства всегда демонстрировала некую автономию от всевозможных идеологем, экономических и технологических факторов, устремляя активность индивидов на самodelание, самовыражение и самореализацию своих сущностных сил. С другой стороны, эманация этой «самости» у фотолюбителей в сфере досуга провоцировала их творческую активность на эксперимент, на расширение границ уже достигнутого, что в конечном счете стимулировало развитие самого фотоискусства.

Сегодня можно утверждать, что с развитием цифровых и сетевых технологий фотолюбительство получило мощный импульс для своего функционирования. Оно как никогда в своей истории стало по-настоящему массовым явлением. Фотографирование как форма деятельности превратилось в рутинное и обыденное занятие практически для всех членов современного общества. Для отдельной его части (не столь масштабной, но достаточно большой и значимой) увлечение фотографией стало формой досуговой активности, в рамках которой индивид получил широкие возможности для творческого самовыражения. Этому способствовала современная социокультурная ситуация, предоставившая фотолюбителю новые каналы межличностного взаимодействия, новые формы освоения фотографического мастерства и обмена опытом, новые площадки для позиционирования результатов своего творчества перед зрительской аудиторией.

Степень научной изученности отечественного фотолюбительства нельзя признать удовлетворительной. В совокупность литературных источников по

фотолюбительству можно включить отдельные статьи в научных изданиях. В некоторых из них анализируются историко-фактографическое функционирование отечественного фотолюбительства в XX в. [1, 2], педагогические возможности фото- и видеолубительства в развитии творческого потенциала личности [3, 4], культурологические аспекты становления фотографического «андерграунда», а также DIY-практик в конце XX в. [5, 6], роль фотолюбительства в сохранении культурного наследия региона [7, 8]. Социологические аспекты бытования отечественной любительской фотографии отражены в диссертационном исследовании Т.М. Нетусовой [9]. Наибольший вклад, по нашему мнению, в художественно-эстетическом осмыслении отечественной любительской фотографии от ее истоков и до наших дней внес философ и искусствовед В.Т. Стигнеев [10, 11]. Следует также отметить работы автора этой статьи, в которых исследуются как исторические, так и эстетико-культурологические проблемы отечественного фотолюбительского движения [12, 13].

Отечественное фотолюбительское движение рассматривается нами не само по себе, а в связи с распространением в последнее время в нашей стране просьюмерских практик. Это направление активно исследуется в научном плане томскими учеными (Е.Н. Савельева, В.Е. Буденкова, С.В. Горбунова и др.) [14–16]. Исследований, в которых изучаются взаимосвязи отечественного фотолюбительства и просьюмерской деятельности, в настоящее время не существует. Таким образом, актуальность настоящего исследования обусловлена, с одной стороны, массовым характером фотолюбительства, а с другой – теми процессами, которые происходят в нем в связи с распространением новых любительских практик и, в частности, просьюмерства. Цель исследования заключается в том, чтобы показать трансформацию отечественного фотолюбительства как в организационно-коммуникативном, так и художественно-эстетическом плане в обновленном социокультурном пространстве. Для этого используются такие научные методы, как историко-генетический, компаративный, дескриптивный.

Эволюция отечественного фотолюбительства и формы его социокультурного функционирования

Отечественное фотолюбительство как общественное явление заявило о себе лишь в 20-е гг. XX столетия, когда для этого возникли определенные социально-культурные условия, приведшие к его институциональному оформлению. Именно в этот период в нашей стране появились первые фотографические кружки и студии. Они заменили собой индивидуальное фотолюбительство, доминировавшее в дореволюционную эпоху, что вполне соответствовало духу того времени, в котором утверждалось коллективистское мировоззрение во всех сферах жизни. Причем в кружках собственно фотографическим творчеством занимались несколько меньше, чем в фотостудиях, где работа была организована «лабораторным способом, т.е. методически, постоянно и непрерывно» [13. С. 34]. Кружковая деятельность строилась главным образом как культурно-организующая активность, ориентированная на воспитание зрительской аудитории, на повышение его фотографической культуры и т.д.

В мировом фотоискусстве в этот период (20–30-е гг.) доминирует конструктивизм («новое видение»), «новая вещественность», которые вписываются в общую концепцию модернистского искусства в целом. Отечественное кружковое и студийное фотолюбительство в этот период существует вне этих тенденций и направлений. Для реализации замыслов в русле новой вещественности, как минимум, требовалась хорошая съемочная техника и материалы, которых у отечественных фотолюбителей просто не было. К тому же это противоречило советской идеологии, которая рассматривала подобные попытки как проявления пустопорожнего формализма. То же самое касалось и фотографического конструктивизма, необычные формы которого могли отвлекать зрителя от главного – позитивного содержания фотографического снимка. Главная задача отечественного фотолюбительства в данный период заключалась в создании коллективной фотолетописи народнохозяйственных достижений нашей страны. Подобные задачи, естественно, стояли и перед профессиональным сообществом фотокорреспондентов. Культурная идеология того времени не разграничивала в этом плане любительское и профессиональное фототворчество. Теория «двух потоков», наметившаяся в искусстве, была признана несостоятельной и ошибочной. В этих условиях жесткого идеологического контроля все фотоискусство, в том числе и любительское, вынуждено было развиваться однобоко, тенденциозно. Оно было лишено свободы как необходимого условия самовыражения художника. На фотолюбителях лежал «гнет» строительства нового пролетарского искусства, в корне отличающегося от буржуазного. И это «новое» воспринималось, прежде всего, как «содержательное новое», главный смысл которого выражался в превосходстве социалистического образа жизни над буржуазным.

В послевоенные 50–60-е гг. отечественное фотолюбительство окрепло в материально-техническом отношении, появились качественные портативные фотоаппараты со скоростными затворами – отечественные модели и аналоги зарубежных фотографических фирм. Начиная с середины 50-х гг. в нашей стране возникают первые фотоклубы. В отличие от кружков и студий, они представляли собой объединения фотолюбителей, достаточно подготовленных в профессиональном отношении. Члены фотоклубов осуществляли свою деятельность на основе Устава – свода правил, прав и обязанностей, которые должен был соблюдать каждый член фотоклуба. Основное предназначение фотоклубов заключалось в том, чтобы обеспечить условия для культурного и профессионального роста своих участников, для внесения своего вклада в художественно-творческие достижения советского фотоискусства. Следует отметить, что отечественное фотолюбительство в лице фотоклубов данную миссию выполнило вполне успешно. Период середины 50-х – конец 80-х гг. можно считать «золотым веком» фотоклубного движения в нашей стране. Их численность только в РСФСР составила примерно около 300 фотоклубов [10. С. 97].

Именно фотоклубное движение сформировало пространство для взаимодействия и обмена художественно-творческим опытом между его участниками. Уровень профессионального мастерства фотолюбителей был вполне сопоставим с мастерством профессиональных фотографов того времени, а в чем-то даже превосходил их. Они на равных участвовали в одних и тех же фотоконкурсах, фотоработы любителей печатали в одних и тех же газетах и журна-

лах. Данная ситуация стала возможной благодаря следующим объективным факторам:

1. Фотолюбительство как культурное и художественно-творческое явление активно поддерживалось государством материально-технически, организационно, методически и т.д. Была создана уникальная система функционирования любительства в целом, которой не было ни в одной стране западного мира.

2. В данной среде существовала определенная свобода творческой деятельности, стимулировалось художественное самовыражение людей, увлеченных фотоискусством. Все это выгодно отличало их от профессионалов, зажатых в «тиски» производственной необходимости, которые чаще всего вынуждены были снимать так называемые «визуальные штампы». Конечно, определенная часть фотолюбителей из фотоклубов, оправдывая свое существование на базе государственных учреждений и предприятий, должна была выполнять их социальный заказ, занимаясь съемкой различных мероприятий, передовиков производства, фактов разгильдяйства, безалаберности и т.д. Это была некая дань той свободе, о которой было сказано выше.

3. Большое значение внутри фотоклубного сообщества имела система личностного самообразования и развития, которая включала в себя постижение смежных видов искусств, знакомство с их историей и представителями. Подобный подход существенно расширял горизонты творческого самовыражения личности, стимулировал ее на новые поиски и достижения. Кроме того, члены фотоклубов огромное значение придавали организации и участию в фотовыставках (от местных до международных), что позволяло им раздвигать границы зрительской аудитории и налаживать контакты между единомышленниками.

Современное состояние фотолюбительства

Несмотря на тот факт, что в настоящее время практически каждого члена общества можно считать фотолюбителем, энтузиастов, увлеченных искусством фотографии, не стало существенно больше. Сегодня из нашей жизни практически исчезли фотографические кружки и студии, в которых учили в основном секретам ручной фототехнологии, освоив которую, любой индивид получал статус настоящего фотолюбителя. Цифровые технологии уравнили всех в этом статусе, потому что получение качественного изображения перестало быть какой-либо проблемой. Автоматизация фотографического процесса привела к тому, что учебно-образовательная парадигма в любительских объединениях утратила свою актуальность. Эту функцию взяло на себя сетевое сообщество в лице Ютюба и различных онлайн-фотошкол.

Резкое увеличение числа фотографирующих людей, которые стали выставлять в интернет свои снимки на различных сетевых платформах, вызвало опасение со стороны некоторых критиков в том, что вся эта безликая и пошлая фотопродукция вкупе с их невежественными и агрессивными авторами не дает дорогу настоящим мастерам и оригинальным фотохудожникам [17]. Мы не склонны столь категорично и негативно оценивать данную категорию индивидуальных фотолюбителей.

Вообще если исходить из природы любительской деятельности, то такое фотолюбительство имеет полное право на свое существование. Оно изна-

чально не ориентировано на культуру созидания новых художественных ценностей, скорее – на культуру их потребления, а точнее – на репродуцирование известных образов, на повтор уже достигнутого, на сам процесс включенности в это занятие безотносительно к его результату. На этой почве вполне комфортно может произрастать графоманство как явление вторичное, второсортное по отношению к подлинному искусству. В большинстве случаев оно так и есть, и фотолюбители здесь не исключение. С другой стороны, их существование и деятельность являются питательной средой для появления уникальных личностей, для становления талантливых художников.

В конечном счете из числа опытных фотолюбителей формируются мастеровитые «специалисты», которые обслуживают различные социально-культурные группы потребностей в той или иной сфере фотографии: корпоративной, журналистской, дизайнерской, рекламной и т.д. Были периоды в развитии отечественного фотолюбительства, когда оно во многом замещало формальное отсутствие представителей профессионального фотографического сообщества. Вообще профессиональный фотограф в нашей стране был представлен всего в двух ипостасях: либо это сотрудник газет и журналов (фотожурналист), либо это коммерческий фотограф сферы бытового обслуживания. Так называемых «свободных фотохудожников» в нашей стране не было никогда. Само по себе количество людей, занимающихся фотографией, не уничтожает и не принижает фотографическое искусство. Дело не в массовости субъектов фотографического творчества, а в качестве их художественно-творческой деятельности. Сегодня в некоторых случаях провести четкую грань между любителем и профессионалом не представляется возможным. В этом плане весьма показательным является высказывание одного из них: «Сейчас время фотолюбителей. Подчеркну: профессионалы – это не всегда любители, чаще даже наоборот, очень многие профессионалы терпеть не могут фотографию. Вот и я сейчас стал фотолюбителем, перестал отдавать свои фотографии в журналы. Мне проще выложить их на своей страничке в интернете, которую видит много народа, а потом капитализировать это через образовательные проекты или продажу отпечатков» [18].

Наивысшей формой в развитии отечественного фотолюбительства можно считать фотоклубное движение. Оно органично сочетало в себе возможности культурного обогащения личности и ее стремление к достижению профессиональных высот в области фотографического искусства, в обогащении его новыми оригинальными произведениями. Как специфическая форма организации фотографической жизни любителей советский фотоклуб с позиции коллективистского сознания выглядел несколько обособленным или даже элитарным самостоятельным объединением. Конечно, члены фотоклубов участвовали в общественной жизни своего региона, устраивали фотовыставки и фотоконкурсы, но основной мотив их деятельности носил внутренний характер и был направлен на творческую самореализацию и художественные достижения в сфере фотоискусства. Согласно нашей концепции, в этом случае мы имели дело с так называемым профессионализированным типом любительского творчества, для которого характерен высокий уровень профессиональной культуры [19. С. 14–15].

Несмотря на изменившуюся в корне социокультурную ситуацию, в настоящее время отечественное фотоклубное движение не утратило своей

актуальности. Лишившись мощной государственной поддержки, оно тем не менее демонстрирует сегодня удивительную «живучесть». В нашей стране регулярно проводится фотоконкурс «Авторские берега», в котором могут участвовать только члены российских фотоклубов и фотоколлективов. В 2021 г. в их списке оказалось около 180 любительских объединений (это только те, кто принял участие в конкурсе) [21]. Можно предположить, что современный фотоклуб продолжает удовлетворять определенные социально-культурные потребности людей, обеспечивая межличностную коммуникацию и идентификацию, комфортные условия для творческого самовыражения и контакты со зрительской аудиторией. В последнее время на первый план выходит и компенсаторская (социально-психологическая) функция фотоклубов в связи с интенсивным распространением в обществе виртуальных форм межличностного взаимодействия людей [12. С. 103].

Просьюмерство и фотолюбительство

Понятия «просьюмер», «просьюмерство», по общему мнению, впервые обозначились в работе Э. Тоффлера «Третья волна», в которой он характеризует постиндустриальное общество, где происходит нивелирование разрыва между производством и потреблением. Появление просьюмерства как феномена было обусловлено в глобальном смысле различными социально-экономическими и культурными факторами. Среди них отмечают: массовизация производства, отчуждение труда и его продуктов, стандартизация жизни [21. С. 104]. Суть просьюмерства определяется как самовыражение в продуктах своего труда [Там же]. Просьюмерские практики продемонстрировали определенные модели социальной самоорганизации, которым присущи следующие характерные признаки или индикаторы: «устранение границ между производством и потреблением; добровольный и неоплачиваемый труд; неструктурированная и децентрализованная организация производственного процесса; доступ к собственным (либо предоставленным) средствам производства – “средствам просьюмеризма”; особая специфика продукта просьюмерской деятельности; преобразовательная активность» [Там же. С. 105].

Если экстраполировать вышеназванные признаки на фотолюбительство, то выяснится, что в некоторых своих аспектах оно вполне может интерпретироваться как просьюмерская деятельность (практика).

Это касается в первую очередь мотивов людей, занимающихся фотографическим творчеством. Также общность фотолюбительства и просьюмерской деятельности проявляется в характере художественно-творческой деятельности и ее социально-психологических характеристиках.

Что касается мотивов приобщения людей к любительскому фототворчеству, то совершенно очевидно, что для них оно представляет интерес само по себе, просто потому что это занятие нравится по причине своей позитивной заряженности. В нем фотолюбитель видит возможность для самовыражения, для самореализации своей личности как креативного существа. Фотографирование на досуге не создает для любителя материальных благ для комфортного существования. Скорее наоборот, данная активность чаще всего сопряжена с определенными материально-техническими затратами. Тем не менее это не отпугивает фотолюбителей от своего увлечения, что позволяет гово-

речь о духовной, а не материальной мотивации их деятельности. Фотолюбитель расходует свою творческую энергию главным образом для обретения чувства личностной наполненности, для ощущения богатства и цельности своей натуры, которые у него стремится отнять современный узкоспециализированный и дифференцированный профессиональный труд.

Практика любительских занятий фотографическим творчеством показывает, что их вектор ориентирован на деятельность «для себя», а не на деятельность «для других». Фото любителю нет смысла заниматься обслуживанием культурных потребностей общества и тем самым вступать в конкуренцию с профессионалами, так как при этом он неизбежно проиграет. Миссия фотолюбительства заключается в формировании культурного пространства, в рамках которого индивиду должна быть обеспечена полная свобода творчества, при которой он мог бы открывать нечто новое, экспериментировать, не заботясь о практической выгоде своей деятельности.

Отсутствие различного рода внешних ограничений в виде планирования, контроля, регламентирования и т.д. придает любительской фотографической деятельности весьма своеобразные черты. В частности, ей присущи такие качества, как спонтанность, импульсивность, что нередко приводит к длительной остановке творческого процесса, к потере интереса к первоначальному замыслу, к бесконечному поиску новых тем и новых способов их реализации. Свобода творческой деятельности фотолюбителя дает ему возможность ставить перед собой как совершенно новые (уникальные), так и уже давно решенные задачи.

Внешняя свобода фотолюбителя находит свое органичное продолжение в его внутренней, психологической, свободе. Это означает, что фотолюбитель в большей мере, чем профессионал, доверяет своим чувствам и желаниям в процессе осуществления творческого акта. В свою очередь, данная особенность приводит к появлению любительских произведений, неизменными компонентами которых являются авторская открытость, непосредственность и даже интимность. Субъект любительского фототворчества стремится реализовать свои творческие устремления на волне энтузиазма – особого психологического состояния, приносящего ему радость и удовольствие. Без этого занятия любимой деятельностью теряют свой смысл, превращаясь в монотонный и однообразный труд, вызывающий дискомфорт и раздражение.

Обозначенные выше характеристики любительского фототворчества позволяют нам трактовать это явление как *игровое* по своей природной сущности. Подобная интерпретация исходит из базисных характеристик игровой деятельности, которые включают в себя свободную, неутилитарную деятельность «для себя», направленную на самообогащение и саморазвитие личности человека. В игровой деятельности процесс сам по себе важнее ее результата. Часто, особенно игры взрослых, носят скрытый, латентный характер. По мнению Е. Финка, «...игра способна менять облачения, ее присутствие не всегда легко установить. Порой люди застают друг друга за игровыми действиями, которые совсем не выглядят таковыми...» [22. С. 392]. Игре противостоит другой феномен человеческого существования – труд. В трудовой деятельности, наоборот, значимость конечного результата существенно выше процесса. Это не единственное различие трудовой и игровой деятельности. Трудовой процесс сопряжен с рядом ограничений и несвобод. «Можно быть

занятым во время игры – это называется заниматься на досуге, но можно быть занятым по принуждению, и это называется работать» [23. С. 474]. Человек, занятый обычным трудом, превращается в «раба низменных сил: он зависит от успеха, денег, от своего честолюбия, жажды славы, от того, нравится он людям или нет» [24. С. 91]. Таким образом, учитывая особенности игры и труда, мы можем дать определение любительского фототворчества.

Итак, любительское фототворчество – это свободная, творческо-созидательная активность индивида в пространстве досуга, основанная на использовании фотографических технологий, которая обладает скрытым игровым началом, позволяющим проявить самооценку, неутилитарность, позитивность фотографической деятельности. Данное определение соотносится не со всем фотолюбительством, а только с той его частью, в которой присутствуют духовная мотивация и профессиональная устремленность. Очень точно, на наш взгляд, эту когорту энтузиастов обозначил Г. Гессе: «Игра требует не наивных любителей, согласных посвятить ей часок отдыха, а тех, кем она завладеет целиком, кто готов подчиниться ей и служить всю жизнь» [Там же. С. 388].

Возвращаясь к просьюмерским практикам, можно сказать, что им также, как и любительскому фототворчеству, присущи элементы игровой деятельности. Как деятельность «для себя», децентрализованная, добровольная, неоплачиваемая, направленная на творческую самореализацию личности, просьюмерская деятельность представляет собой еще и проявление *игры* сущностных сил человека в пространстве культуры. По нашему мнению, данный игровой аспект вносит дополнительный нюанс в характеристику просьюмерской деятельности. Однако проявляется он, главным образом, на этапе производства продукта-произведения, а не на этапе его потребления-распространения. Именно на этом рубеже сходство фотолюбительской и просьюмерской практик перестает быть актуальным.

Традиционное отечественное фотолюбительство в гораздо большей степени, чем просьюмерство, представляет собой «вещь в себе». То есть несмотря на возникновение в последнее время нового канала коммуникации в виде сети Интернет, фотолюбительство в целом и его клубные формы в том числе продолжают функционировать, как и раньше. Это означает, что фотолюбители по-прежнему предпочитают реальные, а не виртуальные формы межличностной коммуникации, продолжая собираться в определенных локациях для встреч с интересными людьми, для обсуждения своих работ и проведения различных культурно-творческих акций. Активность фотолюбителей, участвующих в различных фотоконкурсах и фотовыставках, не снижается, продолжает активно функционировать круговой обмен фотоработами в рамках клубной деятельности. Все это в условиях нарастающей виртуализации социальных связей только подчеркивает ценность для фотолюбителей реальных жизнеобеспечивающих культурных процессов.

Напротив, просьюмерские практики изначально возникли и развивались, прежде всего, с ориентацией на сетевые технологии. Более того, «широкое распространение эти практики получили именно благодаря интернету, доступности мобильных устройств и постоянному совершенствованию приложений» [15. С. 286]. Интернет существенно интенсифицировал и расширил коммуникативное пространство, главным образом, продуктов-произведений

просьюмерской деятельности. Вследствие этого просьюмерская деятельность в гораздо большей степени, чем любительство и DIY-практики, стала оказывать влияние на социокультурное и экономическое состояние современного общества. Подобный взгляд на просьюмерство присущ и другим суждениям: «В отличие от творческой самодеятельности, в которой экономическая составляющая хотя и присутствует, но не оказывает сколько-нибудь заметного влияния на состояние рынка, качество продукции, структуру потребления, т.е. не имеет последствий за пределами собственно творчества, просьюмерская активность приводит к изменениям как в экономической, так и в социокультурной сфере» [21. С. 105].

Если подойти к оценке просьюмерской деятельности с точки зрения оппозиции «труд–игра», то доля трудового начала в ней выражена гораздо сильнее. Труд, в том числе творческий, не может не ориентироваться на общественную значимость своего результата. Общественная значимость продукта-произведения – это атрибут в основном профессиональной деятельности. В творческой сфере личностная значимость профессионального произведения обязательно должна перерасти в значимость общественную. Именно с помощью такого полезного для всех продукта-произведения конкретный вид профессионального творчества получает смысл как явления искусства, призванного обогащать культуру, искусство, воздействовать на общественное сознание и т.д. При этом необходимо отметить, что в просьюмерской деятельности трудовое начало не доминирует полностью, соответственно, общественная значимость ее продуктов-произведений относительна, но тем не менее она актуализирована более явно по сравнению с любительством.

Просьюмерская практика, по нашему мнению, выступает как промежуточный вид человеческой активности, как переходная форма и модель, которая вобрала в себя, с одной стороны, признаки чисто любительской деятельности, а с другой – качества коммерческой профессионализированной деятельности. Выход просьюмерских практик за границы своего существования влечет «потерю своего лица», утрату специфических черт, как это было отмечено при анализе деятельности томских кинолюбителей: «...с выходом в сферу профессионального кино, с интеграцией в массовый прокат, кинопроизводство утрачивает характер просьюмерской деятельности» [Там же. С. 107].

Заключение

Отечественное фотолубительство, с нашей точки зрения, может быть «вписано» в просьюмерские практики лишь отчасти. Дело в том, что их творческое и социокультурное пространства совпадают не в полной мере. Если рассматривать этап *производства* продукта-произведения, то можно констатировать, что любительское фототворчество демонстрирует тесную генетическую связь с принципами игровой деятельности со всеми вытекающими отсюда последствиями. Наблюдая такого рода активность фотолюбителей, необходимо подчеркнуть свободный характер их деятельности, направленной на самореализацию личности, что акцентирует процессуальную значимость любительских занятий и одновременно нивелирует их обязательную результативность. В просьюмерских практиках также присутствует самовыражение личности творца, но тем не менее доля трудового начала в них выражена сильнее. Роль и значение результата просьюмерской деятельности суще-

ственно выше, потому что теперь это уже не столько «вещь в себе», сколько «вещь для других». Процессуальные различия между любительскими и просьюмерскими практиками может заключаться в использовании средств производства (их количество и качество), в наличии-отсутствии неких обязательств перед своими единомышленниками (по срокам, техническим параметрам произведений) и т.д.

Что касается этапа *распространения-потребления* результатов любительской и просьюмерской деятельности, то в этом случае отличия между ними носят более принципиальный характер. Конечно, отечественное фотолюбительское движение стремилось продвигать и популяризировать свои творческие достижения. Происходило это чаще всего через организацию или участие в различных конкурсах, выставках и фестивалях. Однако зрительская аудитория данных мероприятий была весьма ограничена – это были в основном сами их участники. Влияние фотолюбительства на социум и культуру было почти минимальным и, как правило, одномоментным. Исключение составляет отдельный этап истории, в котором общественная активность энтузиастов с фотокамерой способствовала появлению заметных художественно-творческих достижений (искусство репортажной фотографии – 60–80-е гг.).

Коммуникативные возможности современных просьюмерских практик несоизмеримо выше по сравнению с традиционным любительством. Это стимулирует субъектов просьюмерской деятельности на более масштабное и интенсивное взаимодействие со своими потребителями, заставляет креаторов учитывать их интересы и потребности. В коммуникативное пространство просьюмерских практик оказываются вовлечены те слои потребителей, которые не составляют уже ближнее окружение просьюмеров. Все это обязывает просьюмеров повышать свою профессиональную культуру, использовать профессиональные технологии производства, в том числе выполнять требования профессиональных форматов к продуктам своей деятельности. Именно в просьюмерской деятельности становятся возможными (но не обязательными) процессы коммерциализации и монетизации. А это уже совершенно иная социокультурная ситуация, рожденная новыми коммуникативными технологиями.

Некоторые представители современного фотолюбительства также оказались вовлечены в пространство просьюмерских практик. Это касается как деятельности любительских коллективов (фотоклубов), так и деятельности индивидуальных фотолюбителей. Первые из них стремятся организовать свою жизнедеятельность комплексно, вступая в контакты с профессиональными фотографическими объединениями, участвуя в коммерческих фотопроектах, организуя фотографические школы и курсы профессионального мастерства, занимаясь рекламой своих спикеров и их фоторабот. Наиболее продвинутая часть индивидуальных фотолюбителей также оказалась востребованной в плане реализации различных коммерческих проектов и заказов (в том числе рекламных). Многие из них воспользовались возможностью для размещения и продажи своих фоторабот на появившихся стоковых сайтах. Отдельная когорта индивидуальных фотолюбителей обратилась к платной съемке всевозможных событий и мероприятий, выступая в качестве корпоративных фотографов.

Всех их как просьюмеров объединяет несколько характерных черт. Во-первых, достаточно высокий уровень фоторабот и профессионального ма-

стерства; во-вторых, наличие коммерческой составляющей в их деятельности; в-третьих, ориентация на широкую зрительскую аудиторию и ее спрос, в том числе на реализацию культурно-образовательных проектов и задач. При этом важнейшей составляющей их полноценного функционирования является сетевая форма коммуникации. Тем не менее фотолюбителей как просьюмеров нельзя в полной мере считать профессиональными работниками, потому что их деятельность носит эпизодический, непланомерный характер, не составляет основу их материального существования, являясь лишь дополнительным бонусом. Однако в сфере фотолюбительства, вбирающего просьюмерские принципы, все-таки остается пространство для свободного целеполагания и волеизъявления, для удовлетворения личностных творческих амбиций, для самосовершенствования и самовыражения на волне собственного энтузиазма и любви к избранному делу.

Список источников

1. Никитенко А.В. Эволюция фотолюбительства в России // Аспекты национальной культуры в контексте современных проблем глобализации : материалы II нац. науч.-практ. конф. с междунар. участием. СПб., 2021. С. 138–143.
2. Бадретдинова С.А. Развитие любительского кинофотоискусства в регионах России в конце XX – XXI в. (на материалах Башкортостана) // Региональная история: методология, источники, историография : сб. науч. тр. третьих международных Усмановских чтений. 2016. С. 152–154.
3. Дорогозко З.В., Варенникова А.А. Художественно-эстетическая среда фото- и видеолюбительства как фактор развития творческого потенциала личности // Научно-практическая реализация творческого потенциала молодежи : материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых / Хабаровский государственный институт культуры. Хабаровск, 2021. С. 38–45.
4. Хилько Н.Ф. Парадигмы педагогики аудиовизуального творчества в социально-культурной системе деятельности // Вестник Омского университета. 2009. № 1 (51). С. 179–186.
5. Игнатова А.С. Фотографический «андеграунд» как фактор информационной революции в отечественной медиакulturе XX века // Человек в мире культуры. 2017. № 2–3. С. 160–163.
6. Вольф Д.В. Эволюция DIY-практик в середине XX – начале XXI в. // Теория и практика общественного развития. М. : Гуманитар. ин-т телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина. 2015. № 3. С. 164–167.
7. Хилько Н.Ф. Роль индустрии досуга в институционализации фотографических форм сохранения культурного наследия Омского региона // Развитие досуговых индустрий : материалы Всерос. науч.-практ. семинара с междунар. участием. 2013. С. 192–197.
8. Хилько Н.Ф. Основы музеефикации и пропаганды искусства кино- и фотолюбительства в концепции культурного медианаследия Омского региона // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения : материалы IV Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. 2020. С. 83–89.
9. Нетусова Т.М. Социокультурные функции любительской фотографии : автореф. дис. ... канд. социол. наук. М., 2015. 32 с.
10. Фототворчество России: история, развитие и современное состояние фотолюбительства: [к 150-летию фотографии] / авт. текста В. Стигнеев ; сост. А. Баскаков. М. : Планета, 1990. 399 с.
11. Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. М. : Изд-во ЛКИ, 2007. 392 с.
12. Гук А.А. Эволюция современного фото-, видеолюбительства и развитие социальной активности людей информационного общества // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 48. С. 97–103.
13. Гук А.А. История любительского кино-, фото- и видеотворчества: учеб. пособие. Кемерово : КемГИК, 2020. 133 с.
14. Савельева Е.Н. Переосмысляя Маркса: к онтологии просьюмеризма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 287–289.
15. Буденкова В.Е. Просьюмеризм: новый тренд в культуре потребления // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 284–286.

16. Горбунова С.В. Просьюмеризм как модель потребительского поведения: экологический аспект // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 24–32.
17. Фельдман А. Есть такой народ – фотолубители. URL: https://culturolog.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=1110&pop=1&page=0&Itemid=11?option=com_content&task=view&id=1110&pop=1&page=0&Itemid=11 (дата обращения: 12.03.2021).
18. Максимышин С. Выходя за границы. URL: <https://www.krista.ru/2018/04/17/sergej-maksimishin-vykhodya-za-granicy/>
19. Гук А.А. Социокультурные функции и эстетические особенности досугового кинотворчества : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М. : МГИК, 1992. 16 с.
20. Фотоклубы России. Справочник / сост. С. Майоров, Н. Серeda. Ridero : Берега, 2021. 195 с.
21. Савельева Е.Н., Буденкова В.Е., Преснякова А.В. Кинопроизводство томских режиссеров-любителей как просьюмерская практика // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 39. С. 103–116.
22. Проблема человека в западной философии : сб. статей. М. : Прогресс, 1988. 544 с.
23. Кант И. Трактаты и письма. М. : Наука, 1980. 709 с.
24. Гессе Г. Игра в бисер. М.: Худ. лит., 1969. 543 с.

References

1. Nikitenko, A.V. (2021) Evolyutsiya fotolyubitel'stva v Rossii [The evolution of amateur photography in Russia]. *Aspekty natsional'noy kul'tury v kontekste sovremennykh problem globalizatsii* [Aspects of National Culture in the Context of Modern Problems of Globalization]. Proc. of the 2nd Conference. St. Petersburg.. pp. 138–143.
2. Badretdinova, S.A. (2016) Razvitiye lyubitel'skogo kino-fotoiskusstva v regionakh Rossii v kontse XX–XXI vv. (na materialakh Bashkortostana) [The development of amateur cinema and photography in the regions of Russia in the late 20th – 21st century (a case study of Bashkortostan)]. In: *Regional'naya istoriya: metodologiya, istochniki, istoriografiya* [Regional History: Methodology, Sources, Historiography]. pp. 152–154.
3. Dorogonko, Z.V. & Varennikova, A.A. (2021) Khudozhestvenno-esteticheskaya sreda foto- i video-lyubitel'stva kak faktor razvitiya tvorcheskogo potentsiala lichnosti [The artistic and aesthetic environment of amateur photo and video as a development factor for the individual creative potential]. *Nauchno-prakticheskaya realizatsiya tvorcheskogo potentsiala molodezhi* [Scientific and practical implementation of the creative potential of youth]. Proc. of the Sixth Youth Conference. State Institute of Culture. Khabarovsk. pp. 38–45.]
4. Khilko, N.F. (2009) Paradigmy pedagogiki audiovizual'nogo tvorchestva v sotsial'no-kul'turnoy sisteme deyatel'nosti [Pedagogical Paradigms of Audiovisual Creativity in the Socio-Cultural System of Activity]. *Vestnik Omskogo universiteta*. 1(51). pp. 179–186.
5. Ignatova, A.S. (2017) Fotograficheskii “andegraund” kak faktor informatsionnoy revolyutsii v otechestvennoy mediakul'ture XX veka [Photographic “underground” as a factor of the information revolution in the domestic media culture of the twentieth century]. *Chelovek v mire kul'tury*. 2–3. pp. 160–163.
6. Volf, D.V. (2015) Evolyutsiya DIY-praktik v seredine XX – nachale XXI vv. [The evolution of DIY practices in the mid-twentieth – early twenty-first centuries]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 3. pp. 164–167.
7. Khilko, N.F. (2013) Rol' industrii dosuga v institutsionalizatsii fotograficheskikh form sohraneniya kul'turnogo naslediya omskogo regiona [The role of the leisure industry in the institutionalization of photographic forms of cultural heritage preservation in Omsk region]. In: Bezgubenko, A.A. et al. (eds) *Razvitiye dosugovykh industriy* [Development of Leisure Industries]. Proc. of the Conference. Omsk, May 14, 2013. Omsk. pp. 192–197.
8. Khilko, N.F. (2020) Osnovy muzeifikatsii i propagandy iskusstva kino- i fotolyubitel'stva v kontseptsii kul'turnogo medianaslediya Omskogo regiona [Fundamentals of museification and propaganda of the art of cinema and photography in the concept of cultural media heritage of the Omsk region]. In: Shelegina, O.N. & Zaporozhchenko, G.M. (eds) *Sovremennye tendentsii v razvitiye muzeev i muzevedeniya* [Modern Trends in the Development of Museums and Museology]. Novosibirsk: SB RAS. pp. 83–89.
9. Netusova, T.M. (2015) *Sotsiokul'turnye funktsii lyubitel'skoy fotografii* [Sociocultural functions of amateur photography]. Abstract of Sociology Cand. Diss. Moscow.

10. Stigneev, V. (1990) *Fototvorchestvo Rossii: istoriya, razvitie i sovremennoe sostoyanie fotolyubitel'stva* [Photography in Russia: History, Development and Current State of Amateur Photography]. Moscow: Planeta.
11. Stigneev, V.T. (2007) *Vek fotografii. 1894–1994: Ocherki istorii otechestvennoy fotografii* [Age of Photography. 1894–1994: Essays on the History of Russian Photography]. Moscow: LKI.
12. Guk, A.A. (2019) Evolyutsiya sovremennogo foto-, videolyubitel'stva i razvitie sotsial'noy aktivnosti lyudey informatsionnogo obshchestva [The evolution of modern amateur photography and video and the development of social activity of people in the information society]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo uni-versiteta kul'tury i iskusstv*. 48. pp. 97–103.
13. Guk, A.A. (2020) *Istoriya lyubitel'skogo kino-, foto- i videotvorchestva* [The history of amateur film, photo and video creativity]. Kemerovo: KemGIK.
14. Saveliyeva, E.N. (2019) Rethinking marx: towards the ontology of prosumerism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Culture Studies and Art History*. 36. pp. 287–289. (In Russian).
15. Budenkova, V.E. (2019) Prosumerism: a new trend in consumer culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Culture Studies and Art History*. 36. pp. 284–286. (In Russian).
16. Gorbunova, S.V. (2020) Prosumerism as a model of consumer behaviour: environmental aspect. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Culture Studies and Art History*. 38. pp. 24–32. (In Russian).
17. Feldman, A. (n.d.) *Est' takoy narod – fotolyubiteli* [There are such people – amateur photographers]. [Online] Available from: https://culturolog.ru/in-dex2.php?option=com_content&task=view&id=1110&pop=1&page=0&Itemid=11?option=com_content&task=view&id=1110&pop=1&page=0&Itemid=11 (Accessed: 12th March 2021).
18. Maksimishin, S. (2018) *Vykhodya za granitsy* [Going beyond the borders]. [Online] Available from: <https://www.krista.ru/2018/04/17/sergej-maksimishin-vykhodya-za-granicy/>
19. Guk, A.A. (1992) *Sotsiokul'turnye funktsii i esteticheskie osobennosti dosugovogo kinotvorchestva* [Sociocultural functions and aesthetic features of leisure filmmaking]. Psychology Cand. Diss. Moscow: MGIK. [Online] Available from: <https://www.krista.ru/2018/04/17/sergej-maksimishin-vykhodya-za-granicy/>
20. Mayorov, S. & Sereda, N. (2021) *Fotokluby Rossii. Spravochnik* [Photoclubs of Russia. A Handbook]. Ridero: Berega.
21. Saveliyeva, E.N., Budenkova, V.E. & Presnyakova, A.V. (2020) Tomsk amateur filmmakers' film production as a prosumer practice. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Culture Studies and Art History*. 39. pp. 103–116. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/39/10
22. Popov, Yu.N. (ed.) (1988) *Problema cheloveka v zapadnoy filosofii* [The problem of man in Western philosophy]. Moscow: Progress.
23. Kant, I. (1980) *Traktaty i pis'ma* [Treatises and Letters]. Translated from German. Moscow: Nauka.
24. Hesse, H. (1969) *Igra v biser* [The Glass Bead Game]. Translated from German. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Сведения об авторе:

Гук Е.А. – доктор философских наук, профессор кафедры фотовидеотворчества Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). E-mail: guk56mai@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Guk A.A. – Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk56mai@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 09.06.2022;
одобрена после рецензирования 12.07.2022; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 09.06.2022;
approved after reviewing 12.07.2022; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 168.522; 124.4

doi: 10.17223/22220836/48/6

ПАРАДИГМЫ ФИЛОСОФИИ И АРХИТЕКТониКА ДИСЦИПЛИНАРНОСТИ НАУКИ О КУЛЬТУРЕ

Аудра Кристина Иосифовна Забулионите¹,
Лариса Александровна Коробейникова²

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия, k.zabulionite@holism-culture.org

² Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия, larisa_korobeynikova@rambler.ru

Аннотация. В статье представлен анализ конкурирующих научных программ российской культурологии, которые предлагают разные онтологические постулаты о понимании сущности культуры: культура как системная целостность и культура как органическая целостность. Это определяет разные концепты и логические модели целостности. Перспективы развития научной программы органицизма в культурологии мы видим в переосмыслении всей структуры дисциплинарности науки о культуре. Альтернативные научные программы мыслятся как дополнительные, но это не означает сближения их установок.

Ключевые слова: тип, типологический метод, историзм, квантитативизм, квалитативизм, дисциплинарность культурологии, уникальность культуры, культурологические дискурсы востоковедения

Для цитирования: Забулионите А.К.И., Коробейникова Л.А. Парадигмы философии и архитектоники дисциплинарности науки о культуре // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 68–79. doi: 10.17223/22220836/48/6

Original article

PARADIGM OF PHILOSOPHY AND ARCHITECTONICS OF SCIENCES OF CULTURE

Audra Kristina I. Zabulionite¹, Larisa A. Korobeynikova²

¹ Saint-Petersburg State University, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russian Federation, k.zabulionite@holism-culture.org

² National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, larisa_korobeynikova@rambler.ru

Abstract. Competitive scientific programs of Russian culturology offer different ontological postulates in understanding the essence of culture: culture as systematic integrity, and culture as organic integrity. Quantum systematic approach in epistemology, wide spread in different fields of knowledge, has well developed methodology. But it does not work in culturology, because it misses the unique character of different civilizations/cultures. Alternative qualitative scientific program (organicism), based on Goethe's theory, and oriented to expression of organic integrity and qualitative character of things, is more adequate to the specifics of cul-

turology. But in scientific practices this program faces big difficulties in creation of the new notions and epistemological ideas.

We see the prospects of the development of the new scientific program of organicism in creation the unique metaphysical horizons of cultures on the base of the Husserl's theory of things. This article shows that development of such scientific program in culturology does not end with creation the ontological horizons of the unique culture: it requires rethinking of the all structure of culturological disciplines. So that competition of two scientific programs is concerned not only with particular questions, but includes all aspects of organization of disciplines, and articulation of notions, based on the philosophical paradigm, on which scientific program is oriented. The article argues that different scientific programs are based on different paradigms of philosophy. The first philosophical paradigm (philosophical phenomenology) is oriented on nature in elaboration of ontology, epistemology and methodology; the second paradigm (deep ontology) is oriented on the human being in creation of ontology, epistemology and methodology.

Alternative scientific paradigms are evaluated as mutually complementary, but this does not mean that their aims are similar. These scientific paradigms deal not only with different content of the main notions (concepts and models of the theory of integrity), but with different organization of disciplines. Within the boundaries of systematic scientific program disciplines are based on theoretical constructions (type/system), within the boundaries of qualitative scientific program disciplines are based on the unique world picture (metaphysical horizons) of the unique culture. Article also shows that competition of these programs create impulses for the development of the science of culture.

Keywords: type, typological method, historical method, quantum philosophical theory, qualitative philosophical theory, disciplinarity of culturology, unique culture, culturological discourses of oriental studies

For citation: Zabulionite, A.K.I. & Korobeynikova, L.A. (2022) Paradigm of philosophy and architectonics of sciences of culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 68–79. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/6

1. Конкурирующие научные программы: концепты и логические модели целостности

Российская культурология складывалась и ныне продолжает развиваться, во многом определяемая конкуренцией двух научных программ, которые исходят из разных онтологических постулатов: культура как системная целостность и культура как органическая целостность. Непосредственной реальности в науке нет. Как реальность включена в научный дискурс – определяется способом конституирования предметности. Соответственно этим онтологическим постулатам разрабатываются разные концепты и разные логические модели теорий целостности.

Системный подход, формировавшийся в рационалистической традиции, на протяжении нескольких столетий широко применялся в разных областях естествознания и сегодня имеет хорошо разработанный понятийный аппарат. Довольно легко он был перенесен в культурологию и адаптирован к новой предметной области. В познании культур системный (или системно-синергетический) подход исходит из понимания общей системной организации всех культур и цивилизаций: базовое понятие культурологии – «культура» выражается как системная целостность (тип-система). Этот подход предлагает формационное структурирование Всемирной истории: история делится на этапы, которые в своем историческом развитии проходят все цивилизации и культуры. Однако адаптированный для исследований культуры, этот подход обнаруживает и свои слабые места: хотя на уровне постулирова-

ния этот подход утверждает уникальность культур / цивилизаций, но понятийный аппарат системного подхода не чувствителен к уникальным параметрам качественно отличающихся картин мира. Логическая модель целостности, или типологический таксон культуры, построена как тип-система, является рационально сконструированным концептом, который задает жесткие логические рамки реальности и познанию. Нечувствительный к качественным характеристикам, к уникальности культур / цивилизаций, этот подход в XX в. был признан неработающим в познании неевропейских культур и цивилизаций. Востоковедение сегодня отказывается от формационного структурирования универсума культур и явное предпочтение отдает цивилизационному, который был предложен в научной программе органицизма.

С началом формирования российской культурологии в 90-е гг. была осознана и необходимость формирования культурологических дискурсов неевропейских культур. По инициативе Ю.Н. Солонина и Е.А. Торчинова на философском факультете Санкт-Петербургского университета открылась одна из первых в стране кафедр философии и культур Востока, взявшая курс на формирование культурологических дискурсов китаеведения, индологии и арабистики [1. С. 61]. Перспективу формирования культурологических дискурсов неевропейских культур Ю.Н. Солонин связывал с актуализацией органицизма, который он называл «гетеанской линией» в культурологии. Однако процесс формирования культурологических дискурсов неевропейских культур и ныне не завершен. Следует сказать, что трудности внедрения органицизма наблюдались не только в востоковедении. Если говорить о внедрении научной программы органицизма в научную практику культурологических исследований, то и ныне в этой области знания она существенно отстает от системных подходов. Причину этого мы склонны усматривать в том, что сложившийся на рубеже XVIII–XIX вв. органицизм (квалитативная научная программа) не получил столь широкого применения в научной практике, хотя в XIX в. и предпринимались попытки ее применения в разных областях естествознания, в так называемом «романтическом естествознании», опиравшемся на немецкую натурфилософию начала XIX в., соперничавшем с классической, или «ньютоновской» наукой, в основе которой лежала механистическая картина мира [2].

Понятийный аппарат и методология этой научной программы и ныне остаются менее разработанными, чем количественно-системной. Тем не менее, научная программа органицизма с ее изначальной установкой на качественную определенность (квалитативность) сегодня вызывает возрастающий интерес в культурологических дискурсах, ориентированных на исследования уникальности культур и цивилизаций. Научная программа органицизма предлагает цивилизационный подход и структурирование универсума культур и Всемирной истории на основе типологического таксона, который мыслится как неделимая монада, тождественная себе при внешних изменениях в историческом развитии и выражающая органическую целостность и качественную определенность культуры / цивилизации. Важно подчеркнуть, что в программе органицизма тип не может быть общим понятием, ибо имеет установку выразить уникальность каждой культуры / цивилизации, развивающейся по собственной внутренней логике.

Говоря о развитии понятийного аппарата органицизма применительно к познанию культур, следует отметить идею немецких романтиков о культурной определенности бытия и следующий важный шаг, сделанный в философии жизни О. Шпенглера, который вводит идею культурного плюрализма и, обратившись к гетеанской идее типологии, предлагает содержательно разные прообразы культур (аполлоновская душа, фаустовская душа и др.). Уникальный прообраз культуры и есть тип, выражающий бытийный метафизический уровень культуры, нематериальную организацию ее души. Востоковеды этот уровень называют «опытом запредельного». Однако прообразы культур Шпенглера не оказали заметного влияния на практику культурологических исследований. Причина, почему весьма продуктивная идея Шпенглера – ввести плюрализм – множество уникальных прообразов, оказалась невостребованной в практике культурологических исследований, нам видится прежде всего в том, что эти уникальные «прообразы» оказались неразработанными. Неразработанность содержательного прообраза души культуры, который в этой научной программе есть способ построения предметности, т.е. целостности уникальной культуры, и создавала трудности ее внедрения в практику культурологических исследований.

Остался у Шпенглера и другой нерешенный вопрос. Введя идею плюрализма культур, т.е. постулируя культурную определенность бытия (или дисконтинуальную метафизическую структуру), он не дал философски продуманного обоснования этой идеи. Вопрос был поставлен, но задача осталась нерешенной.

Мы полагаем, что, решив эти две проблемы, качественная научная программа может открыть новую перспективу для развития культурологии, в том числе и для формирования культурологических дискурсов неевропейских цивилизаций.

2. Типологии и перспектива развития научной программы органицизма

Постулировать культурную определенность бытия, т.е. ввести идею плюрализма культур и уникальный прообраз души каждой, – это только высказать идею. Гораздо труднее все это обосновать. Поэтому перед нами стоит вопрос: на основании чего мы можем утверждать дисконтинуальную метафизическую структуру или, иными словами, обосновать разрывы и качественные различия бытия? Представляется, что такое обоснование дисконтинуальной метафизической структуры (идеи культурной определенности бытия и наличие множества независимых начал) мы можем найти в философии М. Хайдеггера, который исток бытия укоренил в *Da-sein* (бытие-здесь), предложил экзистенциальную концепцию времени и истинную историографию [3. С. 376]. Хайдеггеровская концепция экзистенциального времени, исходя из *дазейн*, или бытия-здесь, принципиально отличается от концепции времени как в системных подходах и их понимания историзма, так и от концепции времени и историзма О. Шпенглера, которого М. Хайдеггер назвал «ботаником истории» [4. С. 179].

Обсуждая перспективы дальнейшей разработки понятийного аппарата качественной научной программы и прежде всего – его ключевого вопроса понятийной разработки метафизики культуры, мы обратили внимание на

теорию предметности Э. Гуссерля, в которой речь идет о понятийном конституировании региональных онтологий на основе квазирегiona путем введения эйдетических понятий [5]. Региональная онтология позволяет понятийно выразить уникальный прообраз души культуры, выраженный ее собственными эйдетическими понятиями. Метафизические реконструкции бытийных горизонтов уникальных культур в их собственных эйдетических понятиях – такая система фундаментальных эйдетических понятий, описывающих нематериальное измерение культуры (или тип данной конкретной культуры), служит смысловой системой координат для интерпретации в исследованиях более частных событий и явлений этой конкретной культуры. То есть, привлекая гуссерлевскую теорию предметности, мы обретаем фундамент, на котором возможно выстраивать исследования любой уникальной культуры, в том числе и строить культурологические дискурсы востоковедения, африканистики, модели мира этнокультур. Ибо в каждом случае исследователь будет оперировать системами понятий, соответствующих уникальным картинам мира конкретных цивилизаций / культур.

Однако выражением эйдетическими понятиями метафизических горизонтов уникальных культур (региональными онтологиями) разработка качественной научной программы не завершается. Привлечение философских идей феноменологии и глубинной онтологии влечет за собой необходимость переосмысления дисциплинарности науки о культуре. Таким образом, конкуренция альтернативных научных программ касается не частных вопросов, а предполагает основательное переосмысление всей дисциплинарной структуры культурологии.

Размышляя о том, что принципиально нового для развития науки о культуре дает качественная научная программа, следует иметь в виду, что конкуренция научных программ есть по сути конкуренция их философских предпосылок и влечет за собой разные понимания фундаментальных понятий и принципов познания (историзма, причинности, конституирования предметности и т.д.). Поэтому, привлекая идеи Э. Гуссерля и М. Хайдеггера для дальнейшей разработки «гетеанской линии» в культурологии, мы особо обратим внимание на то, что в первой трети XX в. в философском знании произошел поворот: именно благодаря феноменологической школе Э. Гуссерля, работам М. Хайдеггера и других представителей глубинной онтологии были представлены первые попытки выдвинуть в центр философских конструкций онтологию и гносеологию *человеческого бытия*, главным образом в его экзистенциально-антропологическом измерении. Следствия этого поворота в полной мере еще не осознаны и не освоены в культурологии: речь идет не просто об антропологическом принципе как методологическом подходе, который сегодня представлен в целом ряде исследований, в том числе и в основательных работах Л.К. Кругловой [6], но именно о фундаментальных философских категориях, о возможности принципиально иной парадигмы философского знания. Весьма ясно эту ситуацию еще в 90-е гг. представил Ю.В. Перов, размышляя о социальной философии. Его рассуждения заслуживают того, чтобы привести их *in extenso*: «Границы сегодняшних рассуждений на эти темы (о месте социальной философии внутри философского знания. – А.К.З., Л.К.) определены нашей возможностью (точнее: невозможностью) представить иной тип научного знания, существенно отличный от

новоевропейского, в котором интегрируется современная социология, а равно и другие типы и формы философствования. Большинство философских учений с глубокой древности до наших дней в конституировании собственной „метафизики“ и „онтологии“, „гносеологии“ и „методологии“, в трактовке действительности и ее познания исходили из „природы“ как „реальности *par excellence*“, „реальности по преимуществу“. Действительность общества и социальное познание интерпретировались как частный случай, как факультативная „надстройка“. Таким было и место социальной философии в классической (в этом и только в этом смысле „натуралистической“) философской парадигме, в которой фундаментальные философские категории содержательно ориентировались преимущественно на „образец“ реальности в форме „природы“ и ее познания. Важно видеть: речь именно о фундаментальных философских категориях, а не только о всем известном ориентированном на естествознание методологическом „идеале научности“. Сформировавшийся в прошлом веке дуализм „наук о природе“ и „наук о духе“ оказался временным компромиссом в первую очередь именно по причине его явного „методологизма“» [7. С. 144]. Ситуация изменилась в XX в., когда были предприняты первые попытки выдвинуть в центр философских конструкций онтологию и гносеологию человеческого бытия. Это сделало возможным существование «социоцентричной», и «историоцентричной» философии, основанием которой является общественно-историческая реальность, а природа является частным случаем. «При таком подходе первичной и универсальной, а отчасти и „единственной“ „онтологической“ реальностью оказывается процесс общественно-исторической жизни человечества, а все иные существующие и возможные „реальности“: „собственно социальные“, „антропологические“, „культурные“, „психологические“ (как это некогда предлагал и Н.А. Бердяев, хотя в ином контексте и с иными целями) и даже „природная“ реальность, поскольку она предстает в отношении к „исторической“, – это лишь аналитически вычленимые и существующие внутри нее и на ее основе» [Там же].

Ориентация на философскую парадигму, в центре которой стоят онтология и гносеология человеческого бытия, меняет всю ситуацию в науке о культуре. Она не только создает особую методологическую ситуацию в науке о культуре, но затрагивают принципы организации дисциплинарности. Важно подчеркнуть: в культурологии ориентация на ту или другую парадигму философского знания определяет разные принципы организации архитектуры дисциплинарности культурологии. Таким образом, речь идет не просто о разных методологических принципах познания, предлагаемых альтернативными научными программами, но именно о двух разных способах построения дисциплинарности науки о культуре.

3. Архитектоника дисциплинарности и алгоритмы познания в альтернативных научных программах

Системный (системно-синергетический) подход в культурологии в наиболее разработанной форме был представлен в работах М.С. Кагана. Основываясь на классической философской парадигме, весь понятийный аппарат которой ориентирован на «природу» как реальность по преимуществу и исходя из понимания бытия как единого (континуальная метафизическая

структура), системный подход исходит из онтологического постулата о системной организации бытия. Соответственно, базовое понятие культурологии – целостность культуры – строится как системная целостность. В основе дисциплинарности находится теоретическая культурология. Соответственно такому пониманию предметности тип-система является логической моделью целостности в этом подходе, и она лежит в основании структурирования универсума культур и Всемирной истории как стадияльного, формационного, восходящего развития человечества.

Сложившиеся в рационалистической традиции классической философии культурология и ее понятийный аппарат строятся, ориентируясь на идеалы новоевропейского типа научного знания, образцовой наукой которой выступала физика. Поэтому эта научная программа культурологии вынуждена обсуждать специфику своего предмета, не вполне соответствующего образцу идеальной науки. Отсюда и проистекает проблематика дуализма наук, онтологическое обоснование которого было предложено В. Дильтеем, а гносеологическое обоснование в начале XX столетия дали представители баденской школы неокантианства В. Виндельбанд и Г. Риккерт. В свое время Э.С. Маркарян, отталкиваясь в своих размышлениях о культурологии от идей неокантианцев [8. С. 441], выдвинул идею о культурологическом познании как «генерализирующей индивидуализации», объединив тем самым выделенные В. Виндельбандом характерные различия наук о природе и наук о духе («генерализацию» и «индивидуализацию», идиографический метод). Э.С. Маркаряном, одним из начинателей российской культурологии, было высказанно немало ярких идей, которые, следует признать, не получили философского обоснования и не были собраны в последовательно продуманную систему дисциплинарности культурологии. Сказанное относится и к его идее «генерализирующей индивидуализации», на которую ныне обращают внимание культурологи, но которая и ныне нуждается в более ясной экспликации и философском обосновании. Если принять во внимание то, что Э.С. Маркарян, как и М.С. Каган, разделял точку зрения о продуктивности системной методологии в изучении культуры, т.е. исходил из онтологического постулата о системной организации культуры, то можно полагать, что основанием генерализации – общим понятием, или общим знаменателем, является система как способ построения предметности. Но остается без объяснения вопрос: какие понятия обеспечивают процедуру индивидуализации? Представляется, что понятийный аппарат, обеспечивающий процедуры индивидуализации (уникальность культур), не создан и не соотнесен с предметным построением «культуры как системной целостности», которая разработана априори в теоретическом конструкте. Таким образом, вопрос работы с качественными характеристиками остается без ответа.

В отличие от Э.С. Маркаряна, по вопросу включения фактографического материала в теоретический конструкт М.С. Каган дал весьма точное и логически последовательное для этой научной программы пояснение. Теоретический конструкт – система культуры – представляет собой некую внутренне дифференцированную целостность, которую Каган строит гипотетико-дедуктивным методом. Условие проверяемости гипотезы связано с другим условием – с возможностью дедуктивно развертывать гипотезу до эмпирически проверяемых, сопоставляемых с наблюдаемыми фактами и явлениями

высказываний. Поэтому в статье «Классификация и систематизация» М.С. Каган подчеркивал, что работу системщика необходимо дополнить работой классификатора, который имеет дело с непосредственной эмпирической реальностью и пользуется в познании методом индукции [9. С. 10]. Этой логики М.С. Каган последовательно придерживается и в последующих работах. Во «Введении в историю мировой культуры» ученый не только продолжает разрабатывать свой теоретический конструкт, но и показывает, как он работает в культурологическом материале. Он моделирует историю как восходящее развитие параллельных культур. В основе всех культур лежат одни и те же закономерности. Соединенные в одно целое, они и образуют «систему», которая в самом общем виде является базовым понятием, логической моделью, выражающей целостность культуры (тип-система). Она лежит в основе разных культурно-исторических типов. Обращаясь к отдельным культурам, Каган демонстрирует, как исторический материал иллюстрирует истинность его теоретического конструкта, как «система» работает в конкретном материале. Принцип соотношения эмпирического и теоретического уровней познания уже в «Философии культуры» определяется как иллюстрация фактами рационально построенного конструкта [10. С. 330]. Тот же самый мотив проводится и во «Введении в историю мировой культуры», в котором «автор обращается к конкретному материалу истории культуры лишь постольку, поскольку это необходимо для доказательства эвристического значения обосновываемой концепции» [11. С. 8].

В работах М.С. Кагана системный подход получил не только развернутое представление, но и продуманную, обоснованную дисциплинарность. Другой вопрос, что эта научная программа, как и всякая другая, имеет рамки легитимации, определяемые философской парадигмой. Поэтому не все проблемы познания могут получить в ней удовлетворяющее решение.

Принципиально иной способ построения дисциплинарности предполагается в органицизме (квалитативной научной программе), или «гетеанской линии» в культурологии, дальнейшую разработку которой мы связываем с парадигмой философии, в центре которой находятся конструкции онтологии и гносеологии *человеческого бытия*. В этой научной программе культурологии, как уже отмечали, бытие не едино, оно культурно определено, а обоснование дисконтинуальной метафизической структуры опирается на дазейн и экзистенциальную концепцию времени. В основе дисциплинарности этой научной программы культурологии находится не теоретическая культурология, как в случае системных подходов с их теоретическим конструктом – системой, выражающим целостность культуры, а региональная онтология – выраженный в эйдетических понятиях уникальной культуры ее метафизический горизонт (модель мира, способ мышления или тип), или уникальный прообраз души культуры, выражаясь в понятиях О. Шпенглера. Конкретная региональная онтология, выступающая фундаментом дисциплинарности культурологии, уже не является системой эйдетических понятий общих для всех культур. Таким образом, не абстрактный теоретический конструкт находится в центре дисциплинарности культурологии, а уникальная, индивидуализированная и только для этой цивилизации характерная система эйдетических понятий, выражающая ей присущие смыслы. И она выступает уже индивиду-

ализированным общим знаменателем в исследованиях этой конкретной культуры / цивилизации.

Понятийная реконструкция бытийного горизонта (метафизики культуры), который лежит в основании дисциплинарности, имеет принципиальное значение для практики культурологических исследований. Только исходя из метафизики культуры, культурология обретает возможность проверяемости и обоснования герменевтических интерпретаций в конкретных исследованиях тех или иных явлений, артефактов этой культуры. Ибо не факт контролирует и обосновывает научное знание. Из метафизического уровня ведется «контроль» всех герменевтических процедур в культурологическом исследовании, а интерпретации конкретного культурологического исследования обретают научную обоснованность и легитимацию. Без метафизики культуры любые научные интерпретации лишены отчета: без «контроля» из уровня метафизики и правда, и кривда имеют одинаковые права на истину.

В этой научной программе культурологии процедура генерализации понимается как герменевтическое раскрытие смыслов в конкретных исследованиях: событий, артефактов, явлений, фрагментов этой культуры. То есть познание есть герменевтическое постижение смысла фрагмента культуры в смысловом горизонте целостности культуры. Эта научная программа исходит из иных гносеологических идей, нежели системные подходы, опирающиеся на классическую рациональность, ее методологические принципы и процедуры познания. Начиная с гносеологических идей классического органицизма, она обращается к интеллектуальной интуиции, позволяющей постигать смыслы, укорененность в ментальности, картине мира этой культуры. Таким образом, процедура герменевтической интерпретации фрагмента в перспективе целостности метафизического горизонта конкретной культуры обеспечивает проверяемость и обоснование конкретных научных исследований в этой научной программе.

Итак, метафизические реконструкции бытийных горизонтов уникальных культур или региональные онтологии как индивидуализированные системы понятий, описывающие уровень метафизики культуры, являются основой для создания разных культурологических дискурсов уникальных цивилизаций (дискурсов китаеведения, арабистики, индологии, африканистики и других неевропейских культур и цивилизаций). Однако, предлагая такое переосмысление дисциплинарности культурологии и возможность создания культурологических дискурсов уникальных культур / цивилизаций, выстроенных на региональных онтологиях, следует обратить внимание на один принципиальный вопрос, отсутствующий в культурологии, ориентированной на классическую парадигму философии. Если системные подходы, системно-количественная научная программа культурологии, должна решить вопрос дуализма наук, то органицизм, «гетеанская линия» в культурологии, обязана разъяснить вопрос о единстве науки о культуре.

Исходя из идеи о культурной определенности бытия (дисконтинуальной метафизической структуры), что требует индивидуализированной разработки метафизических горизонтов разных культур, мы уже можем создать культурологические дискурсы, выстроенные на разных системах эйдетических понятий (региональных онтологиях). А в таком случае во весь рост встает во-

прос: сколько культур / цивилизаций – столько и культурологий? Означает ли это, что в этой научной программе исчезает единство науки о культуре? Этот вопрос, который с первого взгляда может казаться довольно каверзным, на самом деле серьезной проблемой не является. В теории предметности Э. Гуссерль дает ясное объяснение о том, как соотносятся региональные онтологии и квазирегionen. Э. Гуссерль объясняет: квазирегionen изначально является пустым, и как таковой он не отражает онтологической организации уникальной культуры / цивилизации. Региональные онтологии не выводимы из онтологии формальной [12. С. 61–62]. Индивидуализация квазирегionen предполагает создание уникальной системы эйдетических понятий, выражающих картину мира конкретной уникальной культуры. Таким образом, квазирегionen мыслится как некая общая логика построения предметной сферы науки, в нашем случае – культурологического дискурса. Или, иными словами, наука о культуре объединяет культурологические дискурсы уникальных культур, выстроенные по единой логике образования предметности.

4. Заключение

Непосредственной реальности в науке нет. Чтобы понимать, как реальность включается в культурологический дискурс, необходимо видеть, что альтернативные научные программы ориентированы на разные парадигмы философии, которые задают разные содержания основополагающих понятий (времени, пространства, движения, причинности и др.), воспринимаемые научными программами и теоретическим знанием уже в готовом виде. С их точки зрения не только принципиально иначе конституируется предметность культурологии, но и выстраивается вся архитектура дисциплинарности. Таким образом, в случае альтернативных научных программ в культурологии мы имеем дело не с одним способом построения дисциплинарности, но с двумя принципиально разными. Поэтому, изучая конкретное явление культуры (фрагмент реальности), исследователь должен отдавать себе отчет: в понятиях какой научной программы он описывает свой предмет исследования. Последовательность применения понятийной системы и методологии изначально выбранной научной программы, а также умение видеть как ее эвристический потенциал, так и рамки научной легитимации полученных результатов, является свидетельством логической культуры ученого.

Из сказанного следует и еще один вывод: несмотря на то, что альтернативные научные программы изначально мыслились как дополнительные [13. С. 13–16], это не означает, что в перспективе следует ожидать или стремиться к сближению их позиций или даже к их объединению. Альтернативные научные программы и в их рамках созданные концепции имеют разный эвристический потенциал и границы научной легитимации, а их конкуренция обеспечивает продуктивное развитие науки о культуре.

Список источников

1. Солонин К.Ю., Туманян Т.Г. Традиции изучения философии и культур Востока в Санкт-Петербургском университете // *Этносоциум*. 2015. № 7 (85). С. 61.
2. Порус В.Н. Альтернативы научного разума (к анализу романтической и натурфилософской критики классической науки) // *Вопросы естествознания и техники*. 1998. № 4. С. 18–50.
3. Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2002. 451 с.

4. Хайдеггер М. Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Два текста о Вильгельме Дильтее. М., 1995. С. 137–201.

5. Забулионите А.К.И. Типологическая систематика в науке о культуре: основания и перспективы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 43. С. 40–54.

6. Круглова Л.К. Избранное. Антропологический принцип в культурологии: теория и практика. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с.

7. Перов Ю.В. Историчность и историческая реальность. СПб., 2000. 144 с.

8. Маркарян Э.С. Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи. М. ; СПб., 2014. 656 с.

9. Типы в культуре. Методологические проблемы классификации, систематизации и типологии в социально-исторических и антропологических науках // Материалы конференции / отв. ред. Л.С. Клейн. Л., 1979. 184 с.

10. Кagan М.С. Философия культуры. СПб., 1996. 415 с.

11. Кagan М.С. Введение в историю мировой культуры. СПб., 2003. Кн. 1. 383 с.

12. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая: Общее введение в чистую феноменологию. М., 2009. 498 с.

13. Солонин Ю.Н. Концепты и логические модели теорий целостности // Понятие целостности в логико-методологическом аспекте. Труды научного семинара по целостности. М. : Этносоциум, 2012. С. 6–35.

References

1. Solonin, K.Yu. & Tumanyan, T.G. (2015) Traditsii izucheniya filosofii i kul'tur Vostoka v Sankt-Peterburgskom universite [Traditions of studying the philosophy and cultures of the East at St. Petersburg University]. *Etnosotsium*. 7(85). pp. 61.

2. Porus, V.N. (1998) Al'ternativy nauchnogo razuma (k analizu romanticheskoy i naturfilosofskoy kritiki klassicheskoy nauki) [Alternatives of scientific reason (to the analysis of romantic and natural-philosophical criticism of classical science)]. *Voprosy estestvoznaniya i tekhniki*. 4. pp. 18–50.

3. Heidegger, M. (2002) *Bytie i vremya* [Being and time]. Translated from German. St. Petersburg: [s.n.].

4. Heidegger, M. (1995) Issledovatel'skaya rabota Vil'gel'ma Dil'teya i bor'ba za istoricheskoe mirovozzrenie v nashi dni. Desyat' dokladov, pročitannykh v Kassele (1925) [Research work of Wilhelm Dilthey and the struggle for a historical worldview in our days. Ten reports read in Kassel (1925)]. In: Shpet, G. & Heidegger, M. *Dva teksta o Vil'gel'me Dil'tee* [Two texts about Wilhelm Dilthey]. Moscow: Gnozis. pp. 137–201.

5. Zabulionite, A.K.I. (2021) Typological systematics in the science of culture: foundations and prospects. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 43. pp. 40–54. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/43/3

6. Kruglova, L.K. (2018) *Izbrannoe. Antropologicheskii printsip v kul'turologii: teoriya i praktika* [Selected works. The anthropological principle in cultural studies: Theory and practice]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.

7. Perov, Yu.V. (2000) *Istorichnost' i istoricheskaya real'nost'* [Historicity and Historical Reality]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo.

8. Markaryan, E.S. (2014) *Izbrannoe. Nauka o kul'ture i imperativy epokhi* [Selected works. The science of culture and the imperatives of the era]. Moscow; St. Petersburg: TsGI Print.

9. Kleyn, L.S. (ed.) (1979) *Tipy v kul'ture. Metodologicheskie problemy klassifikatsii, sistematizatsii i tipologii v sotsial'no-istoricheskikh i antropologicheskikh naukakh* [Types in culture. Methodological problems of classification, systematization and typology in socio-historical and anthropological sciences]. Leningrad: Leningrad State University.

10. Kagan, M.S. (1996) *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. St. Petersburg: Petropolis.

11. Kagan, M.S. (2003) *Vvedenie v istoriyu mirovoy kul'tury* [Introduction to the history of world culture]. Vol. 1. St. Petersburg: Petropolis.

12. Husserl, E. (2009) *Idey k chistoy fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii* [Ideas for Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy]. Vol. 1. Moscow: Akademicheskii Proekt.

13. Solonin, Yu.N. (2012) Kontsepty i logicheskie modeli teorii tselostnosti [Concepts and logical models of integrity theories]. In: Solonin, Yu.N. (ed.) *Ponyatie tselostnosti v logiko-metodologicheskoy aspekte* [The concept of integrity in the logical and methodological aspect]. Moscow: Etnosotsium. 2012. pp. 6–35.

Сведения об авторах:

Забулионите А.К.И. – доктор философских наук, доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, профессор института театра, музыки и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: k.zabulionite@holism-culture.org

Коробейникова Л.А. – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Zabulionite A.K.I. – Saint-Petersburg State University, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: k.zabulionite@holism-culture.org

Korobeynikova L.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 06.10.2022;

одобрена после рецензирования 13.10.2022; принята к публикации 04.11.2022.

The article was submitted 06.10.2022;

approved after reviewing 13.10.2022; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 72.01

doi: 10.17223/22220836/48/7

АРХИТЕКТУРА ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Мария Николаевна Кокаревич

*Томский государственный архитектурно-строительный университет, Томск, Россия,
kokarevich@mail.ru*

Аннотация. В статье представлены результаты исследования детерминантной роли социокультурного контекста средневековья на формирование образа средневековой архитектуры. Данный контекст образуется системой базовых доминант, ценностных оснований средневековой культуры, представляющих собой единство догматизма, универсализма, крайнего дуализма, которые определяют эстетические представления, стилистические особенности, специфику философского контекста и позволяют понять генезис и эволюцию романского и готического стилей.

Ключевые слова: архитектура, средневековая культура, догматизм, универсализм, крайний дуализм

Для цитирования: Кокаревич М.Н. Архитектура европейского средневековья в контексте культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 80–88. doi: 10.17223/22220836/48/7

Original article

ARCHITECTURE OF THE EUROPEAN MIDDLE AGES IN THE CONTEXT OF CULTURE

Mariya N. Kokarevich

Tomsk State University of Architecture and Building, Tomsk, Russia, kokarevich@mail.ru

Abstract. The aim of the article is to substantiate the determinative influence of the sociocultural context of the Middle Ages on the formation of medieval architecture, i.e. evidence that the sociocultural context, woven from the mental dominants of the Western European Middle Ages, aesthetic representations and scholastic constructions determines architectural intentions in a given cultural era. The material of cultural research in this work are the diverse phenomena of medieval culture: scholastic research, philosophical-aesthetic concepts, facts of architectural activity.

The conclusion about the determinacy of the architectural activity of the sociocultural context is based on the methodology of reconstruction of the cultural-historical reality, based on the representation of culture as a coexistence of integral cultural-historical types, cultural eras, in which each element is an actualization of the system of mental dominants and the methodology of typology, which allows to identify the main types of sociocultural dominants, to build their hierarchy.

During the research, the following types of sociocultural foundations of the architectural and construction activities of the Western European Middle Ages were identified: ontological, aesthetic and scholastic foundations. The ontological context is the unity of the mental dominants of medieval culture (dogmatism, universalism, symbolism and extreme dualism). The existential principles of medieval culture set the image of the beautiful as immaterial, radiant, luminous, harmonious, complete. The medieval scholasticism clarifies ideas about harmony and order, substantiates symbolism as the norm of thinking and activity. The

dominant role is played by the principles of early and high scholasticism: keeping and harmony, which initiates the principle of hierarchy in the architecture of the Gothic cathedral, disputation, embodied in the legitimacy of discrepancies and finding harmony between the disagree, harmony of the consistency of parts in architecture.

Thus, the sociocultural context of the Middle Ages is a hierarchical system, the basic level of which is the mental core of a given cultural epoch, which consistently determines the specifics of aesthetic concepts and scholastic constructions that are actualized in medieval architecture. This determination is meaningful, because architectural phenomena (Romanik, Gothic), individual elements (stained-glass windows, arc-buds, ribs, buttresses, rose-windows, etc.) are embodiments of the sociocultural context, and genetic, as architectural-artistic images are born from an artistic interpretation of sociocultural discourse, represented by the concepts of dogmatism, symbolism, luminescence, radiance, harmony and order, such as subordination and agreement, etc.

Keywords: architecture, medieval culture, dogmatism, universalism, extreme dualism

For citation: Kokarevich, M.N. (2022) Architecture of the european middle ages in the context of culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 80–88. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/7

Одним из главных направлений в теории культуры является исследование социокультурного контекста на формирование тех или иных феноменов культуры: философских построений, эстетических образов, стилистических особенностей, архитектурных сооружений и т.п. При этом можно считать обоснованным и общепринятым в культуртеоретическом дискурсе экстерналистский подход, согласно которому социокультурный контекст выполняет детерминирующую роль при генезисе и эволюции конкретных феноменов культуры (см., например, [1, 2]).

Соответственно, актуализируется задача конкретизации экстерналистского подхода при обосновании социокультурной детерминации архитектурных феноменов средневековья, выстраивания иерархии контекстуальных доминант, образующих методологию средневековой архитектурно-строительной деятельности. Как уже обосновано, фундаментальный уровень контекстных доминант составляют ментальные ценности определенной культурной эпохи, культуры в целом. Ментальные доминанты задают эстетические, философские основания, определяющие стилистические особенности архитектуры данной культурной эпохи, ее архитектурные интенции [3].

Становление западноевропейской средневековой культуры – это генезис и утверждение системы христианских фундаментальных норм и ценностей, утверждение христианства как основания данной культурной эпохи. Поэтому ментальное основание становящейся культурной эпохи оказывается тотально религиозно окрашенным. Ментальные детерминанты европейского средневековья, такие как догматизм, универсализм, символизм, крайний дуализм, составляют в своем единстве онтологическое ядро данной культурной эпохи, которое, являясь системой субстанциональных и генетических первоначал, самых глубинных социокультурных констант, определяет качественное своеобразие и целостность всех культурных феноменов средневековья, в частности, средневековой архитектуры.

Действительно, становление средневековой западноевропейской культуры – это, в главном, становление и укрепление христианства с его идеей Бога как онтологического начала всего сущего. При этом специфичным для данной культурной эпохи становится отождествление веры в Бога с верой в дог-

маты Священного Писания. Одной из причин данного отождествления может быть названа необходимость культивирования безусловной веры в тексты Евангелий, одной из задач которых являлась максимальная приближенность ко времени жизни Иисуса Христа, к его проповедям, что возможно осуществить через книги при условии веры в каждое написанное слово. На другую причину указывает В.С. Соловьев, говоря, что население средневековой Европы не было готово принять христианский нравственный идеал путем философской рефлексии. Поэтому среди них сначала утвердилась вера в Христа как вера в факт его сверхъестественного существования, а после начала юридического преследования нехристиан в христианство пришло множество людей, которые из-за страха преследования вошли в религию через обряды, чтение текстов, что сделало догматы Священного Писания основанием и условием внутреннего принятия христианства [4. С. 339–350].

Укрепление и распространение христианства через догматы Священного Писания предопределило их безусловную значимость. Догматизм утверждается в качестве основного элемента средневековой ментальности. Он определяет основной идеал обоснования в науке, когда христианский догмат рассматривается как непреложный и единственный аргумент доказательства истинности какого-либо суждения, вывода. Догматизм генерирует и пронизывает все культурные формы европейского средневековья, которые также воспринимаются как догмы, что утверждает канонизм, перманентное тиражирование канонов в живописи, в архитектурно-строительной деятельности. Архитектурные сооружения превращаются в догмы, вечные и неизменные образцы, что позволяет распознать романский храм, готику даже глубокому дилетанту после знакомства хотя бы с одним образцом. Догматизм, основанный на вере в истинность и потому безусловную ценность книжных высказываний, принятых церковью, задает и особую интенцию в искусстве и архитектуре, в частности, когда содержание догмата переносится на полотно или в архитектурное сооружение, как, например, в полотне И. Босха «Святой Иоанн Богослов на острове Патмос», или при создании интерьера храма, заполненного неземным светом, в частности, по текстам Иоанна Богослова.

Следствием такого догмата Священного Писания, как догмат о едином Боге, является универсализм как другая ментальная доминанта средневековой культуры. Универсализм исходит из представления об едином Боге и воплощается, во-первых, в положении об единстве мира как творении божьем, что усиливает канонизм в созидании христианских храмов как воплощениях единого образца; во-вторых, в принципе тотальности общей христианской морали, что инициирует теоретизирование Августина Блаженного о человеке как душе, владеющей телом, человеке как единственном существе, способным подчинить свои чувства долгу, служению Богу, Добру и Милосердию, что делает, в частности, приоритетным именно храмовое зодчество, созидание очагов, которые зримо призывают к Добру и Милосердию, служению Богу; в-третьих, доминировании общего в целом, при котором любое проявление индивидуальности расценивается как измена Богу, как грех, например, гордыня – грех, денежное богатство, нажитое путем ростовщичества, индивидуальных усилий, – грех и т.п., что приводит, в частности, к анонимности авторов, созидających великолепные храмы.

Догматизм и универсализм последовательно приводят к символизму как признанию того, что все феномены как творения Бога представляют собой символы, заместители Божьего замысла. Соответственно, эпоху в лице богословов, философов, ученых интересует символическое толкование чисел, природных явлений, поступков человека, текстов Священного Писания и т.п. Символизм генерирует живописные образы И. Босха как символов реального мира. Поэтому его полотна наполнены рыбами – символами распутства и лжепророков, фруктами и ягодами – символами телесных наслаждений, свиньями – символами обжорства и т.п. Архитектура сначала создает романский стиль, потом готику, которая наиболее полно в своих храмах символизирует Царство Божье, наполненное светом, символизирующим спасение, божественность прекрасного, а также излучающим свечение золотом, блеском драгоценных камней.

Абсолютная ценность Бога приводит к приоритету души, духовности. Каждый христианин видит в себе, прежде всего, душу, владеющую телом, поскольку он образ и подобие Бога как совокупности всех духовных совершенств. Он – образ Бога, образ Истины, Красоты и Добра, ему дано познавать Истину, понимать Красоту, стремиться к Добру. Он – бледное подобие Бога, подобие совершенной Истины, Добра и Красоты. Согласно Иоанну Дамаскину, он подобие Божественной Воли, которая всегда направлена к Добру, в то время как человек зачастую выбирает зло. Утверждение приоритета, ценности духовного происходит путем унижения телесности, природности человека. Последнее приводит к такой ментальной доминанте, как крайний дуализм, что предполагает признание полной противоположности духовности, божественности в человеке его природному и телесному началу и потому признание духовного благом, а всего телесного – злом, чем-то низменным и недостойным. Крайний дуализм генерирует дематериализацию в понимании красоты, плоскостность изображаемых образов, акцент на экспрессивном звучании художественных, архитектурных образов.

Механизм утверждения одних ценностей путем унижения других естествен для этапа генезиса и утверждения какой-либо определенной культуры как культурно-исторического типа. Христианские ценности утверждаются путем унижения и уничтожения норм и артефактов античного мира, становление православия у славян-русичей сопровождается поруганием язычества, языческих капищ и идолов, движение талибов разрушает статуи Будды в провинции Бамиан в знак полного утверждения ислама на этих территориях и т.д. Соответственно, тело сквозь призму господства крайнего дуализма становится омерзительным одеянием души, что воплощается в статусности храмового зодчества и пренебрежительном отношении к жилищному строительству, формированию улиц и жилых кварталов.

Культурные доминанты, бытийные первоначала средневековой культуры задают образ и идеал прекрасного, который становится конкретизацией бытийных доминант данной культурной эпохи, «высвечивается» на пересечении догматизма, универсализма, крайнего дуализма, утверждается и обосновывается в рамках средневекового философствования. Через нормы прекрасного бытийные доминанты реализуют методологию архитектурно-строительной деятельности, которая, по сути, является эстетической,

т.е. воплощает красоту, осуществляется по законам красоты, регулируется идеей прекрасного.

В средневековье красота воспринимается как атрибут Бога как совокупности всех духовных совершенств – Истины, Добра и Красоты, т.е. как духовная сущность. Земная красота представлялась отблеском божественной красоты. Поэтому она причастна человеческой душе как образу Бога. Соответственно, красота является атрибутом души, причастна душе, воспринимается через душу. Душа делает лицо прекрасным. Понять красоту мира можно только душою, только в мышлении, а не просто в созерцании. Красота светлосна и лучезарна, т.е. главные ее атрибуты далеки от вещественности, материальности. Также красота там, где есть гармония, порядок и числовая пропорция. Последнее свойство определяется тем, что средневековье утверждается на развалинах античной культуры, и многие средневековые мыслители, в частности Августин Блаженный, являлись носителями античной образованности. Красота приносит удовольствие через созерцание и размышление. Она существует благодаря созерцанию. Этим она отличается от Добра и Истины. Добро связано с удовлетворением желаний, Истина – с познанием.

Данному осмыслению красоты предшествовало полное отрицание античного образа прекрасного. Для Тертулиана отрицание античной культуры перерастает в тенденцию отрицания всех форм художественной деятельности: скульптура для него – выражение идолопоклонства и безнравственного культа императоров; театр воспитывает в людях чувственность и жестокость; и в целом искусство находится под покровительством двух дьяволов – страсти и вождения – Бахуса и Венеры. Впоследствии отцы церкви, воспитанные в античной традиции и вслед за Платоном утверждавшие, что искусство обращено к яростной части души, считали, что оно греховно, поскольку потворствует страстям, а человек, прежде всего, разумное существо, его стержнем должны являться разумные добродетели: умеренность, долготерпение, доброта, любовь к Богу. Боэций призывает философию как истинное утешение взволнованной души осудить музы как нечестивых дев, предлагающих людям «сладкий яд», убивающих «плодотворное семя разума». Августин Аврелий сетует, что много времени уделил изучению мирской, а потому пошлой и легкомысленной литературе.

Но это было время, когда вера в Бога утверждалась, еще не стала повсеместной. Когда этот этап становления и утверждения христианства завершается, тогда и утверждается средневековый образ красоты и средневековое искусство как воплощение данного образа. Августин Аврелий начинает говорить, что искусство возбуждает страсти, волнует человека, но страсти бывают разными, поэтому христианский проповедник должен быть красноречивым, чтобы устрашать, смягчать, воодушевлять людей. Тем самым утверждается представление о том, что искусство в той степени имеет право на существование, в какой оно служит укреплению веры в Бога. Несомненно, средневековая архитектура является воплощением данного понимания красоты как лучезарности и светолосности, как блеска (*claritas*), как гармонии и порядка, законченности форм (*integritas*).

Средневековая схоластика, уточняя содержание красоты, формирует тот дискурс, который определяет методологию архитектурной деятельности. Она

конкретизирует понятия гармонии и порядка, приводит к определенному пониманию их как соподчинения, согласия. В частности, Э. Панофски, обосновывая детерминацию средневековой храмовой архитектуры схоластическим пониманием красоты, приходит к выводу о том, что схоластика и готика существуют не просто «параллельно», их связь представляет собой «не что иное, как причинно-следственное отношение» [5. С. 228]. Он доказывает доминантную роль схоластических построений на основе «modus operandi» – способа функционирования. Первый принцип ранней и высокой схоластики – *manifestatio* (прояснение, истолкование) генерирует, согласно Э. Панофски, «прозрачность» как сущность восприятия храма ранней и высокой готики, а второй – *consolidation* (согласие и гармония) – инициирует принцип соподчиненности в архитектуре готического собора. Кроме того, Э. Панофски последовательно обосновывает доминантное функционирование такого фундаментального принципа схоластической аргументации, как «*videtur quod – sed contra – respondeo dicendum*», в формировании таких трех элементов готического собора, как окно-роза, трифорий и конструкции опор центрального нефа [Там же].

Детерминантная роль философии подчеркивается высказыванием аббата Сугерия о готике как наиболее точном воплощении «теологии в камне». Действительно, средневековая схоластика, решая, в частности, проблему толкования как проблему толкования смысла, концептуального толкования, спекулятивного толкования сквозь призму символизма, догматизма, универсализма, повсеместно утверждает систему категорий, понятий, в рамках которых осуществляется архитектурная деятельность. Например, символизм как принцип схоластического философствования укрепляется именно философией, богословием как элемент интеллектуального инструментария и потому становится обязательной нормой мышления и деятельности, что акцентирует роль света как символа божественной красоты, как символа спасения и приводит к конструированию в стенах храма огромных, расцвеченных витражами окон, сквозь которые внутрь храмового пространства хлынули потоки божественного света. Принцип гармонии как атрибут прекрасного утверждается как принцип соподчинения, присущего и схоластике. Принцип *disputatio*, воплощающийся в возможности осознания существования разных мнений, законности расхождений и тем не менее нахождения согласия между несогласными «*concordia discordantium canonum*», нахождения гармонии согласованности частей, полифоничность образа и звучания. Тем самым философский, теологический дискурс становится эвристическим полем для архитектурно-строительной деятельности.

Средневековая архитектура, ее стилистика, эволюционирование от трехнефной базилики к романике и далее к готике является ярким примером детерминантной роли социокультурного контекста, сплетенного из ментальных доминант, образов прекрасного, схоластических построений. Храмовые сооружения становятся наиболее значимыми воплощениями социокультурного контекста западноевропейского средневековья. Действительно, если православие с его устремленностью к Божественному, внеземному выбирает Пантеон, построенный только для богов, в качестве первоначальной архитектурной формы для православного храма, то католическая церковь с ее устремленностью не только к духовной, но и политической власти выбирает

римскую трехнефную базилику, предназначенную для политических и судебных заседаний в римской культуре.

Впоследствии данная архитектурная форма трансформируется в соответствии с социокультурным контекстом европейской средневековой культуры, в своей основе сплетенным из догматизма, универсализма, символизма и крайнего дуализма. Соответственно, сначала в такой базилике появляется поперечный трансепт, придающий зданию форму креста, потолочные перекрытия располагают на дугах, чтобы они напоминали небесный свод, уже потом появляются ребра жесткости – нервюры, число которых увеличивается в соответствии с задачей символического формирования небесного купола. Впоследствии утверждаются те стилистические особенности, которые в своей целостности задают феномен романского стиля, романского храма. В соответствии с господством на данном этапе доминанты крайнего дуализма романский храм несет в себе противоположность земного и божественного. Некоторое унижение, пренебрежение земного воплощается в простом тяжеловесном, лишенном украшательства экстерьере храма, поскольку он обращен к внешнему земному миру. При этом интерьер храма соотнобразуется с символическим представлением о храме как прообразе Божьего Царства в описании Иоанна Богослова, с представлением о божественности красоты, ее нематериальности, лучезарности, светоносности. Интерьер ярко контрастирует с внешним обликом храма. Он роскошен, наполнен золотыми предметами, особым светом, божественность которого создается при прохождении солнечного света через многочисленные разноцветные витражи. Появляются контрфорсы, которые усиливают простенки между витражными окнами и позволяют поднимать выше и выше свод на нервюрах, сначала крестовый свод, позволяющий строить трехъярусный неф. Впоследствии нервюры становятся длиннее и образуют перекрытия, которые делят соответствующий участок свода на семь секторов. Нервюрная система, контрфорсы, витражи утверждаются как стилистические элементы, позволяющие полнее воплотить в храме символику Царства Божьего, символику неземного, лучезарность и светоносность как основных свойств божественной красоты, царства спасения.

Однако должен был реализоваться и закономерно осуществляется переход к готике, которая наиболее полно, наиболее точно, нежели романика, актуализирует в храме символ Царства Божьего, божественность красоты, идею спасения, их схоластическое толкование. Это событие происходит в 1137 г. в аббатстве Сен Дени, когда аббат Сугерий решает перестроить храм в полном соответствии с образом божественного царства. Он утверждает необходимость того, чтобы храм абсолютно полно воплотил религиозную философию, или «теологию в камне», дал бы любому прихожанину почувствовать Дух Божий внутри храма, придя в храм, оказаться как будто в Царствии Божьем. Для этого аббат Сугерий решает увеличить внутреннее пространство храма, реализовать идею новой земли, новых небес. С этой целью контрфорсы выносятся наружу, они «прикрепляются» к стенам аркбутанами, изящно выгнутыми мостиками, арками, которые становятся опорами для определенных участков стен. В таком храме происходит дематериализация камня. Контрфорсы, аркбутаны, обилие скульптур, скульптурных групп, стрельчатые окна, окна-розы, усиленные вертикальные составляющие и т.п. становятся теми стилистическими элементами, которые воплощают замысел аббата

Сугерия о храме как символе божественного царства. Кружево витражных окон, вертикальная направленность элементов интерьера, строгая геометрическая планировка, обильная наполненность внутреннего пространства неземным лучезарным светом дополняют экстерьер храма. Все эти стилистические особенности и элементы формируют готический стиль как завершающий этап эволюционирования храмовой архитектуры в аспекте наиболее полного социокультурного контекста, сплетенного из бытийных оснований культуры западноевропейского средневековья, образов прекрасного, схоластических построений.

Тем самым социокультурный контекст западноевропейского средневековья, представленный единством вышеперечисленных ментальных детерминант, таких как догматизм, универсализм, символизм и крайний дуализм, идеалов и образов прекрасного, философских, теологических построений, задает качественное своеобразие всех культурных форм, включая архитектурные, а также является их генетическим началом, определяет приоритеты тех или иных архитектурно-строительных сооружений. Во-первых, ментальные детерминанты, образующие фундамент культурного контекста западноевропейского средневековья, задают образы прекрасного, специфику философских построений, соответственно, определяют качественное своеобразие архитектурных форм (от трансформации трехнефной базилики к романике, потом – готике); во-вторых, они генерируют в большей степени храмовое зодчество, генерируют формирование тех стилистических элементов архитектурного сооружения, которые наиболее полно соответствуют социокультурному контексту (аркбутаны, нервюры, контрфорсы, окна-розы, позволяющие полнее представить храм как символ Бога, Царствия Божьего, форму божественной красоты); в-третьих, выстраивается архитектурный мир, в котором наиболее значимыми сооружениями становятся католические храмы, которые призваны укрепить веру в Бога.

Список литературы

1. Кулхаас Р. Нью-Йорк вне себя. М. : Ин-т медиа, архитектуры и дизайна, 2013. 336 с.
2. Степин В.С. Теоретическое знание. М. : Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.
3. Кокаревич М.Н. Иерархия контекстуальных факторов генезиса и эволюции архитектурных феноменов античности // Вестник Томского государственного университета. Культурология. 2018. № 29. С. 99–106.
4. Соловьев В.С. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 2. 822 с.
5. Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика. СПб. : Азбука, 2004. С. 213–335.

References

1. Kulhaas, R. (2013) *Nyu-York вне sebya* [Delirious New York]. Translated from English. Moscow: Institut media, arhitekturyi i dizayna
2. Stepin, V.S. (2000) *Teoreticheskoe znanie* [Theoretical Knowledge]. Moscow: Progress-Tradition.
3. Kokarevich, M.N. (2018) The hierarchy of contextual factors in the genesis and evolution of the architectural phenomena of antiquity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 29. pp. 99–106. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/29/9
4. Soloviev, V.S. (1990) *Sochineniya* [Works]. Vol. 2. Moscow: Mysl'.
5. Panofski, E. (2004) *Goticheskaya arhitektura i sholastika* [Gothic Architecture and Scholasticism]. Translated from English. St. Petersburg: Azbuka.

Сведения об авторе:

Кокаревич М.Н. – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и истории Томского государственного архитектурно-строительного университета (Томск, Россия). E-mail: kokarevich@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kokarevich M.N. – Tomsk State University of Architecture and Building (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kokarevich@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 04.03.2020;
одобрена после рецензирования 12.05.2020; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 04.03.2020;
approved after reviewing 12.05.2020; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 130.122:8

doi: 10.17223/22220836/48/8

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕНЦИЯХ ЛИНГВОФИЛОСОФСКОЙ ПАРАДИГМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКА В ЯЗЫКОВОЙ ДОКТРИНЕ МОДИСТОВ

Михаил Анатольевич Корниенко

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
mkornienko1@gmail.com*

Аннотация. В статье обозначен вектор отношения преемственности, существующего между идеями грамматистов, представляющих греко-римскую лингвистическую традицию, и исследовательской программой модистов. Раскрыта специфика концепта схоластической грамматики, представленного в лингво-философском наследии модистов. Показана роль модистов в формировании лингвофилософской парадигмы теории языка. Изменение общей направленности развития европейской лингвофилософской мысли охарактеризовано как интеллектуальное достижение средневековой схоластики.

Ключевые слова: поздняя античность, поздние латинские грамматисты, схоластика, средневековье, спекулятивная грамматика, дескриптивизм, теория синтаксиса, модус, *modus significandi*, *modus essendi*, *modus intelligendi*, активный и пассивный модусы познания, знаковая природа активного модуса обозначения

Для цитирования: Корниенко М.А. К вопросу об интенциях лингвофилософской парадигмы исследования языка в языковой доктрине модистов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 89–98. doi: 10.17223/22220836/48/8

Original article

ON THE QUESTION OF THE INTENTIONS OF THE LINGUO-PHILOSOPHICAL PARADIGM OF THE STUDY OF LANGUAGE IN THE LINGUISTIC DOCTRINE OF THE MODISTS

Mikhail A. Kornienko

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
mkornienko1@gmail.com*

Abstract. The article reveals the relationship of continuity, which manifested itself in the ideological connection of the Greco-Roman linguistic tradition and the research program of the modistic direction. It is noted that the grammars of Donatus and Priscianus, late antique Latin grammars, were the culmination of the searches of the grammarians of antiquity. The specificity of the concept of scholastic grammar, presented in the linguo-philosophical heritage of the modists, is shown. The role of modists in the design of the linguo-philosophical paradigm of the European theory of language is revealed, which is characterized as a significant achievement of medieval scholasticism.

It is shown that in the concept of the modists there is an interest in the philosophical properties of linguistic phenomena, in the relationship between language and the world and the connection that is inherent in the categories of grammar and the universe of things. The role of modists in the creation of the first theory of syntax in the European tradition and the

first scholastic theory of language in medieval Europe is revealed. The grammatical and logical interpretation of language problems in the process of teaching grammar gave rise to the philosophy of grammar, the so-called *Grammatica speculativa* („speculative grammar“). In the interpretation of the modists, the study proves, language is presented as that coherent integrity, which is characterized by universality, universality, organic connection with being and thinking, and this finds expression in grammar and logic.

The doctrine of modists, as shown in the article, is based on the idea that processes in language are carried out through three different modes – a mode of designation (*modus significandi*), a mode of thinking (*modus intelligendi*), a mode of existence (*modus essendi*). The modes are presented in their interdependence, which is reflected in the following scheme: the mode of thinking depends on the mode of existence, the mode of designation – on the mode of thinking. Reality serves as the basis for the subsequent superstructure of modes. The mode of designation in the concept of modists acquired the status of a key category that allows one to reveal the connection between language and reality, which was an attempt to explain the knowledge of a thing through language. The stated modes have a basis in things: for *modus essendi* these are things that exist outside of consciousness, for *modus intelligendi* – things known, for *modus significandi* – things designated.

Revealing the connection between grammatical laws and phenomena of reality, the modists interpreted language as a system with a grammatical structure and in its existence revealed the ability to reflect the world.

Keywords: late antiquity, late Latin grammarians, scholasticism, the Middle Ages, speculative grammar, descriptivism, theory of syntax, *modus*, *modus significandi*, *modus essendi*, *modus intelligendi*, active and passive modes of cognition, the sign nature of the active mode of designation

For citation: Kornienko, M.A. (2022) On the question of the intentions of the linguo-philosophical paradigm of the study of language in the linguistic doctrine of the modists. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 89–98. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/8

Эпоха Средневековья – достаточно недавнее открытие, допускающее, казалось бы, противоречивые оценки: это эпоха разума, поработанного авторитетом религиозной догмы и Аристотеля, эпоха политического, экономического и интеллектуального варварства, проявившегося в VI–XI вв., и одновременно эпоха «беспримерной по своей интенсивности интеллектуальной и художественной жизни» [1. С. 51] в период зрелого Средневековья (XII–XIV вв.). Именно в этот период схоластическая философия обнаружила свою значительность. Под эгидой схоластической философии осуществлялся процесс философского образования в странах Европы, созданная схоластами терминология не утратила до сих пор своей значимости; благодаря трудам, созданным схоластами, возникло и отношение преемственности с философским наследием античности. Интеллектуальным достижением средневековой схоластики стало и то, что была изменена общая направленность развития европейской лингвофилософской мысли, а в грамматической науке сформировался новый подход. Эпоха европейской схоластики оказалась временем появления философских, «спекулятивных» грамматик, авторами которых была предпринята попытка отойти от ранее принимаемых принципов дескриптивизма. Своими трудами заявили о себе модисты, обнаружившие интерес к философским свойствам языковых явлений, к отношениям языка и мира, к той связи, которая присуща категориям грамматики и универсума вещей (пониманию сути позиции модистов, уяснению преемственности позиций по вопросам средневековой философии языка и традиции античности, которую средневековая философия унаследовала, служат труды Мориса де Вульфа [2]

и Эмиля Брейе [3]). Именно модисты создали первую в европейской научной традиции теорию языка. Модисты явились и творцами (по мнению И. Пинборга и Р.-Х. Робинса) первой в европейской научной традиции теории синтаксиса. В главную превращается идея существования единой логической основы, общей для всех языков, – время диктовало необходимость перехода к проблематике лингвофилософского уровня. Какую роль в этих событиях сыграли модисты? Эта проблема станет доминирующей в данной статье.

Платону принадлежат слова «знающий грамоту» и «умеющий обращаться с буквами», однако эпоха античности не знала теории языка, наука о языке имела форму грамматик. Истории известны греческая и римская грамматические традиции античности. Словом «grammatices» (от греч. *gramma* – буква, написание, *grammate* – чтение, письмо) обозначалось искусство начертания букв; в латыни термином «грамматика» обозначалось учение о словесности. Преподавание грамматики начиналось с обучения письму и чтению. Этот элемент греко-римской образовательной традиции был сохранен до эпохи каролингского ренессанса, важным он считался и позже, о сохранении этой многовековой традиции находим в рукописи Ганева колледжа, названной «Священник у алтаря», пишет об этом и Ч. Хаскинс [4]. Позднее отошли от простого чтения и письма, перейдя к более развернутому представлению текстов, – прочитанное анализировалось, а тексты комментировались. И это требовало знаний и способности представить и изложить текст правильно.

Первые ученые-грамматисты появились в александрийскую эпоху, – Александрия была средоточием культуры Востока, метрополией культуры эпохи античности. Во времена античности грамматист представлял собой одновременно филолога и критика, и в то время как первый исследовал исторические факты, объясняя соотношение слов и предметов, в задачу второго входила работа со слогом. В состав грамматики входили «техника», «история», «идеатерон» – изучение грамматических особенностей, интерпретация языковой специфики. Позднее в грамматику вошли дополнительные разделы, так, Дионисий Фракийский (ок. 170–90 гг. до н.э.) упоминает в совокупности этих разделов произношение, объяснение содержания, толкование слов, этимологию, аналогию, критику. Грамматика Дионисия Фракийца была первой грамматикой, получившей известность, ссылки на нее содержатся и в лингвистических источниках Возрождения. Александрийские ученые обладали универсальностью, что позволяло им, помимо исследования грамматики, исследовать крупные сочинения античных авторов. История грамматики сохранила имена Аристофана Византийского, Аристарха, Кратеса Милосского, Асклепиада, Гефестиона, Прокла. В качестве первого грамматиста, представляющего римскую традицию, называют Кратеса, – он прибывает в Рим в качестве посла и начинает чтение лекций о греческом и латинском языках. Постепенно образовался круг тех, кто сделал грамматику предметом научного интереса: Аврелий Опилий известен толкованиями древних поэтов, грамматическим сочинением «Музы»; Элий Стиллон – работами по этимологии; Марк Теренций Варрон, ученик Элия Стиллона, создал первое произведение по грамматике «*De lingua latina*» – «О латинском языке». Параллельно с этим создавалось множество «*Commentarii grammatices*» – грамматических комментариев. Известными комментаторами были Кв. Асконий (комментатор трудов Цицерона), Марк Валерий Проб (комментатор сочинений Вергилия «Буколи-

ки» и «Георгики»). Римская грамматическая традиция представлена произведениями античных грамматистов Сантра («*De verborum antiquitate*» – «О древних словах»), известны «*De analogia ad M. Terentium Varronem*» («Аналогия к М. Теренцию Варрону») Цезаря, «*Libri dubii sermonis*» («О затруднительных вопросах разговорного языка») Кв. Реммия Палемона. Грамматическими трактатами известен и Светоний.

Систематизация грамматических учений связана с эпохой императора Адриана, покровителя грамматистов. Именно в эту эпоху грамматику начали обозначать термином «*ars*» («искусство»).

В учебниках того времени изложены формы слов, которые, согласно теории, делились на восемь частей речи: *nomen* (имя), *pronomen* (местоимение), *verbum* (глагол), *adverbium* (наречие), *participium* (причастие), *coniunctio* (союз), *praepositio* (предлог), *interjectio* (междометие). Грамматика включала в себя метрики и просодии, фигуры речи и оценочные высказывания. Грамматики подобного рода оставлены Флавием, Сосипатром Харисием, известнейшим грамматистом из Северной Африки, включавшим в текст «Искусства грамматики» фрагменты литературных источников.

Позднее, используя во многом идеи Харисия, «Краткую грамматику» в трех книгах напишет Диомед (IV в. н.э.), сделав предметом анализа описание частей речи, стилистику и метрики латыни.

Непревзойденным автором многочисленных грамматических сочинений, собранных в учебник «*Ars*», был Марк Валерий Проб, солдат императора Нерона, занявшийся грамматикой и комментированием (известны его комментарии Лукреция, Вергилия, Горация). Он был феникийцем из Берита. Именно та известность, которая связана с его именем, привела к созданию учебника «*Ars*», – в нем собрано все то, что написал об искусстве грамматики этот автор. Проб известен как автор сочинения «*De notis*» («О сокращениях»), редкая ценность которого заключена в том, что это единственный созданный в эпоху античности и дошедший до нас свод сокращений юридических формул и терминологии.

Практически все грамматики, созданные в эпоху античности, содержали извлечения из работ предшественников. В них было представлено богатейшее собрание примеров, взятых из литературных источников античной эпохи. Примечательным явлением, в основание которого был положен анализ литературных образцов, были «Начала» («*Origines*») епископа Исидора, но «*Origines*» явился уже краткой энциклопедией всей науки, созданной к VII в.

Завершением исканий грамматистов античности стали позднеантичные латинские грамматики Доната и Присциана, впоследствии явившие собой фундамент теории модистов в конце XIII – начале XIV в. Донат Элий, известный грамматист и ритор (сер. IV в.), оставил краткое пособие («*Ars minor*»), «Искусство грамматики» («*Ars Donate grammaticae urbis Romae*»). В сочинении, построенном в форме вопросов и ответов, Донат представляет восемь частей речи. Данное сочинение впоследствии часто комментировалось. «*Ars minor*» в течение долгого времени использовалось как основное руководство для начального обучения и вследствие этого появилось в печатной версии. Донат был известен и как автор многочисленных комментариев (известны комментарии Доната к комедиям Теренция, к «Георгикам» и «Эне-

иде» Вергилия). Данные комментарии содержали в себе как лингвистический анализ, так и анализ структуры самого произведения.

Наследие Присциана Кесарийского включало в себя систематизированное произведение под названием «Основы грамматики» («*Institutiones grammaticae*»), в него входило восемнадцать книг; предметом двух заключительных книг («О конструкции» – «*De constructione*») явился синтаксис. Признано, что структура двух последних книг выстроена по схеме Аполлония Дискола. «...Аполлоний дал лишь предварительный и обзорный очерк синтаксиса... он сделал систематическое описание, не говоря о толковом. Присциан пошел дальше в этом направлении, несмотря на то, что его обзор синтаксиса обычно характеризуется как не вполне ясный теоретически. Здесь, как правило, он лишь стоит у порога открытий важного синтаксического концепта» [5. С. 108].

Позднее, в эпоху Средневековья, сформировалась традиция, согласно которой первые шестнадцать книг «Установлений грамматики» получили название «Большой Присциан», в то время как две последние, посвященные синтаксису, были обозначены как «Малый Присциан». «Основы грамматики» Присциана в течение длительного времени являлись авторитетным источником знания о латинском языке; что касается шестнадцати томов «Большой грамматики» – в статусе учебника она использовалась до XIX в.

Кроме того, очевидна и значительность роли Присциана в оформлении лингвофилософской традиции Средневековья. Несмотря на это, до конца наследие этого грамматиста, вошедшего в плеяду «поздних латинских грамматистов», не исследовано, наиболее известные комментарии к текстам Присциана написаны А. Крилем, Х. Кайлем, М. Херцем, в отечественной традиции это труды Н.Н. и А.М. Болговых, В.М. Алпатова, И.А. Перельмута.

В Константинополе VI в. шла серьезная работа, вызванная необходимостью систематизировать оформление многих культурных феноменов; эта работа приобрела характеристики завершающего этапа и была подобна деятельности «последних римлян» на Западе в их попытке сохранить культурное наследие в преддверии эпохи Средневековья. Латынь как язык итальянской группы индоевропейской семьи языков получила распространение на территории Римской империи; на основе народного разговорного латинского языка возникли романские языки. Позднее, в средние века, латинский язык был принят как общий письменный язык европейского общества, католической церкви. Латынь была также языком науки и литературы.

В Константинополе, «Новом Риме», по выражению императора Константина, основавшего новую столицу на месте города Византий, латинский язык был государственным языком. Родиной Присциана, причисляемого к поздним латинским грамматикам, была латиноязычная Кесария (Цезарея) в Северной Африке. Кесария считалась столицей Мавритании, провинции Рима.

Присциан Цезарейский предпринял попытку систематизации латинской грамматики, в то время как на Западе латынь выходила из употребления. Стивенем Рансименом [5] установлено, что латынь как язык устного общения и административных дел перестала быть таковой в VII столетии. В дальнейшем латынь использовалась лишь как письменный язык и как язык для сферы образования. Грамматика, созданная Присцианом («*Institutiones Grammaticae*» – «Установления грамматики»), являлась исследованием, фундаментом

которого была греко-римская грамматическая традиция (Аполлоний Дискол, Донат, Проб, Сервий, Харисий), – в «Установлениях» Присциана было приведено в систему все ранее исполненное и встречаемое в греко-римских грамматических вариантах. Интерес к латинской культуре был огромен, и Присциан, прибыв в Константинополь, оказался в кругу тех чиновников и аристократов, интересом которых стало изучение латыни и греческого. В целом можно утверждать, что на Востоке латынь как язык культуры была актуальна в течение всего VI столетия. Интересную деталь отмечают Н.Н. и А.М. Болговы в отношении лингвистических интенций сочинений Присциана: «Грамматические сочинения Присциана ясно указывают на потребность для учащихся и ведущих чиновников администраций, чьим родным языком был греческий, овладеть латынью и использовать ее на уровне исполнения своих официальных обязанностей. Однако основная масса населения рождающейся Византии уже говорила по-гречески. Поэтому Присциан писал свои труды, прежде всего, для грекоязычных учеников. Это следует из его постоянных двуязычных сравнений и регулярных демонстраций греческих примеров, посредством которых он пытается облегчить понимание незнакомых латинских слов» [5. С. 105].

И хотя в сочинениях Присциана нет упоминания о дефиниции грамматики, это определение раскрывается авторами структурно и контекстуально.

Мы отмечали выше, что завершением исканий грамматистов античности явились грамматики Доната и Присциана, – позднеантичные латинские грамматики, посредством которых в конце XIII – начале XIV в. был сформирован фундамент теории модистов. Основой названия школы модистов послужил ключевой термин «modus significandi» – «способ обозначения». Признан тот факт, что грамматика, созданная модистами, явилась первой схоластической теорией языка в средневековой Европе, – это отмечают Л. Келли и Дж. Пинборг [6–8].

Школа модистов возникла в последнем тридцатилетии XIII в. на факультете свободных искусств Парижского университета и получила широкую известность в 1300 г. благодаря «Спекулятивной грамматике» Томаса Эрфуртского. Расцвет достижений модистов в истории лингвистики связан с рубежом XIII–XIV вв. Модисты разделяли идею Бэкона и Килвордби о грамматике не как о методе преподавания, но как о науке. Позднее, во второй половине XIV в. и первой половине XV в., возникли новые центры философии модистов в Эрфурте, Болонье, Праге, однако интерес к идеям и концептуальным построениям-схемам модистов начал угасать и практически исчез уже в начале XVI в. Томас Эрфуртский – один из влиятельных представителей школы модистов и автор трактата, написанного в жанре схоластической философии (в течение длительного времени автором трактата считался Дунс Скот, сам же трактат назывался «De Modis significandi sive Grammatica Speculativa»). Трактат был известен и под иным названием – «Спекулятивная грамматика» (1300–1310 гг.). Это произведение Томаса Эрфуртского представляло собой одно из первых теоретических построений в сфере грамматики.

Эпизодическое упоминание языковой концепции модистов (Modi significandi) можно встретить у Абельяра, однако лишь во второй половине XIII в. концепция приобрела статус теории. Именно в это время обнаружил себя интерес к спекулятивным грамматикам. Обратим внимание на немаловажное

обстоятельство, – XIII в. сформировал новые задачи процесса обучения грамматике: логика, прочно внедрившаяся в преподавание теологии, вошла и в преподавание грамматики. Безусловен факт, обративший на себя внимание современников Цицерона, Сенеки, Боэция, Аристотеля: сферы логики и грамматики частично совпадают, существует множество философских понятий, используемых в процессах интерпретации грамматических феноменов.

Грамматическая и логическая интерпретация многих проблем в процессах преподавания грамматики породила философию грамматики, получившую название «спекулятивная грамматика» (*«grammatica speculativa»*).

И хотя к возможностям теории модистов обращались Симон Дакийский (*«Questiones super Priscianum»*), Мартин Дакийский (*«Modi significandi»*), Иоанн Дакийский (*«Summa grammaticae»*), однако в полной мере языковая теория модистов обнаружила потенциал идей в работе Т. Эрфуртского (*«Grammatica speculativa»*). В интерпретации модистов язык представлен в качестве когерентной целостности, которой присущи всеобщность, универсальность и тесная связь с бытием и мышлением, что находит выражение в единой грамматике и единой логике.

Корпус идей теории модистов строится на ряде исходных тезисов, назовем основополагающие среди них. Так, модисты пишут о соответствии модуса бытия (*modus essendi*), модуса познания (*modus intelligendi*) и модуса обозначения (*modus significandi*); видят отличие обозначаемого в слове (*significatum*) от способа обозначения, понимая способ обозначения как принцип конструирования определенного сочетания слов в фразе; *modus significandi*, имея отношение к семантике и синтаксису, имеет отношение и к частям речи, которым присуща звуковая форма, которые состоят из «звука, означаемого и способа обозначения» (Иоанн Дакийский). А поскольку модус обозначения, модус бытия и модус познания находятся в отношении соответствия, существует единая универсальная грамматика, как существует и единая логика.

Развитие спекулятивных грамматик шло в русле растущего интереса к логике и философии, в науке происходит обращение к потенциалу работ Аристотеля (*«Категории»*, *«Об истолковании»*), к ставшим известными переводам Боэция. Именно XII в. открыл миру науки первую и вторую *«Аналитики»* Аристотеля, как открыл *«Топики»* и *«О софистических опровержениях»*.

Написанный в первое десятилетие XIV в., трактат Т. Эрфуртского был чрезвычайно популярен в первой половине XIV в. в силу того, что содержал доктрину школы модистов во всей ее полноте, и эта доктрина явилась первой теорией языка в европейской научной традиции.

В трактате Томас Эрфуртский утверждает, что процессы в языке осуществляются посредством трех различных модусов – модуса обозначения (*modus significandi*), модуса мышления (*modus intelligendi*) и модуса существования (*modus essendi*). Все три модуса взаимосвязаны, что отражено в следующей последовательности: модус мышления зависит от модуса существования, в то время как модус обозначения зависит от модуса мышления. Язык, мышление, реальность обладают схожей внутренней структурой и взаимосвязью. Реальность выступает в качестве основы для последующей надстройки модусов.

Спекулятивные грамматики обозначили связь логики и грамматики. Грамматисты XIII–XIV вв. перешли от изучения грамматических правил к

исследованию универсальных структур языка. В грамматической традиции модистов модус обозначения (*modus significandi*) становится центральным понятием, в дискурсе которого раскрываются явления языка. В учении модистов сама структура грамматики подвергалась изменению, поскольку предпочтение было отдано таким разделам, как этимология и синтаксис, в то же время такие разделы, как орфография и просодия не получили своего места в трактатах модистической школы: модистов не интересовала звуковая структура языка, так как «звучание как таковое не заключает в себе никакого значения» [9. С. 14–15].

В грамматике понятие *modi significandi* (буквально «способ обозначения») упоминается уже в XII в., но лишь у модистов (в XIII в.) данное понятие приобретает статус ключевой категории, позволяющей раскрыть связь языка и реальности. Это, по сути, попытка объяснить познание вещи через язык.

Как полагает И.А. Перельмутер, «...грамматически оформленное слово заключает в себе... два компонента значения: значение предметное, соотношенное с самой вещью, и грамматическое значение, точнее, грамматические значения, соотношенные с теми или иными модусами существования вещи, т.е. с ее свойствами... слово одновременно обозначает и саму вещь (*ipsam rem*), и посредством модуса обозначения модус существования или свойства вещи» [Там же. С. 23–24]. Все три модуса имеют основу в вещах. Если для *modi essendi* это вещи, существующие вне сознания, для *modi intelligendi* – вещи познанные, то для *modi significandi* – вещи обозначенные.

И в заключение – вопрос о природе активного и пассивного модусов познания. Существует два вида модуса познания – активный (*modus intelligendi activus*) и пассивный (*modus passivus*); модус обозначения также подразделен на активный и пассивный. Согласно Т. Эрфуртскому, пассивный модус познания и модус существования суть одно и то же материально и реально. Модисты определяют это как то материальное тождество, раскрывая которое, вещь может быть определена в качестве «субъекта» пассивного модуса познания.

Несмотря на материальную тождественность, можно говорить о формальном различии пассивного модуса обозначения и модуса существования в силу того, что пассивный модус обозначения, помимо модуса существования, содержит в себе и отношение к языку.

Модисты активно полемизировали о том, что собой представляет активный модус обозначения. Среди модистов существовало два взгляда на эту проблему. Активный модус обозначения мог быть отнесен к среде языкового выражения или представлен как языковое содержание. Решение данной проблемы позволило бы ответить на вопрос о знаковой природе активного модуса обозначения.

Основной задачей школы модистов было раскрытие связи грамматических закономерностей и явлений реальности, с тем чтобы показать: язык как система, обладающая грамматическим строем, в своем существовании обнаруживает способность к отражению реального мира.

Открытым и требующим ответа остается вопрос о том, можно ли говорить о школе модистов? В попытке ответить на поставленный вопрос, как мы полагаем, следует опираться на понимание школы, даваемое О.С. Воскобой-

никовым в послесловии к сборнику «Шартрская школа», где автор предлагает считать моментом зарождения школы появление круга людей с общими интеллектуальными интересами, общими авторитетными для этого круга текстами, людей, связанных совместной деятельностью [10. С. 307]. Школу объединяет круг интересов, стиль мышления, набор мыслительных практик, не исчерпывающийся «рецепцией древних или новых, но чужих текстов» [11. С. 290].

Список источников

1. Ко́йре А. Очерки истории философской мысли. М. : URSS, 2003. 272 с.
2. Вульф Морис, де. Средневековая философия и цивилизация. М. : ЗАО Центрполиграф, 2014. 253 с.
3. Bréhier E. Histoire de la philosophie. Paris : Presses universitaires de France, 1960. URL: https://archive.org/details/histoiredelaphil0001breh_alt1/mode/2up, свободный. Загл. с экрана.
4. Haskins Ch.H. Studies in the history of mediaeval science / Cambridge, Harvard University Press, 1924. URL: <https://archive.org/details/studiesinhistory00hask/mode/2up>, свободный. Загл. с экрана.
5. Болгов Н.Н., Болгова А.М. Присциан Грамматик и его наследие // *HYПОТЕКА*. 2019. № 3. С. 104–120.
6. Kelly L.G. Modus Significandi: An Interdisciplinary Concept // *Historiographia Linguistica*. 1979. Vol. VI, № 2.
7. Pinborg J. Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter. Kopenhagen, 1967.
8. Pinborg J. Speculative Grammar // *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy from the rediscovery of Aristotle to the disintegration of scholasticism 1100–1600*. Cambridge etc., 1982.
9. Перельмутер И.А. Грамматическое учение модистов // История лингвистических учений. Позднее Средневековье. СПб. : Наука, 1991. С. 7–64. URL: https://tonail.com/books/des-nitkaya_istoriya_yazika-pozdnee-srednevekove.pdf, свободный. Загл. с экрана.
10. Шартрская школа: Гильом Коншский. Философия; Теодорих Шартрский. Трактат о шести днях творения; Бернард Сильвестр. Космография; Комментарий на первые шесть книг «Энеиды»; Астролог; Алан Лилльский. Плач Природы / изд. подг. О.С. Воскобойников ; пер. и ком.: О.С. Воскобойников, Р.Л. Шмараков, П.В. Соколов ; отв. ред. М.Ю. Реутин. М. : Наука, 2019. 457 с.
11. Воскобойников О.С. Тысячелетнее царство. Очерк христианской культуры Запада. 300–1300. М. : НЛЮ, 2015. 550 с.

References

1. Koyre, A. (2003) *Ocherki istorii filosofskoy mysli* [Essays on the history of philosophical thought]. Moscow: URSS.
2. Woolf, M. de (2014) *Srednevekovaya filosofiya i tsivilizatsiya* [Medieval Philosophy and Civilization]. Moscow: ZAO Tsentrpoligraf.
3. Bréhier, E. (1960) *Histoire de la philosophie*. Paris: Presses universitaires de France. [Online] Available from: https://archive.org/details/histoiredelaphil0001breh_alt1/mode/2up
4. Haskins, Ch.H. (1924) *Studies in the history of mediaeval science*. Cambridge: Harvard University Press. [Online] Available from: <https://archive.org/details/studiesinhistory00hask/mode/2up>
5. Bolgov, N.N. & Bolgova, A.M. (2019) Priscian Grammatik i ego nasledie [Priscian Grammar and his legacy]. *HYПОТЕКА*. 3. pp. 104–120.
6. Kelly, L.G. (1979) Modus Significandi: An Interdisciplinary Concept. *Historiographia Linguistica*. 2.
7. Pinborg, J. (1967) *Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter*. Kopenhagen: [s.n.].
8. Pinborg, J. (1982) Speculative Grammar. In: Kretzmann, N. Kenny, A., Pinborg, Ja. & Stump, E. (eds) *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy from the rediscovery of Aristotle to the disintegration of scholasticism 1100–1600*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Perelmutter, I.A. (1991) Grammaticheskoe uchenie modistov [Grammatical doctrine of modists]. In: Desnitskaya, A. & Katsnelson, S. (eds) *Istoriya lingvisticheskikh ucheniy. Pozdnee Srednevekove* [History of linguistic studies. Late Middle Ages]. St. Petersburg: Nauka. pp. 7–64. [Online] Available from: https://tonail.com/books/des-nitkaya_istoriya_yazika-pozdnee-srednevekove.pdf

10. Conche, G.de, Theodoric of Chartres & Sylvester, B. (2019) *Shartrskaya shkola* [School of Chartres]. Translated from French by O.S. Voskoboynikov, R.L. Shmarakov, P.V. Sokolov. Moscow: Nauka.

11. Voskoboynikov, O.S. (2015) *Tsyacheletnee tsarstvo. Ocherk khristianskoy kul'tury Zapada 300–1300*. [Millennium Kingdom. Essay on the Christian culture of the West. 300–1300.]. Moscow: NLO.

Сведения об авторе:

Корниенко М.А. – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Лаборатории междисциплинарных исследований Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: mkornienko1@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kornienko M.A. – PhD, senior researcher of Laboratory of Interdisciplinary Research, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: mkornienko1@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 21.10.2020;
одобрена после рецензирования 22.11.2021; принята к публикации 04.11.2022.*

*The article was submitted 21.10.2020;
approved after reviewing 22.11.2021; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК. 111.1

doi: 10.17223/22220836/48/9

SMART-ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: PRO ET CONTRA

Марина Алексеевна Макиенко¹, Лариса Александровна
Коробейникова²

¹ *Национальный исследовательский Томский политехнический университет,
Томск, Россия, mma1252@gmail.com*

² *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, larisa_korobeynikova@rambler.ru*

Аннотация. В статье представлен анализ конкурирующих научных программ российской культурологии, которые предлагают разные онтологические постулаты о понимании сущности культуры: культура как системная целостность и культура как органическая целостность. Это определяет разные концепты и логические модели целостности. Перспективы развития научной программы органицизма в культурологии мы видим в переосмыслении всей структуры дисциплинарности науки о культуре. Альтернативные научные программы мыслятся как дополнительные, но это не означает сближения их установок.

Ключевые слова: smart-технологии, Technology Assessment, искусственный интеллект, новые формы творчества

Благодарности: Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ 18-013-00192.

Для цитирования: Макиенко М.А., Коробейникова Л.А. Smart-технологии в современной культуре: pro et contra // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 99–109. doi: 10.17223/22220836/48/9

Original article

SMART TECHNOLOGIES IN MODERN CULTURE: PRO ET CONTRA

Marina A. Makienko¹, Larisa A. Korobeynikova²

¹ *National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation,
mma1252@gmail.com*

² *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
larisa_korobeynikova@rambler.ru*

Abstract. The article analyzes the transformations occurring in modern culture under the influence of Smart Technologies. In the short term, smart technologies have become an integral part of modern life, changing it at various levels: individual, group, state, and interstate. The transformations are so significant that the further functioning of society is impossible without the existence of Smart Technologies. However, society does not have the practice of so active and rapid entry of technologies. Accordingly, it is necessary to understand the potential opportunities and risks that are possible from the introduction of Smart technologies. The purpose of this article is to update the discussion about the possible risks and consequences of the unintended use of smart technologies.

The method of the hermeneutical Technology Assessment is used, supplemented by cultural and socio-philosophical analysis. The following values were chosen as the starting point for the analysis: creativity, communication, accessibility of recognized goods and services. It is these concepts that are most often found in modern discourse, which has an impact on the human perception of technology and the image of the future.

Smart technologies have transformed the sphere of creativity in the following areas: absolutely new types of creativity are emerging that are not related to the creation of objects that a person perceives as organs of sensation. This is primarily the creation of various algorithms, software codes used for the operation of Smart technologies and applications. Traditional forms of creativity are also transformed by technology. This fact allows us to distinguish everyday creativity and its two forms – personal and commercial. The spread of everyday creativity leads to the conclusion about the identification of professional and non-professional types of creativity, the reduction of the professional to the amateur and the ascent of the amateur to the professional. In such a situation, the most important component of creative activity is actualized – emotional pleasure from the process, free expression. In our opinion, it is important to point out this, since often in modern discourse one can hear discourses on the identification of creativity and innovation.

Analysis of transformations in the process of communication allowed us to distinguish two main functions of Smart Technologies: replacement and communicative-replacement. Mobile phone as a Smart technology allows you to transfer some of the functions of mental activity, thus freeing up space for new functions. The active use of the voice assistant, as well as the use of robots capable of communication in various areas, allows us to conclude that it is necessary to form a new skill – communication with artificial intelligence.

Consequences of the transformation of the economic sphere under the influence of Smart Technologies: new forms of employment appear, new grounds are formed for differentiation both among citizens of one state and in assessing the availability of goods and services for citizens of the whole state on the world stage.

Keywords: Smart technologies, Technology Assessment, artificial intelligence, new forms of creativity

Acknowledgements: The article was made with the financial support of the RFBR grant 18-013-00192.

For citation: Makienko, M.A. & Korobeynikova, L.A. (2022) Smart technologies in modern culture: pro et contra. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 99–109. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/9

Smart-технологии очень быстро вошли в жизнь современного человека на разных уровнях. В первом приближении можно выделить два уровня применения смарт-технологий: промышленный и индивидуальный уровни. Многие исследователи ведут речь о реализации четвертой промышленной революции (Индустрия 4.0), источником которой является автоматизация на основе микроэлектроники. Глобальные сети передачи данных (интернет-вещей), объединение физических процессов и IT-технологий (3D-печать), применение технологий виртуальной и дополненной реальности создают новые возможности в процессах управления продукцией на протяжении всего жизненного цикла [1]. На индивидуальном уровне смарт-технологии также стали неотъемлемой частью нашей повседневной жизни, начиная от использования датчиков в рамках городского пространства, продолжая смартфонами как неотъемлемой составляющей современного человека и заканчивая различными сенсорами, которые могут быть использованы человеком (фитнес-браслеты, технологии виртуальной реальности). Изменения, возникающие в различных сферах жизнедеятельности под влиянием смарт-технологий, требуют своего осмысления в контексте осмысления возможного социально-технического будущего [2]. В современной литературе уже было продемон-

стрировано, что технология может являться источником социального неравенства в будущем, трансформации принципов организации политической сферы, ценностных оснований. Так, например, Ф. Фукуяма, анализируя развитие наук о жизни, а также биотехнологий, делает вывод о том, что вместе с изучением природы человека и наличием технологий ее преобразования возможно изменение моральных и этических принципов организации социальной жизни, а также политических прав человека и, соответственно, нормативно-правовой базы [3]. Цель данной статьи – актуализация дискуссии о возможных рисках и последствиях непреднамеренного использования смарт-технологий.

Метод, используемый в данной статье, – герменевтическая Technology Assessment. Для осмысления последствий развития технологий в соответствии с человеческими ценностями в странах Европы, США с 70-х гг. XX в. формируется Technology Assessment (технологическая оценка) и в рамках европейской программы Horizon 2020 – Responsible research and innovation (ответственные инновации) [4, 5]. Technology Assessment (ТА) используется для формирования ценностных оснований для различных подходов к пониманию технологии; выявления социальных (нетехнических) способов устранения негативных вариантов развития технологии. Technology Assessment может быть реализована в следующих направлениях: исследование технико-экономических, социальных и политических инноваций; изучение рисков, связанных с катастрофами и нашим не-знанием в контексте неопределенности; исследования в контексте реализации парадигмы устойчивого развития; исследования в области этических вопросов применения техники; политическое консультирование по формированию стратегии развития государства в контексте развития технологий; изучение социальных аспектов трансформации общества. Но вне зависимости от направления, Technology Assessment направлена на определение вариантов действий, которые могут привести к наилучшим или наихудшим эффектам в процессе развития технологии, с целью предотвращения или сокращения рисков для человечества.

Необходимо отметить, что отсутствие в обществе практик использования новых технологий одновременно в различных сферах культуры и экономики принципиально усложняет возможность формирования стратегии развития общества. Именно в этом контексте, на наш взгляд, метод Technology Assessment необходимо дополнить культурологическим и социально-философским анализом технологии, поскольку сама оценка потенциальных социальных эффектов от применения технологии оказывает влияние на культурологический, экономический, политический, бытовой дискурс. Например, мобильные технологии, активно развивающиеся в современном мире, сформировали специфические дискурсы. В сфере осмысления трансформации принципов коммуникации можно выделить следующие специфические составляющие тезауруса: Номо мобилиус, текучая современность, мгновенность, сиюминутность, идеи-трансформеры, неравенство в доступе к мгновенности [6, 7]. Анализ трансформаций, возникающих в процессе осмысления трансформаций, затрагивающих сферу организации представления объектов культуры, осуществляется в контексте следующих терминов: участие людей в создании социокультурных феноменов, экспансия любителей в сферу культурного производства, вовлечение зрителя в пространство искусства [8]. Изу-

чение влияния мобильных технологий на сферу управления материально-техническими активами предприятия формирует дискурс, связанный с такими концептами: сектор информационно-коммуникационных технологий, торговля на рынке онлайн, аукционный сайт, новые модели поставок [9]. Соответственно, современный дискурс оказывает влияние на восприятие технологии человеком, на условия вхождения технологии в общество и в конечном счете на формирование стратегии развития будущего, искажая, таким образом, видение возможных последствий.

В данной статье будут проанализированы смарт-технологии с использованием метода Technology Assessment, дополненного культурологическим и социально-философским анализом, что предполагает изучение воздействия смарт-технологий на общество в контексте реализации базовых ценностей, заложенных в основание современной социальной картины мира. За основу выделена следующая группа ценностей: творчество, коммуникация, доступность признанных благ и услуг. Не претендуя на универсальность выделенной группы ценностей, именно они явно или неявно определяют идеал присутствия человека в мире и могут быть отправной точкой для создания дискуссии о возможных рисках для культуры от применения смарт-технологий.

Творчество. В рамках данной статьи будет акцентировано внимание на видах творчества, созданных под воздействием технических объектов. Можно выделить два направления: трансформация традиционных способов творческой деятельности под воздействием технического и формирование новых видов творческой деятельности, связанных с созданием программных продуктов, объектов виртуальной и дополненной реальности. В рамках первого направления необходимо выделить следующие специфические виды творческой деятельности, которые формируются в процессе развития смарт-технологий: творчество непрофессионалов, которое стало возможным благодаря многочисленным программным продуктам, позволяющим освоить, создать и продемонстрировать результат деятельности; создание технических и программных продуктов для реализации творческих функций; появление глубоко коммерческих видов творчества, например рекламы или брендинга. В рамках второго направления необходимо акцентировать внимание на разработке кодов и алгоритмов для развития как самой системы Интернет, так и для программных продуктов, используемых для работы приложений, благодаря которым только и возможна реализация концепции смарт-технологий.

Появление программ, посредством которых непрофессионал способен создавать «творчество на коленях», приводит к существенному увеличению количества людей, которые пробуют себя в различных видах творчества, способны приобщиться к процессу создания нового и получить отзыв. Необходимо отметить, что предварительно нужно оговорить существование двух форм повседневного творчества – личностного и коммерческого. В качестве примеров личностного повседневного творчества можно привести различные программы, которые позволяют снять, смонтировать и представить видео на различных сервисах (например, YouTube), сделать фотографии, нарисовать рисунки, написать музыку, спеть и записать песню. В контексте обозначенного в статье аспекта Technology Assessment обратим внимание на два последствия от применения технологии. Первое, на что часто обращают внима-

ние современные исследователи, – взаимодействие профессионального и непрофессионального художника (в данном случае термин «художник» использован в предельно общем смысле). Ряд авторов обращают внимание на то, что появление непрофессиональных объектов творчества, в частности, альтернативы профессиональным СМИ, приводит к принципиальной трансформации данной сферы [10]. Это проявляется в формировании новых способов презентации информации, требовании к наличию сервиса интерактивности, применении целенаправленной рекламы, сближении профессиональных и непрофессиональных видеоматериалов, так как у профессионалов нет времени для осуществления профессионального монтажа на фоне конкуренции за зрителя, который ожидает информацию здесь и сейчас. С другой стороны, необходимо указать на то, что технологии, которые доступны рядовому пользователю, редуцируют к минимуму необходимость владеть профессиональными навыками в указанных областях, поскольку, являясь «умными» технологическими аспектами, компенсируют непрофессионализм пользователя. Таким образом, происходит отождествление профессионального и непрофессионального видов творчества, редукция профессионала к любителю и восхождение любителя к профессионалу. Подобное объединение технологии и человека, профессионального и любительского творчества позволяет сохранить в современном технократичном мире ориентацию не на результат, а на сам процесс. Представляется, что частая редукция творчества к процессу инноваций создает ориентацию на результат, нивелируя, таким образом, важнейшую часть данной деятельности – положительные эмоции, которые переживает человек, осознавая, что он является не только потребителем, но и создателем. В реальности в результате возможности осуществления непрерывного процесса любительского творчества человек одновременно испытывает и формирует в себе чувство активного участия в создании и преобразовании реальности, а также чувство общности с другими людьми [11]. Но существует и другая сторона представленной тенденции: повседневное творчество нивелирует процесс творчества как созидания смыслов, уравнивая идеальное и повседневное, нивелируя идеалы до обыденности.

Интересной и важной для осмысления является тенденция по созданию технических и программных продуктов, направленных на реализацию творческих функций – робот-художник, робот-музыкант, робот-поэт. Конкурсы, в которых принимают участие создатели роботов-художников, не могут не привлечь к себе внимание в рамках осмысления смарт-технологий [12]. Роботы рисуют в различных стилях, различные виды картин, различными техниками. Не менее интересной является уже реализованная идея создания робота-поэта и робота-художника. Так, например, в Китае был создан робот, который «гуляет» по пляжу и сочиняет стихи. Российские разработчики команды Яндекс создали алгоритм, который пишет стихи на основании поисковых запросов или предложит рифму, если возникла сложность у человека в рифмовании строк. «Зачем? Потому что это весело» – утверждают создатели поэта. Приведем пример стихов робота-поэта [13]:

Как в Рататуй зовут мышонка
Я Ярославль телеканал
Откуда номер телефона
Математический портал.

Разработчики этой же команды создали нейросеть, которая пишет музыку и стихи. На сайте команды можно пройти опрос, ориентированный на способность человека отличить стихи, написанные нейросетью, от стихов, написанных русскими рэперами. В сети Интернет в свободном доступе можно послушать музыкальный альбом, записанный в стиле группы «Гражданская оборона», а также песни в исполнении различных певцов, написанные нейросетью. На наш взгляд, представленные факты можно рассматривать как новый вид творчества, появляющийся в современном мире. В данном случае объектом творчества является не реальность, а программные коды и алгоритмы, посредством которых создается реальность. Активно данная тема развивается М. Кастельсом в процессе анализа создания сети Интернет [14]. Исследуя культуру хакеров, которая, по мнению автора, явилась необходимой для быстрого решения задачи по формированию сложной архитектуры сети Интернет в короткие сроки, Кастельс выделяет свободу в качестве основной ценности культуры данного сообщества. Свобода творчества, свобода в использовании любой открытой информации, свобода ее распространения. Кроме того, неотъемлемой ценностью данной культуры является наслаждение от процесса творчества. Несомненно, в данном случае важен результат в виде технической инновации, но финансовый доход является только побочным (не необходимым) результатом. Основной результат – созданный алгоритм, программный код, участие в создании передового программного продукта. Обсуждения в данном случае заслуживает проблема критериев творческой деятельности. Что мы должны оценивать – результаты деятельности нейросети или саму нейросеть как результат творческой деятельности? Сохраняется ли вопрос о критериях оценки творческой деятельности или он нивелируется, поскольку единственно, что действительно является важным, – это сам процесс творчества и удовольствие, которое получает творец.

Противоположный аспект творчества проявляется в коммерческом творчестве – создании рекламы и брендинге. Текстовое и художественное оформление, необходимое для реализации рекламы и создания бренда, несомненно, позволяет классифицировать данные явления как творческую деятельность, тогда как цель – полностью не совпадает с идеей творческой деятельности.

Коммуникация. Изменения, происходящие в культуре и человеке под воздействием созданных в XX в. технических средств коммуникации, уже неоднократно были исследованы в работах различных мыслителей [15]. В данной работе будет акцентировано внимание на средствах мобильной связи, которые являются примером стремительного вхождения технологии даже в общества, традиционно сопротивляющиеся инновациям, или бедные общества, в которых уровень дохода не способствует быстрому принятию новых технологий. Кардинальные изменения происходят в способах взаимодействия различных групп людей, в способе организации жизни индивида. Достаточное количество фактов, возникающих в процессе стремительного вхождения мобильного телефона в жизнь человека, уже осмыслено в литературе. Так, например, работа итальянского философа М. Феррариса полностью посвящена анализу изменения онтологии под влиянием мобильного телефона [16]. Мобильный телефон создает возможность присутствовать отсутствуя и отсутствовать присутствуя. Первый вариант расширяет возможности современной коммуникации, делая ее безграничной в буквальном смысле. При наличии интернет-связи человек по-

лучает возможность принимать участие в решении различных вопросов, дискуссиях, конференциях, планерках, не присутствуя фактически на месте ее проведения. Кроме того, современная связь позволяет организовывать видеоконференции с практически полной имитацией присутствия. Отсутствие в процессе непосредственной межличностной коммуникации также является необходимой составляющей мобильности, что проявляется, если один из собеседников прерывается на поступивший звонок или сообщение и вступает во взаимодействие с другим субъектом, игнорируя собеседника.

Интересным является осмысление мобильного телефона как средства письменности. На наш взгляд, в данном случае возможно ввести термин «работа на коленях» (по аналогии с «творчеством на коленях»), поскольку мобильный телефон позволяет не только непрерывно и незамедлительно реагировать на рабочие сообщения, которые приходят на мобильные телефон посредством различных сервисов – электронной почты, WhatsApp и т.д. Подобные сервисы активно используются в организации процесса взаимодействия между участниками трудового процесса. Отправитель сообщения предполагает, что оно будет прочитано и учтено при выполнении поставленной задачи. Отсутствие быстрой реакции интерпретируется как недобросовестное отношение к трудовой деятельности. Таким образом, в очередной раз необходимо констатировать размывание границ – в данном случае между личной и трудовой жизнью. Мобильный телефон позволяет, находясь на работе, развлекаться и обязывает работать в процессе отдыха.

Использование мобильных средств связи позволяет также непосредственно выполнять поставленные задачи, например, создавать презентации, короткие заметки, загружать текстовые сообщения, что активно используется в том числе в современном образовании учениками и студентами, которые буквально «на коленях» в процессе перерыва или выступления других обучающихся создают презентации, используя информацию из системы Интернет, которая также является доступной благодаря мобильному телефону. В каком-то смысле современный телефон действительно становится «умным расширением человека», поскольку используется как средство быстрого доступа к необходимой информации. Кроме того, выполняет замещающую функцию – запоминает контакты человека, позволяет ориентироваться в пространстве (различные варианты приложений с картами), считает количество калорий, шагов, выпитой воды, пульс, оценивает качество сна (различные варианты приложений из категории «здоровье»). Таким образом, часть функций мыслительной деятельности передается мобильному телефону, одновременно устраняя необходимость в выполнении повседневных функций и формируя пространство для постановки и выполнения новых задач.

Помимо указанных выше функций, требующих осмысления роли мобильных технологий, необходимо выделить также коммуникативно-замещающую. Традиционно получателем информации являлся субъект. В современном мире получателем сообщения может выступать голосовой персонализированный помощник. Изначально голосовые помощники являлись частью программного обеспечения мобильного телефона. На современном этапе голосовой помощник интегрирован в автомобиль, систему управления умным домом, робота-помощника. Около 40% владельцев сотовых телефонов прибегают к голосовым командам для того, чтобы упростить

жизнь человека. При анализе голосового помощника методами Technology Assessment обращают внимание на неявный сбор данных со стороны провайдера услуг посредством голосового помощника. Рассматриваются риски вмешательства провайдера в персонализированные данные пользователя, а также сотрудничество с рекламодателями для формирования контекстной рекламы [17]. Но голосовой помощник может быть использован и непосредственно для процесса коммуникации. Так, например, использование робота-помощника, робота-учителя, робота-администратора, чат-бота предполагает выполнение искусственным интеллектом не только функциональных задач, но и решения сложнейшей проблемы, связанной с поддержанием процесса коммуникации. Данные факты ставят перед современным человеком проблему формирования навыков взаимодействия не только с человеком, но и с искусственным интеллектом.

Важная функция, которая проявилась вместе с появлением мобильного телефона, – непрерывная коммуникация с возможным собеседником посредством селфи, сохраненных сообщений или репостов, выставления статуса. Отправляя визуальное или письменное сообщение, человек ожидает эмоциональной или письменной реакции. Существуют технологии вовлечения потенциального участника коммуникации в процесс взаимодействия посредством организуемых опросов (предлагается выбрать очень простой вариант ответа, например, «да» или «нет» или небольшие викторины). Коммуникация в данном случае направлена не на достижение конкретной цели, а на осуществление самого процесса. Кроме того, посредством отправляемых в сеть сообщений реализуется процесс формирования идентичности [18]. Человек получает в буквальном смысле возможность «посмотреть на себя со стороны», оценив свои фотографии, свой профиль, получив реакцию от другого. Реакция может быть как позитивной (лайки), так и негативной (в интернете вводится специальный термин «троллинг»). Интересным является то, что уже на официальном уровне можно найти рекомендации по созданию своего профиля, который должен быть одновременно интересным, но с соблюдением правил этикета [19]. С такой инициативой выступило Министерство просвещения РФ после того, как произошло несколько ситуаций, связанных с поведением учителей и учеников в социальных сетях. На наш взгляд, здесь возникает проблема сохранения свободы человека и сохранения его прав самовыражения на фоне возможностей других людей.

Доступность признанных благ и услуг. В 2016 г. Группой Всемирного банка был сделан Доклад о мировом развитии «Цифровые дивиденды», где в качестве необходимого ресурса, которым должен обладать каждый человек, является обеспечение каждого человека доступом в интернет [20]. На уровне организации экономической политики для государства наличие распространенной системы Интернет способствует организации информационного обмена между хозяйствующими субъектами, делая обмен между покупателем и продавцом более интенсивным, а значит, более выгодным для всех участников процесса. Это проявляется на различных уровнях: 1) личностном; 2) межличностном; 3) организационном; 4) государственном. Влияние технологий на личностном уровне в плане организации хозяйственной жизни проявляется в появлении различных форм самозанятости, которые стали возможны только благодаря наличию смарт-технологий. Это различные формы фриланса, уда-

ленной работы, дополнительной работы. Здесь же необходимо сказать о доступе к открытым и платным образовательным ресурсам различных университетов, что позволяет человеку «достраивать» необходимые компетенции. На межличностном уровне социальные платформы, поисковые алгоритмы, приложения для смартфонов позволяют организовать сотрудничество между различными сторонами хозяйственной деятельности. На организационном уровне смарт-технологии позволяют использовать виртуальные площадки для организации различных форм торговли, вводить системы наблюдения и анализ потребностей покупателя для создания персонализированного предложения, изменять процесс организации трудовой деятельности. Использование смарт-технологий в виде платформ для оказания государственных услуг позволяет сделать процесс получения государственных услуг более интенсивным, а значит, увеличить их объемы. Нам представляется этот аспект важным в контексте создания условий, благоприятных для жизни граждан в государстве [21].

Именно в указанном выше контексте представляется необходимым осмыслить доступ в интернет и наличие смарт-технологий в качестве условий для социального неравенства. Несомненно, что население в государствах, не имеющих распространенного доступа в интернет и доступных технологий, лишено всех возможностей улучшить качество своей жизни, поскольку изначально не обладает необходимыми техническими ресурсами. В государствах, имеющих доступ к интернету и смарт-технологиям, все равно существуют группы людей, которые по разным причинам (в силу возраста, недостатка материальных ресурсов, технических знаний) исключены из системы взаимодействия в сети, что также провоцирует и развивает экономическое неравенство, источником которого является не только неспособность государства конкурировать на мировом рынке товаров и услуг, но и ограничение в сфере доступности образовательных услуг и, как следствие, неконкурентоспособность граждан на мировом рынке труда.

Выводы. Применение метода Technology Assessment, дополненного культурологическим и социально-философским анализом к дискуссии о смарт-технологиях, позволило выявить риски и последствия от их применения в контексте базовых для современного общества ценностей: творчество, коммуникация, доступность признанных благ и услуг. Последствия трансформации творчества под воздействием смарт-технологий: устранение идеалов из сферы культуры, редукция трансцендентного к повседневному, изменение критериев творческой деятельности. Последствия трансформации коммуникации под воздействием творчества: сближение профессиональной и любительской деятельности в области СМИ, устранение границ между профессиональной и личной жизнью, трансформация некоторых функций мышления, формирование новых коммуникативных навыков по взаимодействию с искусственным интеллектом. Последствия трансформации экономической сферы под влиянием смарт-технологий: появляются новые формы трудовой занятости, формируются новые основания для дифференциации как среди граждан одного государства, так и в оценке доступности благ и услуг для граждан всего государства на мировой арене.

Список источников

1. *Индустриальный интернет вещей: что, где, когда?* // Control Engineering Россия. Индустриальный интернет вещей. 2016. № 1. С. 11–16.

2. Ардашкин И.Б. Смарт-технологии как феномен: концептуализация подходов и философский анализ. Являются ли смарт-технологии действительно умными? // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2018. № 43. С. 55–68.
3. Fukuyama F. Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution. Picador, 2003. 272 p.
4. Was ist TA? Официальный сайт Open TA. URL: <https://www.openta.net/artikel/Was-ist-TA.10> (дата обращения: 19.04.2019).
5. Sand M. On “not having a future” // Futures. 2019. 107. P. 98–106.
6. Bauman Z. Consuming Life. Oxford : Polity Press, 2007. 168 p.
7. Урри Дж. Социология за пределами обществ: виды мобильности для XXI столетия. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. 336 с.
8. Архипова О.В. Цифровые тренды культуры: опыт трансформации культурных практик // Петербургский экономический журнал. 2018. № 1. С. 70–76.
9. Программа «Цифровая экономика Российской Федерации». URL: <http://static.government.ru/media/files/9gFM4FHj4PsB7915v7yLVuPgu4bvR7M0.pdf> (дата обращения: 03.05.2019).
10. Curran J.P., Fenton N., Freedman D. Misunderstanding the Internet. Abingdon : Routledge, 2012.
11. Jenkins H. Studying Creativity in the Age of Web 2.0: An interview with David Gauntlett. URL: http://henryjenkins.org/2011/08/studying_creativity_in_the_age.html (дата обращения: 12.04.2019).
12. Официальный сайт конференции RobotArt URL: <https://robotart.org/> (дата обращения: 29.04.2019).
13. Яндекс Автопоэт. URL: <https://yandex.ru/autopoet/onegin/29> (дата обращения: 15.04.2019).
14. Kastells M. The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business and Society. Oxford University Press, 2001.
15. McLuhan M. Understanding Mann: The Extensions of Mann. Gingko Press, 2003. 616 p.
16. Ferraris M. Where are you? An Ontology of the Cell Phone. New York : Fordham UP, 2005. 248 p.
17. Отчет о конференции TA. URL: http://www.tatup-journal.de/tatup162_baua16a.php (дата обращения: 25.03.2019).
18. Конева А.В., Лисенкова А.А. «День без селфи прожит зря», или Цифровые визуальные стратегии самоидентификации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 32. С. 214–228.
19. Официальный сайт Российской газеты. URL: <https://rg.ru/2019/05/08/dlia-uchitelej-sozdatut-pravila-povedeniia-v-socsetiah.html> (дата обращения: 13.05.2019).
20. Доклад о мировом развитии «Цифровые дивиденды». Международный банк реконструкции и развития. Всемирный банк. 2016. NW Washington. URL: <https://openknowledge.worldbank.org/bitstream/handle/10986/23347/210671RuSum.pdf> (дата обращения: 17.04.2019).
21. Chmykhalo A.Y., Khaliulina V.R., Abushaeva M.E. Innovative Power Systems and The Formation of The Creative Class in Russia // MATEC Web of Conferences. 2015. № 37. P. 01016.

References

1. Anon. (2016) Industrial'nyy Internet veshchey: chto, gde, kogda? [Industrial Internet of Things: what, where, when?]. *Control Engineering Rossiya. Industrial'nyy Internet veshchey*. 1. pp. 11–16.
2. Ardashkin, I. (2017) Smart-society as a stage of development of new technologies for society or as a new of social development (progress). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 38. pp. 32–48. (In Russian). DOI: 10.17223/1998863X/38/4
3. Fukuyama, F. (2003) *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. Picador.
4. Openta.net. (n.d.) *Was ist TA? Open TA* [Online] Available from: <https://www.openta.net/artikel/Was-ist-TA.10> (Accessed: 19th April 2019).
5. Sand, M. (2019) On “not having a future”. *Futures*. 107. pp. 98–106.
6. Bauman, Z. (2007) *Consuming Life*. Oxford: Polity Press.
7. Urry, J. (2018) *Sociologiya za predelami obshchestv: vidy mobil'nosti dlya XXI stoletiya* [Sociology Beyond Societies: Types of Mobility for the 21st Century]. Translated from English. Moscow: HSE.

8. Arkhipova, O.V. (2018) Tsifrovye trendy kul'tury: opyt transformatsii kul'turnykh praktik [Digital Trends of Culture: Experience in Transforming Cultural Practices]. *Peterburgskiy ekonomicheskii zhurnal*. 1. pp. 70–76.
9. Russian Federation. (n.d.) *Programma "Tsifrovaya ekonomika Rossiyskoy Federatsii"* [Program "Digital Economy of the Russian Federation"]. [Online] Available from: <http://static.government.ru/media/files/9gFM4FHj4PsB79I5v7yLVuPgu4bvR7M0.pdf> (Accessed: 3rd May 2019).
10. Curran, J.P., Fenton, N. & Freedman, D. (2012) *Misunderstanding the Internet*. Abingdon: Routledge.
11. Jenkins, H. (n.d.) *Studying Creativity in the Age of Web 2.0: An interview with David Gauntlett*. [Online] Available from: http://henryjenkins.org/2011/08/studying_creativity_in_the_age.html (Accessed: 12th April 2019).
12. *Official website of the RobotArt Conference*. [Online] Available from: <https://robotart.org/> (Accessed: 29th April 2019).
13. *Yandex's Avtopoet*. [Online] Available from: <https://yandex.ru/autopoet/onegin/29> (Accessed: 15th April 2019).
14. Kastells, M. (2001) *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business and Society*. Oxford University Press.
15. McLuhan, M. (2003) *Understanding Mann: The Extensions of Mann*. Gingko Press.
16. Ferraris, M. (2005) *Where are you? An Ontology of the Cell Phone*. New York: Fordham UP.
17. Institut für Technikfolgenabschätzung und Systemanalyse (ITAS). (n.d.) *Otchet o konferentsii TA* [Report on the TA conference]. [Online] Available from: http://www.tatup-journal.de/tatup162_baua16a.php (Accessed: 25th March 2019).
18. Koneva, A.V. & Lisenkova, A.A. (2018) A day without a selfie is a wasted day or digital visual strategies of self-identification. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 32. pp. 214–228. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/32/21
19. Kolesnikova, K. (2019) Dlya uchiteley sozdadut pravila povedeniya v sotssetyakh [Social media rules for teachers]. *Rossiyskaya gazeta*. 12th May. [Online] Available from: <https://rg.ru/2019/05/08/dlia-uchitelej-sozdadut-pravila-povedeniia-v-socsetiah.html> (Accessed: 13th May 2019).
20. International Bank for Reconstruction and Development. (2016) *Doklad o mirovom razvitii "Tsifrovye dividendy"* [World Development Report on Digital Dividends.]. NW Washington. [Online] Available from: <https://openknowledge.worldbank.org/bitstream/handle/10986/23347/210671RuSum.pdf> (Accessed: 17th April 2019).
21. Chmykhalo, A.Y., Khaliulina, V.R. & Abushaeva, M.E. (2015) *Innovative Power Systems and the Formation of the Creative Class in Russia*. MATEC Web of Conferences. 37. 01016.

Сведения об авторах:

Макненко М.А. – кандидат философских наук, доцент отделения социально-гуманитарных наук Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: mmal252@gmail.com

Коробейникова Л.А. – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Makienko M.A. – Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: mmal252@gmail.com

Korobeynikova L.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 29.05.2019;

одобрена после рецензирования 17.06.2019; принята к публикации 04.11.2022.

The article was submitted 29.05.2019;

approved after reviewing 17.06.2019; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 130.2+316.722

doi: 10.17223/22220836/48/10

ВЗАИМОСВЯЗЬ КУЛЬТУРЫ И ДЕНЕГ: ВАРИАНТЫ АНАЛИЗА

Антон Павлович Никитин

*Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова, Абакан, Россия,
nikitinanton5891@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются подходы к анализу взаимосвязи культуры и денег, сложившиеся в социально-гуманитарных науках. С одной стороны, культура и деньги могут воздействовать друг на друга факторно, т.е. деньги – влиять на развитие культуры, а культура – влиять на развитие денежного обмена. С другой стороны, деньги сами по себе являются феноменом культуры, что обосновывается различными способами, один из которых – использование понятий денежной культуры и мифологии денег. Описаны смыслы данных понятий и их эвристический потенциал.

Ключевые слова: деньги, культура, денежная культура, философия денег, мифология денег

Благодарности: Работа выполнена при финансовой поддержке гранта Президента Российской Федерации № МК-1519.2019.6.

Для цитирования: Никитин А.П. Взаимосвязь культуры и денег: варианты анализа // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 110–120. doi: 10.17223/22220836/48/10

Original article

THE INTERRELATION OF CULTURE AND MONEY: ANALYSIS OPTIONS

Anton P. Nikitin

Katanov Khakass State University, Abakan, Russian Federation, nikitinanton5891@gmail.com

Abstract. The problem of the interrelation of culture and money is analyzed in several ways. In the economics of culture, the conditions for financial support are a factor in the development of professional cultural activities. In the cultural economy, on the contrary, culture is seen as a factor that affects the nature of money exchange. Culture forms specific settings and informal rules in the use of money.

Money is related to culture in the sense that they are a cultural phenomenon themselves. They have sign essence and their existence depends on linguistic representation. Money is a symbolic element of culture, the functioning of which is ensured by human activity and linguistic means. This approach is characteristic of analytical social ontology (J. Searle).

In the sociology of culture, the interrelation of culture and money is analyzed applying the term “money culture”. Money culture is understood axiologically, it is raised the question about the place of money in the value system of a particular social community. For example, it can be a study of national monetary culture, financial ethics in different countries or an analysis of the attitude to money in social groups.

In the sociology of culture, the specifics of the attitude towards money is studied on the basis of direct empirical data, and in the philosophy of culture is used a different approach: value meanings of money are analyzed indirectly, based on the representation of the image of money in cultural forms. These cultural forms are literary, publicist, philosophical works, religious texts, folklore, etc. Both concrete sociological studies and philosophical analysis

show the ambivalence of ideas about money: in different cultures they are interpreted through the dichotomies of the divine and the devilish, pure and dirty, rational and irrational, etc.

More broadly, the concept of monetary culture is interpreted in the «Philosophy of Money» by G. Simmel. Money creates a special global culture that deprives of individuality all objects. Money objectifies the value of every thing and destroys their direct connection with a person. They are one of the sources of rationalization of traditional cultures, their death. In this meaning, monetary culture corresponds to the description of civilization by O. Spengler. In all the considered interpretations, money culture represents itself through mythology. The modern mythology of money sees in money not just an economic tool, but gives it many additional meanings, often of a sacred nature. The mythology of money reveals the universal meanings of money for mankind and the role that they play in individual cultures. Its analysis is one of the most productive ways to describe the interrelation of culture and money in many aspects.

Keywords: money, culture, money culture, philosophy of money, mythology of money

Acknowledgements: The work was carried out with the financial support of the grant of the President of the Russian Federation No. MK-1519.2019.6.

For citation: Nikitin, A.P. (2022) The interrelation of culture and money: analysis options. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 110–120. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/10

Целью данной статьи является определение теоретико-методологических оснований, используемых в различных социально-гуманитарных науках при решении вопроса о взаимосвязи культуры и денег. По своей направленности исследование носит критический и систематический характер, т.е. в рамках него не создается новая теоретическая схема, а указываются сильные и слабые стороны уже существующих подходов. С одной стороны, эти подходы объединяет рассмотрение денег как социокультурного феномена, что предполагает описание денежного обмена как процесса значимого человеческого взаимодействия, выходящего за рамки экономического дискурса. В терминологии П. Сорокина, деньги являются одним из артефактов культуры, своего рода двигателем и проводником, с помощью которого «объективируются и социализируются нематериальные значения, ценности и нормы» [1. С. 193]. Такая методологическая концептуализация является общим способом построения теорий для множества неэкономических исследований денег, при этом встречается и в современных неклассических экономических учениях. С другой стороны, внутри отдельных направлений социально-гуманитарного знания взаимосвязь культуры и денег анализируется в различных аспектах, порой никак не пересекающихся друг с другом, которые и будут обозначены в работе.

Вместе с тем результаты исследования не сводятся лишь к критической систематизации существующих подходов. Они показывают возможности синтеза некоторых из них в перспективе дальнейшего развития и применения в эмпирических исследованиях. В частности, результатом исследования является преодоление предметного и концептуального разрыва между исследованиями денежной культуры и исследованиями мифологии денег.

Переходя непосредственно к содержанию проблемы, стоит отметить, что вопрос о взаимосвязи культуры и денег, как и связанный с ним вопрос об отношении культуры и экономики, может рассматриваться в таком количестве вариантов, в каком насчитывается определений понятия «культура». В упро-

щенном виде под культурой может подразумеваться особая сфера профессиональной деятельности, регулируемая соответствующими ведомствами, к примеру, Министерством культуры. В этом случае решение вопроса сводится к утверждению, что данная сфера требует серьезных финансовых вливаний для своего развития, которые работникам культуры порой приходится изыскивать самостоятельно. Проблема источников финансирования культуры является фундаментальной для экономики культуры и вызывает меньший интерес со стороны философии культуры. Философия здесь может только подчеркнуть важность культурной деятельности для того, чтобы экономисты могли обосновать необходимость более крупных трат на культуру, чем 0,7% годового бюджета (доля в общем объеме расходов федерального бюджета Российской Федерации на 2019 г.).

Однако современная экономическая теория признает не только влияние финансовой сферы на культуру, но и влияние культуры на денежное обращение. Как существует экономика культуры, так существует и «Cultural Economics», что по-русски стало называться социокультурной экономикой [2]. Основной постулат социокультурной экономики может показаться трюизмом, но он весьма конкретен: «Есть такие экономические явления, которые нельзя объяснить, не привлекая к этому культуру» [Там же. С. 4]. Культура – это экономический фактор, который возможно измерить, она может быть катализатором и тормозом экономического развития, она создает особый вид капитала. Культура связана с институтами прошлого и формирует определенную «колею» развития того или иного общества. В отношении денег культура формирует специфические установки, неформальные правила их использования.

Другой ракурс анализа взаимосвязи культуры и денег вытекает из положения, что они сами по себе являются феноменом культуры [3]. Это положение в некоторых случаях трактуется весьма широко, как указание на то, что деньги являются результатом человеческой деятельности и вне ее не могут существовать. Более детальное рассмотрение феномена денег раскрывает их семиотическую природу, знаковую сущность. Функционирование денег как знаков основывается на существовании знаковой системы первого порядка – языка, что аргументируется в теории социальных институтов Дж. Серля. Он показывает, что деньги функционируют только в языковой среде, благодаря которой институт денежного обращения представлен как таковой; без лингвистических средств денег нет, как и многих других институциональных фактов. Эта мысль выражается им в простой формуле: «Вы не можете иметь деньги, собственность, правительство или быть в браке без языка» [4. Р. 12].

Если интерпретировать смысл данного тезиса вне контекста всей теории социальных институтов, напрашивается вывод, что речь идет о ситуации, в которой субъект, если он не овладел лингвистическими средствами, не может иметь деньги или заключить брак. Социальная практика демонстрирует обратное, так как в нашем мире собаки могут получить наследство, а кукла выйти замуж за человека. Но само признание владения суммой денег кем-то или супружества кого-то не может быть реализовано без лингвистической репрезентации, институциональные факты не существуют без языка. То есть деньги существуют символически, и в этом смысле являются феноменом культуры, при этом вовсе не материальным. Если использовать один из из-

любленных философских приемов и провести мысленный эксперимент, в котором все люди исчезают, то, безусловно, монеты, банкноты, слитки золота, кредитные карты не перестанут существовать, но денег не будет. Точно так же исчезнут собственность, правительства и браки, хотя сохранятся объекты собственности, правительственные здания и свидетельства о заключении брака.

Данный вариант анализа взаимосвязи культуры и денег является частным случаем применения подходов, сложившихся в философии языка, в исследовании проблем, не относящихся непосредственно к лингвистическим. Однако такой анализ выходит далеко за рамки культурфилософского знания, относясь в большей степени к области социальной онтологии и эпистемологии. Здесь положение «деньги – феномен культуры» звучит с той же эвристикой, что и утверждения «собственность – феномен культуры», «брак – феномен культуры» и т.п. Если все социальные институты являются феноменами культуры, то институциональная теория должна считаться частью культурологии, что размывает предметные границы обеих дисциплин.

Более конкретным выглядит аксиологический подход, в котором взаимосвязь культуры и денег рассматривается через постановку вопроса о месте денег в системе ценностей отдельно взятой социальной общности. Речь идет о подходе, сложившемся в социологии культуры, где сформировалась соответствующая терминология: «денежная культура», «финансовая культура», «монетарная культура». В общем виде под этими терминами скрывается обозначение совокупности жизненных установок, норм и ценностей, регулирующих монетарное поведение людей в определенной социальной системе. Собственно, анализу подвергается отношение социальных акторов к деньгам, причем исследования проводятся как на микро-, так и на макроуровне. Пример эмпирического исследования на микроуровне: анализ того, как относятся к деньгам представители различных поколений, проживающие в одном городе [5] (дети чаще, чем остальные, испытывают страх при использовании денег, подростки чаще – счастье, родители – чувство уверенности, старшее поколение – негативные эмоции). Пример эмпирического исследования на макроуровне: анализ культурных особенностей, влияющих на финансовую этику в разных странах, где, в частности, выясняется, что британцы видят в деньгах зло гораздо чаще, чем американцы, которые в большей степени рассматривают деньги как символ успеха [6].

Социологический анализ денежной культуры может быть операционализирован в следующих тематических аспектах: мотивация к приобретению денег в социальных группах и общностях, стратегии использования денежных средств, национальная и этническая специфика отношения к деньгам, ценность денег в коллективных представлениях и др. Практическую значимость конкретных социологических исследований трудно переоценить, однако в них нередко упускается важный момент в отношении к деньгам, а именно ярко выраженная амбивалентность [7]. Амбивалентность отношения к деньгам связана с тем, что они выступают для человека необходимым условием его полноценного существования. Существует множество людей, которые считают деньги источником зла, но из-за этой идеологемы отказаться от них вряд ли получится. Отсюда парадоксы: люди могут видеть в деньгах корень всех пороков, но при этом считать их важными для счастья; они ассоци-

ируют их с властью и утверждают, что они помогают в любви; они признают в деньгах как условие для благополучной семейной жизни, так и источник семейных конфликтов. То есть нельзя утверждать однозначность социальной роли денег для какого-то общества или для отдельных социальных групп, что подтверждается и самими социологами [8], а стоит анализировать структуру осмысления денег, которая по своему содержанию противоречива.

Если в социологии культуры специфика отношения к деньгам изучается на основе непосредственных эмпирических данных, то в философии культуры используется другой подход, когда ценностные смыслы денег анализируются опосредованно, на основе репрезентации их образов в культурных формах. К этим культурным формам относятся литературные, публицистические, философские произведения, религиозные тексты, фольклор и т.д. В отечественной науке естественным является внимание к отношению к деньгам в российской культуре, которое чаще всего сравнивается с протестантской финансовой этикой. Распространенное положение, к которому приходит отечественная философская мысль, заключается в том, что в российской традиции деньги выступали не как обезличенный инструмент расчета и индикатор трудолюбия и усердия в деле служения богу, а как феномен, к которому приложимо максимально возможное количество нравственно окрашенных смыслов (по большому счету негативных). В этом русле И.А. Васильева отмечает, что в культуре российского общества осмысление денег основывалось на неэкономических мотивах, и перечисляет типичные сюжеты из русской классической литературы: «Скупой рыцарь» А.С. Пушкина, «Бесприданница» и «Бедность не порок» А.Н. Островского, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и др. Во всех этих сюжетах деньги становятся источником трагедии, и отношение к ним имеет соответствующую окраску [9].

Признание такого отношения к деньгам в качестве отличительной черты российской культуры вызывает определенные сомнения. Стоит подчеркнуть, что нравственные коллизии в отношении к деньгам и к тем, кто целенаправленно их зарабатывает, используя другие деньги (финансистам, банкирам, предпринимателям), – распространенное явление. У известных в России ассоциаций, в которых деньги связываются со злом и с грязью, есть соответствующие аналоги и в английском языке: «Money is the fruit of evil as often as the root of it» («Деньги – плод зла так же часто, как и его корень»), «Muck and money go together» («Грязь и деньги идут вместе»). Если также обращаться к классической литературе, в европейской традиции сюжетов, где описана трагическая роль денег, не меньше, чем в российской. Хорошей иллюстрацией служит роман Ч. Диккенса «Наш общий друг», где основной метафорой являются мусорные кучи как символ денег. Что касается отношения к людям, занятым в финансовой сфере, то еще в конце XX в., когда глобальная финансовая система сформировалась и органично вписалась в идеалы западной цивилизации, А. Сен писал, что до сих пор сохранилось противоречие между низкой нравственной оценкой финансовой практики и ее высокой социальной значимостью. По его мнению, финансисты играют созидательную роль в деле процветания нации, ее науки и культуры, но их социальное признание остается под вопросом [10].

Это вовсе не доказывает, что в отношении к деньгам в российской и европейской культурах нет никакой специфики. Специфика есть, но она содер-

жит в себе гораздо больше деталей, чем сложившиеся противопоставления рациональности и иррациональности, стяжательства и нестяжательства, прагматичного и непрагматичного отношения, где первое относится к европейской культурной традиции, а второе – к российской. Данные дихотомии скорее стоит использовать как типологические характеристики, которые в разной степени проявляются в культурах и список которых требует пополнения с учетом новых исторических обстоятельств. Опять же в таком культурологическом анализе также обнаруживается свойство амбивалентности, на которое указывалось выше. Признание универсальности амбивалентного отношения к деньгам могло бы объединить подходы в исследовании денежной культуры, сложившиеся как в социологии, так и в философии.

В философии понятию денежной культуры придается и более широкий смысл, чем обозначение ценностного отношения к деньгам в различных культурных традициях. Условно этот смысл можно рассматривать в рамках цивилизационной парадигмы, поскольку он подразумевает, что деньги создают особую культуру, имеющую глобальный характер и унифицирующую силу. Эта концепция восходит к работе Г. Зиммеля «Философия денег» [11], в которой, по сути, постулируется, что она есть философия новой культуры, преобразовавшей человеческое существование. Философия денег говорит о социальном, надындивидуальном образовании, которое сформировалось из индивидуальных взаимодействий, но противостоит человеческой жизни; утверждается, что деньги – это замкнутая на самой себе символическая система, являющаяся фундаментом объективированной по отношению к человеку культуры. Деньги объективируют ценность каждой вещи, нивелируют их индивидуальность, разрушая непосредственную связь с человеком.

Для прояснения своей мысли о нивелировании индивидуальности вещи в денежной культуре Г. Зиммель проводит аналогию между экономической и эстетической ценностью. В его концепции специфика эстетической ценности заключается в том, что она безразлична к практической значимости объекта и даже к чувственному желанию обладания объектом. Как он пишет, «каждый культурный человек способен провести четкое принципиальное различие между эстетическим и чувственным наслаждением женской красотой, даже если он не может провести черту между этими компонентами своего впечатления в конкретном случае» [Ibid. S. 23].

Еще одна отличительная черта эстетической ценности – она не является неотъемлемой частью объекта, но в глазах субъекта имеет автономное от него значение, ему кажется, что она присуща объекту независимо от его восприятия. Переход к эстетическому удовольствию связан со своего рода отказом от непосредственной связи с объектом; индивид не рассматривает реальность с практической стороны, а рассматривает словно на расстоянии и абстрактно («эстетическое безразличие»). Переход от рассмотрения объектов как полезных к рассмотрению объектов как обладающих эстетической ценностью является примером процесса объективации.

Переход от непосредственного использования объектов к рассмотрению их сквозь призму стоимости аналогичен указанному процессу. Можно перефразировать Г. Зиммеля и сказать, что каждый культурный человек способен провести четкое принципиальное различие между чувственным наслаждением от обладания каким-либо объектом и наслаждением, получаемым от осо-

знания того, сколько этот объект стоит. Человек может сравнивать вещи по их красоте, а может сравнивать по их стоимости, но есть фундаментальное отличие: сравнивать по красоте можно объекты одного класса (неадекватно утверждать, что какой-то автомобиль красивее какого-то дома), а сравнивать по стоимости возможно все, что является объектом товарно-денежных отношений (например, футболиста и смартфон).

По Г. Зиммелю, «денежное безразличие» гораздо сильнее «эстетического безразличия», и, как и в случае с эстетической ценностью, стоимость выглядит объективной реальностью, хотя она является проекцией человеческого волеизъявления. Один субъект назначает объекту цену, эта цена становится выражением ценности, другой субъект рассматривает эту ценность уже как объективную данность, как то, что непосредственно присуще вещи. Все объекты денежного обмена помещаются в эту матрицу, где для всего есть своя цена.

Существующая в таком виде денежная культура не только репрезентирует мир своим особым способом, но и деформирует представления о самой реальности. Под воздействием денежной культуры искажаются идеалы в сфере искусства, образования, науки и других областях общественной жизни [12]. Отметим, что наиболее выпукло и ярко эти искажения проявляют себя в сфере изобразительного искусства, что понимают как искусствоведы, так и обыватели и о чем ходит множество анекдотов и баек. Показательной иллюстрацией служит сцена из популярного российского фильма «О чем говорят мужчины». В одном из эпизодов двое главных героев покупают картину некоего Тищенко, представляющую собой эклектичный набор мазков, сделанных широкой кистью, и врут своим друзьям, что купили ее за три тысячи долларов. Друзья рассматривают картину, и им в принципе ясно, что в ней нет никакой художественной ценности, но, зная ее цену, произносят: «Видно, что хорошая картина». Подобным образом, по мнению Г. Зиммеля, существует и современная культура, в ней ценность объекта обусловлена его стоимостью: хорошее образование – это дорогое образование, хорошая научная работа – это работа, которая финансировалась соответствующим образом, и т.д.

Описываемый Г. Зиммелем процесс денежной объективации проходит в реальных исторических условиях асинхронно и не в полной мере. Скорее, это идеальный тип, который можно использовать как модель в изучении духовной жизни различных обществ. К тому же то, что описывает Г. Зиммель, в большей степени является вопросом социальной психологии (на что он сам несколько раз указывает), ведь утверждать, что люди ранжируют объекты, в первую очередь, сквозь призму их стоимости является очевидным перегибом, поскольку традиционное, во многом иррациональное отношение к вещам никуда не исчезло. Предметы, доставшиеся по наследству, могут быть ценны не по своей стоимости, а как символы семейной памяти; сделанные своими руками вещи могут быть более значимыми, чем их аналоги, даже если последние стоят гораздо дороже. В каждой отдельной культуре непосредственная связь с вещами выражается в различной степени, и объективация денежной ценности – это вопрос рационализации социальных связей и разрушения традиции. В этом аспекте денежная культура в том смысле, в котором ее описывает Г. Зиммель, больше подходит к описанию цивилизации в смысле О. Шпенглера, т.е. рационализированной смерти локальных культур.

Таким образом, денежная культура рассматривается как на уровне выделенных социальных сообществ, так и на глобальном уровне (при этом деньги способствуют как фрагментации, так и глобализации социального пространства). На всех уровнях денежная культура репрезентирует себя особым способом, который также является предметом культурфилософского анализа, – через мифы. Как показывает С.А. Глузман, с течением времени мифов вокруг денег не убавляется, а наоборот, их количество значительно возрастает [13]. Однако современная мифология денег является объектом анализа, в первую очередь, для социокультурной антропологии и прикладной культурологии. Это выражается в изучении образов денег и способов их «приманивания», сложившихся в магических практиках, приметах, обрядовых ритуалах, городском и сельском фольклоре, анекдотах и шутках о деньгах и т.п. К примеру, одна из распространенных примет предписывает ни в коем случае не оставлять кошелек пустым, и хотя в этом предписании есть и рациональный смысл, но он нивелируется мистическим убеждением, что деньги притягивают друг друга так же, как могут притягивать друг друга магниты. В данной примете выражается глубинное убеждение, укорененное в традиции, что деньги – в первую очередь, физические предметы, хотя научный взгляд указывает, что деньги имеют знаковую сущность.

Мифология денег при этом может описываться и в другом ракурсе, как вторичная семиотическая система со своим культурным кодом. Структуру этой системы раскрывает Н.Н. Зарубина [14], опираясь на методологическую программу Р. Барта в исследовании современных мифов. На первом уровне этой системы действуют субъекты, непосредственно занятые практической, предметно-преобразующей деятельностью, они создают семиотические конструкции, в которых слова имеют реальное значение. На втором уровне действуют интерпретаторы, высказывающиеся по поводу данной деятельности, их слова имеют в качестве значения не реальные объекты, а уже осмысленные под определенным углом концепты. «Таким образом, миф денег возникает, когда над деньгами как категорией хозяйственной жизни надстраивается – в семиотическом смысле – огромный пласт оценок, интерпретаций, философских и этических максим, идеологических конструкций и всего, что люди думают о деньгах, имеющего лишь опосредованное отношение к ним как реальному компоненту экономической и хозяйственной жизни» [Там же. С. 44]. В этом аспекте мифология денег является объектом исследовательского интереса как со стороны социологии культуры, так и со стороны философии культуры.

Современная мифология денег по своему содержанию иррациональна, она видит в деньгах не просто экономический инструмент, а наделяет их множеством дополнительных смыслов, порой носящих сакральный характер. Даже в странах, где «дух капитализма» занял прочное место, люди обращаются с деньгами как с объектами то божественной, то дьявольской силы [15]. На наш взгляд, именно в исследовании мифологии денег открывается путь в понимании как универсальных для всего человечества смыслов денег, так и той роли, которую они играют в отдельных культурах. В частности, стоит отметить, что дихотомия божественного и дьявольского в деньгах является своего рода общечеловеческим архетипом, перешедшим в наше время из традиционного общества, а, к примеру, образная связь денежного обмена и сто-

хастической игры – метафора, сложившаяся в эпоху постмодерна и в большей степени выражающая ценности современной американской культуры¹.

Парадоксально, но некоторые из концепций взаимосвязи культуры и денег, описанных выше, тоже могут попасть в категорию мифов, поскольку создают особое отношение к деньгам, формируют их мистический образ. Так, с позиции Г. Зиммеля, деньги выполняют функцию все оценивающей трансцендентной матрицы, своего рода божества, которое ранжирует все предметы без исключения. Эту мысль более конкретно выражает С. Московичи: «Деньги становятся на определенное время горнилом, в котором их реальность (реальность вещей. – *примеч. А.Н.*) подвергается преобразованию. Всемогушество денег роднит их с представлением о Боге...» [16. С. 412]. Стоит признать, что философская концепция, проводящая аналогию между деньгами и богом, как и философская концепция, проводящая аналогию между деньгами и дьяволом (примером чего служит «Философия хозяйства» С.Н. Булгакова [17]), по своей направленности поддерживает существование соответствующих мифологем.

Современная мифология денег, таким образом, не сводится к экономическим заблуждениям, она является органической частью культурной традиции. Ее анализ – один из наиболее продуктивных способов в описании взаимосвязи культуры и денег во множестве аспектов, позволяющий синтезировать подходы, сложившиеся в исследованиях по семиотике денег и метафизике денег, социокультурной антропологии денег и в исследованиях денежной культуры на всех ее уровнях.

Список источников

1. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М. : Политиздат, 1992. 543 с.
2. Аuzан А. Социокультурная экономика // Наука и инновации. 2017. № 2 (168). С. 4–10.
3. Васильева И.А. Деньги как феномен культуры: к вопросу о границах культурфилософского исследования // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2011. № 3. С. 12–18.
4. Searle J.R. What is an Institution? // Journal of Institutional Economics. 2005. Vol. 1, issue 1. P. 1–22.
5. Абрамова С.Б. Деньги как социальная ценность: поколенческий срез проблемы // Социологические исследования. 2000. № 7. С. 37–41.
6. Tang T.L., Furnham A., Mei-Tzu G., Davis W. The meaning of money // Journal of Managerial Psychology. 2002. Vol. 17, issue 7. P. 542–563.
7. Никитин А.П. Божественное и дьявольское в деньгах // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. № 2. С. 105–113.
8. Литвиненко Д.В. Социальная роль денег в современном российском обществе // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2009. № 1 (149). С. 33–36.
9. Васильева И.А. Отношение к деньгам в российской культурной традиции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 32. С. 5–15.
10. Sen A. Money and value: On the ethics and economics of finance // Economics and Philosophy. 1993. Vol. 9, issue 2. P. 203–227.

¹ Данная метафора во многом противоречит протестантской финансовой этике, основанной на трудолюбии и расчете. Здесь же основным фактором становятся удача, случайность. У американцев есть соответствующий анекдот: «Миллионер говорит: – Когда мы с женой приехали в Америку, у нас было всего 2 цента. Мы купили 2 грязных яблока, вымыли их и продали за 4 цента. Потом купили на них 4 яблока и продали за 8 центов. – А потом? – Потом умерла моя бабушка и оставила нам в наследство 2 миллиона долларов». Первая часть анекдота выражает установки, характерные для рационального отношения к финансовому обогащению, концовка показывает, что легче положиться на случай, чем жить практикой расчета.

11. Simmel G. Philosophie des Geldes. Leipzig : Verlag von Duncker&Humblot, 1900. 554 S.
12. Никитин А.П. Коммуникативный потенциал культуры: фактор денег // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357. С. 63–66.
13. Глузман С.А. Деньги в мифологическом сознании человека: вчера и сегодня. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. 192 с.
14. Зарубина Н.Н. О мифологии денег в российской культуре // Социологические исследования. 2007. № 3. С. 43–52.
15. Belk R.W., Wallendorf M. The sacred meanings of money // Journal of Economic Psychology. 1990. № 11. P. 35–67.
16. Московичи С. Машина, творящая богов. М. : КСП+, 1998. 560 с.
17. Булгаков С.Н. Философия хозяйства. М. : Ин-т русской цивилизации, 2009. 464 с.

References

1. Sorokin, P.A. (1992) *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo* [Man. Civilization. Society]. Moscow: Politizdat.
2. Auzan, A. (2017) Sotsiokul'turnaya ekonomika [Socio-cultural economy]. *Nauka i innovatsii*. 2(168). pp. 4–10.
3. Vasilieva, I.A. (2011) Den'gi kak fenomen kul'tury: k voprosu o granitsakh kul'turfilosofskogo issledovaniya [Money as a Phenomenon of Culture: On the Limits of Cultural and Philosophical Research]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 3. pp. 12–18.
4. Searle, J.R. (2005) What is an Institution? *Journal of Institutional Economics*. 1(1). pp. 1–22.
5. Abramova, S.B. (2000) Den'gi kak sotsial'naya tsennost': pokolencheskiy srez problem [Money as a social value: generational cross-section of the problem]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 7. pp. 37–41.
6. Tang, T.L., Furnham, A., Mei-Tzu, G. & Davis, W. (2002) The meaning of money. *Journal of Managerial Psychology*. 17(7). pp. 542–563.
7. Nikitin, A.P. (2014) Divine and devilish in money. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Studies*. 2. pp. 105–113. (In Russian).
8. Litvinenko, D.V. (2009) Sotsial'naya rol' deneg v sovremennom rossiyskom obshchestve [The social role of money in modern Russian society]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Severo-Kavkazskiy region. Seriya: Obshchestvennye nauki*. 1(149). pp. 33–36.
9. Vasilieva, I.A. (2018) Money perception in Russian culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 32. pp. 5–15. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/32/1
10. Sen, A. (1993) Money and value: On the ethics and economics of finance. *Economics and Philosophie*. 9(2). pp. 203–227.
11. Simmel, G. (1900) *Philosophie des Geldes*. Leipzig: Verlag von Duncker&Humblot.
12. Nikitin, A.P. (2012) Kommunikativnyy potentsial kul'tury: faktor deneg [The communicative potential of culture: The factor of money]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 357. pp. 63–66.
13. Gluzman, S.A. (2007) *Den'gi v mifologicheskom soznanii cheloveka: vchera i segodnya* [Money in the mythological consciousness of man: yesterday and today]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
14. Zarubina, N.N. (2007) O mifologii deneg v rossiyskoy kul'ture [On the mythology of money in Russian culture]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 3. pp. 43–52.
15. Belk, R.W. & Wallendorf, M. (1990) The sacred meanings of money. *Journal of Economic Psychology*. 11. pp. 35–67.
16. Moscovici, S. (1998) *Mashina, tvoryashchaya bogov* [A machine that makes gods]. Translated from English. Moscow: KSP+.
17. Bulgakov, S.N. (2009) *Filosofiya khozyaystva* [Philosophy of Economy]. Moscow: In-t russkoy tsivilizatsii.

Сведения об авторе:

Никитин А.П. – канд. философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова (Абакан, Россия). E-mail: nikitinananton5891@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Nikitin A.P. – Katanov Khakass State University (Abakan, Russian Federation). E-mail: nikitanton5891@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.08.2019;
одобрена после рецензирования 20.11.2019; принята к публикации 04.11.2022.*

*The article was submitted 20.08.2019;
approved after reviewing 20.11.2019; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 930.85+7.03

doi: 10.17223/22220836/48/11

ВИЗИТЫ РОССИЙСКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ КУЛЬТУРЫ В НОВУЮ ЗЕЛАНДИЮ В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Елена Викторовна Рудникова

*Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока,
Дальневосточное отделение РАН, Владивосток, Россия, elena.rudnikova@mail.ru*

Аннотация. В исследовании восстанавливаются малоизвестные страницы в истории российско-новозеландских культурных контактов. В центре внимания – визиты российских деятелей культуры в одну из самых удаленных от всего мира стран, совершенные ими в ранний период ее истории. Основными источниками являются материалы новозеландской периодики этого времени, ранее не привлекавшиеся в российской историографии. Реконструируются хронология визитов представителей российской культуры, маршруты передвижений по стране, репертуары выступлений. Описываются прием новозеландской публики и отзывы критиков. Определяются значение и вклад этих визитов для развития взаимных представлений и отношений двух стран.

Ключевые слова: Новая Зеландия, Россия, российско-новозеландские культурные отношения, дореволюционный период, российские деятели культуры

Для цитирования: Рудникова Е.В. Визиты российских деятелей культуры в Новую Зеландию в дореволюционный период // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 121–136. doi: 10.17223/22220836/48/11

Original article

VISITS OF RUSSIAN CULTURAL FIGURES TO NEW ZEALAND DURING THE PRE-REVOLUTIONARY PERIOD

Elena V. Rudnikova

*Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Far-Eastern Branch
of the Russian Academy of Sciences, Vladivostok, Russian Federation,
elena.rudnikova@mail.ru*

Abstract. The purpose of the study is to restore little-known pages in the history of Russia-New Zealand cultural relations. The focus is on the real visits by Russian cultural figures to New Zealand before 1917 year and the direct contacts with New Zealanders. The main source is the early New Zealand periodicals, not previously involved in Russian historiography. The results of the study are the reconstruction of the chronology of visits, the routes around the country, repertoires of concerts, description of public admission and critics' comments. In conclusion, the significance of such visits for the development of mutual ideas between the two countries is determined. The first representative of Russian culture in New Zealand is the artist Nicholas Chevalier, who visited the colony three times (1865, 1868, 1869). The pianist Olga Duboin was the second (1879). She became the first Russian musician visited the country. Later, violinists Mark Hambourg (1903) and Mischa Elman (1914) performed in New Zealand. Until 1917, the brothers Leon (violin), Jan (pianist) and Michel (cello) Cherniavski (1908–1909, 1914, 1917) visited there three times. The former opera singer of the Bolshoi Theatre Eugene Ossipoff toured New Zealand three times during 1911 year. After his fourth tour in 1916, he decided to settle there permanently. The poet

Constantine Balmont travelled New Zealand during his “world tour” of 1912 year. In 1913, New Zealanders for the first time saw the Russian classical ballet. In this year, the Adeline Genée’s ballet troupe performed in the country. Two of three soloists were Russian dancers. They were the former dancers of Russian Imperial Ballet Alex Volinin and Halina Schmolz. The majority of cultural visits fell on the time of strong russophobia in Great Britain and its colonies. At the same time the educated public in Russian Empire with great interest studied experience of advanced social reforms on other end of the World. Till 1917 the country was also visited by Russian officials and public figures, military seamen, travellers, scientists and mining engineers. It is hardly to call cultural visits frequent, regular and official. They were undertaken as independently (Chevalier, Duboin, Balmont, Ossipoff) as within the tours organized abroad (Hambourg, Elman, brothers Cherniavski, Volinin and Schmolz). In spite of the fact that there was a small colony of Russian immigrants, the audience consisted of New Zealanders. The public and critics very warmly accepted the Russian musicians and dancers. There were many connected publications on Russian history and culture in periodicals. Gramophone records of music concerts of Hambourg, Cherniavski’s Trio, Ossipoff, Elman were made and sounded on the New Zealand radio for many years. Pictures and sketches by Chevalier are still exposed in art galleries of the country. The New Zealand ballet school was created under strong influence of Russian traditions. Many of visitors actively interested in New Zealand geography and Maori culture. Duboin and Balmont, for example, got various objects from Maori which. Artifacts were transferred later to the Russian museums. After return to Russia they performed with lectures. It was Balmont who told about New Zealand to the Russian provincial public on his trips of 1914–1916 years. Thus, despite a huge distance between two countries, the figures of the Russian culture visited New Zealand already during the early period of its history. They represented art, music, dancing and literature world of pre-revolutionary Russia. Their outstanding talents strengthened the ideas of the high level of Russian culture in New Zealand for a long time.

Keywords: New Zealand, Russia, Russia–New Zealand cultural relations, Pre-revolutionary period, Russian cultural figures

For citation: Rudnikova, E.V. (2022) Visits of russian cultural figures to New Zealand during the pre-revolutionary period. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 121–136. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/11

Новая Зеландия расположена в крайней точке юго-западной части Тихого океана. Основную территорию страны составляют два больших острова – Северный и Южный. Ко времени появления европейских поселенцев здесь проживали многочисленные маори – народ полинезийского происхождения, находившийся тогда на стадии родоплеменного общественного строя. В 1840 г. Новая Зеландия была объявлена колонией Великобритании, с 1907 по 1931 г. являлась ее же доминионом и только в 1931 г. стала независимым государством. Страна естественным образом изолирована от всего остального мира. Только до ближайшего морского порта в соседней Австралии насчитывается 1 700 километров. Тем не менее первые прямые российско-новозеландские контакты в сфере культуры состоялись уже в колониальный период истории Новой Зеландии. В досоветский период российской истории здесь побывали художник Николай Шевалье, поэт Константин Дмитриевич Бальмонт, оперный певец Евгений Григорьевич Осипов, артисты балета Александр Емельянович Волинин и Галина Шмольц, музыканты-исполнители пианистка Ольга Дюбуан, скрипачи Марк Михайлович Гамбург и Лев Саулович Эльман, трио братьев Леона, Яна и Мишеля Чернявских (скрипач, пианист и виолончелист). Гамбург и Эльман приезжали сюда и после 1917 г.

О визитах в Новую Зеландию большинства из них до сих пор малоизвестно как в зарубежной, так и в отечественной историографии. Поэтому

главной задачей настоящего исследования является восполнение этого пробела. Основные источники – материалы новозеландских и австралийских периодических изданий второй половины XIX – начала XX в. Необходимость привлечения австралийской периодики связана с тем, что до 1901 г. Новая Зеландия и Австралия были одним государством-колонией и визиты в Новую Зеландию, как правило, делались уже после завершения гастролой в Австралии. Материалы зарубежной периодики позволяют реконструировать хронологию и маршруты поездок российских деятелей культуры по Новой Зеландии, описать репертуары их концертов и площадки выступлений, охарактеризовать прием публики и отзывы критиков, уточнить детали их творческих биографий и т.д. Также привлекаются справочная, мемуарная литература и некоторые материалы зарубежных исследований.

Начало российско-новозеландских прямых культурных контактов связано с именем художника *Николая Шевалье* (1828–1902). Его первый визит в Новую Зеландию состоялся в ноябре 1865 г. и продлился три месяца* (*здесь и далее все даты, включая выходные данные исторической периодики, приводятся по старому стилю*). В этот период жизни художник уже постоянно проживал в Австралии. Позднее он вместе с женой совершил еще две поездки в Новую Зеландию (ноябрь–декабрь 1868 г. и апрель–май 1869 г.). Маршруты всех его поездок пролегали только по Южному острову страны и начинались из г. Данидина – одного из самых богатых и развитых городов региона того времени. Главной причиной расцвета города были месторождения золота, обнаруженные в 1860-е гг. в провинции Отаго, административным центром которой он был. Оттуда пешком и на лошадях вместе с женой и несколькими помощниками Шевалье добрался до многих труднодоступных мест острова. Сохранились его карандашные зарисовки, ярко иллюстрирующие условия путешествий того времени по новой британской колонии (рис. 1–3).



Рис. 1. Рисунок Н. Шевалье (Из эпизодов экспедиции 1866 г., набросок карандашом)

Fig. 1. Chevalier, Nicholas: Wet or fine? [1866]. Источник: Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand. Ref: A-102-034



Рис. 2. Рисунок Н. Шевалье (Из эпизодов экспедиции 1866 г. по Новой Зеландии)

Fig. 2. Chevalier, Nicholas: A boggy pass [1866]. Источник: Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand. Ref: A-102-030



Рис. 3. Николай Шевалье. Автопортрет, 1857 г. (Хранится в Художественной галерее штата Новый Южный Уэльс, Австралия. Подарен галерее женой художника Каролиной Шевалье в 1919 г.)

Fig. 3. Chevalier, Nicholas. Self-portrait of 1857. Source: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/945>

Одной из причин визитов Шевалье в страну были заказы от местных властей, которые рассчитывали, что выставленные в Европе рисунки и картины художника смогут привлечь сюда больше новых переселенцев. В 1870 г. Шевалье уехал в Европу; в 1874 г. вновь посетил Россию, в частности Санкт-Петербург. Картины художника с новозеландскими сюжетами с успехом демонстрировались на межколониальной выставке в австралийском Мельбурне и в разных городах Европы. Шевалье делал в основном пейзажные рисунки – акварелью, маслом, карандашом и углем. Искусствоведы подчеркивают топографическую точность его картин и зарисовок. По стилю он был близок традиционной голландской и английской школе пейзажа. Произведения Шевалье новозеландского периода его творчества хранятся в национальных и частных

собраниях Австралии и Новой Зеландии. Он признан одним из выдающихся пейзажистов, когда-либо работавших в Новой Зеландии [1. С. 63–68].

В конце июля 1879 г. в Новую Зеландию приехала русская пианистка *Ольга Дюбуан* (род. в 1850–60-е гг.). Она является первым представителем российской музыкальной культуры, посетившим эту страну. Целью визита было личное знакомство с жизнью новой британской колонии. Современники называли Дюбуан «кругосветной пианисткой» за ее страсть к путешествиям: не менее тринадцати лет она провела в поездках по миру. В Новую Зеландию Дюбуан въехала из Австралии, где находилась с 1876 г. О ней известно только то, что она сама сообщила репортерам. По ее словам, имела французские корни, но родилась и получила школьное образование в Москве. Музыка обучалась в консерватории германского г. Лейпцига, куда была отправлена российским императорским двором в благодарность за службу ее матери, преподававшей там французский язык. В этой поездке Дюбуан была полностью самостоятельна: нет никаких упоминаний об ее спутниках. Средства, вырученные от сборов за концерты, она использовала для своих передвижений по стране. Пианистка никогда не говорила о своем возрасте. По косвенным деталям можно предположить, что в то время ей было примерно 35–40 лет (рис. 4).

Дюбуан провела в Новой Зеландии более двух месяцев, в течение которых проехала значительную часть ее территории. Как и Шевалье, она прибыла через г. Данидин, где дала два первых сольных концерта. Оттуда направилась на конец Южного острова в г. Инверкагилл, затем вернулась обратно и двинулась в северном направлении, дав по пути концерты в городах Оамару, Тимару, Ашбуртон и Крайстчерч. Преодолев пролив Кука, отделяющий Южный остров от Северного, она отправилась в г. Окленд, бывший до 1865 г. столицей страны. 10 октября там состоялось ее последнее выступление, после чего она выехала в Австралию.



Рис. 4. Ольга Дюбуан. Фрагмент из рисунка-коллажа «Прошедшие события», впервые опубликованного в Мельбурне, Австралия в 1878 г. Художник неизвестен

Fig. 4. Olga Duboin. A Part of the picture «Passing events» of 1878 by unknown artist. Source: <https://trove.nla.gov.au/work/167556286>

Репертуар российской пианистки был ориентирован на любителей классической музыки. Иногда она играла и собственные произведения, но обязательным номером во всех ее концертах было исполнение музыкальных вариаций на тему русской народной музыки. В этой части своего концерта она нередко выходила на публику в костюме российской придворной дамы. Публика и критики отмечали ее безупречные манеры, прекрасное владение инструментом и высокий исполнительский уровень. Отмечалось, что фортепианные концерты Дюбуан стали очень значительным событием для новозеландских любителей музыки «самого высокого класса» [2. С. 111–120].

Через четверть века – в 1903 г. – Новую Зеландию посетил уроженец г. Богучара Воронежской губернии Российской империи пианист *Марк Михайлович Гамбург* (1879–1960). Он дебютировал на московской концертной сцене в возрасте девяти лет, сыграв Двадцатый фортепианный концерт Моцарта. Творческие успехи юного пианиста позволили семье Гамбургов переселиться в Лондон. В дальнейшем он обучался в Венской консерватории и гастролировал по многим европейским городам. С 1895 г. Гамбург активно концертировал по всему миру. В 1897 г. он первый раз побывал в Австралии. Гастроли в Новой Зеландии в 1903 г. были частью его второго «мирового турне» 1901–1905 гг. [3]. Несмотря на то, что с 1896 г. Гамбург имел британское гражданство, в австралийско-новозеландской прессе его постоянно называли «великим русским пианистом». Его сопровождали младший брат, талантливый 18-летний виолончелист Борис (1885–1954) и британская оперная певица Мэйбл Бэчелор [4. Р. 6]. Борис приезжал в Новую Зеландию еще раз – в 1908 г., а Марк – в 1931 г. в качестве аккомпаниатора знаменитого британского баритона Питера Дausона (рис. 5).



Рис. 5. Мисс Мэйбл Бэчелор, Борис Гамбург (второй слева), Марк Гамбург (первый справа), г-н Лемнон. 1 августа 1903 г., Новая Зеландия

Fig. 5. Miss Mabel Batchelor. Boris Hambourg. Lemnone. Mark Hambourg. (New Zealand Illustrated Magazine, 01 August 1903. Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand/records/2755812)

К началу новозеландских гастролей 24-летний Марк Гамбург имел всемирную известность пианиста-виртуоза и интерпретатора музыки Бетховена и Баха. Он был полон энергии: первый концерт в новозеландском Окленде был 106-м по счету только в текущем году. До прибытия Гамбург намеревал-

ся дать пятнадцать концертов в четырех самых больших городах страны – Данидине, Крайстчерче, Веллингтоне и Окленде [5. Р. 56]. Первый концерт гастрольного тура состоялся в зале Королевского театра г. Данидина и произвел очень сильное впечатление на слушателей. Отмечали, что даже у австралийской оперной дивы Н. Мельбы не было такого успеха [6. Р. 8]. Закончив выступления, музыканты отправились на отдых в вулканический район Роторуа. Но, вернувшись через неделю в Окленд, решили перед выездом из страны совершить дополнительный «прощальный тур» по стране. Двигаясь к месту отправления – морскому порту г. Блафф, находящемуся в конце Южного острова, артисты по пути дали еще как минимум восемь концертов в городах Крайстчерч, Данидин, Тимару, Оамару и Инверкагилл. Новозеландские гастроли продлились полтора месяца (середина июля – конец августа). 2 сентября 1903 г. Гамбург уже выступал в Сиднее. Далее артистов ждали Мельбурн, Аделаида и города Западной Австралии. «Колониальный тур» завершился 1 октября [7. Р. 6].

В 1908–1909 гг. – через пять лет после гастролей Гамбурга – в Новой Зеландии выступало музыкальное *Трио братьев Чернявских*: скрипач Леон, пианист Ян и виолончелист Мишель (род. в 1890-е гг.) [8. Р. 4]. Следующие визиты Трио состоялись в 1914, 1917, 1921 и 1926 гг. Братья имели российское происхождение: они родились на территории Украины и были тремя из девяти детей в небогатой семье одесского дирижера. Уже в раннем детстве братья выступали перед публикой в составе семейного оркестра. В 1906 г. семья Чернявских переехала в Англию. Там братья продолжили школьное и музыкальное обучение, совершая короткие гастроли по Европе. Их первый длительный «колониальный тур» состоялся в 1903 г. и включал в себя выступления в Южной Африке, Австралии, Новой Зеландии и Америке [9] (рис. 6).



Рис. 6. Афиша двух концертов трио братьев Чернявских в Королевском театре г. Веллингтона, Новая Зеландия, состоявшихся 23 и 25 января 1908 г.

Fig. 6. Ref: Eph-A-MUSIC-1908-01-cover. Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand. /records/23021371

С концертами Трио проехало почти по всей территории страны от Окленда до Данидина. Первый концерт состоялся 10 декабря в Таун-холле столичного Веллингтона [10. Р. 21]. В декабре – в Крайстчерче и Данидине, в январе 1909 г. – в г. Нельсоне. По причине юного возраста музыканты высту-

пали под управлением директора труппы Эдварда Бранскомба. «Публика была очарована», – писали репортеры. – «Ничего подобного Веллингтон не видел раньше: такие юные, такие славные...». В 1914 г. братья вновь гастролировали по всей Новой Зеландии, но теперь как компаньоны и аккомпаниаторы известной канадско-американской танцовщицы Мод Аллан. С апреля по июнь 1917 г. музыкальное трио вновь посетило страну. Они проехали по тридцати трем городам – от северного Паероа до южного Инверкаргилла. Трио использовало любой подвернувшийся транспорт, легко перемещаясь по стране и выступая везде, где их хотели слушать. Основой их репертуара были произведения европейской классической музыки: братья виртуозно исполняли произведения Бетховена, Мендельсона, Генделя. К 1934 г. трио Чернявских осталось только в памяти тех, кто присутствовал на их концертах. Но музыкальные критики в Новой Зеландии в год столетия со времени их первого визита в страну вновь отметили высокое исполнительское мастерство и «очарование» юных русских музыкантов [11].

Трижды в 1911 г. и один раз в 1916 г. в Новой Зеландии гастролировал русский оперный певец *Евгений Григорьевич Осипов* (род. в 1880 г.). Он был уроженцем Москвы, там же окончил консерваторию и работал до выезда из России солистом Большого театра (рис. 7, 8). В свое первое в жизни большое путешествие он выехал вместе с группой московских артистов в апреле 1909 г. Они проехали по Транссибирской магистрали до г. Харбина, делая короткие остановки по пути и выступая с концертами. Перед выездом в Китай группа уменьшилась до трех человек. В ее составе остались Осипов и оперная певица из Петербурга Зоя Долинская. Они продолжили путешествие, посетив Китай, Индию, Бирму, Сингапур и Шри-Ланку. По совету русского консула в г. Коломбо артисты решили посетить Австралию, о которой ранее не имели почти никакого представления. К тому же Осипов не владел английским языком. Но тем не менее 5 января 1910 г. «двое русских из Большого Оперного театра», «баритон» и «меццо-сопрано» прибыли в австралийский Мельбурн, где и дали свой первый совместный концерт. Осипов был удивлен не только уровнем развития Австралии, но и «дикими», по его выражению, представлениями австралийцев о России и русских. С концертами русские артисты посетили многие города Австралии [12. Р. 4].

В 1911 г. Долинская вернулась в Россию, а Осипов решил продолжить свое путешествие по миру, выехав в этом же году в Новую Зеландию в качестве аккомпаниатора популярного австралийского артиста Лоуренса Кэмбэлла [13. Р. 3]. Однако новозеландская публика очень быстро разглядела в россиянце талант, временами затмевающий австралийца. Совместные гастрольные поездки продлились полтора месяца. После их окончания, оценив горячий прием слушателей, Осипов решил задержаться в стране теперь уже для сольных выступлений. В течение трех месяцев (февраль–май 1911 г.), подписав контракт с местным организатором гастролей, он концертировал по всей стране [14. Р. 2]. В мае Осипов выехал в Австралию, но уже в середине июля вернулся. Июльские гастрольные поездки заняли всего несколько дней, что было связано с намерением Осипова выехать из Новой Зеландии в путешествие по США. Он сел на пароход, направляющийся в г. Сан-Франциско. Однако, прибыв в Сидней, внезапно передумал, объяснив свой поступок ожиданием более выгодных условий контракта по американским гастролям. По разным причинам по-

следние так и не состоялись. 14 сентября 1911 г. он в третий раз въехал в Новую Зеландию [15. Р. 4]. Но в этот раз он не давал концертов и вскоре покинул страну. Далее Осипов почти два года самостоятельно путешествовал по Китаю, Японии, Индии и Филиппинам. В июле 1913 г. он вернулся в Сидней и весь 1914 г. выступал в Австралии. Особенно много концертов состоялось в Мельбурне.

На всех своих концертах Осипов пел на четырех языках – русском, английском, французском, итальянском. В постоянном репертуаре артиста были арии из классических опер «Риголетто», «Аида», «Кармен», «Травиата» и т.д. Кроме того, перед иностранной публикой Осипов исполнял русские народные песни, известные российские романсы и пел национальный гимн Российской империи «Боже, царя храни!». Давая интервью, он с гордостью говорил об образованности театральной публики на родине и высоком уровне музыкальной культуры в России, перечисляя таких всемирно известных русских композиторов, как Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Глинка. Он подчеркивал, что почти в каждом большом российском городе работают музыкальные театры и учреждения музыкального образования.



Рис. 7. Евгений Осипов, исполняющий партию Мефистофеля в опере «Фауст» на гастролях в Австралии. Фото С.А. Джеффрайс, 1910

Fig. 7. By Jeffries C.A.: «The Russian baritone, M. Eugene Ossipoff. A photographic study of his remarkable interpretation of Mephistopheles in “Faust”». (Source: The Stage//The Lone hand journal (Australia). Vol. 7. No. 40. 1.08.1910. P. 333)



Рис. 8. Е.Г. Осипов в Новой Зеландии в 1911 г. Источник: [14. Р. 2]

Fig. 8. Ossipoff, Eugene in New Zealand, 1911 year

В середине декабря 1916 г. в сопровождении трех австралийских аккомпаниаторш Осипов вновь приехал в Новую Зеландию. Первые три концерта состоялись в Таун-холле столичного Веллингтона. Тур продлился почти три месяца и закончился решением российского певца «с целью преподавания и жизни» поселиться в Новой Зеландии. Местом жительства он выбрал столицу страны [16. Р. 4]. После решения об эмиграции концертная активность Осипова заметно снизилась. С марта 1917 г. он изредка выступал вместе с 50 артистами новозеландской группы «Tramways Military Band» в качестве вокалиста. С августа он работал в составе уже другой музыкальной группы «The Bloy Trio». Одновременно давал уроки пения в созданной им школе пения

«The Art of Singing and Voice Production Studio». Осипов остро воспринимал революционные потрясения в России. Он даже написал четыре письма в столичную газету «The Evening Post». Сначала он полагал, что наступивший в России социально-политический хаос пройдет сам по себе. Но к концу 1918 г. уже был уверен в необходимости внешнего вмешательства [17. Р. 8]. В 1919–1920 гг. Осипов получил в Новой Зеландии британское гражданство [18]. В конце 1920 г. он вместе с женой-австралийкой выехал из страны. В 1922 г. получил австралийское гражданство [19]. Местная пресса его довольно быстро забыла, хотя еще в 1927 г. записи некоторых выступлений «великого русского баритона» звучали на новозеландском радио. Ни в Россию, ни в Новую Зеландию он больше не возвращался.

В 1912 г. Новую Зеландию посетил знаменитый русский поэт *Константин Дмитриевич Бальмонт* (1867–1942), которого считают самым «странствующим» русским литератором своего времени (рис. 9). «Мировое турне» 1912 г., в ходе которого Бальмонт посетил Новую Зеландию, продлилось одиннадцать месяцев. Посетив Австралию, Бальмонт вместе со своей спутницей Еленой Константиновной Цветковской 28 мая прибыл в Данидин. Через три дня они уже сходили с трапа парохода, доставившего их в Веллингтон. Осмотрев город, Бальмонт выехал в Окленд, посетив по пути термальный парк с кипящими озерами и гейзерами в регионе Роторуа. По дороге он также побывал в пещерах Вайотомо, где, как и туристы нашего времени, был очень впечатлен видом светящихся в полной темноте многочисленных червячков под сводами пещер, о чем упоминал позже. 20 июня Бальмонт со своей спутницей покинул страну, сев на пароход, направившийся в Сидней через острова Тонга, Самоа и Фиджи. Он вышел на о. Самоа, откуда совершал короткие поездки на другие острова. 9 августа вернулся в Сидней [20. С. 63–69].



Рис. 9. Портрет К.Д. Бальмонта работы В.А. Серова (1905 г.)

Fig. 9. K.D. Balmont in 1905. Portrait by V.A. Serov

Очевидно, что в новозеландской части своего «мирового турне» Бальмонт совершенно не стремился к саморекламе. Неизвестно о каких-либо контактах поэта с почитателями его таланта и выступлениях перед публикой. И хотя местные репортеры старались не пропускать ни одного заметного события или иностранного гостя, ему удавалось как-то ускользать от них. Единственное интервью Бальмонт дал в Окленде перед самым выездом из страны, кратко рассказав о себе и сообщив корреспонденту, что ему очень понравилась Новая Зеландия [21. Р. 3].

В 1913 г. новозеландцы впервые познакомились с российским балетом. В этот год в составе балетной труппы знаменитой датско-британской танцовщицы Аделины Жене сюда прибыла группа артистов балета из Москвы и Петербурга. В прессе особо подчеркивался их статус как артистов именно «Императорского русского балета». Численность труппы была около сорока человек. Некоторые артисты были постоянными участниками «русских сезонов» в Париже. Кроме самой Жене, в газетных

отчетах упоминаются только три солиста труппы. Два из них были российскими танцорами. Это были *Александр Емельянович Волинин* (1882–1955) и *Галина Шмольц* (1892–1939) (рис. 10, 11).



Рис. 10. А.Е. Волинин. Фрагмент рекламного буклета гастролей труппы А. Жене в Новой Зеландии в 1913 г.

Fig. 10. A.E. Volinin. A fragment of the advertising booklet of the tour of the troupe of A. Genet in New Zealand in 1913. Ref: Eph-B-DANCE-1913-01-09. Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand. /records/22848128



Рис. 11. Галина Шмольц и Александр Волинин, 1910 г., США

Fig. 11. Bain News Service, P. (ca. 1910) Halina Schmolz & Alex Volinin, ca. 1910. [Between and Ca. 1915] [Photograph] Source: retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2014696799/>

Волинин был самым именитым танцором в этой труппе. В 1910 г. он ушел из Большого театра из-за приглашения С.П. Дягилева поработать в «Русских сезонах» за рубежом. Через два года он покинул проект Дягилева и отправился в двухгодичное гастрольное турне по миру вместе с Жене. После возвращения он станет постоянным партнером всемирно известной русской балерины Анны Павловой. Их творческое сотрудничество продлилось двенадцать лет – с 1914 по 1925 г. Октябрьская революция застала Волинина в европейском турне вместе с Павловой. На родину он больше не возвращался, с 1921 г. проживал в Париже, там же находится и его могила. Галина Шмольц имела польское происхождение. Училась искусству балета в Варшаве и Москве, работала в Большом театре. Как и Волинин, ушла в труппу Дягилева. Участвовала в спектаклях Анны Павловой на лондонской сцене. В 1911–1912 гг. работала в США, где танцевала с Волининым. После зарубежных гастролей 1913 г. она в течение сезона 1915/16 года танцевала в России; в 1918–1919 гг. опять присоединилась к труппе Дягилева. До 1934 г. была прима-балериной Варшавской оперы. Была смертельно ранена в 1939 г. во время немецких бомбардировок Варшавы.

Во время гастролей в Австралии и Новой Зеландии 1913 г. Волинин и Шмольц репортерам рассказывали о себе очень мало. Они оба не знали английского языка. Поэтому общение с репортерами часто было ограничено рамками языка жестов и улыбок [22. Р. 33]. Третьим солистом труппы была танцовщица чешского происхождения Влатна Новотна (род. в 1890-х гг.), которая в России была членом группы иностранных артистов Большого театра.

В австралийско-новозеландское путешествие труппа Жене отправилась из Нью-Йорка, 21 июня 1913 г. артисты прибыли в Мельбурн. Австралийская часть турне заняла двадцать две недели. В середине октября балетная труппа прибыла в Новую Зеландию и гастролировала по стране в течение месяца. Первое представление состоялось 15 октября в Окленде, последнее – 15 ноября в Инверкаргилле [23. Р. 9]. Всего состоялись семь концертов и один большой «прощальный» гала-концерт, которые прошли с большим успехом. В роли «примы» танцевала сама Жене. В постоянном репертуаре труппы были знаменитые балеты группы Дягилева: «Коппелия», «Арабские ночи», «Сильфиды» («Сильфиды») и «Шопениана» [24. Р. 7].

Летом 1914 г. в Новую Зеландию прибыл с творческими гастролями знаменитый российский скрипач *Михаил Саулович Эльман* (1891–1967). Эльману исполнилось всего 23 года, но он был уже зрелым музыкантом, находящимся на пике своей карьеры. Как Марк Гамбург и братья Чернявские, он был выходцем из еврейской семьи и с раннего детства серьезно занимался музыкой. Уже с 10-летнего возраста Эльман гастролировал по европейским городам с сольными выступлениями. Продолжил обучение в Лондоне, быстро прогрессируя как исполнитель. Музыкальные критики считали его «гением» и бесспорным лидером среди всех скрипачей мира того времени. В конце 1913 г. Эльман отправился в годовое турне по обеим Америкам, Австралии и Новой Зеландии. Гастроли в Южном полушарии были запланированы на июнь–июль 1914 г. Первый концерт в австралийском Мельбурне состоялся уже 30 мая. Репортеры особо отмечали его инструмент – скрипку работы знаменитого мастера Антонио Страдивари 1722 г. В Австралии Эльман дал десять концертов [25. Р. 10].

Через месяц – 1 июля 1914 г. – Эльман прибыл в Новую Зеландию. Вместе с ним прибыли два аккомпаниатора: франко-канадская оперная певица Ева Гофьер и британский пианист Перси Кан, работавший с Эльманом уже около пяти лет. Оба артиста были мастерами своего жанра и имели успех у публики. Обычно концерт открывала «мадемуазель Ева», блистательно исполняя арию Розины из оперы «Севильский цирюльник» Россини, а перед началом второго отделения – «Аве, Мария!» Шуберта. Затем на сцену выходил Михаил Эльман. Основой его репертуара была классическая музыка [26. Р. 3]. Эльман исполнял произведения Баха, Паганини, Брамса, Чайковского, Бетховена, Глюка и др., поражая слушателей виртуозной техникой игры на скрипке и мастерством интерпретации музыки. Успех у новозеландской публики был просто оглушительным. Концертные залы были заполнены полностью. После завершения программы выступления слушатели подолгу не отпускали музыкантов, беспрестанно аплодируя и вызывая их на сцену. Уже через неделю после начала концертов критики сошлись во мнении, что гастроли «русского гения» Эльмана являются знаковым событием для любителей музыки в Новой Зеландии [27. Р. 2].

Труппа гастролировала три недели. До въезда в страну планировались всего четыре концерта – по два в Веллингтоне и Окленде [28. Р. 2]. Но в итоге Эльман дал еще семь дополнительных концертов: по два в г. Данидине и Крайстчерче, по одному – в г. Оамару и в г. Нэйпьере. Последний концерт состоялся 23 июля в Веллингтоне. На следующий день Эльман со своими компаньонами выехал из страны (рис. 12).



Рис. 12. Михаил Эльман, 1913 г.

Fig. 12. Mischa Elman, The Famous Violinist, who appears at the Theatre Royal next Saturday.
Source: The "Sun" newspaper (New Zealand). 11.07.1913. P. 3

Необходимо отметить, что в современной справочной литературе гражданство некоторых деятелей культуры может быть указано по месту их проживания в разные периоды жизни. О Михаиле Эльмане, например, нередко говорится как об американском музыканте. Но Эльман родился в небольшом селе на юге России. С игрой на скрипке он выступал на публике уже с пяти лет, когда и был замечен княгиней Урусовой. Она помогла его семье с переездом в Одессу, откуда 12-летний Михаил в порядке исключения был сразу принят в студенты Императорской музыкальной консерватории в Санкт-Петербурге. Закончив ее, Эльман продолжил обучение в Лондоне, откуда начал гастролировать по миру. С 20 лет он уже постоянно проживал в США, откуда и выехал в австралийско-новозеландское турне 1914 г. Американское гражданство Эльман принял только в 1923 г. Другой пример – художник Николай Шевалье. В различных источниках его гражданство может указываться не только российским, но и швейцарским или австралийским. Однако известно, что родился Шевалье в г. Санкт-Петербурге и до 17 лет прожил в России. Его родителями были гражданин Швейцарии Луи Шевалье и подданная России Татьяна Онофриева. После выезда из России Шевалье учился, жил и работал в Швейцарии, Италии, Германии, Англии, Австралии. Среди шести европейских языков, на которых он бегло говорил, был и русский. Поэтому такие факты, как русская мать художника, место его рождения, владение русским языком и детство, полностью проведенное в России, дают основание рассматривать в настоящем исследовании творчество Шевалье в контексте «российского культурного присутствия» в ранней истории Новой Зеландии.

Большинство из визитов российских деятелей культуры в Новую Зеландию до 1917 г. пришлось на время, когда в далекой британской колонии были очень сильны русофобские настроения. В последних двух десятилетиях XIX в. здесь и в соседней Австралии с нарастающим напряжением ждали нападения русского флота, для противодействия которому вдоль береговых линий этих стран активно возводились оборонительные сооружения. В России же образованная публика с большим интересом изучала передовой для того времени опыт социальных реформ и экономического развития на другом конце мира. До 1917 г. в стране с краткими визитами побывали официальные

лица, русские военные моряки и путешественники, представители научного мира, общественные деятели, горные инженеры. Вместе с тем посещения Новой Зеландии россиянами с конкретными культурными целями нельзя назвать частыми, регулярными и официальными. Они предпринимались как самостоятельно (Шевалье, Дюбуан, Бальмонт, Осипов), так и в рамках организованных за рубежом гастрольных туров по британским колониям (Гамбург, Эльман, братья Чернявские, Волинин и Шмольц).

Несмотря на то, что в стране уже существовала небольшая колония иммигрантов из России, зрительская аудитория состояла из новозеландцев. Публика очень тепло принимала российских музыкантов и артистов балета. Полностью отсутствуют негативные отзывы по их выступлениям и у местных критиков. Поэтому можно утверждать, что в сфере культурных контактов русофобия никак не проявилась. Наоборот, в связи с большим интересом ко многим визитам в прессе размещались разнообразные материалы, связанные с историей и культурой России. Особенно много публикаций было посвящено русскому классическому балету, в которых рассказывалось об истории этого жанра и о знаменитых танцовщиках (Т.П. Карсавиной, В.Ф. Нижинском и др.). В заголовках часто подчеркивалось российское происхождение музыкантов и танцоров. Уровень их исполнительского мастерства надолго укрепил представления новозеландцев о высоком уровне развития российской культуры. Были сделаны грамофонные записи выступлений Гамбурга, братьев Чернявских, Осипова и Эльмана, которые активно продавались во время их выступлений, а потом еще долго звучали на новозеландском радио. Картины и зарисовки художника Шевалье до сих пор выставляются в арт-галереях страны, а новозеландская балетная школа сформировалась под сильным влиянием именно российских традиций.

Таким образом, несмотря на огромную географическую и культурную дистанцию между двумя странами, уже в ранний период истории Новой Зеландии там побывали деятели российской культуры, представлявшие художественный, музыкальный, танцевальный и литературный мир досоветской России. Многие из них совмещали свою профессию с желанием посмотреть мир и познакомиться с культурой населяющих его народов. Вне гастрольной деятельности посещались местные достопримечательности, особенно места с повышенной вулканической активностью. Те, кто вернулся в Россию, способствовали просвещению, выступая с лекциями о своих путешествиях. Константин Бальмонт, например, стал первым, кто рассказал о Новой Зеландии российской провинциальной публике в поездках 1914–1916 гг. Кроме того, он и Ольга Дюбуан на собственные средства приобретали различные предметы культуры маори, которые были переданы ими в российские музеи. Новозеландцы же с интересом знакомились с образцами русской музыкальной культуры, специально исполняемыми для них Дюбуан и Евгением Осиповым. Перед концертами музыкантов и артистов балета в местной прессе публиковались обзоры истории и достижений российской культуры в этих областях. Всех посетивших Новую Зеландию в дооктябрьский период российских деятелей культуры местная публика воспринимала именно как представителей Российской империи, несмотря на факты проживания некоторых из них уже в других странах. Творческие визиты россиян способствовали формированию позитивных представлений новозеландцев о России того времени,

сглаживая официальную русофобию в политической сфере. Добрая память об их визитах сохраняется в Новой Зеландии до настоящего времени.

Список источников

1. Рудникова Е.В. Первый русский художник, посетивший Новую Зеландию: Николай Шевалье (1828–1902) // *Культура Дальнего Востока и стран АТР: Восток–Запад*. Вып. 20. Владивосток : Дальнаука, 2014. С. 63–68.
2. Рудникова Е.В. Гастроли русской пианистки Ольги Дюбуан в Новой Зеландии в 1879 г. // *Южно-тихоокеанский регион: история, политика, экономика, культура*. Сб. № 1. М. : Онто-Принт, 2019. С. 111–120.
3. Koch E. *The Brothers Hambourg*. Scarborough (Ontario, Canada) : Robin Brass studio published, 1997. 296 p.
4. Mark Hambourg // *The “New Zealand Herald” newspaper*. 13.07.1903.
5. *The “Otago Witness” newspaper*. 28.01.1903.
6. *The Mark Hambourg Concert* // *The “Otago Witness” newspaper*. 18.06.1903.
7. *Mark Hambourg Farewell Concert* // *The “Otago Daily Times” newspaper*. 20.08.1903.
8. *The Chernilavskis* // *The “Mataura Ensign” newspaper*. 7.10.1908.
9. Cherniavsky F. *The Cherniavsky trio*. Vancouver (Canada) : The Author, 2001. 176 p.
10. *The “Evening Post” newspaper*. 10.12.1908.
11. *White Tina*. Flashback: A band of musical brothers. URL: <https://www.stuff.co.nz/entertainment/music/111618299/flashback-a-band-of-musical-brothers> (accessed: 30.03.2019).
12. *Ossipoff*. An Interview // *The “New Zealand Times” newspaper*. 27.03.1911.
13. *From Moscow to New Zealand* // *The “Waimate Daily Advertiser” newspaper*. 4.01.1911.
14. *A Russian Visitor* // *The “Ashburton Guardian”*. 24.02.1911.
15. *The “Dominion” newspaper*. 15.09.1911.
16. *Musical and Dramatic* // *The “New Zealand Herald” newspaper*. 24.02.1917.
17. *Ossipoff E*. Letter to the Editor: “The Future of Russia”//*The “Evening Post” Newspaper*. 13.12.1918.
18. *National Archives of New Zealand* (Wellington): Naturalization – Ossipoff, Eugene. R24210365. 1919–1920.
19. *National Archives of Australia* (Canberra). A1, 1922/1208: E. Eugene Ossipoff Naturalisation, 1921–1922. 9 p.
20. Рудникова Е.В. Визит русского поэта К.Д.Бальмонта (1867–1942) в Новую Зеландию // *Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток и Запад*. Вып. 21. Владивосток : Дальнаука, 2016.
21. *Russian Visitor* // *The “Taranaki Daily Times” newspaper*. 28.06.1912.
22. *The Theatre*. The Russian Dancers // *The “Dominion” newspaper*. 14.06.1913.
23. *Genee and the Imperial Russian dancers* // *The “Southland Times” newspaper*. 15.11. 1913.
24. *Genee and the Russian dancers* // *The “Dominion” newspaper*. 18.10.1913.
25. *Mischa Elman season* // *The “New Zealand Herald” newspaper*. 23.06.1914.
26. *Mischa Elman’s Season* // *The “New Zealand Truth” newspaper*. 18.07.1914.
27. *Mischa Elman, Violinist* // *The “Evening Post” newspaper*. 13.07.1914.
28. *Visit of Mischa Elman* // *The “Evening Post” newspaper*. 24.06.1914.

References

1. Rudnikova, E.V. (2014) Pervyy russkiy khudozhnik, posetivshiy Novuyu Zelandiyu: Nikolay Sheval'e (1828–1902) [The first Russian artist who visited New Zealand: Nikolai Chevalier (1828–1902)]. In: *Kul'tura Dal'nego Vostoka i stran ATR: Vostok-Zapad* [Culture of the Far East of Russia and the Countries of the APR: East – West]. Vol. 20. Vladivostok: Dal'nauka. pp. 63–68.
2. Rudnikova, E.V. (2019) Gastrol'i russkoy pianistki Ol'gi Dyubuan v Novoy Zelandii v 1879 g. [Tour of the Russian pianist Olga Dubuan in New Zealand in 1879]. In: Sidorova, G.M. (ed.) *Yuzhno-tikhookeanskiy region: istoriya, politika, ekonomika, kul'tura* [South Pacific Region: History, Politics, Economics, Culture]. Vol. 1. Moscow: Onto-Print. pp. 111–120.
3. Koch, E. (1997) *The Brothers Hambourg*. Scarborough: Robin Brass Studio.
4. *The New Zealand Herald*. (1903) Mark Hambourg. 13th July. p. 6.
5. *The Otago Witness*. (1903a) 28th January. p. 56.
6. *The Otago Witness*. (1903b) The Mark Hambourg Concert. 18th June. p. 8.
7. *The Otago Daily Times*. (1903) Mark Hambourg Farewell Concert. 20th August. p. 6.

8. *The Mataura Ensign*. (1908) The Chernilavskis. 7th October. p. 4.
9. Cherniavsky, F. (2001) *The Cherniavsky trio*. Vancouver (Canada): The Author.
10. *The Evening Post*. (1908) 10th December. p. 21.
11. White, T. (n.d.) *Flashback: A band of musical brothers*. [Online] Available from: <https://www.stuff.co.nz/entertainment/music/111618299/flashback-a-band-of-musical-brothers> (Accessed: 30th March 2019).
12. *The New Zealand Times*. (1911) Ossipoff. An Interview. 27th March. p. 4.
13. *The Waimate Daily Advertiser*. (1911) From Moscow to New Zealand. 4th January. p. 3.
14. *The Ashburton Guardian*. (1911) A Russian Visitor. 24th February. p. 2.
15. *The Dominion*. (1911) 15th September. p. 4.
16. *The New Zealand Herald*. (1917) Musical and Dramatic. 24th February. pp. 4.
17. Ossipoff, E. (1918) Letter to the Editor: "The Future of Russia". *The Evening Post*. 13th December. p. 8.
18. National Archives of New Zealand (Wellington). *Naturalization – Ossipoff, Eugene*. R24210365. 1919–1920.
19. National Archives of Australia (Canberra). *A1, 1922/1208: E. Eugene Ossipoff Naturalisation, 1921–1922*.
20. Rudnikova, E.V. (2016) Vizit russkogo poeta K.D.Bal'monta (1867–1942) v Novuyu Zelandiyu [The visit of the Russian poet K.D. Balmont (1867–1942) to New Zealand]. In: *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok i Zapad* [Culture of the Far East of Russia and the Asia-Pacific countries: East and West]. Vol. 21. Vladivostok: Dal'nauka. pp. 63–69.
21. *The Taranaki Daily Times*. (1912) Russian Visitor. 28th June. p. 3.
22. *The Dominion*. (1913a) The Theatre. The Russian Dancers. 14th June. p. 33.
23. *The Southland Times*. (1913) Genée and the Imperial Russian dancers. 15th November. p. 9.
24. *The Dominion*. (1913b) Genée and the Russian dancers. 18th October. p. 7.
25. *The New Zealand Herald*. (1914) Mischa Elman season. 23rd June. p. 10.
26. *The New Zealand Truth*. (1914) Mischa Elman's Season. 18th July. p. 3.
27. *The Evening Post*. (1914a) Mischa Elman, Violinist. 13th July. p. 2.
28. *The Evening Post*. (1914b) Visit of Mischa Elman. 24th June. p. 2.

Сведения об авторе:

Рудникова Е.В. – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела этнологии Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока, Дальневосточное отделение Российской академии наук (Владивосток, Россия). E-mail: elena.rudnikova@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Rudnikova E.V. – Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Far-Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: elena.rudnikova@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.06.2019;
одобрена после рецензирования 19.02.2020; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 18.06.2019;
approved after reviewing 19.02.2020; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК730:712.254(035.3)

doi: 10.17223/22220836/48/12

ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКСПАНСИИ ПАРКОВ СКУЛЬПТУРЫ НА БАЗЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ СИМПОЗИУМОВ

Ирина Алексеевна Стеклова¹, Олеся Ивановна Рагужина²

^{1,2} Пензенский государственный университет архитектуры и строительства,
Пенза, Россия

¹ i_steklo60@mail.ru

² kotiseledka@gmail.com

Аннотация. В статье объясняется рост популярности парков скульптуры на базе международных симпозиумов. Впервые показывается мотивирующая функция этих парков, а также курс на ее эксплуатацию, использование заразительности художественного разнообразия, оперативно формируемого посредством уступчивого композиционного плюрализма. На примере пензенского парка «Легенда» позиционируется проблема художественной обусловленности их функционального потенциала, прослеживаются закономерности превращения художественно разнообразных экспозиций современного искусства под открытым небом в креативные пространства.

Ключевые слова: парки скульптуры, международные симпозиумы, художественное разнообразие, композиционный плюрализм, креативное пространство

Для цитирования: Стеклова И.А., Рагужина О.И. Феномен художественной экспансии парков скульптуры на базе международных симпозиумов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 137–154. doi: 10.17223/22220836/48/12

Original article

THE ARTISTIC EXPANSION PHENOMENON OF SCULPTURE PARKS ON THE INTERNATIONAL SYMPOSIUMS BASIS

Irina A. Steklova¹, Olesya I. Raguzhina²

^{1,2} Penza State University of Architectural and Construction, Penza, Russian Federation

¹ i_steklo60@mail.ru

² kotiseledka@gmail.com

Abstract. The article attempts to explain the reasons for the artistic expansion of sculpture parks based on international symposiums – recreational objects specializing in the display of modern monumental-decorative plastics. For this, firstly, the symposiums format is presented, and secondly, the symposium parks social and artistic complex is presented. Symposiums are called the special mechanism of artists joint activity, which is launched through the competitive selection stage on the initiative of state, municipal, public and private structures. Symposiums are international and narrow-group, one-time and regular. Practice proves that this is the most promising way of forming sculpture parks, accumulating both the causes and consequences of their distribution, revealing a direct link between causes and consequences, determining the realities of transforming the causes into the consequences. It is on the basis of regular international symposiums that the largest of the permanently evolving parks, unsurpassed in artistic and functional diversity, arise. Their experience presents the transformation patterns of the modern art open-air expositions into

creative spaces and raises the conditioning problem of the popular functional potential formal. Using the example of the Penza park "Legenda", in which 364 plastic forms are combined, programming and implementation of artistic diversity through composite pluralism as the basis for the formation of creative space is shown. The fact that artistic diversity and its contributing compositional pluralism replace the priorities of artistic integrity and compositional completeness points to fundamental shifts in the postmodern synthesis of landscape and monumental-decorative arts. Thus, the artistic expansion of sculpture parks on the international symposiums basis is positioned in postmodernism goal-setting line and is associated with the demand for creative spaces that ensure the circulation of creative processes, including the new forms birth of population creative self-organization.

Keywords: sculpture parks, international symposiums, artistic diversity, compositional pluralism, creative space

For citation: Steklova, I.A. & Raguzhina, O.I. (2022) The artistic expansion phenomenon of sculpture parks on the international symposiums basis. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 137–154. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/12

На рубеже XX–XXI вв. распространение парков скульптуры, экспозиций современного искусства в природных ландшафтах обрело характер художественной экспансии. Сущности этого феномена пока никто не объяснил. Можно предположить, что она связана и с раскрепощающей притягательностью пленэра, издавна вдохновляющего монументально-декоративную пластику на отражение и опережение времени, и с подкупающей, искушающей силой провокационных пластических экспериментов последних десятилетий. Известно, что «новые возможности образной интерпретации природной территории» [1. С. 11], раскрываемые этими экспериментами, подразумевают создание эстетической интриги, культурной сенсации, которая привлекает массу пытливых зрителей и становится основой для организации все более востребованных публичных пространств.

Рейтинг рассматриваемых парков возглавляют те, что формируются на базе международных симпозиумов, которые считаются показателем «нарастающего зрительского и исследовательского интереса» к метаморфозам современного искусства [2. С. 40]. Ведущими экспертами по теме выступают арт-критики, организаторы и участники симпозиумов, чьи взгляды изложены, например, в антологии, составленной Ч. Харрисоном и П. Вудом [3], и в сборнике Дж.К. Гранде «Диалоги природы и искусства: интервью с художниками-экологами» [4]. Соображения по перспективам отечественных парков, образованных симпозиумами, делятся Т.А. Глебова, А.С. Горленко, Е.С. Егорев, А.И. Жевак, Т. З. Зиятдинов, Ф.М. Миннингулова, О.В. Орлова, И.Е. Светлов и т.д.

Цель настоящей статьи – объяснить феномен художественной экспансии парков скульптуры на базе симпозиумов. Для этого целесообразно представить сначала сами симпозиумы, ставшие главным способом формирования парков скульптуры, затем, на конкретном примере, комплекс их художественных и функциональных особенностей.

1. Роль симпозиумов в распространении парков скульптуры

Под симпозиумами, конкурсами, турнирами, форумами, фестивалями и т.п. подразумевается особый механизм совместной жизнедеятельности художников, который запускается по инициативе государственных, муниципальных, общественных и частных структур через предварительный конкурсный отбор с теми или иными целями, в частности, ради создания парков скульптуры.

Собственно в процессе данного создания этот механизм и появился. Его идея стала реальностью в 1959 г. с подачи австрийского художника К. Прантля, собравшего таких же бескорыстных энтузиастов, коллег из Западной и Восточной Европы и превратившего с их помощью заброшенную каменоломню в великолепный парк пластических метафор «Roemer Steinbruch Sankt Margarethen».

Полное, практически круглосуточное погружение в атмосферу творческого соперничества продемонстрировало беспрецедентную продуктивность. Опыт форсированной, взаимообогащающей коммуникации между независимыми соавторами оказался настолько впечатляющим, что в течение одного десятилетия перекинулся на все континенты, т.е. из уникального сделался универсальным. В 1976 г. К. Прантль вспоминал: «Камень был для нас, скульпторов, средством взаимного общения, а также общения с внешним миром. ...Растущая важность симпозиумов во всем мире свидетельствует о том, что наша отправная точка была правильной» [5].

Симпозиумы действительно доказали свою эффективность и начали использоваться весьма прагматично. Если прибегнуть к категориям постмодернизма, то из экспериментального, интуитивно настраиваемого механизма они превратились в беспроектную технологию, «схемы и алгоритмы для создания... новых схем и алгоритмов» [6. С. 132]. Построение и пополнение экспозиций монументально-декоративной пластики под открытым небом в ходе совместного, освобожденного от быта творчества все чаще курируется не художниками, а менеджерами и владельцами. Известно, что расходы на материал, инструменты, «проезд участников, их жилье и питание, стипендию за работу, установку скульптур, культурную программу... бывают намного ниже реальной художественной ценности авторских произведений» [7. С. 353]. Не удивительно, что создаваемые в ходе симпозиумов коллекции становятся предметом капитализации. Жизнь показывает, что со временем они обрастают публично-средовой инфраструктурой, которая принимает вид рентабельных кластеров, выгодно объединяющих всевозможные производства и культурно-просветительские практики.

География приглашаемых художников обуславливает статус симпозиумов в диапазоне от международных до узкогрупповых. Кроме того, симпозиумы бывают разовыми, приуроченными к важным датам, праздникам, акциям и т.п., и регулярными, проводимыми с определенной периодичностью на городских и загородных площадках. Именно на базе регулярных международных симпозиумов возникают самые крупные из перманентно развивающихся коллекций, непревзойденные по художественному разнообразию. Как заметил И.Е. Светлов, экспериментаторство пересекается здесь с «фундаментальными основами скульптурного мастерства, проявление фантазии с дисциплиной работы в знакомых с древности и новых материалах, свобода творчества с необходимостью считаться с конкретным природным ландшафтом» [8. С. 83]. Девизы, традиционно маркирующие каждый симпозиум, заявляются в такой формулировке, что не предполагают сюжетной ориентированности и никак не стесняют участников, многие из которых к тому же работают в принципиально нерегулируемой абстрактной метафоричности. В условиях некоторых конкурсов сразу же под девизом оговаривается, что «повторяющихся скульптур ни по пластике, ни по форме» не будет [9]. Считается, что

когда «различные по концепциям, стилистике и пластике работы – от классической скульптуры до арт-объектов» [10], создаваясь, отталкиваются друг от друга, они «двигают искусство вперед... Испания, Италия, Германия, Кипр и динамично развивающийся монументальную скульптуру Китай – это не полный список стран, где симпозиумы в чести» [11].

История симпозиумов, состоявшихся в России, еще не написана. Однако понятно, что она наследует традиции, которые культивировались в СССР, начиная с создания *M. Mazhvidas Sculpture Park* в Клайпеде в 1977 г. Пока это несистематизированный массив информации, касающийся сотен единовременных акций и десятков мероприятий на регулярной основе, которые поддерживаются на международном, республиканском, региональном, городском и корпоративном уровне. Так, для преобразования ландшафтного участка при Национальной галерее Республики Коми в центре Сыктывкара понадобилось систематическое приложение международных сил. За тем, куда движется новейшее мировое искусство, можно наблюдать по контрастированию произведений в его экспозиционной структуре, образованной под девизами «Финно-угорский мир. Природа и этнос», «Финно-угорский мир. Знак рода», «Финно-угорский мир. Точка пересечения», «Финно-угорский мир. Вместе», «Финно-угорский мир. Память предков» и т.д. [12].

В настоящее время симпозиумы устраиваются не только в крупных городах России. Благодаря им, например, в заповедном Иркутском крае возник парк *Лукоморье*; в Калужской области – *Этномир*; под Пензой – *Легенда*. Примечательно, что международный симпозиум, прописавшийся в окрестностях провинциальной Пензы, считается самым представительным из всех, что проводятся на территории страны. В 2012–2014 гг. ему была предоставлена эгида ЮНЕСКО. По размеру коллекции, количеству и интернациональному составу соавторов, «уникальное сочетание прекрасного русского пейзажа с огромным количеством изваяний из мрамора, гранита, металла и дерева» [13] часто сравнивают с «*Chanchun Word Sculpture Park*». Как подчеркнула заведующая отделом скульптуры XX–XXI вв. Третьяковской галереи Н. Розенвассер, «нельзя не радоваться, что идея такого симпозиума и такого парка скульптур возникла и осуществляется в глубине России» [14].

Таким образом, и зарубежная, и отечественная практика показывает, что симпозиумы – это наиболее перспективный способ формирования парков скульптуры, аккумулирующий и причины, и следствия их распространения, обнаруживающий и спрямляющий связь причин и следствий, смыслы преобразования первых во вторые. Разрастающееся множество симпозиумных парков в целом предъявляет то, что можно назвать одной из страховочных сетей постмодернистского глобализма, все туже стягивающих бесконечно разнообразный мир с его несхожим населением. Каждый из узлов сети не может не разделять этой общей объединительной работы, не воспроизводить в миниатюре мозаики мироустройства по европейскому образцу.

2. Программирование художественного разнообразия парка «Легенда»

Парк «Легенда» существует с 2008 г. Он организован близ села Рамзай Мокшанского района Пензенской области при гостинично-оздоровительном комплексе «Чистые пруды» на средства его владельца К.М. Волкова. Коллекция парка, по состоянию на 2019 г., – результат девяти международных симпозиумов, девяти циклов подготовки по отбору потенциальных соавторов и

обеспечению производственных процессов, связанных со спецификой обработки гранита, мрамора, известняка, бетона, дерева, бронзы, листовой стали и т.д. То есть с самого начала был взят курс на выигрышность экспозиции в разных материалах, а также в разных национальных традициях и профессиональных школах. Можно сказать, что художественное разнообразие здесь предусматривалось и целенаправленно программировалось через диапазон предоставляемых материалов и политику космополитизма, а кроме того, через девизы непреходящей общечеловеческой важности, которые знаменитый скульптор С. Ле Витт назвал «машинами, делающими искусство» [15. Р. 837]. Девизы: «Материнство и семья», «Мифы и легенды», «Поэзия любви», «Гармония», «Движение», «Игра», «Тайна или волшебство», «Сказка» – оказались необходимыми и достаточными идейными импульсами для сколь угодно широкой интерпретации в традиционном и экспериментальном, классицизирующем и постмодернистском, фигуративном и беспредметном пластическом сочинительстве.

Пик пензенских симпозиумов пришелся на 2011 г., объединив 51 скульптора из 30 стран. Сегодняшняя экспозиция парка – это самопрезентация мастеров, персонифицирующих культуру 72 государств Европы, Азии, Северной Америки, Южной Америки, Африки, Австралии. Непонятно, что на них больше «действует: природа, энергия воды, чистый воздух, атмосфера творчества или все вместе, – но многие признаются, что создали здесь лучшие работы в своей жизни» [16].

Объемно-планировочная структура парка выросла из ситуации старой зоны отдыха, раскинувшейся на пологом берегу водоема с рощами, лужайками и песчаным пляжем. Сохранение нескольких построек, фрагментов благоустройства, транспортной и пешеходной сети предопределило характер обновляемого ландшафта в комбинации регулярных и пейзажных участков, ограниченных с одной стороны кромкой пруда; с другой стороны – прямой объездной дорогой, которая плавно поворачивает и переходит через мост на противоположный берег пруда. Таким образом, парк занимает прибрежную полосу площадью около 10 га, вытягивающуюся и закругляющуюся с юго-востока на северо-запад.

Переформатирование объемно-планировочной структуры в экспозиционную структуру, объединяющую 364 произведения монументально-декоративного искусства, еще не завершено. В интересах обзора и поддержания композиционной целостности отдельные произведения сдвигаются, переставляются, приподнимаются или опускаются. Каждое вливание в коллекцию вовсе не означает последовательного приращения экспозиции и скорее влечет за собой ее анахроническую перегруппировку с захватом резервных земель. Тем не менее контуры некоторой композиционной стабильности здесь обнаруживаются, просматриваются в логике планирования территории и неуклонно-последовательном изменении характера пластических форм и связей с ландшафтными формами. Довольно отчетливо выделяются три части экспозиционной структуры: юго-восточная, перед гостиницей; средняя, перед галереей «Арт-Пенза»; северо-западная.

Регулярная юго-восточная часть экспозиционной структуры представляется ее лицевой, парадной стороной. Она начинается у входа в парк и тянется вдоль торцевого и главного фасадов гостиницы. По сути, это две тер-

расы: верхняя – партер перед главным фасадом гостиницы, разбитый диагональными дорожками и окаймленный продольными и поперечными аллеями, параллельными и перпендикулярными к объездной дороге; и нижняя, переходящая в зону пляжа. Четкая ориентированность аллей располагает к образованию осевых конфигураций – совокупностей скульптуры, выстроенных в ряд с более или менее правильным ритмом. Простор газонов и пляжа – к образованию свободных конфигураций как совокупностей скульптуры, занимающих конкретные участки. Те и другие пересекают и продолжают друг друга. Например, один из наиболее выразительных элементов свободной конфигурации: стальная конструкция «Раненый кентавр» Н. Хаджихаметовича – работает с осевой конфигурацией скульптур из известняка «Танец цветов» Гао Менга, «Семейные нити» М. Де Бернардр, «Да, это мальчик!» Т. Ловерса и т.д. (рис. 1).



Рис. 1. «Раненый кентавр» Н. Хаджихаметовича

Fig. 1. «Wounded centaur» N. Hadjiahmetovich

Некоторый перепад высот между террасами, подчеркнутый порослью молодых елей, позволяет не фокусироваться на карикатурах пляжного быта и воспринимать конфигурации обеих террас на фоне величественного леса, покрывающего противоположный берег пруда. От этого выигрывают и лес, и скульптуры, такие как «Волшебные ворота» М. Василева, «Русалка» С. Кныша, «Аполло» К. Танеева, «Фонтан любви» Дж. Гогаберишвили, «Белый след Олвен» Н. Станифорт, «Джаз» П. Добрева (рис. 2).

Именно в партере наблюдается максимальная концентрация пластики. Ритмизированные плоскости трехэтажного здания гостиницы, фланкирующего партер, потребовали небольших, сомасштабных и «понятных» человеку художественных акцентов, которые оказались совершенно непохожими друг на друга. Теперь, стоя на верхней продольной аллее, можно увидеть одновременно динамическую структуру «Летающий человек» С. Такады, желтую арку «Волна-цветок» О. Такаюки, разреженные монолиты «Пространство взаимосвязей» и «Вечное пространство» Ким Бонг Су, хрупкую мачту «ДНК любви» Я.-Э. Спаниэль, двухметровую беломраморную маску «Богиня Афи-

на» Х. Мораледа и т.д. Пять шагов вправо или влево, и соотношение элементов меняется – перед зрителем разворачивается уже другая картина (рис. 3).



Рис. 2. «Джаз» П. Добрева

Fig. 2. «Jazz». P. Dobrev



Рис. 3. Вид на юго-восточную часть экспозиции с верхней аллеи

Fig. 3. View of the southeastern part of the exposition from the upper alley

То, что фотообъективы посетителей стараются выхватывать контрасты, безотчетно выбирая панорамное кадрирование, закономерно. Контраст – ведущий вид связей в свободных конфигурациях скульптур, различных по материалу, массе, пластике, цвету, фактуре и т.д., смоделированных как с академической дотошностью, так и с размашистостью концептуализма, деконструктивизма, ассамбляжа и т.п. Через противопоставление подчеркиваются своеобразие, неповторимость, уникальность. Цепь противопоставлений, которую можно продлевать сколь угодно долго, высвечивает бесконечную вариативность и многоплановость отношений между элементами общего. Например, вид со средней поперечной аллеи показывает, что созданная из ржавеющей арматуры статичная группа «Пятеро наблюдателей» М. Мирта противопоставляется как мраморному ажур «Соединение» К. Танеева, так и полужастиной сварной конструкции «Хирон» Н. Хаджихаметовича. Пожалуй, единственная стабильная доминанта рассматриваемого контекста – «Семейное дерево» С. Токады, каркас в красно-сине-зеленой обшивке из листовой

стали, установленный на насыпном холме, т.е. буквально приподнятый над партером (рис. 4).



Рис. 4. Вид на юго-восточную часть экспозиции со средней поперечной аллеи

Fig. 4. View of the southeastern part of the exposition from the middle transverse alley

Еще А.Г. Габричевский писал, что процесс синтеза реализуется не просто через пространственные, а через пространственно-временные отношения между его компонентами, и, соответственно, восприятие синтеза требует активного «художественного движения» [17. С. 600]. Энергичные контрасты пространства действительно подталкивают к тому, чтобы их считывали, прикладывали определенные интеллектуальные и эмоциональные усилия. Интерпретация личного отношения к тому или иному феномену не может обходиться без данных трудозатрат, без активизации резервов творческого развития и самовыражения. Говорить о результатах этой активизации как о чем-то конечном и завершенном нельзя, поскольку впечатление зрителя зависит от точки обзора, а смена точек ведет к изменению впечатлений и «мультиперспективизму» интерпретаций [18]. Во всяком случае в этом убеждают свободные конфигурации пластических форм, каждая из которых готова как доминировать, так и уходить на средний или задний план, т.е. играть разные роли в диспозициях одного и того же композиционного контекста. В парадигмах Ж. Делеза и Ф. Гваттари, это характерное состояние ризом – открытых, подвижных, стихийных образований, спонтанно реализующих «внутренний креативный потенциал самоконфигурирования» [19. С. 655].

Регулярно-пейзажная средняя часть экспозиционной структуры представляет собой пологий, не террасированный склон между объездной дорогой и галереей «Арт-Пенза», а также между замыкающей партер поперечной аллеей и техническими постройками. Данная часть подготавливает посетителей к переходу из партера в открытый лесостепной ландшафт, причем и планировочно, и по характеру пластических форм, все более крупных и менее «понятных». Массу вопросов, например, вызывает скандинавская богиня «Фрея» Т. Ловерса, испускающая потоки слез. Это одно из тех произведений, которые осуществляют «технология эпатажа» [20. С. 150], бросают вызов рациональному мышлению, втягивают зрителей в ассоциативные игры, в запутывание и драматизацию восприятия реальности (рис. 5).



Рис. 5. «Фрея» Т. Ловерса

Fig. 5. «Freya» T.Louvers

Здание галереи завершает зону пляжа и непосредственно контактирует с несколькими металлическими скульптурами. Стены, расписанные фантастическими цветами, выступают атрибутом «персонального пространства» образа [21. С. 17]. В частности, они служат декорацией к парной композиции «Дон Кихот и Санчо Панса» А. Фалея, собранной из механических деталей и изысканно тонированной кобальтом и лазурью (рис. 6). От галереи и парной композиции начинается подъем, дающий дополнительное раскрытие всему, что располагается на склоне. Как на ладони, оказываются сразу грациозный «Пегас» М. Мирта, сплетенный из стального прута и проволоки; мраморная фигура «Предложение» Ли Санг Хеона и т.д. (рис. 7).



Рис. 6. «Дон Кихот и Санчо Панса» А. Фалея

Fig. 6. «Don Quixote and Sancho Panza» A. Faley

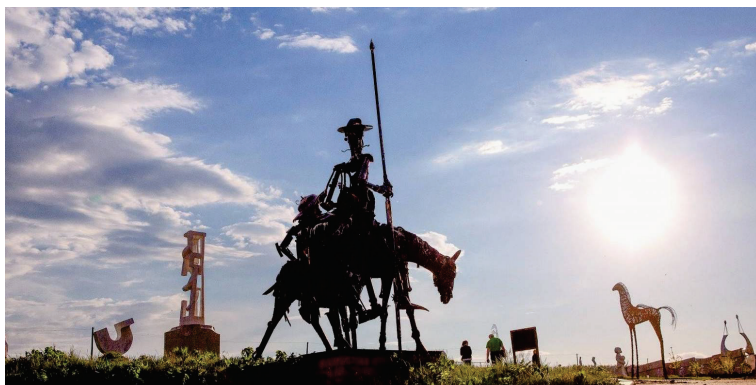


Рис. 7. «Дон Кихот и Санчо Панса» А. Фалея и «Пегас» М. Мирта
Fig. 7. «Don Quixote and Sancho Panza» A. Faley and «Pegasus» M. Mirt

Следует подчеркнуть, что каждое из перечисленных произведений является полноправной доминантой для не менее емких перспектив и панорам. То есть визуально, в движении, их объективный порядок постоянно нарушается, однако не проигрывает в качестве. Картина художественного разнообразия меняется, удерживая признаки организованной общности. Специфика данной общности может быть проиллюстрирована игрой элементов внутри плоскостного коллажа, не теряющего целостности ни от каких перестановок, или же калейдоскопа с его непрерывно обновляющимся орнаментом. То есть связанность свободных конфигураций скульптур сохраняется благодаря не столько композиции, сколько композиционному плюрализму.

Так художественное разнообразие и содействующий ему композиционный плюрализм парковых экспозиций пришли на смену художественной целостности и композиционной завершенности как приоритетам классического синтеза искусств. Данная смена объясняется «этическим нигилизмом» [22] постмодернизма, при котором все незыблемые ориентиры искусства оказываются относительными, а центральную категорию композиции «все чаще сменяет категория структуры или конструкции» [23. С. 182], отвечая настоятельной потребности «расчленив и переоценить обломки предшествующего мира, быть может гармоничного, но теперь уже устаревшего» [24. С. 266].

Пейзажная северо-западная часть экспозиционной структуры не детерминирована исторически сложившейся подосновой и развивается на резервных землях без каких-либо предписаний. Она начинается от объездной дороги и продолжается в диком поле, жертвуя «упорядочиванием элементов ради запутанного пути, никогда не достигающего абсолютной цели» [25. С. 122]. «Шероховатость» природы, тронутой цивилизацией разве что в виде газонного покрытия, имеет особый шарм для демонстрации произвольно интерпретируемых произведений. Именно в это «подлинное» пространство, без дорожек и благоустройства, вписались как нельзя более кстати самые крупные и загадочные из них, похожие то на деревья, то на людей. Примерно половину из них составляют абстракции, выполненные из металла в полихромной окраске, ориентированные и на всесторонний осмотр, и на фронтальное динамическое восприятие с дороги, из окна автомобиля.

Огромная, ничем не ограниченная площадь северо-запада более других частей экспозиционной структуры располагает к разреженности свободных

конфигураций, требующих, однако, стабильных доминант. В качестве доминант, поддерживающих остальные элементы в силу неоспоримых преимуществ в размерах и пластической сложности, работает несколько скульптур. Самая высокая из них, телескопическая мачта «Гулливер» Н. Хаджихаметовича, собирает вокруг себя наибольшее количество произведений, среди которых – «Внутренняя гармония» М. Думитраша, «Обратное сальто» Тенг Шан Чи, «Гармония котов и рыб» Б. Ипербайрак, «Хирон» В. Ди Виченцо и т.д. (рис. 8).



Рис. 8. «Гулливер» Н. Хаджихаметовича

Fig. 8. «Gulliver» N. Hadjiahmetovich

Не менее значимая вертикальная доминанта – похожая на цветок установка «Солнце Мексики» У.М. Эрнандез, не позволяющая, однако, пропустить взглядом и небольшую мраморную фигуру «Нежность» М. Горлового (рис. 9).



Рис. 9. «Солнце Мексики» У.М. Эрнандез и «Нежность» М. Горлового

Fig. 9. «Sun of Mexico» by W.M. Hernandez and «Tenderness» by M. Gorlovoy

В северо-западной части парка сосредоточены самые масштабные вещи и в металле, и в камне, а также в комбинациях того и другого. Так, активным центром притяжения для скульптур «Свобода» Н. Фарида, «Журавль-мама»

Лиу Янга, «Композиция» Р. Иммонена является восьмиметровое сооружение из стальных ферм «Биофонтан» С. Токады – по сути, действующая водяная мельница, питаемая из специально устроенного озера (рис. 10).



Рис. 10. «Биофонтан» С. Токады

Fig. 10. «Biofountain» S. Tokada

Согласно мысли М. Дюффрена, художественное разнообразие требуется объекту, «чтобы явить себя» [26. С. 139] с максимальной отдачей, привлечь интересантов всего на свете. В парке «Легенда» данное разнообразие представляется в композиционном плюрализме, в развитии с юго-востока на северо-запад – в нарастании масштаба и отвлеченности контрастирующих пластических форм, а также в ослаблении связей между ними и ландшафтными формами. Понятно, что в визуальном восприятии связи между теми и другими, грамотно согласованные по планам и разверткам, становятся краткосрочными и подвижными. Потому, наверное, они не столько проектируются, сколько проигрываются в «свободном экспериментировании» [27. С. 31], репетируются и режиссируются на месте, ориентируясь не на абстрактную гармонию графических проекций, а на то, «чтобы зритель впустил их в свое собственное существование» [28. С. 61]. Л.А. Волова доказывает, что с осуществлением каждой зрительской интерпретации «обогащается и расширяется» [28. С. 63] весь мир. Некоторые кураторы, как констатирует У. Гомперц, делают ставку на провоцирование этой мировоззренческой многозначности, которую называют «эстетикой отношений», на разработку потенциала своего рода «обменных пунктов», «где художник и зрители делятся идеями и ощущениями» [29. С. 414].

Композиционный плюрализм свободных конфигураций скульптуры представляется одним из ресурсов означенного потенциала в «Легенде». Это оптимальный носитель формально-содержательных контрастов, прорывающих застой обывательских стандартов мышления, инструмент побуждения посетителей к преодолению собственных предрассудков, к раскрепощению и самоактуализации. Получается, что благодаря объективному художественному разнообразию и композиционному плюрализму, природное пространство инициирует всяческие проявления креативности и может рассматриваться в

ряду креативных. Считается, что среди всего этого зарождаются «новые культурные практики и новые типы художественной коммуникации» [30. С. 23], часто на основе игры, диктующей собственные «подходы к размещению и показу произведений» [31. С. 133].

Логика причисления «Легенды» и парков такого класса к креативным пространствам не подчиняется категоричному размежеванию и противопоставлению понятий креативности и творчества, имеющему свои резоны. С одной стороны, парки скульптуры на базе симпозиумов действительно наглядно показывают, «зачем нужно что-то создавать, для кого нужно что-то создавать и, собственно, что именно нужно создавать» [32. С. 74]. С другой стороны, все они формируются в непредсказуемых, эксклюзивных творческих процессах, генерируют и воспроизводят их. В контексте настоящего рассуждения под креативными пространствами подразумеваются те, что «обеспечивают высокую концентрацию творческих процессов... с синергетическим эффектом» [33], «локализуют новые формы культурного производства и производства новых идей» [34. С. 46], «способны к семиотическому самообновлению» [35. С. 78] и т.д.

3. Социальная эффективность парка скульптуры «Легенда»

Вопреки удаленности, созданный на базе международного симпозиума парк скульптуры стал неотъемлемым компонентом культурной среды города. За считанные годы он превратился в туристический бренд региона и имиджевый проект Пензы. В 2013 г. по опросам телеканала «Россия-1» «Легенда» заняла III место среди уникальных объектов культуры РФ, а в настоящее время входит в топ-30 достопримечательностей России и в топ-5 достопримечательностей Приволжского федерального округа.

С момента основания Пензенский международный симпозиум начал обрывать публично-средовой инфраструктурой, направленной на привлечение не только профессионалов, но и широких масс потенциальных зрителей. С 2009 г. в рамках симпозиума по скульптуре проводятся симпозиумы по живописи. В 2010 г. была запущена круглогодичная резиденция, принявшая П. Дебьена и Б. Апио из Франции, Н. Хаджихаиметовича из Сербии, О. Турхана из Турции, Х.-К. Бехерано из Аргентины и др., а один из холлов гостиницы превращен в музей «ISS». В 2013 г. в присутствии известных галеристов, журналистов, дизайнеров, кинематографистов и т.д. была открыта самостоятельная галерея «Арт-Пенза». С тех пор на сайте «Легенды» прокламируются: популяризация современного искусства; укрепление международных контактов; творческие обмены между художниками разных стран; развитие арт-туризма.

Ежегодно экспозиции живописи и пластики, развернутые под открытым небом и в галерее, музее, вестибюлях и холлах гостиницы, посещают более 30 тыс. человек. Наибольшая интенсивность данного потока наблюдается во время симпозиумов, в программы которых входят не только обзорные и тематические экскурсии, но и мастер-классы для взрослых и детей, лекции, семинары, презентации живописцев и скульпторов с посещением мастерских и т.п. Если прямой задачей симпозиумов является мобилизация художников, то сверхзадачей – создание креативных пространств, обеспечивающих живую коммуникацию между художниками, между художниками и зрителями, между зрителями и населением региона и т.д. Получается, что среда, совмещаю-

шая производственные цеха, ремесленные мастерские, учебные боттеги, дискуссионные площадки, клубы по интересам и т.д., притягивает дилетантов, желающих разделить вдохновение с профессионалами. В конце концов, она становится кластером творческих практик, которые не имеют утилитарной целесообразности, но представляют «индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей» [36. С. 293].

Пространство «Легенды» показывает, что художественное разнообразие, претворяемое в композиционном плюрализме, – главный из эксплуатируемых «параметров креативности» [37. С. 48], помимо которого Т.З. Зиятдинов и Е.С. Егоров выделили еще 24 [38. С. 335]. Благодаря разнообразию, оно – не только мотиватор синхронной креативности, но и накопитель креативного потенциала. Можно сказать, что креативность переполняет его круглый год, порождая новые формы творческой самоорганизации населения, режиссура которых увеличивает стихийный приток зрителей. В частности, здесь, в средоточии разнообразного искусства празднуются свадьбы, юбилеи, выпускные вечера; организуются уроки для школьников и пленэры для учащихся Пензенского художественного училища им. К.А. Савицкого и Пензенского государственного университета архитектуры и строительства; встречаются пользователи социальных сетей; проводятся деловые мероприятия и т.д. Получилось, что заурядная база отдыха превратилась в базу систематического воспроизводства креатива. Очевидно, именно это необходимо современной культуре, атомизированному обществу эпохи постмодернизма.

Таким образом, художественная экспансия парков скульптуры на базе симпозиумов позиционируется в русле постмодернистской глобализации, а движение симпозиумов – в качестве ее технологии. Есть основания полагать, что актуальность, неснижаемая востребованность этих парков связаны с их художественно обусловленным креативным потенциалом, обеспечивающим кругооборот творческих процессов, рождение новых форм творческой самоактуализации и самоорганизации населения. На примере пензенского парка «Легенда» прослежены закономерности превращения экспозиций современного искусства под открытым небом в креативные пространства, способные запускать цепную реакцию творческого отношения к миру.

Список источников

1. Зайкова Е.Ю. Экологический взгляд на семантические и декоративно-художественные черты ландшафтного объекта // Вестник РУДН. Серия: Агрономия и животноводство. 2015. № 3. С. 7–17.
2. Жевак А.И. Социокультурные тенденции развития современного искусства // Теория и практика общественного развития. 2013. № 1. С. 40–43.
3. Harrison C., Wood P.J. Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas. Oxford : Wiley-Blackwell, 1999. 1214 p.
4. Grande J.K. Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists. SUNY Press, 2012. 273 p.
5. Самсарова М. За скульптурните симпозиуми на Карл Прантл / Дума. URL: <https://duma.bg/za-skulpturnite-simpoziumi-na-karl-prantl-n77237?h=pdfarchive&pdfarchiveId=2897> (дата обращения: 25.03.2019).
6. Буренко Е.В., Черкашина Е.Ю., Шубский М.П., Бедова Н.С., Кудашов В.И., Ноздренко Е.А. Формирование креативности и креативной среды // Креативная лаборатория: диалог творческих практик. М. : Академический проспект, 2009. С. 89–198.
7. Миннигулова Ф.М. Скульптурные симпозиумы в Башкортостане (1988–2004 гг.) // Вестник Башкирского университета. 2008. Т. 13, № 2. С. 353–356.

8. Светлов И.Е. Тенденции и возможности европейской культурной интеграции // Современная Европа. 2002. № 1 (9). С. 78–85.
9. Положение о проведении международного симпозиума по скульптуре в городе Сочи. Девиз симпозиума – «О, спорт, – ты мир!» / Союз художников России. URL: <http://shr.su/dt/item/355> (дата обращения: 25.03.2019).
10. Орлова О.В. Скульптурный симпозиум «Финно-угорский мир» / Национальная галерея Республики Коми. URL: <http://www.ngrkomi.ru/ourProjects/3/> (дата обращения: 25.03.2019).
11. Ильясова Р. Скульптурный город и его будущее / Город + [Электронный ресурс]. URL: <https://gorod-plus.tv/navi/986.html> (дата обращения: 25.03.2019).
12. V Международной скульптурный симпозиум «Финно-угорский мир. Память предков» / Финно-угорский культурный центр Российской Федерации. URL: http://www.finnoungoria.ru/community/project/project.php?SECTION_ID=407&ELEMENT_ID=22587 (дата обращения: 25.03.2019).
13. Резепов Е. Очередь за вдохновением // Русский мир.ru. URL: <https://ruskiymir.ru/media/magazines/article/210687/> (дата обращения: 25.03.2019).
14. Скульптурный парк «Легенда» // Оздоровительный комплекс «Чистые пруды». URL: https://web.archive.org/web/20130410202929/http://hotels-penza.ru/attraction/art_park/# (дата обращения: 25.03.2019).
15. Le Witt S. Sentences on Conceptual Art // Art and theory, 1900–1990. Oxford, 1999. P. 837–839.
16. Рамзай. Скульптурный парк Легенда. Место силы // Конт. Россия моими глазами. URL: <https://cont.ws/@aenosurhfi/760569> (дата обращения: 25.03.2019).
17. Габричевский А.Г. Введение в морфологию искусства // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 579–604.
18. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. 252 с.
19. Можейко М.А. Ризома // Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис : Книжный Дом, 2001. С. 655–659.
20. Каверина Е.А. Игры с целью: феномен креатива // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 1. С. 148–152.
21. Котломанов А.О. Скульптура Великобритании 1945–2000 гг. Проблемы теории и практики пластических концепций : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. : 2006. 28 с.
22. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М. : Флинта : Наука, 2007. 608 с.
23. Калиновская М.С. Арт-практики андеграунда в системе современного философского дискурса // Вестник СПбГУКИ. 2015. № 4 (25). С. 181–184.
24. Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 258–267.
25. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М. : Стройиздат, 1985. 137 с.
26. Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М. : Прогресс-Традиция, 2008. 688 с.
27. Двинина С.Ю. Игра движения как связь пространства и времени в художественном дискурсе постмодернизма // Челябинский гуманитарий. 2013. № 3 (24). С. 31–36.
28. Волова Л.А. Постмодернизм в современном изобразительном искусстве // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2011. № 32. С. 55–66.
29. Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. М. : Синдбад, 2016. 464 с.
30. Порчайкина Н.В. Выставка современного искусства как система «пространство, экспонат, человек» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул : АГУ, 2013. 24 с.
31. Салтанова М.В. Игровые принципы в организации экспозиционного пространства музея // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 133–140.
32. Ермолов Ю.А. Современные факторы трансформации процесса труда в условиях формирования экономики знаний // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 8 (30). С. 74–78.
33. Стеклова И.А., Косолапова Е.А. Креативное пространство: диалектика мотивации // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13096> (дата обращения: 25.03.2019).
34. Желнина А.А. Творчество «для своих»: социальное исключение и креативные пространства Санкт-Петербурга // Креативные индустрии в городе: вызовы, проекты и решения : сб. статей / под ред. Ю.О. Папушиной, М.В. Матецкой. СПб. : Левша, 2012. С. 42–57.
35. Русакова О.Ф. Концепт и стратегия креативного города // Дискурс-Пи. 2013. Т. 10, № 3. С. 78–82.

36. Жбанков М.Р. Игра // Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис : Книжный Дом, 2001. С. 292–293.

37. Касаткина С.С. Креативность города как критерий его развития // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. №7 (49). С. 48–50.

38. Зиятдинов Т.З., Егоров Е.С. Принципы формирования креативных пространств (на примере комплекса «Чистые пруды») // Образование и наука в современном мире. Инновации. 2017. № 1. С. 327–335.

References

1. Zaykova, E.Yu. (2015) Ekologicheskiy vzglyad na semanticheskie i dekorativno-khudozhestvennyye cherty landshaftnogo ob"ekta [Ecological view on the semantic and decorative-artistic features of a landscape object]. *Vestnik RUDN. Agronomiya i zhivotnovodstvo*. 3. pp. 7–17.

2. Zhevak, A.I. (2013) Sotsiokul'turnye tendentsii razvitiya sovremennogo iskusstva [Sociocultural trends in the development of contemporary art]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 1. pp. 40–43.

3. Harrison, C. & Wood, P.J. (1999) *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Wiley-Blackwell.

4. Grande, J.K. (2012) *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. SUNY Press.

5. Samsarova, M. (n.d.) *Za skulpturnite simpoziumi na Karl Prantl*. [Online] Available from: <https://du-ma.bg/za-skulpturnite-simpoziumi-na-karl-prantl-n77237?h=pdfarchive&pdfarchivelid=2897> (Accessed: 25th March 2019).

6. Burenko, E.V., Cherkashina, E.Yu., Shubskiy, M.P., Bedova, N.S., Kudashov, V.I. & Nozdrenko, E.A. (2009) Formirovanie kreativnosti i kreativnoy sredy [Formation of creativity and creative environment]. In: Karlova, O.A. (ed.) *Kreativnaya laboratoriya: dialog tvorcheskikh praktik* [Creative Laboratory: Dialogue of Creative Practices]. Moscow: Akademicheskii prospekt. pp. 89–198.

7. Minningulova, F.M. (2008) Skul'pturnye simpoziumy v Bashkortostane (1988–2004 gg.) [Sculpture symposia in Bashkortostan (1988–2004)]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. 13(2). pp. 353–356.

8. Svetlov, I.E. (2002) Tendentsii i vozmozhnosti evropeyskoy kul'turnoy integratsii [Trends and opportunities for European cultural integration]. *Sovremennaya Evropa*. 1(9). pp. 78–85.

9. Union of Artists of Russia. (n.d.) *Polozhenie o provedenii mezhdunarodnogo simpoziuma po skul'pture v gorode Sochi. Deviz simpoziuma – “O, sport – ty mir!”* [Regulations on holding an international symposium on sculpture in the city of Sochi. The motto of the symposium is “Oh, sport – you are the world!”]. [Online] Available from: <http://shr.su/dt/item/355> (Accessed: 25th March 2019).

10. Orlova, O.V. (n.d.) *Skul'pturnyy simpozium “Finno-ugorskiy mir”* [Sculpture Symposium “Finno-Ugric World”]. [Online] Available from: <http://www.ngrkomi.ru/ourProjects/3/> (Accessed: 25th March 2019).

11. Ilyasova, R. (n.d.) *Skul'pturnyy gorod i ego budushchee* [Sculpture city and its future]. [Online] Available from: <https://gorod-plus.tv/navi/986.html> (Accessed: 25th March 2019).

12. Finno-Ugric Cultural Center of the Russian Federation. (n.d.) *V Mezhdunarodnyy skul'pturnyy simpozium “Finno-ugorskiy mir. Pamyat' predkov”* [The Fifth International Sculpture Symposium Finno-Ugric World. Memory of Ancestors]. [Online] Available from: http://www.finno-ugoria.ru/community/project/project.php?SECTION_ID=407&ELEMENT_ID=22587 (Accessed: 25th March 2019).

13. Rezepov, E. (n.d.) *Ochered' za vdokhnoveniem* [Queue for inspiration]. [Online] Available from: <https://russkiymir.ru/media/magazines/article/210687/> (Accessed: 25th March 2019).

14. Health complex “Chistye Prudy.” (n.d.) *Skul'pturnyy park “Legenda”* [The sculpture park “Legend”]. [Online] Available from: https://web.archive.org/web/20130410202929/http://hotels-penza.ru/attraction/art_park/# (Accessed: 25th March 2019).

15. Le Witt, S. (1999) Sentences on Conceptual Art. In: Harrison, Ch. & Wood, P. (eds) *Art and Theory, 1900–1990*. Oxford: Wiley-Blackwell. pp. 837–839.

16. Anon. (n.d.) *Ramzay. Skul'pturnyy park Legenda. Mesto sily* [Ramsay. Sculpture park “Legend.” Place of Power]. [Online] Available from: <https://cont.ws/@aenosurhfi/760569> (Accessed: 25th March 2019).

17. Gabrichevskiy, A.G. (1997) Vvedenie v morfologiyu iskusstva [Introduction to the morphology of art]. *Voprosy iskusstvovedeniya*. 2. pp. 579–604.

18. Ilin, I.P. (1996) *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow: Intrada, 1996. 252 s.
19. Mozheyko, M.A. (2001) Rizoma [Rhizome]. In: Gritsanov, A.A. & Mozheyko, M.A. *Postmodernizm. Entsiklopediya* [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis: Knizhnyy Dom. pp. 655–659.
20. Kaverina, E.A. (2011) Igry s tsel'yu: fenomen kreativa [Games with purpose: the phenomenon of creativity]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*. 1. pp. 148–152.
21. Kotlomanov, A.O. (2006) *Skul'ptura Velikobritanii 1945–2000 gg. Problemy teorii i praktiki plasticheskikh kontseptsii* [The UK sculpture 1945–2000 Problems of the theory and practice of plastic concepts]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
22. Skoropanova, I.S. (2007) *Russkaya postmodernistskaya literatura* [Russian Postmodern Literature]. Moscow: Flinta: Nauka.
23. Kalinovskaya, M.S. (2015) Art-praktiki andegraunda v sisteme sovremennogo filosofskogo diskursa [Underground Art Practices in the System of Modern Philosophical Discourse]. *Vestnik St. PetersburgGUKI*. 4(25). pp. 181–184.
24. Eco, U. (1994) Srednie veka uzhe nachalis' [The Middle Ages have already begun]. *Inostrannaya literatura*. 4. pp. 258–267.
25. Jenks, Ch. (1985) *Yazyk arkhitektury postmodernizma* [The Language of Postmodern Architecture]. Moscow: Stroyizdat.
26. Khrenov, N.A. & Migunov, A.S. (eds) (2008) *Eстетика и теория искусства XX века* [Aesthetics and Theory of Art of the Twentieth Century]. Moscow: Progress-Traditsiya.
27. Dvinina, S.Yu. (2013) Igra dvizheniya kak svyaz' prostranstva i vremeni v khudozhestvennom disкурсе postmodernizma [The game of movement as a connection between space and time in the artistic discourse of postmodernism]. *Chebyabinskii gumanitarniy*. 3(24). pp. 31–36.
28. Volova, L.A. (2011) Postmodernizm v sovremennom izobrazitel'nom iskusstve [Postmodernism in contemporary fine arts]. *Filosofskie problemy informatsionnykh tekhnologiy i kiberprostranstva*. 32. pp. 55–66.
29. Gompertz, W. (2016) *Neponyatnoe iskusstvo. Ot Mone do Benksi* [Incomprehensible Art. From Monet to Banksy]. Translated from English. Moscow: Sindbad.
30. Porchaykina, N.V. (2013) *Vystavka sovremennogo iskusstva kak sistema "prostranstvo, ekspoznat, chelovek"* [Exhibition of contemporary art as a system of "space, exponat, man"]. Abstract of Art History Cand. Diss. Barnaul: ASU.
31. Saltanova, M.V. (2010) Igrovye printsipy v organizatsii ekspozitsionnogo prostranstva muzeya [Game principles in the organization of the museum exposition space]. *Voprosy muzeologii*. 1. pp. 133–140.
32. Ermolov, Yu.A. (2011) Sovremennye faktory transformatsii protsessa truda v usloviyakh formirovaniya ekonomiki znaniy [Modern factors of labor process transformation under forming knowledge economy]. *Sotsial'no-ekonomicheskie yavleniya i protsessy*. 8(30). pp. 74–78.
33. Steklova, I.A. & Kosolapova, E.A. (2014) Kreativnoe prostranstvo: dialektika motivatsii [Creative space: the dialectic of motivation]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. 3. [Online] Available from: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13096> (Accessed: 25th March 2019).
34. Zhelnina, A.A. (2012) Tvorchestvo "dlya svoikh": sotsial'noe iskluchenie i kreativnye prostranstva Sankt-Peterburga [Creativity "for their own": social exclusion and creative spaces of St. Petersburg]. In: Papushina, Yu.O. & Matetskaya, M.V. (eds) *Kreativnye industrii v gorode: vyzovy, proekty i resheniya* [Creative industries in the city: challenges, projects, and solutions]. St. Petersburg: Levsha. pp. 42–57.
35. Rusakova, O.F. (2013) Kontsept i strategiya kreativnogo goroda [Concept and strategy of a creative city]. *Diskurs-Pi*. 10(3). pp. 78–82.
36. Zhibankov, M.R. (2001) Igra [Game]. In: Gritsanov, A.A. & Mozheyko, M.A. *Postmodernizm. Entsiklopediya* [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis: Knizhnyy Dom. pp. 292–293.
37. Kasatkina, S.S. (2016) Kreativnost' goroda kak kriteriy ego razvitiya [Creativity of the city as a criterion for its development]. *Istoricheskie, fi-losofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 7(49). pp. 48–50.
38. Ziyatdinov, T.Z. & Egorev, E.S. (2017) Printsipy formirovaniya kreativnykh prostranstv (na primere kompleksa "Chistye prudy") [Principles of formation of creative spaces (a case study of the Chistye Prudy Complex)]. *Obrazovanie i nauka v sovremennom mire. Innovatsii*. 1. pp. 327–335.

Сведения об авторах:

Стеклова И.А. – доктор искусствоведения, профессор кафедры рисунка, живописи и скульптуры Пензенского государственного университета архитектуры и строительства (Пенза, Россия). E-mail: i_steklo60@mail.ru

Рагужина О.И. – ассистент кафедры рисунка, живописи и скульптуры Пензенского государственного университета архитектуры и строительства (Пенза, Россия).

E-mail: kotiseledka@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Steklova I.A. – Penza State University of Architectural and Construction (Penza, Russian Federation). E-mail: i_steklo60@mail.ru

Raguzhina O.I. – Penza State University of Architectural and Construction (Penza, Russian Federation). E-mail: kotiseledka@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 17.06.2019;

одобрена после рецензирования 31.08.2019; принята к публикации 04.11.2022.

The article was submitted 17.06.2019;

approved after reviewing 31.08.2019; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 7.011: 75.056

doi: 10.17223/22220836/48/13

«ВИД БЛАГОРОДНОГО ИСКУССТВА». О БОЖЕСТВЕННОМ ПРОИСХОЖДЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТАЛАНТА ПО ТРАКТАТУ Н. ХИЛЛИАРДА

Анна Алексеевна Троицкая

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
annatroitskaya@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена одному из теоретических аспектов трактата выдающегося миниатюриста Н. Хиллиарда «Об искусстве миниатюры». Этот труд является первым в своем роде сочинением английского художника об искусстве, что сохраняет актуальность его изучения по сей день. Помимо практических советов, касающихся портретного миниатюрописания и конкретных рецептов получения и смешения красок, трактат Н. Хиллиарда богат высказываниями о месте и роли художника в мире, о способах восприятия портрета и соответствующих принципах создания портретного изображения, о понятии красоты и способах передать ее средствами живописи. Основой для суждения о статусе художника-миниатюриста стало высказывание Хиллиарда о том, что миниатюра – «вид благородного искусства» и удел людей благородных. В статье мы предлагаем ознакомиться ближе с этой его точкой зрения, а также проследить корни и возможные параллели для его рассуждений.

Ключевые слова: Николас Хиллиард, «Об искусстве миниатюры», трактаты и руководства художников

Для цитирования: Троицкая А.А. «Вид благородного искусства». О божественном происхождении художественного таланта по трактату Н. Хиллиарда // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 154–165. doi: 10.17223/22220836/48/13

Original article

“A KIND OF GENTLE PAINTING”. ON THE DIVINE ORIGIN OF ARTISTIC TALENT IN THE HILLIARD’S TREATISE

Anna A. Troitskaya

*Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation,
annatroitskaya@gmail.com*

Abstract. The article deals with “The Art of Limning”, written by remarkable English artist Nicholas Hilliard. This text is an important but not so famous source among the theoretic and technical studies on art created by XV–XVII centuries European painters. It remains relevant to study, as it is associated with whole English culture of the Elizabethan Renaissance. Hilliard’s manuscript is an interesting and attractive work, as it is devoted to “limning”, the special technic for miniature portraits. Furthermore, “The Art of limning” is a considerable document because it was the first treatise on visual art by English author. In addition to practical manual on methods and materials of limning and instructions containing specific recipes how to combine pigments in order to obtain the required colors, the Hilliard’s treatise abounds with discussions on the theory of art and on the problems of portraiture, on the idea of Beauty and ways to express it by painting, as well as reflections on the unusual status of artist. The article aims to conduct a detailed analysis of the main propositions presented in

Hilliard's manuscript, such as the idea of the superiority of miniature painting over all other arts, the reasons why it is noble people should pay attention to the "art of limning", miniaturist lifestyle and his personal qualities that complement the accepted features of the ideal gentleman in society. The novelty of the proposed study and my research method are to compare of these propositions with Hilliard's idea of the divine origin of artistic talent as a kind of predetermination of the creative path. All these arguments are correlated with the biographical circumstances of Hilliard himself. It has been demonstrated the introspection character of this treatise. As a result of the study, the type of readership of Hilliard's treatise was determined, these are aristocrats who are fond of the arts, and the creation of small portraits in particular. The following conclusions are drawn that a number of ideas expressed in the "The Art of Limning" have a tradition in the theoretical works of Renaissance artists. In the Hilliard's statement these ideas acquire a new meaning, revealing the uniqueness of English culture at the Early Modern times.

Keywords: Nicholas Hilliard, "A Treatise concerning the Art of Limning", treatises and manuals for artists

For citation: Troitskaya, A.A. (2022) "A kind of gentle painting". On the divine origin of artistic talent in the Hilliard's treatise. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 154–165. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/13

Изучение трактата «Об искусстве миниатюры», написанного выдающимся миниатюристом елизаветинской эпохи Николасом Хиллиардом (1547–1619), представляет особый интерес для исследования, поскольку это первое в своем роде сочинение английского художника об искусстве. Во многом оно продолжает европейские традиции теоретической литературы и практических руководств для художников и вместе с тем обнаруживает уникальную авторскую позицию. Актуальность обращения к этому тексту состоит в получении новых представлений об английском искусстве и культуре начала Нового времени. Существующий в русском переводе лишь фрагментарно [1], трактат Хиллиарда все еще не получил всестороннего освещения в отечественной науке об искусстве. В данной статье мы предлагаем рассмотреть один из интереснейших вопросов, связанных с «Искусством миниатюры», – выявление его адресата, его читательской аудитории. В качестве нового подхода к этой проблеме будет использован анализ определенных идей, предложенных Хиллиардом в трактате. Общая, объединяющая их тема – божественное происхождение художественного таланта. Установление связи этой темы с поиском возможного адресата «Искусства миниатюры» и стало целью настоящего исследования.

Теоретическое наследие знаменитого английского художника Николаса Хиллиарда составляет 16 страниц, посвященных этическим, эстетическим и техническим аспектам миниатюрописания. Несмотря на свою известность в кругах практикующих миниатюристов и коллекционеров, этот трактат до начала XX в. существовал только в виде рукописи, хранящейся в библиотеке Университета Эдинбурга [2]. Текст ее написан не хиллиардовой рукой, а переписчиком XVII в., на что также указывает дата, поставленная в конце рукописи, – 1624 г. Этот факт долгое время являлся препятствием для признания авторства Николаса Хиллиарда. В начале XX в. Филипп Норман опубликовал трактат как сочинение Хиллиарда [3], опираясь во многом на собственную интуицию и те доказательства авторства, которые очевидным образом содержатся в самом тексте, в приводимых им фактах, называемых именами современников, а также в описании отдельных нюансов техники миниатюрописания.

На создание этого труда Хиллиарда вдохновил переводчик трактата Ломатцо Р. Хейдок [4]. Перевод Хейдок дополнил своеобразной вступительной статьей – предуведомлением к читателю, дающим общее представление о художественной жизни Англии конца XVI в. В этой части автор называет лучшими английскими художниками своего времени Хиллиарда и его учеников – Исаака Оливера и Роланда Локи. Хейдок свидетельствует, что Хиллиард «...совершенен в миниатюре и настолько же совершенен в живописи (насколько я могу судить), так, что я не нашел ничего лучше, чем уговорить его сделать это своей рукой, для всех желающих, своим ученым пером, на что он в конце концов согласился. И даю вам обещание, что вы получите трактат о его собственной практике так скоро, как это будет возможно» [4. Р. 11]. Возможно, у Хиллиарда были и другие причины, побудившие его обратиться к бумаге, но предположим, что именно благодаря настойчивости и заинтересованности Хейдока на рубеже XVI–XVII вв. был написан первый из основополагающих трудов по искусству в Англии, рукопись, в которой художник рассуждает о своем труде и открывает некоторые секреты своей техники.

Трактат «Об искусстве миниатюры» представляет собой текст, не лишенный, как и многие подобные труды того времени, компилятивности, отдельные практические рекомендации по искусству рисунка и миниатюрописания смешаны в нем с чисто теоретическими рассуждениями. Одним из ключевых моментов в этих рассуждениях является вопрос о преимуществе миниатюрного искусства перед всеми прочими. Основой для него стало высказывание Хиллиарда о том, что «миниатюра – вид благородного искусства» [5. Р. 43]¹ и подходит более всего для людей благородных.

В числе основных тому причин он указывает на потребности живописца в свободном времени для достижения совершенства: «...человек, использующий свое мастерство для того, чтоб зарабатывать им на жизнь, если он – бедный ремесленник, не мог бы иметь терпения или свободного времени для исполнения вещей искусных, точных и исключительных. Но люди благородного происхождения, обладающие достаточными средствами, не подверженные столь распространенным мирским заботам, как заботы о пище и одежде, движимые духом состязания и страстью, сделают все наилучшим образом, не заботясь о прибыли или времени; они не допустили бы выставления на всеобщее обозрение какой-либо недостойной работы под их именем, а переделывали бы ее снова и снова, не оставляя вещь до достижения такого превосходства в ней, какое сделает его или их мастерство достойным всяческих похвал» [Ibid.]. Это рассуждение Хиллиарда здесь касается живописи в целом, и, учитывая, что оно практически начинается рукопись, можно расценивать этот отрывок как риторический прием, поскольку изложенные представления автора о благородном происхождении живописи далеки от действительности. Что касается биографии самого Хиллиарда, вряд ли можно утверждать, что занимался миниатюрой он исключительно в целях собственного совершенствования, а не ради достатка.

Еще одна причина, по которой миниатюра названа «благородным искусством», тесно связана у Хиллиарда с самой техникой миниатюрописания. Например, качество, которое, на его взгляд, делает занятие миниатюрой

¹ Здесь и далее ссылки даются на то издание рукописи Хиллиарда, с которого нами выполнен ее перевод.

«наименее обременительным», было обусловлено свойствами красок, разводимых водой, – краски, которые использовались миниатюристом, представляли собой нечто среднее между акварелью и гуашью, что позволяло продолжать работу и после их высыхания. Как пишет Хиллиард, это «дает возможность отложить занятие, когда будет угодно, ни краски, ни сама работа не пострадают» [5. Р. 43]. Подобные утверждения встречаются и у Генри Пичема, который вслед за Хиллиардом написал свое руководство по рисунку, выдержавшее несколько переизданий [6], где отмечено, что краски для миниатюры не столь пахучи, как масляные, и их проще, чем масляные, вывести с дорогой одежды, если случилось испачкаться [7. Р. 72]. Любопытно, что в многочисленных заимствованиях из теоретико-практических наставлений Хиллиарда и вереницы параллельных текстов упоминается это качество миниатюры. Так, в практическом руководстве для миниатюристов, переведенном с немецкого языка на русский в 1765 г. Михайло Агентовым (в качестве автора источника указывается Клод Буте), приводится сравнение красок на водной основе и масляных, а также сравнение способов живописи в пользу миниатюрной: миниатюра «гораздо чище и спокойнее. Понеже все, что к ней потребно, можно легко с собою в кармане носить, и везде, где пожелается, без дальнего приготовления малевать, и так часто, как и когда кому вздумается, перестать и опять начать, чего в живописи олифными красками сделать не можно, потому что никогда нельзя на засохлых красках писать» [8. С. 89].

Дальнейшие основания для причисления миниатюры к благородному искусству связаны уже с личностными качествами самого художника, среди которых Хиллиард называет чистоплотность, опрятность и «умеренность во всем». Последнее вызывает в памяти наставления Ченнино Ченнини: «Твоя жизнь всегда должна быть упорядоченной, как если бы ты изучал теологию или философию или другие науки, а именно: есть и пить надо умеренно, по крайней мере, два раза в день, употребляя легкие и питательные кушанья и легкие вина. Охраняй и щади свою руку, избегая ее утомлять бросанием камней, железных брусьев и многих других вещей, для нее вредных...» [9. С. 50–51], которое практически совпадает с рассуждениями об умеренности Хиллиарда: «Для начала, я порекомендовал бы сдержанность и умеренность во всем. Я имею в виду – не слишком много спать, не слишком много бдеть, поменьше есть, не засиживаться долго и проводить время не в слишком тяжелых спортивных упражнениях, не пригодных для вашего отдохновения, но в танцах или игре в кегли, или менее того затруднительных» [5. Р. 53]. Подобных общих мест в трактате Хиллиарда довольно много, и вместе с тем приведенное выше рассуждение продолжает тщательно шлифуемую автором трактата мысль: человек благородного происхождения в состоянии соблюдать рекомендации относительно умеренности, опрятности, неустойчивого проведения досуга, а также эмоциональной сдержанности, о которой на страницах трактата говорится чуть позже.

Предпочтительность миниатюры для людей благородного происхождения, а также опосредованное определение категории «джентельменства» через такого рода пассажи получают у Хиллиарда дальнейшее развитие в рассуждении об избранности людей, занимающихся искусством. Избранность, получившую в «Искусстве миниатюры» несколько средневековую формули-

ровку, Хиллиард объясняет божественным происхождением¹, это не только врожденно предопределенное благородство, но и врожденное или Богом данное художественное дарование. При этом он ссылается на ветхозаветный текст, где говорится о призвании Господом Веселеила² и Аголиава для получения божественного дара способности к ремеслам и искусствам, «безо всякого учения, но только Его собственным даром и Благодатью» [5. Р. 45]. Напомним этот библейский сюжет: «И сказал Господь Моисею, говоря: смотри, Я назначаю именно Веселеила, сына Уриева, сына Орова, из колена Иудина; и Я исполнил его Духом Божиим, мудростью, разумением, ведением и всяким искусством, работать из золота, серебра и меди, резать камни для вставляния и резать дерево для всякого дела; и вот, Я даю ему помощником Аголиава, сына Ахисамахова, из колена Данова, и в сердце всякого мудрого вложу мудрость, дабы они сделали все, что Я повелел тебе: скинию собрания и ковчег откровения и крышку на него, и все принадлежности скинии, и стол и принадлежности его, и светильник из чистого золота и все принадлежности его, и жертвенник курения, и жертвенник всесожжения и все принадлежности его, и умывальник и подножие его, и одежды служебные и одежды священные Аарону священнику, и одежды сынам его, для священнослужения, и елей помазания и курение благовонное для святилища: все так, как Я повелел тебе, они сделают». «И сказал Моисей сынам Израилевым: смотрите, Господь назначил именно Веселеила, сына Урии, сына Ора, из колена Иудина, и исполнил его Духом Божиим, мудростью, разумением, ведением и всяким искусством, составлять искусные ткани, работать из золота, серебра и меди, и резать камни для вставляния, и резать дерево, и делать всякую художественную работу; и способность учить других вложил в сердце его, его и Аголиава, сына Ахисамахова, из колена Данова; он исполнил сердце их мудростью, чтобы делать всякую работу резчика и искусного ткача, и вышивателя по голубой, пурпуровой, червленой и виссонной ткани, и ткачей, делающих всякую работу и составляющих искусные ткани» [Исх. 31:1–11; 35:30–35].

По сути, в библейском тексте мы видим перечисление видов искусств, соотносимых сегодня с декоративно-прикладными, с которыми часто отождествляется и портретная миниатюра (в тексте Хиллиарда перечень работ, которым были обучены Веселеил и Аголиав, выглядит так: «вышивка шелком, живописание, вставка ювелирных камней, золота, резьба по дереву» [5. Р. 45]). Божественное происхождение художественного таланта у Хиллиарда оказывается обоснованием того, что в трактатах ренессансных художников-итальянцев именовалось «механическим искусством» в противовес так называемым «свободным искусствам», прообразу изящных в европейской типологии искусств в XVIII в. «Главной целью этих художников в их притязаниях на принадлежность к свободному искусству было отмежеваться от ремесленников, и свои рассуждения на эту тему они стремились вывести к интеллектуальным элементам в собственном творчестве» [10. Р. 49]. Отделение искусства от ремесла и позволяет нам говорить о растущем самосознании художника, изменении его социального статуса в ренессансную эпоху. Одна-

¹ Любопытно в этом смысле сравнение убеждений Хиллиарда с пуританской идеологией, включающей понятия божественной предопределенности и избранности.

² Или Бецальель (ивр.)

ко в трактате Хиллиарда нет этого противопоставления, скорее в нем представлен спор между одаренностью и навыком. Интересно, что, восславив Бога должным образом, Хиллиард почти сразу же уверяет читателя, что данный Богом талант и дарование необходимо развивать и совершенствовать, поскольку, по его мнению, одаренный художник, не использующий свой талант в полной мере, бывает превзойден трудягой, и многое достигается также усердием [5. Р. 45].

Этот фрагмент помогает пониманию статуса художника, который автор описывал лишь отчасти в духе своего времени. Во всяком случае распространенное утверждение того, что Хиллиард в своем трактате возвысил социальный статус художника в соответствии с веяниями ренессансной культуры и, возможно, культуры нового времени, более уместно дополнить следующим: Хиллиард, сын ювелира, не только придворный миниатюрист, живописец, но также член Гильдии ювелиров, он повышал свой собственный статус среди других художников. Отметим, что предполагаемые годы написания «Трактата» Хиллиарда не были для него самыми благополучными в финансовом плане [11. Р. 27]. Многие историки и биографы его творчества упоминают обязательство Хиллиарда по созданию станкового портрета Елизаветы I в 1599 г. для Гильдии ювелиров в зачет погашения долга по аренде мастерской на Гаттер-Лейн [12. Р. 92, 98], а также отмечают относительно невысокую оплату королевских заказов. Серьезную конкуренцию в этот период представляет талантливый ученик Хиллиарда миниатюрист Исаак Оливер (1565–1617). При всем этом чувство собственного достоинства задает тон, который сохраняется на протяжении всех страниц «Искусства миниатюры».

Эта своеобразная саморефлексия, осознание себя и своей значимости в особом художественном статусе возникают и в понятии «богоизбранности», которое раскрывается через утверждение, что занятия миниатюрой пригодны не для всякого человека¹. Сравним позицию Хиллиарда с теми стремлениями, которые владели придворным художником Джорджем Гауэром, включившим в «Автопортрет» 1579 г. (рис. 1)² свой фамильный герб и стихотворные строки, воздающие почести родителям за благородное происхождение автора

и благодарность Богу за «добрый дар» его таланта: «Хотя пути юности настойчиво склоняли меня получать прибыль от оружия и доблести / Но, благодарение Богу за Его добрый дар, который долго дремал, покоясь [в моей душе]. / Теперь же способности эти воспряли и преумножаются, чтобы жизнь текла покойно, / в занятиях с карандашами, и сие должно почитать за лучшее. / Доказательство тому дают эти весы, а герб, который указывает на мое происхождение, – его носили родители, добыв воинской славой, мои же таланты снискали ему славословия / И тех, чьи доблести, слава и деяния завоевали для меня этот гербовый щит, / Я воздаю почтением, служа ревностно, и плачу им благодарностью»³. Хиллиард, не имевший преимуществ в виде знатной фа-

¹ Дж. Рассел в статье «Британские художники-портретисты» отмечает «апостольскую последовательность» практикующих живописцев-портретистов в большинстве своем благородного происхождения, что составили практически всю историю британской живописи [13. Р. 117].

² Дж. Гауэр. Автопортрет. 1579. Частная коллекция. Дерево, масло. 56,4 × 49,6 см. С 1581 г. Гауэр был назначен придворным художником королевы Елизаветы, в то время как Хиллиард являлся единственным королевским миниатюристом.

³ Перевод с англ. А. Нестерова [14].

мии, описывает на страницах своего трактата «благородного» миниатюриста, утверждая тем самым и свою принадлежность к числу таковых.



Рис. 1. Дж. Гауэр. Автопортрет. 1579. Частная коллекция. Дерево, масло. 56,4 × 49,6 см

Fig. 1. George Gower. Self portrait. 1579. Private collection. Panel, oil. 56.4 × 49.6 cm

Интроспективный подтекст трактата Хиллиарда проступает и через неоднократно возникающие в качестве доводов автобиографические примеры: спор с Филиппом Сидни [5. Р. 63], воспоминания о высказываниях Ронсара [Ibid. Р. 49], беседы с королевой Елизаветой [Ibid. Р. 65]. XVI в. – время появления практик письма, ведущих к самоанализу, саморефлексии таких, например, как дневник или автобиография. В Англии первым обратился к специфическому жанру автобиографии композитор Томас Уайторн. Это произошло в 1576 г. – «и только через год появится первый английский автопортрет Николаса Хиллиарда» [15. Р. 155] (рис. 2)¹. Осмысление своего места в английском искусстве через собственный опыт, через свое мастерство и живописные навыки все еще требовало обоснований, связанных со статусом художника, и правомерности его наставлений.

Среди них возникает и совет относительно эмоциональной сдержанности, присущей благородному человеку, он отмечен Хиллиардом как качество, необходимое для занятия миниатюрой: «Поэтому ему надлежит иметь в сердце благоразумие, поскольку будет большим недостатком, если будет он влюбчив; и, как видно, принцип этот подходящ более для благородных людей, ибо кто созерцает прекрасные драгоценные камни или внимает превосходной музыке с истинным пониманием? И кто не поднимается выше чего-либо, кроме любовных радостей и удовольствий, как не простолюдин? Кем

¹ Н. Хиллиард. Автопортрет. 1577. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Акварель, пергамент, картон. Диамет. 41 мм. В приведенной цитате Стоун высказал общепринятую версию относительно первого английского автопортрета. Первый автопортрет был действительно выполнен Хиллиардом, но в 1560 г., в возрасте 13 лет. (Авторство этого портрета, ныне принадлежащего Портлендской коллекции фонда Харли, ранее оспаривалось). Таким образом, дата его создания предвосхищает первую автобиографию Уайторна.

бы он ни был, благородным или простого рода, нам всем, как правило, следует беречь свой взор от красоты человеческих форм, дабы не распалить рассудок» [5. Р. 57]. Эта рекомендация Хиллиарда объясняется дальнейшим признанием нелегкого труда художника, которому предстоит запечатлевать прекрасные черты «без нежных рассуждений и без поражения своего молодого и простого сердца» ведь, «несмотря на приятное любование, он очень серьезно занят» [Ibid.].



Рис. 2. Н. Хиллиард. Автопортрет. 1577. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Диамет. 41 мм. Акварель, пергамент, картон

Fig. 2. N. Hilliard. Self-portrait. 1577. V&A Museum, London. Diam.: 41 mm. Watercolor on parchment mounted on cardboard

Все эти и некоторые другие высказывания о наибольшей пригодности этого искусства для людей благородных вызывают вопрос: для кого, собственно, создавалось это руководство?

Ричард Хейдок, убедивший Хиллиарда в необходимости создания трактата по искусству миниатюры, не был художником, но происхождение имел аристократическое, он представлял собой категорию ученых людей своего времени, которые имели широкий круг интересов. О каких трудах англичан по искусству он мог быть осведомлен?

Помимо зарубежных трудов по искусству, на тот момент в Англии существовало еще одно руководство по миниатюрописанию: «Специальное руководство, в котором кратко определено искусство миниатюры», написанное неизвестным автором и опубликованное в 1573 г. [16], когда к Хиллиарду еще только приближались его слава и известность. Краткость, заявленная в названии, соответствует двадцати страницам текста, на которых изложено руководство, главным образом касающееся технических вопросов, таких как смешение красок, выбор необходимых материалов и т.п., а также таблица по

красочным материалам, указывающая, какие цвета дает каждый красочный пигмент. Таким образом, эта книга являлась скорее практическим пособием, карманным советчиком, предназначенным для не вполне сведущего и искусного в этих вопросах художника-ремесленника. Судя по тексту, руководство относится в основном к искусству иллюминации, но оно содержит описание техники, весьма схожей с техникой портретной миниатюры, изложенной Хиллиардом. Поэтому «Специальное руководство» может быть также свидетельством наследования традиций книжной миниатюры портретистами XVI в. Написаны эти рекомендации достаточно сухо, никаких свидетельств, примеров из личной практики и проявлений личности автора в них нет. Однако о большой популярности «Специального руководства» свидетельствует тот факт, что к 1615 г. было подготовлено уже шестое издание этой книги [17. Р. 29]. Вместе с тем приходится признать, что этот практикум вряд ли заинтересовал бы аристократического, благородного читателя.

Высказанное Хиллиардом пожелание к тому, каким должен быть художник-миниатюрист, также можно отнести к определению своей читательской аудитории – аристократы, увлекающиеся искусствами и созданием небольших портретов в частности. На их оценку рассчитан и его приведенный выше пассаж о богоизбранности, а также некоторые другие фрагменты, такие как описание рекомендуемой обстановки для работы: «Еще есть способ избегать гнева – не впускать в эти часы просителей или ходатайствующих» [5. Р. 55], что подтверждают эту позицию. Для них, для подобных «заказчику» трактата Хейдоку людей, интересующихся искусством, благородных и просвещенных, вероятно, и создавалась эта работа с ее рассуждениями о человеческой красоте, правилах живописи и пропорциях, а также месте художника среди прочих людей.

Безусловно, суждение Хиллиарда о том, что живописное искусство – «удел людей благородных», не оригинально: оно может происходить из сложившейся в трудах итальянцев точки зрения, к примеру, из прославления живописи Л. Альберти. Вторую книгу о живописи Альберти начинает с ее определений, утверждая, что она «содержит в себе некую божественную силу», что она «есть цвет всех искусств» и что «она достойна свободного человека» [18. С. 33]. Рагагоне, или спор искусств о первенстве каждого среди прочих, несмотря на зарождение этой формы в античности, был весьма характерен для ренессансной риторики. Тем не менее аргументы, приводимые Хиллиардом, и собственный взгляд на благородство занятий миниатюрой, изложенный на страницах трактата, полны своеобразия, а их специфический характер выделяет этот текст среди немногочисленной английской литературы об искусстве, существовавшей в XVI–XVII столетиях.

Список литературы

1. Хиллиард Н. Трактат, касающийся искусства миниатюрной живописи / пер. А.Е. Кроль // Мастера искусства об искусстве. М. : Искусство, 1966. Т. 2. С. 375–383.
2. [Hilliard N.] The Art of Limning. (Manuscript). Edinburgh University Library. Laing MSS, La.III.174
3. Hilliard N. Treatise on Art of Limning / ed. and introduction by P. Norman. Walpole Society. Oxford, 1911–12. Vol. I. P. 1–54.
4. Haydocke R. A Tracte Containing The Artes of curious Paintinge Carvinge & Buildinge written first in Italian by Jo. Paul Lomatius painter of Milan / englished by R. H. student in Physik. Oxford : Printed by I. Barnes for R.H., 1598. 337 p.

5. *A Treatise concerning the Art of Limning* / by Nicholas Hilliard. Together with *A More Discourse concerning ye Art of Liming* / by Edward Norgate. with a parallel modernized text edited by R.K.R. Thornton and T.G.S. Cain. Ashington : The Mid Northumberland Arts Group Carcanet Press, 1992. 119 p.
6. *Peacham H.* The Gentlemens Exercise. London : Iohn Browne, 1612. 185 p.
7. *Tallian T.* John White's Materials and techniques // *European Visions: American voice* / ed. by Kim Sloan. British Museum Research Publication. London, 2009. № 172. P. 72–76.
8. [Буте К]. Основательное и ясное наставление в миниатюрной живописи... / пер. с нем. М. Агентова. М. : Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1765. 119 с.
9. *Ченнини Ч.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи: практическое руководство / пер. с ит. А. Лужнецкой, ст. Ю.И. Гринберга. СПб. : Библиополис, 2008. 270 с.
10. *Blunt A.* Artistic theory in Italy 1450–1660. Oxford ; New York : Oxford univ. press, 1983. 170 p.
11. *The Manuscript and his History* // Hilliard N. *A Treatise Concerning the Art of Limning* / ed. by R.K.R. Thornton and T.G.S. Cain. Ashington : The Mid Northumberland Arts Group Carcanet Press, 1992. P. 26–28.
12. *Prideaux W.S.* Memorials of the Goldsmiths' Company, being gleanings from their records between the years 1335 and 1815. Vol. I. London, 1896. [London] : Eyre (pr.), 1896. 444 p.
13. *Russell J.* British Portrait Painters // *Aspects of British Art* / Ed. by W.J. Turner. London, 1947. P. 111–160.
14. *Нестерова А.* Символическая политика. Портреты, выполненные по заказу Генри Ли и контекст елизаветинской эпохи // *Искусствознание. Издание Государственного института искусствознания*. 2010. № 3–4. С. 98–132.
15. *Stone L.* The Family, Sex and Marriage in England 1500–1800. New York : Harper & Row, 1979. 446 p.
16. *A very proper treatise, wherein is briefly sett for the arte of limming.* London: Richard Tottill, 1573. 36 p.
17. *Strong R.* Artists of Tudor Court. Artists of Tudor Court. The Portrait miniature rediscovered 1520–1620, Victoria & Albert Museum exhibit catalogue. London : Victoria and Albert museum, 1983. 168 p.
18. *Альберти Л.Б.* Три книги о живописи (1436) // *Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Т. 2: Эпоха Возрождения* / под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенкова. М. : Искусство, 1966. 400 с.

References

1. Hilliard, N. (1966) *Traktat, kasayushchiysya iskusstva miniatyurnoy zhivopisi* [A Treatise Concerning the Art of Limning]. In: Guber, A.A. (ed.) *Mastera iskusstva ob iskusstve* [Masters of Art about Art]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. P. 375–383. (in Russian).
2. [Hilliard, N.] (1624) *The Art of Limning*. [Manuscript]. Edinburg University Library. Laing MSS, La.III.174
3. Hilliard, N. (1911–1912) *Treatise on Art of Limning*. Vol. 1. Walpole Society. Oxford. pp. 1–54.
4. Haydocke, R. (1598) *A Tracte Containing The Artes of Curious Paintinge Carvinge & Buildinge Written First in Italian by Jo. Paul Lomatius Painter of Milan*. Oxford: Printed by I. Barnes for R.H.
5. Hilliard, N. (1992) *A Treatise concerning the Art of Limning. Together with A More Discourse concerning ye Art of Liming by Edward Norgate*. Ashington: The Mid Northumberland Arts Group Carcanet Press.
6. *Peacham, H.* (1612) *The Gentlemens Exercise*. London: Iohn Browne.
7. *Tallian, T.* (2009) John White's materials and techniques. In: Sloan, K. (ed.) *European Visions: American Voice*. London: British Museum Research Publication № 172. pp. 72–76.
8. [Буте, К.]. (1765) *Osnovatel'noe i yasnoe nastavlenie v miniatyurnoy zhivopisi ...* [A thorough and clear instruction in miniature painting ...]. Translated from German by M. Agentov. Moscow: Moscow Imperial University.
9. *Chennini, C.* (2008) *Kniga ob iskusstve ili traktat o zhivopisi: prakticheskoe rukovodstvo* [The Book of art or Treatise on Painting. A Practical Guide]. Translated by A. Luzhetskaya. St. Petersburg: Bibliopolis.
10. *Blunt, A.* (1983) *Artistic Theory in Italy 1450–1660*. Oxford; New York: Oxford University Press.

11. Cain, T.G.S. (1992) *The Manuscript and his History*. In: Hilliard, N. *A Treatise Soncerning the Art of Limning*. Ashington: The Mid Northumberland Arts Group Carcanet Press.
12. Prideaux, W.S. (1896) *Memorials of the Goldsmiths' Company, being gleanings from their records between the years 1335 and 1815*. Vol. I. [London]: Eyre.
13. Russell, J. (1947) *British Portrait Painters*. In: Turner, W.J. (ed.) *Aspects of British Art*. London: Collins. pp. 111–160.
14. Nesterov, A. (2010) Simvolicheskaya politika. Portrety, vypolnennyye po zakazu Genri Li i kontekst elizavetinskoy epokhi [Symbolic politics. The portraits, executed by order of Henry Lee and the context of the Elizabethan era]. *Iskusstvoznanie. Izdanie Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniya – Art Studies Magazine. Journal of the State Institute for Art Studies*. 3–4. pp. 98–132.
15. Stone, L. (1979) *The Family, Sex and Marriage in England 1500–1800*. New York: Harper & Row.
16. Anon. (1573) *A very proper treatise, wherein is briefly sett for the arte of limming*. London: Richard Tottill.
17. Strong, R. (1983) *Artists of Tudor Court. Artists of Tudor Court. The Portrait Miniature rediscovered 1520–1620, Victoria & Albert Museum exhibit catalogue*. London: Victoria and Albert Museum.
18. Alberti, L.B. (1966) Tri knigi o zhivopisi (1436) [Three books on painting (1436)]. In: Guber, A.A. & Grashchenkov, V.N. (eds) *Mastera iskusstva ob iskusstve. Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechey i traktatov* [Masters of Art About Art. Selected Excerpts from Letters, Diaries, Speeches and Treatises]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo.

Сведения об авторе:

Троицкая А.А. – кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: annatroitskaya@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Troitskaya A.A. – Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: annatroitskaya@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 27.06.2019;
одобрена после рецензирования 18.12.2020; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 27.06.2019;
approved after reviewing 18.12.2020; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 72(09)+008+316.7

doi: 10.17223/22220836/48/14

СВЯЗЬ СОЦИАЛЬНОГО И АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВ В СИНХРОННОМ И ДИАХРОННОМ АСПЕКТАХ

Татьяна Витальевна Чапля

*Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия,
chap_70@mail.ru*

Аннотация. В статье выявлены основные тенденции в развитии социальных практик общества и их связь с формами и типами архитектурного пространства. Определены этапы формирования и развития социального и архитектурного пространств. Сделан вывод о том, что социальное и архитектурное пространства существуют в виде локусов физического пространства. Установлено, что место, которое занимает субъект в социальном пространстве, находит свое выражение и закрепление в архитектурном пространстве. Сделан вывод, что размещение субъектов в пространстве в полной мере отражает их социальный статус; социальный мир, основанный на кровнородственных и сословных связях, сменяется миром должностей, официальных и неофициальных связей. В архитектурном пространстве формируются личные пространства, а общественные получают разветвленную сеть контактов за счет увеличения количества социальных ролей и общностей, в которые включается личность.

Ключевые слова: социальное пространство, архитектурное пространство, социальные практики, коммуникация, архитектура

Для цитирования: Чапля Т.В. Связь социального и архитектурного пространств в синхронном и диахронном аспектах // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 166–180. doi: 10.17223/22220836/48/14

Original article

THE RELATIONSHIP OF SOCIAL AND ARCHITECTURAL SPACES IN THE SYNCHRONOUS AND DIACHRONIC ASPECTS

Tatiana V. Chaplya

Novosibirsk State Pedagogical University Novosibirsk, Russian Federation, chap_70@mail.ru

Abstract. The article identifies main trends in the development of social practices in society and their connection with the forms and types of architectural space. The author defines stages of formation and development of social and architectural spaces. It is concluded that social and architectural spaces exist in the form of physical space places. It is established that the place occupied by the subject in the social space finds its expression and consolidation in the architectural space. It is concluded that the placement of subjects in space fully reflects its social status, starting from the type of residential building to being located inside the same structure: the further from the entrance the subject's place inside, the higher his social status. Antiquity is associated with the beginning of relations folding between man and nature, and the beginning of the society differentiation. It is indicated that the early history stages are characterized by the scape specialization according to their functions: places of residence, altars and public places. In the Middle Ages, there was a consolidation of the three-part division of internal spaces: in the temple: the altar, the central nave, the narthex; in the castle: the main entrance, the rooms for receiving guests, the internal rooms for the owners.

By this division, each estate was ordered to be in a certain room and have a certain type of behavior with limits of movements. The development from the multifunctional internal space to its specialization is defined as the main trend. In the Modern times class boundaries and further buildings' specialization were erased, according to their functional affiliation, the distinction between professional and private life was strengthened and orientation changed: from state power to the life of an individual subject, it's inclusion in a constantly transforming and expanding space.

The emergence of a public building, as one of the public space forms, also gave its function – the distribution of people flows and management of their movements. The change in the visual dominants of modern architecture and its connection with biological processes are emphasized: a high status is determined by less muscular effort, as well as a change in the location of residence places: today, the higher the floor, the more prestigious.

It is concluded that the social world based on blood and estate ties is replaced by a world of posts, official and unofficial ties. Personal spaces are formed in the architectural space and public ones receive an extensive network of contacts, by increasing the number of social roles and communities, in which the person is included.

Keywords: social space, architectural space, social practices, social interaction, communication, architecture

For citation: Chaplya, T.V. (2022) The relationship of social and architectural spaces in the synchronous and diachronic aspects. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 166–180. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/14

Ускорение жизни и уплотнение среды повседневных практик, высокая частотность контактов с другими людьми актуализируют интерес к изучению внешних, материальных факторов, определяющих наше поведение в той или иной среде, образ жизни, формы взаимодействия, способы организации властных отношений, влияющих на внешнюю среду, способы ее конструирования и обустройства. Целью статьи является анализ и выявление взаимозависимости и взаимосвязи социального и архитектурного пространств, взаимопределяющих поведение индивида и социальных групп.

Социальное пространство. Проблема взаимосвязи архитектурного и социального пространств уходит корнями в социальные установки субъектов и находит свое выражение в эмоциональном и функциональном характере пространства.

Существование социального пространства в любом обществе предполагает существование определенного репертуара социальных ролей, или социальных практик, благодаря которым каждый субъект способен выстраивать свое поведение.

Традиционно выделяют три аспекта изучения пространства: 1) с позиции социального взаимодействия субъектов, за основу берется понятие дистанции, на которой располагаются друг от друга акторы; 2) как порядок социальных позиций, возникающий в результате иерархии статусов и социальных ролей, принятых в обществе; 3) как место размещения тел.

Г.Е. Зборовский рассматривает социальное пространство в связке с социальным временем в качестве формы общественного бытия. «Социальное пространство – это форма общественного бытия, в которой локализуется деятельность человека по определенным сферам с точки зрения места их проявления» [1. С. 13–14]. При этом место локализации предполагает реализацию на определенной территории определенных взаимодействий, или контактов, связанных с иерархическим порядком, закрепленным в том или ином обществе.

В социологической парадигме акцент ставится на «представлении о пространстве как о конструируемой смыслом реальности» [2. С. 67]. Смысловое наполнение пространства предполагает, что любое событие может одновременно происходить на границе нескольких порядков, т.е. «социальность – это способность быть несколькими вещами сразу» [3. С. 92]. Социальный интеракционизм в лице Дж. Мида и теории принятия роли Другого рассматривает пространство как систему, в центре которой находится субъект, характер взаимодействий и поведение которого зависит от дистанции и возможностей манипулирования другими.

Б. Верлен подчеркивает, что понятие «пространство» обладает «классификаторским» статусом, потому что не связано с какими-то конкретными понятиями материальных объектов, его можно рассматривать как систему координат [4. С. 34].

По мнению Д.В. Михалевского, одной из особенностей пространства (в том числе и социального) является «способность человека к целостному мировосприятию» [5. С. 30]. Процесс формирования такого мировосприятия развивается от ближайшей зоны восприятия, которая связана с переживанием и осознанием своего местоположения как центра вселенной к дальнему видению и возникновением у субъекта способности к осознанию границы и взгляду на себя и свое окружение как бы со стороны.

В теории П.А. Сорокина социальное пространство возникает и строится в соответствии с возможностями определения своего положения относительно другого или других и имеет как минимум четыре характеристики: «...1) социальное пространство – это народонаселение Земли; 2) социальное поле – это совокупность его связей со всеми группами населения, внутри каждой из этих групп, т.е. с ее членами; 3) положение человека в социальной вселенной определяется путем установления этих связей; 4) совокупность таких групп, а также совокупность положений внутри каждой из них составляют систему социальных координат, позволяющую определить социальное положение индивида» [6. С. 299]. В итоге пространство имеет два основных параметра: статическое и динамическое. Первое связано с закрепленным за индивидом положением внутри существующего общества, а второе – с его возможностями достижений различных статусных позиций.

Для П. Бурдьё социальное поле является пространством отношений. Вступая или находясь в этих отношениях, субъект формирует у себя представления и уверенность в том, где и как следует себя вести, в какой ситуации какое поведение будет уместным. Такое представление основано на знании о границе, или «чувстве границы», «чувстве дистанции, которую обозначают и держат, уважают или заставляют других уважать...» [7. С. 22].

Структура социального пространства отличается от его физического эквивалента тем, что они строятся по разным основаниям: физическое определяется внешним расположением образующих его частей, а социальное – взаимоотношением, оно ранжирует определенные позиции внутри себя. «Структура социального пространства проявляется, таким образом, в самых разнообразных контекстах как пространственные оппозиции обитаемого (или присвоенного) пространства, функционирующего как некая спонтанная метафора социального пространства» [Там же. С. 50].

А. Лефевр выделяет в социальном пространстве несколько уровней. Первый связан с биологическими отношениями между полами и определяет отношения между родственными группами, внутри семьи. Второй охватывает производственные отношения, основанные на разделении труда и связанные со статусными позициями субъектов внутри общества. Он имеет императивный характер по отношению к отдельно взятому субъекту: «Пространство отдает приказы телу; оно предписывает или запрещает жесты, маршруты и пути. Для того оно и произведено, в этом его смысл и конечная цель» [8. С. 149]. Согласно его взглядам, процесс производства пространства предполагает существование определенных практик, типов размещения капитала, человеческих ресурсов на определенном месте или вокруг какого-либо пункта.

Социальное пространство, таким образом, представляет собой некую протяженность, постоянно возникающую и не имеющую жестко фиксированных границ, воспроизводимую в процессе совместной жизни людей, наполненную для них определенным смыслом. При этом «особенностью социального пространства является значительное несовпадение метрического и топологического, физического и социально-культурного... Люди, пространственно проживающие рядом, социально могут находиться далеко друг от друга, и наоборот» [9. С. 82].

Архитектурное пространство. Одним из мест функционирования социального пространства является пространство архитектуры, или интерьерное пространство. «Как внешний вид, так и оформление жилого пространства обладают повышенной знаковостью, они ориентированы на прочтении социумом той информации, которую желает о себе сообщить его владелец» [10. С. 168].

Именно архитектура создает для каждого из нас наше ближайшее пространство, в котором мы научаемся жить среди других, формирует наши траектории перемещения, положения тела, параллельно с этим мы включаемся в общий ритм функционирования общества и культуры, который уже станет нашим до конца дней.

В архитектурном пространстве, согласно П. Бурдье, реализован властный принцип в отношении находящихся в нем субъектов. «...архитектурные пространства, чьи бессловесные приказы адресуются непосредственно телу, владеют им совершенно так же, как этикет дворцовых обществ, как реверансы и уважение, которое рождается из отдаленности..., из взаимного отдаления на почтительную дистанцию... Социальное пространство, таким образом, вписано одновременно в объективные пространственные структуры и в субъективные структуры, которые являются отчасти продуктом инкорпорации объективированных структур» [11. С. 38].

Назначение архитектурного пространства определяется тем, что оно является местом осуществления социальных практик, оно сводит вместе людей, которые находятся в ситуациях непосредственного взаимодействия. Следовательно, его задача – организация этих взаимодействий таким способом, чтобы они легко читались и осуществлялись, т.е. придание пространству смысловой насыщенности и знаковости.

Связь между двумя видами пространств – архитектурным и социальным – выражается в том, что первое и второе существуют в виде различных мест физического пространства. И место, занимаемое субъектом в архитектурном

пространстве, является выражением его социального положения: начиная от типа принадлежащего ему жилого помещения (хижина, дом, дворец), места жительства (улица, район, город, сельская местность и т.п.) до места внутри помещения – отдельное помещение, главное помещение в здании, центральное место внутри комнаты или зала. В таком случае «потребление физического пространства – одна из привилегированных форм выражения власти и могущества» [12. С. 60].

Социальное и архитектурное пространства в древности: начало формирования. Процесс складывания социального пространства в древности определялся формами коммуникации человеческого сообщества с природой. Осознание себя выражается в первых способах отделения себя от окружающего пространства – в строительстве жилищ, так как возникновение вертикальной стены – первый признак противопоставления себя окружающему миру. Дом является примером «необыкновенной устойчивости основных конструктивных принципов архитектуры, основанных на мощном семантическом наполнении ориентации по странам света, отдельных конструктивных элементов, цвета, форм, декоративных элементов прагматических функций» [13. С. 99]. Усиление дифференциации общества находит свое отражение в пространственном размещении, закреплении в определенных местах (центр либо возвышенность) и в фиксации определенных функций за определенными типами сооружений. «План дома, правила проживания, кварталы в деревне, алтари, общественные места, разграничение земли соответствуют в жизни каждого совокупности возможностей, предписаний и запретов, содержание которых и социально, и пространственно» [14. С. 58–59].

Специализация форм взаимодействия находила отражение в формах организации пространства и выделения особых зон для различных видов жизнедеятельности. Примером может служить организация агоры в Древней Греции. Помимо того, что она сочетала в себе открытые и закрытые пространства, которые отвечали уровню возникновения обратной связи в процессах коммуникации, она также демонстрировала способы реализации властных отношений, систему управления данным полисом. К примеру, стоя на агоре имела одну глухую стену, защищавшую от холода, ветра и дававшую чувство безопасности, закрывая спину. Открытая сторона, позволяла мужчинам спокойно и беспрепятственно взаимодействовать друг с другом, ведя дружеские или деловые переговоры. Данный тип архитектуры способствовал и организовывал полилог, звучащий в пространстве. Другой тип взаимодействия возникал в театре, организованном по принципу амфитеатра, где пространство организовывало монологическую речь, звучащую на сцене и ослабляло обратную связь.

Еще два типа зданий – суда и Совета пятисот – также свидетельствуют о разных типах реализации социального взаимодействия посредством организации двух типов пространств. Здание суда имело стену высотой менее метра, соответственно, представляло собой открытую площадку для обсуждений: любой, проходящий мимо, мог видеть и слышать, что происходило в здании, и принять участие в судебных разбирательствах. Здание Совета пятисот, булевтерия, имело высокие стены и крышу – пример закрытого пространства, в которое нельзя было попасть мимоходом, предназначалось для реализации функции управления государством, к которому были допущены

только определенные лица, символизировавшие власть города и занимавшие привилегированное положение.

Разделение общества на страты, находит свое подтверждение в вариантах использования мебели. «Прежде всего произошло изменение обстановки дома: появилась такая важная ее часть, каким являются кресла. Античные граждане в официальных пространствах на площади стояли, а дома, во время пира, лежали. Стоящее тело «патетическое», а лежащее – «апатическое» – покоящееся. Кресло было сакральным устройством – трон, а сидение – тяжелой обязанностью царя или верховного жреца, охраняющего покой и порядок мира» [15. С. 177]. В Древнем Риме также существовали виды мебели для сидения, предназначавшиеся для различных категорий граждан: курильное – императорское кресло, для знати предназначалось громоздкое широкое кресло, сделанное по греческому типу клисмаса, солиум – стул, который использовали главы аристократических семейств.

Организация архитектурного пространства Древнего Рима также связана со способами организации власти и общественных отношений. Римская архитектура научилась в полной мере управлять поведением своих граждан путем направления их взгляда. Римляне разработали два типа архитектуры – перистиль и базилику. Они связаны с линейным направлением взгляда и способом перемещений внутри. В базилику заходили с одной стороны и двигались к противоположной. Такое же векторное движение предполагали и внутренние пространства римских храмов: они были рассчитаны на восприятие со стороны фасада, с одной точки – перед храмом, что также предполагало движение только вперед, в строго заданном направлении. «Геометрия римского пространства упорядочивала движение тела и тем самым отдавала приказ: смотри и подчиняйся» [16. С. 136].

Тенденция к укреплению власти и упорядочиванию социальной жизни нашла свое отражение в архитектуре римского форума, который прошел путь от беспорядочного взаимодействия всех со всеми до строго организованных форм взаимодействия определенных социальных групп. С пространства форума были вытеснены постепенно торговцы, а их место заняли адвокаты и представители государственной власти.

Принцип линейной организации пространства прослеживается и в жилой архитектуре Древнего Рима. Посетитель римского дома сначала попадал в вестибюль, из которого открывался вид на атриум, и первое, что он видел, – это была ниша со статуями богов. Здесь находилось место хозяина дома, «который иногда проводил там время, сидя на высоком стуле, напоминающем трон, в окружении масок умерших предков; гость, таким образом, видел перед собой образ власти, составленный из скульптур, масок и живого человека» [Там же. С. 141–142].

Дифференциация посетителей дома распространялась и на двор римского дома, который напоминал по своему обустройству римский форум. Степень и высота положения посетителей определялись тем, насколько глубоко им было позволено проникать вовнутрь дома.

Иерархизм средневекового пространства и социальных отношений. Формирование и функционирование средневекового социального и архитектурного пространств опиралось на три аспекта жизни общества: христианство, систему феодального управления и «кочевой» образ жизни. Так как

жизнь напоминала вечное странствие, то и организация внутреннего пространства помещений этому соответствовала: мебели было мало, структурирование практически отсутствовало, деление на комнаты носило условный характер, а в качестве стен использовали ковры. Это свидетельствует о смешении разных сфер жизни в рамках одного помещения. «В парадном зале отправляли правосудие, собирали советы, встречали парламентариев, принимали посетителей и иностранных послов; там же придворные ели и часто спали» [17. С. 42].

Отсутствие привязанности к одному месту было продиктовано христианской верой. Жизнь христианина была устремлена в мир иной, достижение которого составляло цель человеческой жизни, а это означало падение социальной активности. Вера требовала ухода от мирской жизни. Образ жизни верующих накладывал отпечаток на способ организации жизни, что, по словам Р. Сеннета, сказалось на организации трапезы. Если по римскому обычаю места за столом занимали согласно линейному принципу, господствовавшему в организации пространства, когда во главе стола восседала самая важная персона с точки зрения ее социального статуса, то во время средневековой трапезы люди размещались за столом в соответствии с силой веры. Создание порядка размещения в пространстве (в данном случае за столом) выполняет функцию контроля за размещением тел в пространстве, фиксирует их положение и передвижение. Тем самым в обществе закрепляется система ценностей. Те, кто еще не принял веру Христову, не имели права сидеть за столом, а могли только стоять вдоль стен. Иерархия верующих была представлена и на уровне церковного здания, все его части соответствовали представлению о мироздании. Интерьер храма получил трехчастную структуру: алтарь (место совершения молитвы служителями культа, оно связывалось с образом рая), главный зал или центральный неф, который был воплощением земной жизни, и его пространство членилось согласно социальной стратификации общества верующих, и нартекс, соотносимый с образом ада, в нем размещались некрещенные и вероотступники. В силу того, что в римско-католической церкви монархическая власть стояла ниже божественной, главенствующее место в интерьере отводилось алтарю. В греко-католической вере, наоборот, главенствующее место занимал культ императора, отсюда крестово-купольная система характеризовалась господством купола над алтарем, что подтверждало равенство императора и бога в сознании прихожан.

Интерьер собора воздействовал на все чувства средневекового человека, требуя от него особой формы поведения. Храм воздействует «на зрение: преобладание вертикальных линий вызывает чувства величия и смирения, соотносимые с малостью человека; на слух: акустика пространства решена с учетом оптимального распределения звука во всем пространстве храма, ...созданная таким образом композиция пространства заставляла человека говорить шепотом...; на обоняние: монументальность подчеркивается не только ароматом кадила, но и холодным, как бы отдаленным летучим ароматом мрамора; на осязание: все внутреннее пространство скомпоновано так, чтобы свести к минимуму побуждение к осязанию, а декоративное убранство прямо внушает табу прикосновения» [18. С. 42]. Таким образом, создавая подобное пространство, общество создает среду, которая предписывает определенные паттерны поведения и восприятия. Возникающее искусственное

пространство призвано удовлетворять нужду в общении с высшими силами, а поскольку это пространство существует на протяжении жизни многих поколений, то оно начинает играть активную роль и управлять поведением следующих поколений.

Замок можно считать зримым воплощением символа царской власти. Тот факт, что для каждого правителя возводилась собственная резиденция, доказывает, что сам замок или дворец воспринимались в качестве «тела» правителя. Постепенно складывается жесткий дворцовый этикет. Придворные должны были сопровождать королевских особ в течение всего дня. С XIII в. при дворе Людовика уже появились специализированные покои. Обязательным было иметь две опочивальни, в одной из которых принимали посетителей – парадная спальня, а в другой спали. При этом равных себе принимали в гостиных, а не в спальнях.

Любой богатый дом был прежде всего пространством отдельной семьи, и его способ организации отражал различные уровни дифференциации средневекового общества. Внутри дома можно было выделить как минимум три уровня барьеров, которые определяли перемещения людей внутри дома. Одним из таких порогов был парадный вход, он позволял попасть только на первый этаж, где располагались технические помещения, хранились вещи и провизия. Второй этаж, предназначенный для приема посетителей, отделялся от первого специальной дверью, запираемой на ключ, и лестницей. Там находились парадные комнаты, демонстрировавшие богатство и уровень социального положения семьи. И самые закрытые помещения дома – комнаты третьего этажа, где располагались жилые комнаты хозяев дома, они также закрывались на ключ.

Возвращение линейного восприятия пространства происходит в эпоху Возрождения. Архитектура и пространство начинают выполнять функцию репрезентации своих хозяев и их положения в социальном мире. Дворец или палатцо превращаются в места наибольшей социальной активности, так как представляют собой пространства для балов, различных приемов и т.п. Дом мог включать в себя большое количество помещений: приемные, канцелярии, залы, галереи, библиотеки. К XV в. в итальянском палатцо произошло четкое разделение помещений по трем этажам: «на первом – деловые приемные и рабочие помещения; на втором – парадные помещения; на третьем – спальни комнаты семьи и слуг... В трехуровневой схеме здания преобладающее значение по высоте получал второй этаж с парадными залами» [19. С. 46]. К середине XVI в. тенденция репрезентативности жилых помещений только усиливается. Это нашло свое выражение в размещении главных помещений на центральной оси, а также в появлении парадных лестниц. В палатцо невозможно было найти уединения, для удовлетворения потребности в личном пространстве начали устраивать небольшие кабинеты – студиоло.

В конце Средневековья появляются более дифференцированные пространства и здания, предназначенные для различных нужд: «Одно место – для игры, другое – для работы или правосудия, для индивидуальной или коллективной молитвы, для преподавания или для культурного досуга (площадки для театра появятся позже)... Это шло параллельно с желаниями властей в отношении общественной системы: добиться большей иерархии, более чет-

кой дифференциации, более строгих ограничений, более бдительного наблюдения за поведением» [20].

Новое время и современность: переход от сословно-родового к сословно-профессиональному пространству. Эпоха нового времени – период формирования абсолютных монархий, что предполагало детальную разработку дворцовых церемониалов и детализацию отношений между различными социальными стратами. У каждой был свой тип зданий, который соответствовал рангу обладателя. Окончательно оформляется понятие «двор».

Организация пространства дворца или особняка отражала совместное пребывание на одной территории тех, кто это пространство занимал и вынужден был в нем существовать. Люди двора были в силу ведомого образа жизни привязаны не столько к месту своего пребывания, сколько к обществу, в котором они вращались. Отношения внутри общества между господами и прислугой выражались в расположении и закреплении внутренних комнат. Комнаты обслуживающего персонала находились рядом с хозяйственными постройками или в передних. Комнаты членов семьи – мужа и жены – находились в удалении друг от друга, что свидетельствует о приватности в их отношениях между собой и о соблюдении дистанции со светским обществом. При этом общественные комнаты «занимают главную и центральную часть представительского первого этажа и к тому же больше места, чем оба частных апартамента хозяев вместе взятых, уже само по себе служит символом того значения, которое имеет в жизни этих людей их отношение к обществу. Фокус их бытия – здесь» [21. С. 68].

Для публичной, светской жизни существовал «парадный апартамент», который предназначался для нанесения официальных визитов, где принимали особенно почетных гостей. Таким образом, внутреннее пространство было ареной различных форм социального взаимодействия: официального и неофициального. «Итак, у светски-социального общения при дворе и в придворном обществе своеобразное двойное лицо: во-первых, оно выполняет функцию, свойственную нашей частной жизни, – дает расслабление, удовольствие, развлечение; одновременно оно выполняет функцию, присущую профессиональной жизни, – является непосредственным инструментом карьеры и самоутверждения, средой восхождения и падения, исполнением общественных требований и обязанностей, переживаемым как личный долг» [21. С. 69].

К XVII в. получают распространение светские салоны, ставшие средством оппозиции аристократии и государственной власти, которая была уверена в своем социальном статусе и начала экспериментировать с формами самовыражения. Развитие салонного общения вызвало изменения в организации внутреннего жилого пространства: огромные парадные залы и апартаменты сменяются более уютными и интимными комнатами. Формирование форм светского общения потребовало появления новых видов мебели для сидения, создававшей атмосферу уюта и комфорта. Мебель делилась на две категории: предназначенная для расстановки вдоль стен, что соответствовало позиции наблюдения за происходящим, и мебель для расстановки и перемещения вокруг столов разной формы и размеров, что способствовало делению общества на группы по интересам. «Стиль рококо снял напряжение этикета. Светский человек узнал позу отдыха, непринужденной беседы. Приятному

времяпровождению у камина соответствовало глубокое мягкое кресло бержер...» [22. С. 227].

Потребность в уединении постепенно сформировала новое отношение к прислуге, которую раньше воспринимали как членов семьи. Теперь она стала чужой, это нашло свое подтверждение в появлении черных лестниц, отдельных столовых для прислуги. «Прислугу теперь вызывали колокольчиком... в это же время появляются двери, обитые плотной тканью, служившие знаком водораздела между теми, кто находился на высших и низших ступенях социальной лестницы. Зеленый войлок был призван заглушить шум, исходивший из помещений прислуги» [23. С. 274].

Постепенно разделение профессиональной и частной сфер жизнедеятельности привело к разделению дворов, по мнению Л.В. Никифоровой [24], на два типа: официальные, воплощавшие образ государственной власти, и частные особняки, воплощавшие общественную и частную жизнь. Доказательством утраты центрального места государства в жизни граждан можно считать исчезновение парадной лестницы, парадного двора и сада. Она (парадная лестница), стала неперенным атрибутом государственных учреждений, таких как дворцы правосудия, здания парламентов и т.п.

Период XVI–XVIII столетий можно описать как эпоху формирования и осознания человеком себя, своей индивидуальности. Это подтверждается трансформацией внутреннего пространства домов и дворцов, появляются комнаты небольшого размера, предназначенные для более интимного общения – альков и кабинет. «...альков. Он служит средоточием не только любовных, но и политических, и деловых откровений, создавая пространство тайны внутри комнаты, в которой часто полно людей» [25. С. 18].

Складывание салонной культуры породило новый слой в аристократическом обществе – формируется прослойка людей, стоящих выше простого народа, но не принадлежащих ко дворам, это стало началом развития дружеского общения, в рамках которого «формируется культура беседы, переписки, чтения вслух... Сюда же добавляются салонные игры..., пение, музицирование и дебаты...» [Там же. С. 19]. Постепенно подобные объединения переходят на институциональную основу и образуют разного рода ученые сообщества, клубы по интересам. Такие объединения возникали на интеллектуальной основе и в будущем смогли составить оппозицию государственной власти. «Таким образом, публичность мыслится как сфера, где одни частные индивидуумы свободно от собственного лица обращаются к другим, в то время, как приватность оказывается связана с отправлением гражданской или религиозной службы» [Там же. С. 33].

Вторая половина XIX в. породила три вида жилых домов, соответствовавших рангу своих жителей: «Во-первых, дома первого класса, предназначенные для очень богатых людей. Окна в них выходят на две стороны, во двор и на улицу. Над подвалами в таких домах не больше пяти этажей, три из которых с высокими потолками. К квартирам на втором, третьем и четвертом этажах ведет каменная лестница, выше – деревянная... Каждая квартира имеет выход и на служебную, „черную“ лестницу...» [26. С. 333–334]. Для людей менее состоятельных существовали дома второго класса, которые имели по шесть этажей, первые два этажа которых отводились под магазины. В них даже парадная лестница была из дерева. И дома третьего класса, предназна-

ченные для небогатой публики, они имели только одну деревянную лестницу, в них отсутствовал двор. В этих домах имелись помещения, рационально организованные и расположенные. Они обязательно включали три вида помещений: общественные, где можно было принимать визиты гостей, пространство для жизни семьи и хозяйственные помещения.

Впервые появляются паровое отопление и канализация, что позволило каждому члену семьи иметь отдельную комнату, личное пространство для уединения.

Эпоха революций ознаменовала дальнейшее развитие частной и публичной сфер жизни. Общение в доме определялось принципом, основаным на связях: «принимать у себя можно было лишь тех, кого знали лично. Социальная жизнь становилась все более избирательной, более приватной и протекала в основном в богатых домах, куда допускались люди одного с хозяевами круга» [26. С. 80].

Внутренние помещения в домах специализировались по гендерному признаку: часть комнат, например курительные, предназначалась для мужчин, другая – для женщин, это были малые гостиные.

XIX в. ознаменовал появление нового сословия – буржуазии, которая соотносилась с образом спокойной и упорядоченной жизни. В каждом доме имеются «чистые комнаты», которые заполняются только по воскресеньям и рассматриваются как реплика светским салонам знати. Эти комнаты использовались для приема гостей. Практичность буржуазии воплотилась в многофункциональной мебели: раздвижные столы, стулья, которые трансформировались в лестницы, и т.п. Тем не менее новое сословие на первых порах старалось подражать аристократии, даже в части организации внутреннего пространства домов, осваивая вместе с тем и социальные практики поведения, организации общения. Каждый богатый дом имел в своем распоряжении большую комнату для приема гостей. «Ни одна квартира, принадлежащая представителям имущих классов, не могла обойтись без этого театрального пространства, через которое осуществлялась связь нового общества со старым: буржуазия перенимала аристократические ритуалы – приемы в определенные дни недели... в домах представителей самой мелкой буржуазии, где поддерживались почти исключительно семейные связи, гостиная представляла собой мертвую зону – мебель стояла закрытая чехлами... наличие гостиной – признак общительности и светскости... главным принципом организации внутреннего пространства буржуазных квартир было накопление» [Там же. С. 337–338].

Развитие деловой жизни породило создание деловых центров – биржа, банк, страховая контора, многофункциональный торгово-промышленный центр. Задача общественного здания заключалась в том, чтобы распределять потоки людей внутри них. Эту функцию взял на себя вестибюль, именно в нем располагаются справочные бюро, операторы, информационные стойки и т.п.

Свобода и права личности были окончательно признаны в организации внутреннего пространства модерна, который разработал свободный план. Эпоха роста темпа деловой жизни породила стремление к разумному комфорту и удобству, переход от социально-сословного деления общества к профессиональному или должностному. Так, по мнению С.Б. Куликова, в XX в. «общество распадается на совокупности локальных связей, образующих локальные

же „узлы“; личность включается в сетевые по своему характеру связи и отношения и тем самым всегда выступает как явный или неявный представитель (лидер, организатор, аутсайдер и т.д.) данных сетей» [27. С. 17].

Гражданские здания получили рациональную планировку, отражающую линии движения посетителей. В XX в. здания банков и различных корпораций пришли на смену дворцам и особнякам, которые теперь демонстрируют высокий социальный статус своих хозяев. В жилой архитектуре к подобным революциям можно отнести изобретение лифта, что «перевернуло построение иерархий по вертикальной оси» [28. С. 57]. Если раньше верхние этажи в домах отводились для прислуги, то теперь привилегия сводилась к возможности смотреть на мир «свысока». Высокий социальный статус сегодня ассоциируется с приложением как можно меньшего количества мускульных усилий. «Желанными стали панорамы и „командные высоты“ – комбинация, замешанная на милитаризме, теологии, страсти к приватности и престижу» [Там же].

Современная ситуация помещает субъектов в постоянно расширяющееся и трансформирующееся пространство из-за ускорившегося темпа жизни, скорости движения, каждый из нас начинает соотносить себя с большим количеством различных мест: дом, работа, двор, улица, квартал, город, страна и т.д. Такое количество возможных мест связано с необходимостью для каждого субъекта овладения большим количеством социальных практик комфортного существования.

К числу зданий общественного характера можно отнести современные моллы, которые включают в себя большой набор функций: торговля, развлечение, питание, деловой центр, финансовая организация и т.д. «Основными социальными функциями внутренней структуры многофункционального торгового центра являются: активизация общественно-торговой деятельности, повышение комфортности пребывания посетителей, экономия свободного времени, экономия территории и т.д.» [29. С. 182].

Современные офисные здания и их планировка отражают степень дифференциации сотрудников. Их строительство связано с потребностью в получении прибыли и сочетанием смежных пространств бюрократических структур. «„Эффективный“ поэтажный план типичного американского офисного здания... чрезвычайно раздут. Как правило, по периметру кольцом расположены внешние офисы, снабженные окнами и предназначенные для привилегированных сотрудников, а внутри находится лабиринт лишенных окон клетушек-кубиков для работников низшего статуса. Исторически повелось, что это женщины» [28. С. 128].

Таким образом, можно утверждать, что развитие архитектурного и социального пространств тесно связано. Причем, если на первых порах именно формирующееся общество вызывало к жизни определенные типы и виды архитектурных сооружений, связанных с формирующимися сферами жизни: духовной, государственной и общественной, то в силу длительности существования архитектурного пространства оно начинает диктовать человечеству где и как следует себя вести. Происходит взаимопроникновение пространств, напрямую, отражающих трансформации социальных процессов.

Список источников

1. Зборовский Г.Е. Пространство и время как формы социального бытия. Свердловск, 1974. 221 с.

2. Шмерлина И.А. Междисциплинарные ракурсы социального пространства // Вестник РУДН. Серия: Социология, 2003. № 4–5. С. 65–78.
3. Мид Дж. Философия настоящего. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 288 с.
4. Верлен Б. Общество, действие и пространство. Альтернативная социальная география // Социологическое обозрение. 2001. Т. 1, № 2. С. 26–47.
5. Михалевский Д.В. Пространство и Бытие : сборник статей. М. : Алетея, 2017. 660 с.
6. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М. : Политиздат, 1992. 543 с.
7. Бурдьё П. Социология социального пространства. М. : Ин-т эксперим. социологии, СПб. : Алетея, 2007. 288 с.
8. Лефевр А. Производство пространства. М. : Strelka Press, 2015. 432 с.
9. Меньчиков Г.П. О «переоткрытии» пространства и времени в их специфике в социально-гуманитарном знании // Ученые записки Казанского университета. 2015. Т. 157, кн. 1. С. 76–93.
10. Морозов И.А., Слепцова И.С. Конструирование персонального пространства в контексте социальной реальности (на примере интерьера) // Журнал социологии и социальной антропологии. 2013. № 4 (69). С. 167–183.
11. Бурдьё П. Социология политики. М. : Socio-Logos, 1993. 336 с.
12. Сокулер З.А. Социальное и географическое пространства в концепции П. Бурдьё (научно-аналитический обзор) // Социальное пространство: Междисциплинарные исследования: Реферативный сборник / отв. ред. Л.В. Гирко. М. : ИНИОН, 2003. С. 18–63.
13. Тихомирова Е.Е., Чжао Ц. Когда жилище становится домом: универсальные культурные смыслы китайской традиции // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2012. № 3 (7). С. 98–103.
14. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М. : Новое лит. обозрение, 2017. 136 с.
15. Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. СПб. : Алетея, 1999. 304 с.
16. Сеннет Р. Плоть и камень: тело и город в западной цивилизации. М. : Strelka Press, 2016. 504 с.
17. Мак-Коркедейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М. : Искусство, 1990. 246 с.
18. Черноушек М. Психология жизненной среды. М. : Мысль, 1989. 174 с.
19. История частной жизни / под общ. ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Т. 2: Европа от феодализма до Ренессанса / под ред. Ж. Дюби. М. : Новое лит. обозрение, 2015. 784 с.
20. Раннев В.Р. Интерьер. М. : Высшая школа, 1987.
21. Норберт Э. Придворное общество: Исследования по социологии короля и придворной аристократии, с Введением: Социология и история. М. : Языки славянской культуры, 2002. 368 с.
22. Короткова М.В. История жилища: от древности до модернизма. М. : Новый хронограф, 2013. 432 с.
23. Уорсли Л. Английский дом. Интимная история. М. : Синдбад, 2017. 440 с.
24. Никифорова Л.В. Дворец в истории русской культуры. Опыт типологии. СПб. : Астерион, 2006. 312 с.
25. История частной жизни / под общ. ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Т. 3: Европа от Ренессанса до эпохи Просвещения / под ред. Р. Шартье. М. : Новое лит. обозрение, 2016. 720 с.
26. История частной жизни / под общей ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Т. 4: От великой французской революции до I Мировой войны / под ред. М. Перро. М. : Новое лит. обозрение, 2018. 672 с.
27. Куликов С.Б. Дискретность социального пространства и парадигмы в социологии // Социологические исследования, 2014. № 9. С. 13–18.
28. Соркин М. 20 минут на Манхэттене. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
29. Гельфонд А.Л. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений. М. : Архитектура-С, 2006. 280 с.

References

1. Zborovskiy, G.E. (1974) *Prostranstvo i vremya kak formy sotsial'nogo bytiya* [Space and time as forms of social life]. Sverdlovsk: [s.n.].
2. Shmerlina, I.A. (2003) *Mezhdistsiplinarnye rakursy sotsial'nogo prostranstva* [Interdisciplinary perspectives of social space]. *Vestnik RUDN. Seriya: Sotsiologiya*. 4–5. pp. 65–78.

3. Mead, J. (2014) *Filosofiya nastoyashchego* [Philosophy of the Present]. Translated from English. Moscow: HSE.
4. Verlaïne, B. (2001) Obshchestvo, deystvie i prostranstvo. Al'ternativnaya sotsial'naya geografiya [Society, Action and Space. Alternative Social Geography]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*. 1(2). pp. 26–47.
5. Mikhalevskiy, D.V. (2017) *Prostranstvo i Bytie* [Space and Being]. Moscow: Aleteyya.
6. Sorokin, P. (1992) *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo* [Man. Civilization. Society]. Moscow: Politizdat.
7. Bourdieu, P. (2007) *Sotsiologiya sotsial'nogo prostranstva* [Sociology of Social Space]. Moscow: Institute of Experimental Sociology, St. Petersburg: Aleteyya.
8. Lefevre, A. (2015) *Proizvodstvo prostranstva* [Production of Space]. Moscow: Strelka Press.
9. Menchikov, G.P. (2015) O “pereotkrytii” prostranstva i vremeni v ikh spetsifike v sotsial'no-gumanitarnom znanii [On the “rediscovery” of space and time in their specifics in social and humanitarian knowledge]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta*. 157(1). pp. 76–93.
10. Morozov, I.A. & Sleptsova, I.S. (2013) Konstruirovaniye personal'nogo prostranstva v kontekste sotsial'noy real'nosti (na primere inter'era) [Construction of personal space in the context of social reality (on the example of an interior)]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii – Journal of Sociology and Social Anthropology*. 4(69). pp. 167–183.
11. Bourdieu, P. (1993) *Sotsiologiya politiki* [Sociology of Politics]. Moscow: Socio-Logos.
12. Sokuler, Z.A. (2003) Sotsial'noe i geograficheskoe prostranstva v kontseptsii P. Burd'e (nauchno-analiticheskiy obzor) [Social and geographical space in the concept of P. Bourdieu (a scientific and analytical review)]. In: Girko, L.V. (ed.) *Sotsial'noe prostranstvo: Mezhdistsiplinarnye issledovaniya* [Social space: Interdisciplinary research]. Moscow: INION. pp. 18–63.
13. Tikhomirova, E.E. & Zhao, Ts. (2012) Kogda zhilishche stanovitsya domom: universal'nye kul'turnye smysly kitayskoy traditsii [When a dwelling becomes a home: universal cultural meanings of Chinese tradition]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 3(7). pp. 98–103.
14. Auger, M. (2017) *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiyu gipermoderna* [Non-places. Introduction to the anthropology of hypermodernity]. Translated from French. Moscow: Novoe lit. obozrenie.
15. Markov, B.V. (1999) *Khram i rynek. Chelovek v prostranstve kul'tury* [Temple and market. Man in the space of culture]. St. Petersburg: Aleteyya.
16. Sennet, R. (2016) *Plot' i kamen': telo i gorod v zapadnoy tsivilizatsii* [Flesh and Stone: Body and City in Western Civilization]. Moscow: Strelka Press.
17. McCorquodale, C. (1990) *Ubranstvo zhilogo inter'era ot antichnosti do nashikh dney* [Residential interior decoration from antiquity to the present day]. Moscow: Iskusstvo.
18. Chernoushek, M. (1989) *Psikhologiya zhiznennoy sredy* [Psychology of the Living Environment]. Moscow: Mysl'.
19. Aries, F. & Duby, J. (eds) (2015) *Istoriya chastnoy zhizni* [History of Private Life]. Vol. 2. Moscow: Novoe lit. obozrenie.
20. Rannev, V.R. (1987) *Inter'er* [Interior]. Moscow: Vysshaya shkola.
21. Norbert, E. (2002) *Pridvornoe obshchestvo: Issledovaniya po sotsiologii korolya i pridvornoy aristokratii, s Vvedeniem: Sotsiologiya i istoriya* [Court Society: Studies in the Sociology of the King and the Court Aristocracy, with Introduction: Sociology and History]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
22. Korotkova, M.V. (2013) *Istoriya zhilishcha: ot drevnosti do modernizma* [History of Dwelling: From Antiquity to Modernism]. Moscow: Novyy khronograf.
23. Worsley, L. (2017) *Angliyskiy dom. Intimnaya istoriya* [English House. An Intimate Story]. Translated from English. Moscow: Sindbad.
24. Nikiforova, L.V. (2006) *Dvorets v istorii russkoy kul'tury. Opyt tipologii* [Palace in the History of Russian Culture. A Typology Experience]. St. Petersburg: Asterion.
25. Aries, F. & Duby, J. (eds) (2015) *Istoriya chastnoy zhizni* [History of Private Life]. Vol. 3. Moscow: Novoe lit. obozrenie.
26. Aries, F. & Duby, J. (eds) (2015) *Istoriya chastnoy zhizni* [History of Private Life]. Vol. 4. Moscow: Novoe lit. obozrenie.
27. Kulikov, S.B. (2014) Diskretnost' sotsial'nogo prostranstva i paradigmy v sotsiologii [Discreteness of Social Space and Paradigms in Sociology]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 9. pp. 13–18.
28. Sorkin, M. (2015) *20 minut na Mankhettene* [20 minutes in Manhattan]. Moscow: Ad Marginem Press.

29. Gelfond, A.L. (2006) *Arkhitelturnoe proektirovanie obshchestvennykh zdaniy i sooruzheniy* [Architectural design of public buildings and structures]. Moscow: Arkhitektura-S.

Сведения об авторе:

Чапля Т.В. – доктор культурологии, профессор кафедры теории, истории культуры и музееологии Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: chap_70@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Chaplya T.V. – Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation. E-mail: chap_70@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 23.10.2019;
одобрена после рецензирования 18.12.2019; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 23.10.2019;
approved after reviewing 18.12.2019; accepted for publication 04.11.2022.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 791.2
doi: 10.17223/22220836/48/15

ДЗИГА ВЕРТОВ, ЖАН ВИГО И ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ (О ДВУХ СЛУЧАЯХ ВЗАИМНОГО ВЛИЯНИЯ СОВЕТСКОГО И ФРАНЦУЗСКОГО КИНО)

Екатерина Аркадьевна Артемьева

*Марийский государственный университет, Йошкар-Ола, Россия,
artemeva_ea@marsu.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются два частных эпизода из истории советского и французского кино: с одной стороны, речь идет о влиянии на Жана Виго формалистских теорий и практик советских кинематографистов 1920–1930-х гг.; с другой – о вдохновении Геннадия Шпаликова эстетикой фильмов Виго. Автор статьи предполагает связанность этих явлений, объясняя ее влиянием на оттепельное кино советского авангарда 1920-х гг. В таком случае речь может идти об «одиссее» определенных кинематографических идей на европейском пространстве, между СССР и Францией, в обозначенные периоды.

Ключевые слова: советское кино, французское кино, история кино, исследование культурных трансферов, визуальные исследования

Для цитирования: Артемьева Е.А. Дзига Вертов, Жан Виго и Геннадий Шпаликов (о двух случаях взаимного влияния советского и французского кино) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 181–196. doi: 10.17223/22220836/48/15

ART HISTORY

Original article

DZIGA VERTOV, JEAN VIGO AND GENNADY SHPALIKOV (ON TWO CASES OF THE MUTUAL INFLUENCE OF SOVIET AND FRENCH CINEMA)

Ekaterina A. Artemeva

Mari State University, Yoshkar-Ola, Russian Federation, artemeva_ea@marsu.ru

Abstract. The article shows two episodes of USSR-France concept transfer in history of cinema: how Soviet avantgarde influenced the French director Jean Vigo in 1920–1930s; how Jean Vigo's *L'Atalante* inspired Soviet screenwriter Gennadi Shpalikov in 1950–1960s. On one hand, Gennadi Shpalikov is known to call Jean Vigo his “cinema and life teacher”¹,

¹ Шпаликов Г. О волшебном // Шпаликов Г. Я шагаю по Москве. Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма. М. : Зебра Е, 2017. С. 416.

he borrowed the plot of *L'Atalante* in his early literary screenplay *The Wharf* (*Prichal*) and dedicated his film *Happily Ever After* (*Dolgaya schastlivaya zhizn*) to Vigo. On the other hand, films by Jean Vigo clearly trace the influence of Soviet cinema avantgarde of 1920s – 1930s, including films and theory of Dziga Vertov, declined by Stalinist “classicistic” esthetics and exonerated in Soviet cinema during political thaw. This work aims to examine the supposition: *L'Atalante* that traces Soviet avant-gardist visual code could fit into the horizon of our cinema directors during thaw, as their visual language was genetically linked to avantgarde of 1920s. Also, this work addresses the spreading of Dziga Vertov's theory and practice, with the help of his younger brother Boris Kaufman who worked in France during that time, among European cinema directors in late 1920s and early 1930s, including Jean Vigo.

The base of this work lies in the films of Jean Vigo (including his documentary *A Propos de Nice* and feature film *L'Atalante*) and research on his biography, and also documents from French cinematheque, National Library of France and Russian State Literary and Art Archive in Moscow that address the influence of Dziga Vertov on Jean Vigo. Besides, it was necessary to use materials about Gennadi Shpalikov, including memoirs of his contemporaries, and his published texts and unpublished screenplays which are kept RGALI. During the working process, the author needed to use several methods in sociocultural history of cinema, to address theoretical works that regard the objects of visual culture as the products of their time, and also the contemporary research on culture transfers.

Keywords: Soviet cinema, French cinema, cinema history, cultural transfers studies, visual studies

For citation: Artemeva, E.A. (2022) Dziga Vertov, Jean Vigo and Gennady Shpalikov (on two cases of the mutual influence of soviet and french cinema). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 181–196. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/15

Ряд историков кино полагает, что фильм Жана Виго «Аталанта» отличается от остальных французских картин 1930-х гг. своим как будто «советским» происхождением. «Первая реакция на этот фильм, который кажется объектом совершенно иностранного происхождения на общем французском фоне, – „это русский фильм“»¹, – пишет Бернар Эйзеншиц об «Аталанте» [1. Р. 141]. Бартеlemi Аменгаль же прямо перечисляет те элементы киноязыка, которые Виго унаследовал от советских режиссеров: по его мнению, это «риторика монтажа, „Киноглаз“, эксцентрика, ощущение кадра (главным образом в натурных съемках), массовые сцены без драматической интриги и главного героя»² [2. Р. 86]. Действительно, видимо, находясь под влиянием теорий и практик советского авангарда и работая бок о бок с оператором Борисом Кауфманом, родным братом Дзиги Вертова, Жан Виго мог заимствовать и переосмыслить отдельные приемы и мотивы советского кино 1920-х и начала 1930-х гг. – что, в свою очередь, делают и советские режиссеры периода так называемой оттепели, актуализировавшей опыт того же молодого революционного киноискусства. Геннадий Шпаликов и Отар Иоселиани, чей кинематографический язык формируется в конце 1950-х и начале 1960-х, открыто заявляли о влиянии, которое на них оказала «Аталанта». Но могли ли они угадывать в ней этот «советский код»? Цель этой статьи – рассмотреть причудливую траекторию авангардных кинематографических идей на евро-

¹ «C'est un film russe»: première réaction à l'absolue étrangeté de cet objet dans le paysage français.

² «Rhétorique du montage, ciné-œil, excentrisme, sens du cadre, en extérieurs principalement, aventures collectives sans intrigue dramatique ni héros».

пейском пространстве, между СССР и Францией, на примере работ Дзиги Вертова, Жана Виго и Геннадия Шпаликова.

Прежде всего, в рамках исследования было важно опереться на теории, которые предлагают рассматривать фильм как продукт эпохи, которой он принадлежит. Так, Пьер Сорлен понимает под визуальным материалом тот документ, который «оказывается запечатленным на пленке и представленным на экране в определенную эпоху» [3. Р. 77]¹ и таким образом позволяет определить идеологические и культурные границы этого периода. Итак, было необходимо охарактеризовать контекст кинорецепции, а также затронуть понятие горизонта ожидания французских и советских зрителей в различные исторические периоды. Работа также относится к исследованию культурных трансферов в сфере кино, которое «с самого своего возникновения и до сегодняшнего дня изобилует примерами пересечений, столкновений и / или культурных скрещиваний» [4. Р. 11]². Вопрос о «культурной трансмутации» произведения в новом контексте, в частности затрагивает Мишель Эспань, утверждая, что «когда книга, теория, эстетическая тенденция пересекает границы двух культурных пространств... их значение, привязанное к прошлому контексту, меняется» [5. Р. 28]³. В этой связи задача историка, занимающегося исследованием кинематографических трансферов, – изучить как каналы распространения кинопроизведения, так и его интерпретацию в принимающей культуре.

В интервью для газеты *La Libre Belgique* Жан Виго рассказал, как началась его карьера в кино: «Знаете, как я пришел в кино? Проблемы со здоровьем вынудили меня надолго переехать в Ниццу. Я устроился на киностудию в качестве ассистента оператора. А затем снял свой первый фильм – документальную картину „По поводу Ниццы“. Мне удалось это сделать благодаря бесценной помощи своего оператора Бориса Кауфмана, брата русского кинематографиста Дзиги-Вертоффа»⁴ [6. Р. 102]. Виго упоминает здесь о Дзиге Вертове не случайно – для европейских документалистов и синефилов начала 1930-х это действительно важное имя: по мнению историков кино, теоретик «киноглаза» и автор «Человека с киноаппаратом» значительно повлиял на третью, документалистскую, авангардную волну, в которую входил и Жан Виго. Например, Жорж Садуль был убежден, что именно «благодаря открытиям советского кино авангард эволюционировал по направлению к документальным тенденциям»⁵ [7. Р. 193.], а Бартеlemi Аменгаль предположил, что «третий авангард, без сомнения, был наследником вертовского „киноглаза“ и раннего советского кино в целом»⁶ [8. Р. 165]. Действительно, сочувствую-

¹ «Ce qui paraît photographiable et présentable sur les écrans à une époque donnée».

² «Tout au long de son histoire et jusqu'à nos jours, fourmille d'exemples de rencontres, de confrontations et / ou d'hybridations culturelles».

³ «Lorsqu'un livre, une théorie, une tendance esthétique franchissent la frontière entre deux espaces culturels [...], leur signification, liée au contexte, se modifie par là même».

⁴ «Savez-vous comment je suis venu au cinéma ? Malade, je fis un long séjour à Nice. J'eus l'occasion de pénétrer dans les ateliers de prises de vues niçois en qualité d'assistant opérateur. Puis ce fut mon premier film. Un documentaire : *À propos de Nice*. Je le réussis grâce à l'aide précieuse de mon excellent cameraman Boris Kaufman, le frère du cinéaste russe Dziga-Vertoff».

⁵ «La révélation soviétique précipita l'évolution de l'avant-garde à tendance documentaire».

⁶ «La troisième avant-garde fut sans conteste l'héritière du *kino-glaz* de Vertov et du premier cinéma soviétique considéré dans son ensemble».

щий социалистам в том числе и по личным причинам¹ и поддерживающий дружеские отношения с главным пропагандистом советского кино во Франции коммунистом Леоном Муссиняком, Виго с интересом смотрел советское кино. Бернар Эйзеншиц, опираясь на программу киноклуба, который Жан Виго курировал в Ницце, перечисляет советские фильмы, знакомые французскому режиссеру: он видел по меньшей мере шесть – «Броненосец „Потёмкин“» и «Старое и новое» Эйзенштейна, «Новый Вавилон» Козинцева и Трауберга, документальный фильм Турина «Турксиб», «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина и комедию Протазанова «Праздник святого Йоргена». Кроме того, известно, что в 1930 г. Виго посмотрел «Землю» Довженко и «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова [1. Р. 143], и связь именно с последним прослеживается в фильмах и немногих теоретических работах Виго наиболее отчетливо.

По утверждению историка кино Паоло Эмилио Сэйлса Гомеса, французский режиссер восхищался советскими фильмами эпохи нэпа и хотел использовать монтаж аттракционов и теорию «киноглаза» в отдельных эпизодах своего фильма «По поводу Ниццы» [9. Р. 70]. С работами Вертова, не только практическими, но и теоретическими, Виго был знаком во многом благодаря именно Борису Кауфману. Жан Руш, знавший Кауфмана, вспоминал: «Я познакомился с Борисом Кауфманом в Соединенных Штатах, и он рассказал мне, как на террасе ресторана Le Dôme читал своим приятелям (Жану Лодсу, Анри Сторку, Жану Виго) манифесты киноков»² [10. Р. 123]. Младший брат Дзиги Вертова и Михаила Кауфмана, Борис после Октябрьской революции покинул Россию и уехал в Европу. Борис Кауфман будет работать над всеми фильмами Виго и напишет много позже: «Жан Виго вошел в мою жизнь осенним днем 1929 г. И с тех пор духовно меня больше не покидал»³ [11. Р. 5]. Также Борис связывал Вертова с французскими критиками, интересовавшимися советским кино. В РГАЛИ хранится черновик письма Вертова, в котором он просит своего младшего брата познакомить Леона Муссиняка с немецкоязычными критическими статьями об «Энтузиазме» [12]. Там же есть несколько писем Бориса Кауфмана своему второму брату, Михаилу, отправленных уже в 1960–1970-е гг., т.е. после смерти Вертова. Благодаря этим документам мы узнаем, что в ранний период своего творчества Кауфман-младший не только смотрел фильмы своих братьев («В Париже я следил за твоей работой, она резко живет в моей памяти» [13]), но и получал практические советы от них («Ты знаешь, я еще сейчас помню твои советы-критику

¹ Отец Жана Виго – французский журналист Мигель Алмерейда, сооснователь журналов *La Guette sociale* и *Bonnet rouge*, анархист, позднее – социалист по политическим убеждениям. В 1917 г. он был обвинен в работе на германское правительство и арестован. Погиб при невыясненных обстоятельствах в тюремной камере. Биограф Виго Пьер Лерминьер делает замечание по поводу отношения Виго к своему отцу: «Одной из главных целей жизни Виго, в частности в период между 1923 и 1928 годами, была реабилитация Альмерейды, чья невиновность, по-видимому, никогда не вызывала у него сомнений» («Un des grands objectifs de sa vie, notamment entre 1923 et 1928, est la réhabilitation même de Almereyda, dont l'innocence totale semble n'avoir jamais fait de doute à ses yeux») [6. Р. 12]. Также Виго на протяжении всей жизни поддерживал связь со многими друзьями и соратниками своего отца.

² «J'ai rencontré Boris Kaufman aux Etats-Unis, il m'a raconté que c'était à la terrasse du Dôme qu'il lisait à ses copains (Jean Lods, Henri Storck, Jean Vigo) les manifestes des *kinoks*».

³ «Jean Vigo est entré dans ma vie un jour d'automne 1929. Jamais il ne m'a quitté depuis, spirituellement».

моих первых работ в Париже и твой пронизательный анализ их наивных ошибок» [13]).

По свидетельству близкого друга режиссера писателя Клода Авелина, в конце 1920-х гг. дебютант Виго «мечтал о кино, но у него не было ни физических сил, ни материальных возможностей»¹ [14. Р. 13]. Он, по всей видимости, нуждался в помощи человека, имеющего опыт в съемках. Именно поэтому он обратился к Борису Кауфману, у которого за плечами было уже по меньшей мере четыре картины (*Les Halles centrales* (1927) Андре Галицына, *Champs-Élysées* (1928) и *24 heures en 30 minutes* (1929) Жана Лодса, *La Marche des Machines* (1929) Эжена Деслава. Исходя из визуального анализа фильма, историк кино Франсуа Альбера полагает, что «По поводу Ниццы» является скорее картиной Кауфмана, чем Виго: «Это операторский фильм, фильм „человека с киноаппаратом“»² [15. Р. 114]. Действительно, известно, что Кауфман принимал активное участие в написании сценария фильма и, согласно контракту, заключенному с Виго, считался полноправным автором картины – она снималась в «полном сотрудничестве» и являлась «художественной собственностью каждого из двух режиссеров»³. Кауфман также помог Виго и с материальными средствами – у него была маленькая портативная Kinamo, подаренная старшим братом («Я снял „По поводу Ниццы“ камерой Kinamo, которую Дзига Вертов подарил мне в свой первый приезд в Париж»⁴ [17. Р. 3]). Например, благодаря ей два режиссера смогли применить метод скрытой съемки в сценах на Английской набережной.

Хотя теоретическое наследие Виго не очень велико, все же он оставил несколько статей, в которых разъяснил собственную эстетическую позицию. Так, перед вторым показом картины в парижском театре Vieux-Colombier 30 июня 1930 г., Виго прочитал небольшую программную речь. Заявление Виго о том, что «съёмочный аппарат – это король или по меньшей мере президент республики»⁵ [14. Р. 94], отсылает к идее киноков о превосходстве «механического глаза» камеры над глазом обычного человека, а провозглашенный отказ от игры («сознательная игра не может быть ничем оправдана») и желание «камерой застать героя врасплох»⁶ [Ibid.] – к вертовскому стремлению снимать «людей без масок, без макияжа», «поймать их киноглазом в тот момент, когда они не играют», «прочитать их мысли, обнаженные камерой» [18. С. 75]. Этот метод Виго успешно применил и в дальнейшем, при создании художественного фильма «Аталанта». Исполнительница главной роли в картине Дита Парло вспоминала съемки: «На площадке была атмосфера – нет, даже не легкости, но естественности. Да, именно естественности... Мы были совершенно свободны, но постоянно поглядывали на Виго, чтобы узнать, правильно ли мы все делаем или нет... На мой взгляд, Виго не из тех режиссеров, которые тщательно отделяют свои фильмы, совсем

¹ «Il rêvait du cinéma, mais il n'avait ni la possibilité physique ni les moyens matériels».

² «Ce film doit autant, sinon plus, à Kaufman qu'à Vigo : c'est un film d'opérateur, d'«homme à la caméra»».

³ Контракт о сотрудничестве, заключенный Жаном Виго и Борисом Кауфманом 7 марта 1930 г. [16. Р. 62].

⁴ «J'ai tourné *À propos de Nice* avec la Kinamo que Dziga Vertov m'avait offerte lors de sa première visite à Paris».

⁵ «L'appareil à prise de vues est roi et tout au moins président de la République».

⁶ «Bien entendu, le jeu conscient ne peut être toléré. Le personnage aura été surpris par l'appareil».

напротив... Мне кажется, Виго хотел отдаться на волю жизни – в сценах, в актерской игре, в тексте, в освещении и во всем, что он видел»¹ [19. 59:05–1:12:25]. Слова Диты Парло подтверждает и Мишель Симон, который всегда славился своей неуживчивостью на площадке, но с которым, по воспоминаниям современников, Виго нашел общий язык буквально сразу: «Я сказал ему, что ненавижу два раза репетировать сцену, во второй раз неизбежно выходит фальшь. И это понимали немногие: Виго, Ренуар, Саша Гитри. Очень мало режиссеров понимали, что повторение – это уже ложь»² [Ibid. 57:48–58:05]. Мишель Симон также отмечал, что Виго поощрял импровизацию на площадке. Например, он просил актера самому писать себе реплики: «Говорите то, что хотите – это всегда будет лучше, чем то, что вам напишет автор диалогов»³ [Ibid. 46:15–46:20]. Наконец, Виго и советское кино 1920-х гг. сближает идея о том, что фильм должен нести определенный социальный месседж, и действительно, французский режиссер остается верным ей не только в памфлете о буржуазной Франции «По поводу Ниццы»⁴ и запрещенном цензурой за высмеивание государственной школы «Ноль по поведению», но даже в сентиментальной «Аталанте». Виго виртуозно разыгрывает романтическую историю, драматургическая интрига которой пусть и слаба, но нагружена одновременно социально и эмоционально. Причем именно сам Виго поначалу не воспринимал всерьез сценарий «Аталанты»: для него он был слишком банальным. Перед съемками «Аталанты» он дал интервью, где отметил, что ее сценарий, написанный Жаном Гине, «всего лишь рыхлый материал, который позволил вывести на первый план прибрежные пейзажи, мир речной навигации и актерские работы»⁵ [16. Р. 195]. Соавтор сценария «Аталанты» и ассистент режиссера Альбер Риера вспоминал обстоятельства, при которых Виго после серьезных колебаний все-таки согласился снимать фильм: «Как-то Луи-Нунез позвонил мне и попросил прийти: „Я потерял деньги на фильме Виго, но это неважно. Виго очень талантлив, и я знаю, что ему нужно. Ему нужен самый тривиальный сценарий, и тогда он сможет продемонстрировать всю свою гениальность, а цензуре будет не к чему придраться. И у меня есть такой сценарий. Он называется ‘Аталанта’, его я ему и отдам“. Прочитав этот сценарий, Виго сказал мне: “Но на черта мне это? Это душеспасительная история, в которой нет ничего интересного”. А я ответил

¹ «C'était avec lui une espèce d'atmosphère de – pas de facilité bien sûr mais de naturel ; de naturel, c'est ça (...) On était entièrement libre, tout en regardant constamment Vigo pour savoir si oui ou non c'était ça (...) Ce n'était pas, pour moi, un metteur en scène qui figolait intellectuellement à propos de ceci ou de cela ; non, pas du tout (...) J'ai l'impression que Vigo se laissait tout de même surprendre par la vie elle-même, par les scènes qui se formaient, par les acteurs, le texte, la lumière et ce qu'il voyait. [...]».

² «Je lui avais dit: “Je déteste répéter deux fois une scène, la seconde fois elle est fatalement mentie”. Il y a peu de gens qui ont compris ça, il y a Vigo, il y a Renoir, il y a Sacha Guitry. Il y a très peu de metteurs en scène qui ont compris que la deuxième fois, c'est déjà un mensonge.»

³ «Vous raconterez ce que vous voudrez, ce sera toujours mieux que ce que fabriquera un dialoguiste.»

⁴ Документальная короткометражка Виго выделяется на фоне остальных французских фильмов по своей социальной проблематике и встает таким образом в один ряд с «Броненосцем „Потемкин“» Эйзенштейна: «Если (в советском кино) был «Броненосец „Потемкин“», то у нас – «По поводу Ниццы» («Si le Cuirassé Potemkine existe, nous avons *À propos de Nice* qu'il conviendrait d'étudier un peu mieux [...]») [20. С. 24]. Этой же логике следует Франсуа Альбера, когда говорит, что фильм Виго «на советский манер противопоставляет бедность и нищету, праздность и труд» («oppose de manière très soviétique pauvreté et richesse, oisiveté et travail») [15. С. 114].

⁵ «Je vais tourner d'après un scénario de Jean Guinée, scénario qui n'est qu'une trame lâche me permettant de mettre en valeur des images du bord de l'eau, dans le monde des marins, et l'interprétation.»

ему: „Я согласен с тобой, это очень банальная история, но можно придумать, как ее экранизировать“. Он согласился, и его взгляд оживился»¹ [16]. Несмотря на то, что сценарий родился как простая любовная история, она получила свой социально-критический заряд: в ней были противопоставлены положительный рабоче-крестьянский мир и агрессивная городская буржуазная среда. Что характерно, вероятно, повинаясь этой режиссерской интенции, Борис Кауфман снял рабочие районы Парижа, отказавшись от его растиражированных открыточных видов, причем изначально сценарий все же предусматривал съемки парижской панорамы с Эйфелевой башней, но в картину она не попала [Ibid. P. 260].

Также важно выявить, как советское кино воздействовало на визуальный язык Жана Виго и Бориса Кауфмана. Конечно, заметнее всего это влияние в «По поводу Ниццы»: оно выражено в поиске излюбленных ракурсов киноков², экспериментах с замедленной и ускоренной съемкой, двойной экспозицией, субъективной камерой, мэтч- и джамп-катами, замороженными кадрами, крупными и сверхкрупными планами. В «Аталанте» можно обнаружить отдельные из этих приемов, в том числе, например, кадры, снятые с радикально верхнего ракурса (рис. 1), сверхкрупные планы, устранение четвертой стены (рис. 2, 3), поэтический эпизод под водой, который, вероятно, вдохновлен вертовскими спортивными сценами. Хотя эффект замедленной съемки использовался в кино практически с самого его рождения, именно Вертов впервые применил его для съемки спорта. Во всяком случае, как утверждают историки [22. P. 259], Лени Рифеншталь, работая над «Олимпией», ориентировалась именно на «Человека с киноаппаратом», как, вероятно, и Борис Кауфман, снявший похожим образом сначала подводные кадры «Тариса, короля воды» Виго, а затем, уже имея определенный опыт за плечами, – «Аталанту». Но также в «Аталанте» заметно и влияние эстетики Александра Довженко. Например, американский план крестьянки с ребенком, снятый с нижнего ра-

курса на фоне облачного неба (рис. 5), скорее всего, отсылает нас к «Земле», с которой Виго был хорошо знаком (рис. 4).



Рис. 1. Кадр из фильма «Аталанта», режиссер Жан Виго, оператор Борис Кауфман

Fig. 1. The shot from *L'Atalante*, director Jean Vigo, cinematographer Boris Kaufman

¹ «Un jour Louis-Nounez m'a téléphoné, m'a fait venir, et m'a dit: «Voilà, j'ai perdu de l'argent avec Vigo, mais ça ne fait rien. Vigo a beaucoup de talent, et je vois ce qu'il faut pour lui. Il faut lui donner un scénario vraiment très anodin; alors il va se dépenser avec tout son génie mais la censure ne pourra pas intervenir. Et c'est ce que je vais faire. J'ai un scénario pour lui. Ça s'appelle *L'Atalante*, je vais le lui donner.» Quand Vigo a lu ce scénario, il m'a dit: «Mais qu'est-ce que tu veux que je foute avec ça? C'est un scénario pour patronage, enfin il n'y a rien.» Je lui ai répondu: «Je suis d'accord avec toi, c'est une histoire très banale, mais malgré tout il y a la façon de la raconter.» Il me dit: «Oui, évidemment.» Et alors, là, son œil s'est allumé».

² «И самыми интересными точками современности являются точки сверху вниз и снизу вверх и их диагонали» [21. С. 39].



Рис. 2. Кадр из фильма «Человек с киноаппаратом», режиссер Дзига Вертов, оператор Михаил Кауфман
Fig. 2. The shot from *Man with a Movie Camera*, director Dziga Vertov, cinematographer Mikhail Kaufman



Рис. 3. Кадр из фильма «Атланта», режиссер Жан Виго, оператор Борис Кауфман
Fig. 3. The shot from *L'Atalante*, director Jean Vigo, cinematographer Boris Kaufman



Рис. 4. Кадр из фильма «Земля», режиссер Александр Довженко, оператор Даниил Демуцкий
Fig. 4. The shot from *The Earth*, director Alexander Dovzhenko, cinematographer Danylo Demutsky



Рис. 5. Кадр из фильма «Аталанта», режиссер Жан Виго, оператор Борис Кауфман

Fig. 5. The shot from *L'Atalante*, director Jean Vigo, cinematographer Boris Kaufman

В истории советского кино внимание к Виго и его «Аталанте» проявляют сразу несколько режиссеров. Отар Иоселиани признавал, что во время учебы во ВГИКе в начале 1960-х гг. впервые посмотрел эту картину и что именно она значительно повлияла на него: «Чтобы определить границы моей преданности Жану Виго и его фильмам в целом, нужно сказать, что я стал режиссером благодаря существованию его „Аталанты“. В первый раз я посмотрел этот фильм во время учебы. Мне встретился пожилой монтажер по фамилии Фелонов, который заметил мое недовольство тем, что нам официально преподавали в киношколе. Он привел меня в Госфильмофонд, чтобы показать „Аталанту“¹. Я так влюбился в этот фильм, что до сих пор помню его во всех деталях»¹ [23]. В одном из эпизодов «Охоты на бабочек» Иоселиани на несколько мгновений даже показывает баржу, названную «Аталантой». Режиссер также размышлял о русской природе фильма, напомнив в своем интервью о том, что снимал его брат Дзиги Вертова Борис Кауфман, который, вероятно, и научил Мишеля Симона петь по-русски «Во саду ли в огороде», и что на несколько секунд в картине мелькает персонаж по фамилии Распутин.

Также известно, что Андрей Тарковский не единожды высказывался комплиментарно в адрес Жана Виго². Но, пожалуй, самым большим поклонником Виго и его фильма все же остается Геннадий Шпаликов: он не только открыто восхищался французским режиссером, но и использовал его «Аталанту» в качестве референса сразу в двух своих работах – в литературном

¹ «Pour déterminer les frontières de mon attachement à Jean Vigo et au cinéma en principe, il faut dire que je suis devenu cinéaste grâce à l'existence de *L'Atalante*. Pour la première fois, j'ai vu ce film au cours de mes études en cinéma. Je suis tombé sur un monteur âgé, qui s'appelait Felonov et qui a vu mon mécontentement de tout ce qui était officiellement enseigné dans l'école du cinéma. Il m'a amené dans Gosfilmofond pour me montrer *L'Atalante*. Je suis tombé tellement amoureux de ce film que je me rappelle tous ses petits détails».

² «Можно говорить о будущем кино, о голографии и пр., но лучше не снять, чем братья Люмьеры сняли „Прибытие поезда“ или Виго „Ноль по поведению“» [24. С. 25.]; «В каком жанре работает Брессон? Ни в каком! Брессон есть Брессон. Брессон сам по себе уже жанр. Антониони, Феллини, Бергман, Куросава, Довженко, Виго, Мизогучи, Бунюэль – они просто тождественны сами себе» [25. С. 269]; «Я с нежностью и благодарностью вспоминаю о Виго, французском режиссере, который является, по-моему, вообще отцом французского кинематографа... Виго породил французское кино и, к сожалению, никто не мог пойти дальше него» [26].

сценарии «Причал» и в «Долгой счастливой жизни», в которой выступил не только как сценарист, но и режиссер.

Ближайшее окружение Геннадия Шпаликова не единожды упоминает его особое отношение к картине Виго. Тамара Дьяченко, например, утверждает: «А любимым фильмом [Шпаликова] была „Аталанта“ Жана Виго. Он знал фильм наизусть. Там была наивность, любовь, нежность, соль, перец, живое кровообращение жизни. Все то, во что верил Гена» [27. С. 554]. О любви к Виго пишет и первая жена Шпаликова сценаристка Наталья Рязанцева¹, и его близкий друг Андрей Хржановский², которому он подарил фотографию баржи, сделанную на съемках «Долгой счастливой жизни» и подписанную «Шпаликов, Виго дарят». Таким образом, закономерен вопрос о причинах такого значительного воздействия Жана Виго на советских кинематографистов этого времени. Возможно, так происходит отчасти в силу того, что в это время происходит возвращение к опыту советского немого авангарда, чей след так заметен в «Аталанте», потому она и оказалась эстетически созвучна эпохе.

Одним из первых кинокритиков, которые высказались о возвращении от тепельного кино к революционной эстетике 1920-х гг., был Джованни Буттавафа, уже в 1962 г. заметивший: «Внимание критиков к самым радикальным экспериментам авангардного немого кино (например, уход от негативных тенденционных суждений о Дзиге Вертове и публикация его трудов, как и сочинений Шкловского, а также начало систематического изучения теоретических работ Эйзенштейна и т.д.) соответствует реабилитации запрещенной литературы двадцатых годов (и последующих лет), что является одной из величайших заслуг советской культуры шестидесятых. И хотя в области кино не было сделано больших открытий (скорее стоит говорить о переоценке, корректировке, новых уточнениях), влияние этого возрождения на развитие нового кинематографического языка было, безусловно, глубоким и стимулирующим. Важной и значительной тенденцией в новом кино стала именно отсылка к авангардистским и немым фильмам»³. Ханс-Йоахим Шлегель подтверждает эту мысль: «Кино „оттепели“ — это в чем-то реабилитация революционного кино начала XX в. Нельзя забывать, что и теория кино, и кинематограф авангарда тоже долгое время были „на полке“. Поколение Тарковского и поколение 1960-х нельзя понять, не учитывая, какие импульсы

¹ «Любил он только стихи, да несколько фильмов — „Атланту“ Виго, „Дети райка“ и „Набережную туманов“ Карне, потом Феллини» [27. С. 782].

² «...Он ходит в широком пальто из прорезиненной материи — из такой шьют куртки для летчиков. Кепка набекрень — и портрет Альбера Прежана из фильма Рене Клер «Под крышами Парижа» готов. Мы увлекаемся французским кино: Рене Клер, Жан Ренуар, Робер Брессон, Марсель Карне... И, конечно, Жан Виго. „Аталанта“ — один из самых любимых наших фильмов, таинственную магию которого никто передать не в состоянии» [Там же. С. 313].

³ «La remise à l'honneur par la critique des expériences les plus radicales des avant-gardes du „grand muet“ (l'abandon des jugements tendancieusement négatifs sur Dziga Vertov, par exemple, et la publication de ses écrits, comme ceux de Chklovski, ou le lancement des études systématiques de l'œuvre théorique d'Eisenstein, etc.) correspond à la réhabilitation de la littérature interdite des années vingt (et suivantes) qui constitue l'un des plus grands mérites de la culture soviétique des années soixante. Mais si dans le cinéma il n'y eut pas de découvertes (ce furent plutôt des réévaluations, des ajustements, de nouvelles mises au point), l'influence que cette restauration a eue sur l'évolution du nouveau „discours“ cinématographique fut à coup sûr profonde et stimulante... C'est sur la tendance du nouveau cinéma que la référence aux avant-gardes et au grand muet devient précieuse et significative.» *Les Lettres françaises*, 14 novembre 1963, цитируется по Martin Marcel, *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955–1992)* [28. P. 33].

они получили из реабилитации первоначального подъема» [29]. Таким образом, поколение кинематографистов 1960-х могло воспринимать «Атланту» как иностранный черно-белый фильм (контрастирующий с парадными цветными кинокартинами позднего «сталинского» периода), в котором, благодаря операторской работе Бориса Кауфмана, чувствуется след советского кино-авангарда. Но также это и сентиментальная, человеческая история, поэтический реализм которой подчас переходит в критический, а именно эту формулу пытается разгадать кино шестидесятых. Наталья Адаменко в ряде статей [30, 31] анализирует воздействие эстетики «Атланты» на визуальную часть шпаликовской «Долгой счастливой жизни» (например, см. такие аллюзии, как на рис. 6, 7). О высокой степени влияния Виго на Шпаликова также свидетельствует и литературный сценарий «Причал», который так и остался не-реализованным.



Рис. 6. Кадр из фильма «Атланта», режиссер Жан Виго, оператор Борис Кауфман

Fig. 6. The shot from *L'Atalante*, director Jean Vigo, cinematographer Boris Kaufman



Рис. 7. Кадр из фильма «Долгая счастливая жизнь», режиссер Геннадий Шпаликов, оператор Дмитрий Месхиев

Fig. 7. The shot from *Happily Ever After (Dolgaya schastlivaya zhizn)*, director Gennadi Shpalikov, cinematographer Dmitry Meskhiev

Сценарий, который первоначально назывался «Причал в Москве», должен был стать основой для дипломного фильма двух режиссеров-вгиковцев, Владимира Китайского и Хельмута Дзюбы. Текст Шпаликова прошел все этапы утверждения на 3-м творческом объединении «Мосфильма», на его основе был написан режиссерский сценарий, также получивший одобрение студии, Микаэл Таривердиев подготовил музыкальную экспликацию, но, согласно документам студии [32], из-за проблем с выбором актрисы на главную роль съемки отложили, а затем и окончательно отменили.

В своих воспоминаниях о Шпаликове Марлен Хуциев описывает курьезный случай, вероятно связанный с работой над «Причалом»: «Вот – вечер, горит лампа. Шпаликов заточил бритвой конец кисточки для клея, окунул в пузырек с чернилами, что-то пишет... говорит, что ему так больше нравится, чем пером... Написав, что-то зачеркнул, сунул в карман: «А, так... Я вот тут придумал, – и рассказал, пересказал „Атланту“» [27. С. 384]. По всей видимости, Шпаликов действительно использовал сюжет Виго. Но вдохновляясь французским фильмом, Шпаликов, разумеется, не копирует его, но адаптирует под советские реалии. По сюжету фильма Виго молодожены Жан и Жульетт путешествуют на борту баржи «Аталанта» вместе со старым моряком папашей Жюлем и юным матросом. Жан, хозяин баржи, практически все время работает на судне, и Жульетт скучает. Совсем скоро «Аталанта» прибывает в Париж, и героиня воодушевляется: она ни разу не была в большом городе. Поссорившись с мужем, Жульетт сбегает, чтобы прогуляться по парижским улицам. Город не оправдывает ее ожиданий: она теряет все деньги, сталкивается с нищетой, безработицей и равнодушием парижан. Рассердившись на молодую жену, Жан решает оставить ее и плыть дальше, но скоро его команда понимает, что хозяин глубоко страдает. Папаша Жюль отправляется в город, чтобы найти Жульетт. Ему это удается, и в финале влюбленные воссоединяются. Баржа покидает Париж.

Литературный сценарий Геннадия Шпаликова «Причал» практически соответствует этой сюжетной логике, но его действие происходит в течение одной летней ночи в Москве. Баржа прибывает в столицу, на ее борту – шкипер, его невеста Катя, матрос. Девушка никогда не видела большого города, ей хочется пройтись по его улицам, но шкипер разыгрывает сцену ревности и не отпускает ее. Влюбленные ссорятся, и каждый по отдельности покидает баржу. Следуя за героиней, мы блуждаем по улицам Москвы и за ночь знакомимся с ее жителями, дружелюбными и гостеприимными. В отличие от Виго, Шпаликов реализует мотив большого города не критически, а апологетически. Он ведет свою героиню вдоль берега Москвы-реки от Каменного моста и кинотеатра «Ударник» к Красной площади, от Мавзолея до Александровского сада и далее по самым очевидным московским маршрутам, известным, пожалуй, всякому советскому гражданину. При этом сценарист постоянно напоминает нам о времени – благодаря вездесущему бою кремлевских курантов. Таким образом, Шпаликов выстраивает конкретный хронотоп: мы не можем волноваться за потерявшуюся в огромной Москве девушку, потому что знаем, где она находится и сколько времени остается до отплытия баржи, значит, она в безопасности, что нельзя сказать о Жульетт, заблудившейся в Париже в «Аталанте». В финале первого варианта сценария благодаря помощи и участию москвичей Катя находит баржу, влюбленные воссоединяются и

покидают город. Во втором же варианте сценария [33] появляются и вовсе серьезные изменения: героиня отказывается покидать Москву, и благодаря этому неожиданному ходу сценарий одновременно продолжает тему женской эмансипации, получившей развитие в советском кино с самого его зарождения, а также советский миф о большой семье.

Как напоминает Мишель Эспань, нельзя свести исследования культурных трансферов только лишь к изучению «плохо определенного и очень банального вопроса о культурных обменах»¹ [34] и необходимо помнить о понятии культурной трансмутации. Хотя «Аталанта» Виго носит в себе ярко выраженный советский визуальный код, как «Причал» Шпаликова – французский, эти творческие «заимствования» нужно считать не просто копированием или подражанием, но трансформацией, которая и должна быть интересна исследователю. Даже если принять во внимание признание самого Бориса Кауфмана о том, что кинематографически он сформировался под влиянием своих старших братьев, он реализовал их идеи на художественном материале, и определенные «трансмутации» при этом были неизбежны. «Аталанта» – художественный фильм, а Вертов, как известно, презрительно относился к игровому кино. Пожалуй, именно поэтому он, как известно, испытывал смешанные чувства после просмотра «Париж уснул» Рене Клера: французский режиссер использовал те же приемы, о которых Вертов писал в своих статьях, но раньше него и не в документальном фильме². Наконец, в таком случае сложно с уверенностью заявлять, что исключительно теории и практики советского «киноглаза» определили развитие французского документального киноавангарда в конце 1920-х гг. и ранний поэтический реализм в интерпретации Виго, но определенно точно они совпали с тенденциями, намечающимися во французском кинематографе этого времени, – так и «Аталанта» Жана Виго оправдала спустя несколько десятилетий ожидания молодых советских кинематографистов.

Список источников

1. *Eisenschütz B.* L'Atalante, film russe? // *Bourgeois N., Benoliel B., De Loppinot S.* L'Atalante: un film de Jean Vigo. Paris : Cinémathèque Française, 2000. P. 141–151.
2. *Amengual B.* Monde et vision du monde dans l'œuvre de Vigo // *Etudes cinématographiques.* 1966. № 25 (Jean Vigo). P. 49–87.
3. *Sorlin Pierre.* Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain. Aubier-Montaigne, Paris, 1977. 319 p.
4. *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité* / ed. Thivat Patricia-Laure. Presses Universitaires Septentrion, 2017. 328 p.
5. *Espagne M.* Les transferts culturels franco-allemands. Paris : PUF, 1999. 286 p.
6. *Jean Vigo* / ed. P. Lherminier. Paris : Pierre Lherminier, 1984. 191 p.
7. *Sadoul G.* Histoire d'un art : le cinéma des origines à nos jours. Paris : Ernest Flammarion, 1949. 493 p.
8. *Amengual B.* Rapports entre le cinéma, la littérature et les arts en France dans les années vingt // *Les cahiers de la cinémathèque.* 1981. № 33–34, automne. P. 161–168.
9. *Salès Gomès Paulo Emilio.* Jean Vigo. Paris : Ed. du Seuil, 1988. 269 p.

¹ «Le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels».

² «Видел в кино „Арс“ картину „Париж уснул“. Огорчило. Два года тому назад я составил план, точно совпадающий в смысле технического оформления с этой картиной. Я все время искал случая ее осуществить. Такой возможности не получил. И вот – сделали за границей». Вертов Дзига. «Из записных книжек и дневников» [18. С. 165].

10. Devaux F. L'homme à la caméra de Dziga Vertov. Brussels : Edition Yellow Now, 1990. 128 p.
11. Kaufman B. Un génie lucide : Jean Vigo // Ciné-Club. février 1949, p. 5. La Cinémathèque française, Fonds Georges Sadoul (Фонды Жоржа Садюля), SADOU669-B44.
12. Письмо Кауфману Борису // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. 70.
13. (Письмо) Кауфмана Бориса Абрамовича (брата) // РГАЛИ. Ф. 2986. Оп. 1. Ед. 105.
14. Martin Marcel. Jean Vigo. Anthologie du cinéma. Paris : Edition Avant-Scène, juillet 1966. № 17. 60 p.
15. Albera F. L'Avant-garde au cinéma. Paris : Armand Colin, 2005. 192 p.
16. Vigo Jean. Œuvre de cinéma : films, scénarios, projets de films, textes sur le cinéma / Lherminier, Pierre (ed.). Paris : La Cinémathèque Française, Lherminier, 1985. 494 p.
17. Kagan S. Entretien avec Boris Kaufman. Du documentaire à la fiction // Cahiers du cinéma. janvier 1982. № 20. P. 3–4.
18. Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы / ред.-сост., автор вступ. ст. и примеч. С. Дробашенко. М. : Искусство, 1966. 320 с.
19. Cinéastes de notre temps : Jean Vigo (1964), L'Inathèque, CPF86621288.
20. Gili Jean A. Notes sur *A propos de Nice* ou à la recherche d'un cinéma social // Etudes cinématographiques. 1966. № 25 (Jean Vigo). P. 23–29.
21. Родченко А. Пути современной фотографии // «Новый ЛЕФ». 1928. № 9 (21). С. 31–39.
22. Diana Jean-François. Les enjeux du ralenti dans la représentation télévisuelle du football. Entre inquisition et réquisition // Veray Laurent, Simonet Pierre (ed.). Montrer le sport : Photographie, cinéma, télévision. Paris : INSEP, 2000. P. 255–271.
23. Harmoniques. L'intégrale de Jean Vigo, Gaumont, 01/03/2008, DVD 2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5QMs9QIJxc> (accessed: 17.09.2019).
24. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л. : Типография к/с «Ленфильм», 1989. 118 с.
25. Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / автор-сост. П.Д. Волкова. М. : Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. 464 с.
26. «Время путешествий» (1982), режиссеры Тонино Гуэрра, Андрей Тарковский. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=udY4qdibVW8> (дата обращения: 17.09.2019).
27. Сегодня вечером мы пришли к Шпаликову: Воспоминания, дневники, письма, последний сценарий / сост. А.Ю. Хржановский. М. : Рутения, 2018. 816 с.
28. Martin Marcel. Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955–1992). Lausanne : l'Âge d'homme, 1993. 224 p.
29. Эхо «оттепели» огромно... / В.И. Фомин [и др.] ; материал подгот. М. Чернышова // Киноведческие записки. 2006. № 77. С. 45–50. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/send-values/1019/> (дата обращения: 11.09.2019).
30. Адаменко Н. Дмитрий Месхиев и поэтический реализм фильма «Долгая счастливая жизнь» // Киноведческие записки. 2003. № 64. С. 83–96.
31. Адаменко Н. Геннадий Шпаликов – Жан Виго: эта долгая жизнь // Искусство кино. 2009. № 5, май. С. 73–84.
32. «Причал». Дело фильма (заявка, договор на написание литературного сценария, акт о списании убытков по картине и др.) // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1139.
33. «Причал», литературный сценарий Г.Ф. Шпаликова. 2-й вариант // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. 1137.
34. Espagne M. «La notion de transfert culturel», Revue Sciences/Lettres, 1 2013. URL: <http://journals.openedition.org/rsl/219> (accessed: 14.09.2019).

References

1. Eisenschitz, B. (2000) L'Atalante, film russe? In: Bourgeois, N., Benoliel, B. & De Loppinot, S. *L'Atalante: un film de Jean Vigo*. Paris: Cinémathèque Française. pp. 141–151.
2. Amengual, B. (1966) Monde et vision du monde dans l'œuvre de Vigo. *Etudes cinématographiques*. 25. pp. 49–87.
3. Sorlin, P. (1977) *Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*. Aubier-Montaigne, Paris.
4. Thivat, P.-L. (2017) *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*. Presses Universitaires Septentrion.
5. Espagne, M. (1999) *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF.
6. Lherminier, P (1984) *Jean Vigo*. Paris: Pierre Lherminier.

7. Sadoul, G. (1949) *Histoire d'un art: le cinéma des origines à nos jours*. Paris: Ernest Flammarion.
8. Amengual, B. (1981) Rapports entre le cinéma, la littérature et les arts en France dans les années vingt. *Les cahiers de la cinémathèque*. 33–34, automne. pp. 161–168.
9. Salès Gomès, P.E. (1988) *Jean Vigo*. Paris: Ed. du Seuil.
10. Devaux, F. (1990) *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*. Brussels: Edition Yellow Now.
11. Kaufman, B. (1949) Un génie lucide: Jean Vigo. *Ciné-Club*. Février. p. 5. La Cinémathèque française, Fonds Georges Sadoul (Fondy Zhorzha Sadulya), SADOUL669-B44.
12. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). *Pis'mo Kaufmanu Borisu* [Letter to Kaufman Boris]. Fund 2091. List 1. File 70.
13. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). *(Pis'mo) Kaufmana Borisa Abramovicha (brata)* [(Letter) Kaufman Boris Abramovich (brother)]. Fund 2986. List 1. File 105.
14. Martin, M. (1966) Jean Vigo. *Anthologie du cinéma. Edition Avant-Scène*. 17.
15. Albero, F. (2005) *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin.
16. Lherminier, P. (ed.) (1985) *Jean Vigo. Œuvre de cinéma: films, scénarios, projets de films, textes sur le cinéma*. Paris: La Cinémathèque Française, Lherminier.
17. Kagan, S. (1982) Entretien avec Boris Kaufman. Du documentaire à la fiction. *Cahiers du cinéma*. 20. pp. 3–4.
18. Vertov, D. (1966) *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, Diaries, Ideas]. Moscow: Iskusstvo.
19. Rozier, J. (n.d.) *Cinéastes de notre temps: Jean Vigo (1964)*. L'Inathèque, CPF86621288.
20. Gili, J.A. (1966) Notes sur A propos de Nice ou à la recherche d'un cinéma social. *Etudes cinématographiques*. 25. pp. 23–29.
21. Rodchenko, A. (1928) *Puti sovremennoy fotografii* [Ways of modern photography]. *Novyy LEF*. 9(21). pp. 31–39.
22. Diana, J.-F. (2000) Les enjeux du ralenti dans la représentation télévisuelle du football. Entre inquisition et réquisition. In: Veray, L. & Simonet, P. (eds) *Montrer le sport: Photographie, cinéma, télévision*. Paris: INSEP. pp. 255–271.
23. Youtube. (2008) *Harmoniques. L'intégrale de Jean Vigo, Gaumont*. 1st March. DVD 2. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=5QMs9QIQJxc> (Accessed: 17th September 2019).
24. Tarkovsky, A. (1989) *Leksii po kinorezhissure* [Lectures on film directing]. Leningrad: Tipografiya k/s "Lenfil'm."
25. Volkova, P.D. (2002) *Andrey Tarkovskiy. Arkhiv. Dokumenty. Vospominaniya* [Andrei Tarkovsky. Archives. The documents. Memoirs]. Moscow: Podkova, Eksmo-Press.
26. Youtube. (2008) *"Vremya puteshestviy" (1982), rezhissery Tonino Guerra, Andrey Tarkovskiy* ["Travel Time" (1982), directed by Tonino Guerra, Andrei Tarkovsky.]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=udY4qdbVW8> (Accessed: 17th September 2019).
27. Khrzhanovskiy, A.Yu. (2018) *Segodnya vecherom my prishli k Shpalikovu: Vospominaniya, dnevniki, pis'ma, posledniy stsenariy* [Tonight we came to Shpalikov: Memoirs, diaries, letters, last script]. Moscow: Ruteniya.
28. Martin, M. (1993) *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955–1992)*. Lausanne: l'Âge d'homme.
29. Fomin, V.I. et al. (2006) Ekho "otpepli" ogromno... [The echo of the "thaw" is huge...]. *Kinovedcheskie zapiski*. 77. pp. 45–50. [Online] Available from: <http://www.kinozapiski.ru/ru-article/sendvalues/1019/> (Accessed: 11th September 2019).
30. Adamenko, N. (2003) Dmitriy Meskhiev i poeticheskiy realizm fil'ma "Dolgaya schastlivaya zhizn'" [Dmitry Meskhiev and the poetic realism of the film "A Long Happy Life"]. *Kinovedcheskie zapiski*. 64. pp. 83–96.
31. Adamenko, N. (2009) Gennadiy Shpalikov – Zhan Vigo: eta dolgaya zhizn' [Gennady Shpalikov – Jean Vigo: this long life]. *Iskusstvo kino*. 5. pp. 73–84.
32. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). *"Prichal."* *Delo fil'ma (zayavka, dogovor na napisanie literaturnogo stsenariya, akt o spisaniy ubytkov po kartine i dr.)* ["Pier." The case of the film (application, contract for writing a literary script, act of writing off losses on the film, etc.)]. Fund 2453. List 4. File 1139.
33. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). *"Prichal"*, literaturnyy stsenariy G.F. Shpalikova. 2-y variant ["Prichal", G.F. Shpalikov's literary script. 2nd version]. Fund 2453. List 4. File 1137.
34. Espagne, M. (2013) La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*. 1. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/rsl/219> (Accessed: 14th September 2019).

Сведения об авторе:

Артемяева Е.А. – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, литературы и журналистики Марийского государственного университета (Йошкар-Ола, Россия). E-mail: artemeva_ea@marsu.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Artemeva E.A. – Mari State University (Yoshkar-Ola, Russian Federation). E-mail: artemeva_ea@marsu.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 04.10.2019;
одобрена после рецензирования 13.02.2020; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 04.10.2019;
approved after reviewing 13.02.2020; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 766+003

doi: 10.17223/22220836/48/16

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА «КЛАССИЧЕСКОГО» ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Тигран Олегович Габриелян

*Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, Симферополь, Россия,
tigrangabr@tagart-studio.com*

Аннотация. В статье дается характеристика базовых выразительных средств художественно-проектного языка «классического» графического дизайна, заимствованных из изобразительных и архитектурных искусств: рисунок, письмо, конструкция. Также дается комплексное описание выразительных средств, которые являются производными от базовых выразительных средств: графичность, живописность, декоративность, пространственность, печатность, фотографичность, фотографичность, коллажность. Отмечается, что базовые и производные выразительные средства определяют (устанавливают) пределы «классического» графического дизайна, ограниченного возможностями печатных технологий. При этом определение пространства закладывает основы теоретической модели представления современного коммуникативного дизайна в виде поэтапного развития «классического» графического дизайна в результате интеграции (аккумулирования) различных выразительных средств.

Ключевые слова: графический дизайн, классический, пределы, выразительные средства, концептуальная модель

Для цитирования: Габриелян Т.О. Выразительные средства «классического» графического дизайна // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 197–214. doi: 10.17223/22220836/48/16

Original article

EXPRESSIVE MEANS OF “CLASSIC” GRAPHIC DESIGN

Tigran O. Gabrielyan

*V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russian Federation,
tigrangabr@tagart-studio.com*

Abstract. The article comprehensively describes the basic and derived expressive means of “classic” graphic design. These tools delimit “classic” graphic design from more modern trends, for example, based on computer technology, which correspond to other or modified expressive means of “classic” graphic design.

It is shown that expressive means are borrowed by “classical” graphic design from fine and architectonic arts. It is noted that the syncretic essence is inherent in the expressive means borrowed from the visual arts, while the constructive principle is inherent in the architectonic one.

In the context of the fine arts, the basic means of expression are drawing – “depicting the meaning”, and writing – “writing the meaning”. In the context of the architectonic arts, it is a construction, “the construction of meaning”.

Drawing and writing allow derivative expressive means to appear: graphicity (borderline interaction of light and shadow, contour of form); picturesqueness (cut-off, tone modeling of the form); decorativeness (splitting the contour into many lines and spots – decor and

ornament); spatiality (allowed graphicity, picturesqueness and decorativeness – to overcome flatness and go into the world of a subject-spatial environment).

The enrichment of the expressive means of the visual arts with technological innovations allowed the emergence of new means of expressiveness of graphic design, which are based on constructiveness, involving the collection of a design product from elements. Constructiveness allowed for the manifestation of: printing (makes drawing and writing replicable, by means of a stroke in printmaking and typographic letters); photographicity and photographics (allows to realize the light-painting-pictorial modeling of the form, but already through photography and photographics); collages (turns any components of the work into graphic ones, by cutting, framing, overlaying, setting boundaries).

Thus, a comprehensive presentation of the basic and derivative means of fine and architectonic arts, borrowed by “classical” graphic design, made it possible to determine (establish the limits) of the space of “classical” graphic design.

Keywords: graphic design, classic, limits, expressive means, conceptual model

For citation: Gabrielyan, T.O. (2022) Expressive means of “classic” graphic design. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 197–214. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/16

Исследователи, изучающие историю зарождения и развития графического дизайна, сходятся во мнении, что профессия графического дизайнера появилась как реакция на социокультурные изменения в сфере промышленного производства [1. Р. 144; 2. С. 196; 3. С. 39]. Эти изменения привели к возникновению потребности в новых формах визуальных коммуникаций, к трансформации методологии художественного творчества в методологию художественного проектирования графических коммуникаций [4, 5]. К середине XX в. расширилась предметная область «классического» графического дизайна, который был ограничен возможностями печатных технологий, его стали называть коммуникативным [6–8].

Комплексное представление в этом исследовании ключевых (основных) выразительных средств «классического» графического дизайна необходимо для того, чтобы определить (установить пределы) пространства «классического» графического дизайна, его предметной области. Установление этих пределов позволит перейти к изучению пространства, лежащего вне обозначенного предела. Таким образом, можно будет получить научно обоснованную концептуальную модель процесса аккумуляции выразительных средств, приводящих к расширению пространства «классического» графического дизайна.

Например, в предыдущих исследованиях автора [9, 10] описывается альтернативное направление развития коммуникативного дизайна, которое получило рабочее название – семиотико-интерактивный графический дизайн. Это направление предполагает активное участие потребителя в создании дизайн-продукта путем описания в семиотическом формате своих пожеланий и требований к графическому решению.

Дальнейшие исследования семиотико-интерактивного графического дизайна требуют описания его уникальных выразительных средств. Однако сделать это возможно только путем поэтапного анализа выразительных средств тех направлений дизайна, которые являются основой для семиотико-интерактивного графического направления. Одними из таких основ являются выразительные средства «классического» графического дизайна.

Достаточно очевидным является то, что выразительные средства «классического» графического дизайна заимствовались из различных видов изобразительных и архитектурных искусств, по М.С. Кагану [11. С. 388–389]. Однако в научной литературе отсутствуют исследования, уделяющие комплексное внимание базовым выразительным средствам и их художественным и проектным качествам. Чаще всего базовые выразительные средства упоминаются во взаимосвязи с отдельными видами дизайн-произведений, художественно-стилистическими решениями, биографиями дизайнеров, как, например, в работе Ф.Б. Мегг и П.В. Алстон [1].

В целом исследовательскую позицию автора этой статьи можно представить следующим образом – вначале возникли базовые выразительные средства, которые впоследствии воплотились в виде производных выразительных средств, в контексте различных видов искусств. А те, в свою очередь, были заимствованы «классическим» графическим дизайном.

В контексте изобразительных искусств базовыми выразительными средствами являются: *рисунок* («изображение смысла») и *письмо* («написание смысла»). Они позволили проявиться следующим производным выразительным средствам: *графичности, живописности, декоративности, пространственности (вещи и среды)*. В контексте архитектурных искусств базовым выразительным средством является *конструкция* («конструирование смысла»). Она позволила проявиться: *печатности* (эстампа и типографики), *фотографичности* и *фотографичности*, а также *коллажности*. Здесь речь идет о смыслах, так как целью коммуникативного дизайна, частью которого стал и «классический» графический дизайн, является передача определенных смыслов (сообщений) потребителю различными графическими средствами.

В качестве доказательства существования базовых выразительных средств будут представлены дизайн-произведения, в которых то или иное выразительное средство применяется в наиболее яркой форме, в том виде дизайн-продуктов, которые созданы в контексте пространства «классического» графического дизайна. При этом не важно, создан дизайн-продукт на заре зарождения «классического» графического дизайна или является современным. Более того, если выразительное средство проявляет себя на различных этапах развития «классического» графического дизайна, это является доказательством фундаментальности выразительного средства.

Таким образом, **целью** данной статьи является комплексное описание выразительных средств «классического» графического дизайна, определяющих его пространство и художественно-проектный язык.

Задачами статьи являются:

- описание базовых выразительных средств: *рисунка, письма и конструкции*;
- описание производных выразительных средств: *графичности, живописности, декоративности, пространственности, печатности, фотографичности, коллажности*.

Рисунок. Искусство графики рождается из рисунка. Исторически именно рисунок (ср.-верх.-нем. *ripen* – резать, чертить), изображение на плоскости, позволил графике проявиться. Можно проследить «эволюцию в развитии рисунка: от линий, процарапанных или вдавленных, к линиям нарисованным, от контура к силуэту, к штриховке, к тону, красочному пятну» [12. С. 15].

Рисунок – это движение, процесс, превращающий точку в линию. При этом, в зависимости от замысла, линия может получиться:

- пластичной, живописной [13. С. 84]. Например, S-образная «линия красоты», по У. Хогарту, которая наиболее ярко проявилась в стиле модерн (рис. 1, а);
- геометричной – как у конструктивистов (рис. 1, б);
- или совмещающей в себе оба визуальных качества (рис. 1, в).

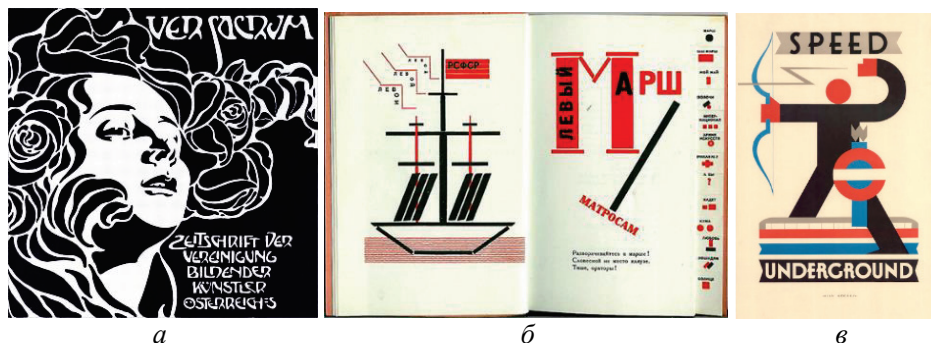


Рис. 1. Различные визуальные качества линии: а – живописно-пластичная линия, дизайн обложки для журнала «Ver Sacrum», А. Роллер, 1898 г.; б – геометричная линия, разворот книги В. Маяковского «Левый марш», Э. Лисицкий, 1918 г.; в – плакат «Speed Underground», А. Роджерс, 1930 г.

Fig. 1. Various visual qualities of the line: а – pictorial-plastic line, cover design for Ver Sacrum magazine, A. Roller, 1898; б – a geometric line, a spread of the book by V. Mayakovsky “Left March”, E. Lisitsky, 1918; в – poster “Speed Underground”, A. Rogers, 1930

Одновременно рисунок – это каркас. На этот каркас опирается форма – телесность произведения. В ходе работы над произведением каркас становится менее заметным, но не исчезает. Например, в тоновом рисунке или живописи светотеневая моделировка формы полностью скрывает ее каркас, лежащий в основе. Но каркас при этом не разрушается, он становится единым с телесностью. Даже опытный мастер, если начинает производство непосредственно с пластики светотени (изначальное написание произведения мазками краски), все равно держит в своей голове рисунок каркаса.

В рисунке художник ищет и схватывает сущность образа. Рисунок синкретичен, его нельзя разделить на части, не разрушив образа.

Письмо – это вторая составляющая искусства графики. В период протописьменности (эпоху позднего палеолита и неолита) с помощью пиктограмм (от лат. *pictus* – нарисованный и греч. *γράμμα* – запись) древние люди выражали мысли и события в рисунках. Позже в Древнем Египте и Китае возникла идеография (IV–III тыс. до н.э.), рисунком стали изображать не события, а отдельные объекты или предметы. Из набора иероглифов (так называли греки египетские рисунки) формировалось повествование, рассказ.

Выдающимся достижением стало появление так называемого слогового письма (III–II тыс. до н.э.). Каждый знак уже означал не предмет, не целое слово, а отдельный слог. В свою очередь, алфавитное (звуковое) письмо позволило передавать одним знаком один звук. Требовалось запомнить всего 20–30 символов и из них уже создавать различные тексты [3. С. 22–34].

Так изобразительный рисунок постепенно трансформировался в абстрактный, в котором главным становился не изобразительный образ, а конструктивно-знаковая система, выражающая абстрактный уровень мышления. По этому поводу Б.Р. Виппер замечает, что: «по-немецки „zeichnung“ – рисунок – одного корня с „zeichen“ – знак» [12. С. 74–75] (рис. 2).

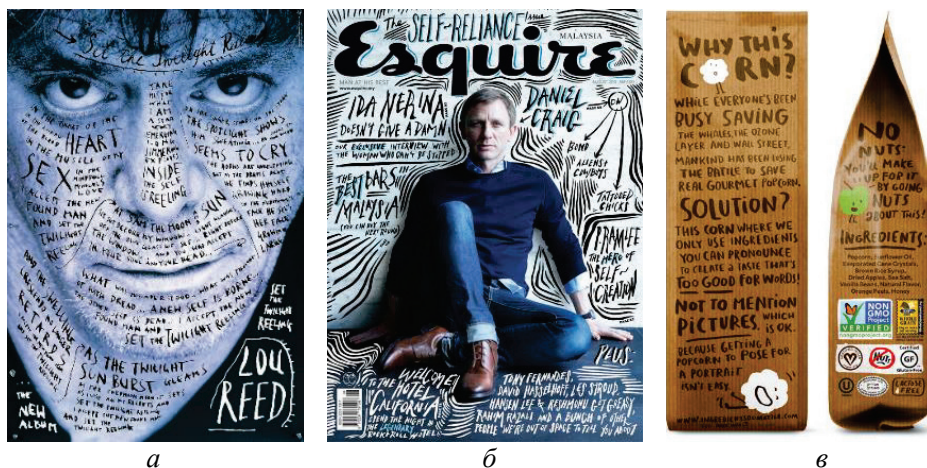


Рис. 2. Графические качества письма: а – плакат Лу Рида «Set the Twilight Reeling», Штефан Сагмейстер, 1996 г.; б – обложка журнала «Esquire» (Malaysia), август 2011 г.; в – упаковка «This Corn», Peter Gregson Studio, 2014 г.

Fig. 2. Visual and graphic qualities of writing: а – Lou Reed poster Set the Twilight Reeling, Stefan Sagmeister, 1996; б – cover of Esquire magazine (Malaysia), August 2011; в – packaging «This Corn», Peter Gregson Studio, 2014

Графичность. Если движение линии – это основополагающий принцип рисунка и письма, то графичность – визуальное средство, позволяющее про- явиться графике как таковой.

При первом приближении графичность предстает перед нами цветовым контрастом черного и белого. Но? как отмечает Б.Р. Виппер, в живописи также можно встретить монохромную моделировку света и тени (гризайль – фр. *grisaille* от *gris* – серый), а в графике – применение колористических эффектов (хромолитография, кьяроскуро, цветная акватинта и т.п.) [Там же. С. 73–74].

Принципиальное различие живописи и графики Б.Р. Виппер видит в желании живописи разрушить плоскостность светотеневыми градациями и перспективой. В свою очередь, графика «подчеркивает плоскость, как бы противится иллюзии пространства и телесности» [Там же. С. 74–75].

Подчеркивание плоскостности основано на контурности (рис. 3), которую Г. Вёльфлин отождествляет с линейным стилем, противопоставляя его живописному: «графический стиль видит в линиях... смысл и красота вещей отыскиваются прежде всего в контурах... глаз движется вдоль границ и как бы ощупывает края предметов» [14. С. 21].

Контурное отделение формы от фона и формы от формы отграничивает графичность от живописности: «Вначале человек научился запечатлевать очертания и пластические формы предметов, потом различать и воспроизводить их цвета и оттенки» [15. С. 311].



Рис. 3. Контурность графичности в дизайне плакатов: а – «Мукомольня „Kassama“», Братья Беггарстафф, 1894 г.; б – плакат Агентства по электрификации сел, Л. Билл, 1937 г.; в – плакат к опере А. Берга «Воздец», Я. Леница, 1964 г.; г – плакат «Калифорнийское общественное радио», М. Вандербил, 1979 г.

Fig. 3. Contour graphic in poster design: а – “Kassama Corn Flour”, Beggarstaff Brothers, 1894; б – poster of the Village Electrification Agency, L. Bill, 1937; в – a poster for A. Berg’s opera Wotzeck, J. Lenitz, 1964; г – California Public Radio poster, M. Vanderbilt, 1979

Контурность (графичность) графики определяет набор материалов и инструментов, с помощью которых она проявляет себя во внешних визуальных особенностях произведения. Например, серебряный грифель, графитовый карандаш, перо, уголь и другие инструменты. Графичность ярко выражена в бороздах эстампа (особенно ксилографии и линогравюры), оттиске литеры, жестких формах фотографии, вырезанных элементах коллажа, полиграфическом растре, пиксельной и векторной цифровой графике.

Живописность графики возникает тогда, когда внимание зрителя отвлекается от контуров, их границы становятся зыбкими, еле осязаемыми. Здесь основным объектом впечатления становится светотеневая моделировка формы [14. С. 22–23]. Не случайно, что в живописи возможности используемых материалов (масло, гуашь, темпера, воск в энкаустике и др.) ориентированы на мазок – пятно с неточными краями.

Некоторые виды графических техник пытаются преодолеть контурность графики (рис. 4, а) и плоскостность цветной плашки, перейдя в живописное светотеневое пространство объема (рис. 4, б–г). Живописность в различных техниках может быть достигнута посредством:

- штриховки, например, в тоновом рисунке, офорте, хромолитографии, в техниках меццо-тинто, акватинта и др. Здесь имитируется светотеневая моделировка формы сначала в монохромном исполнении, а потом и полноцветной печати;
- эффекта визуального смыкания, хорошо заметного в пограничной (нарушающей жесткие границы) сущности хромолитографической печати между графикой и живописью, позволяющей получать живописные решения. Эта особенность визуальной имитации «живописности» средствами графики позже проявится в офсетной печати (полиграфическом растре) и компьютерной графике («пиксельной сетке»).

Декоративность. Глагол «decorare» в Древнем Риме означал «украшать» в смысле «возвеличивать, прославлять», в отличие от «ornare» – «украшать» (в значении «снабжать необходимым, оснащать, вооружать») [16]. Декор связан с содержанием произведения, орнамент оформляет, выполняет формальную функцию.



Рис. 4. Выразительные возможности живописности: *a* – плакат «Ты записался добровольцем?», Д. Моор, 1920 г.; *б* – плакат для океанского лайнера L'Atlantique, А.М. Кассандр, 1931 г.; *в* – плакат Bi-Oro, Н. Штёклин, 1941 г.; *г* – плакат «Сохраним памятники культуры», Е. Цвик, 1967 г.

Fig. 4. Expressive possibilities of picturesqueness: *a* – a poster “Have you signed up for a volunteer?”, D. Moor, 1920; *б* – a poster for the ocean liner L'Atlantique, A.M. Cassander, 1931; *в* – poster of Bi-Oro, N. Shtoklin, 1941; *г* – poster “Preserving cultural monuments”, E. Zwick, 1967

В зависимости от целей художника и дизайнера применяется тот или иной подход. Далее под декоративностью будем понимать своего рода визуальный аккомпанемент произведения, возникший либо как результат декорирования, либо как результат орнаментации.

Орнамент и декор не способны быть доминантой из-за своей вспомогательной особенности. Даже в том случае, когда это единственный элемент композиции и кажется, что вот-вот он подчинит себе все пространство, орнамент или декор отходит на задний план, постепенно становясь фоном.

Декоративность подобна живописности в своем стремлении смягчить жесткость контура. Но в отличие от живописности проявляет себя не растушевкой контура, а дроблением, разветвлением контура на множество линий (рис. 5, *a*), а пятна – на множество пятен (рис. 4, *б–г*). И не важно – это растительный орнамент, множественные отиски типографских литер или дробный фотоколлаж.

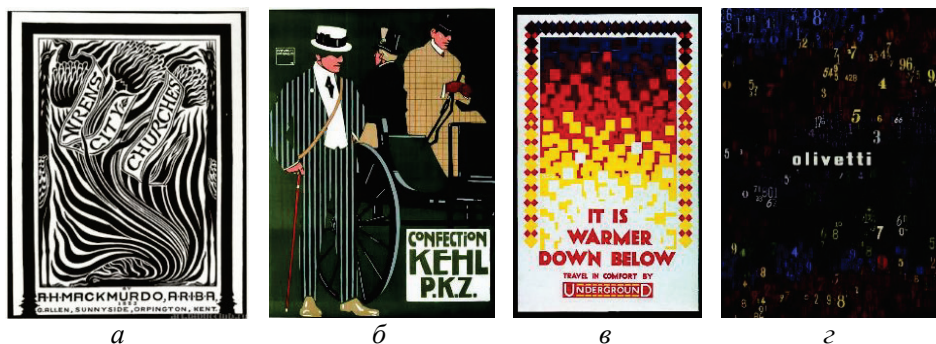


Рис. 5. Выразительные возможности декоративности: *a* – титульная страница книги «Церкви Рена в Сити», А.Х. Макмердо, 1883 г.; *б* – рекламный плакат «Marque PKZ», Л. Хольвайн, 1908 г.; *в* – плакат для лондонского метро, О. Купер, 1924 г.; *г* – плакат Оливетти, Д. Пинтори, 1949 г.

Fig. 5. Expressive possibilities of decorativeness: *a* – the title page of the book “Rennes Church in the City”, A.H. McMurdo, 1883; *б* – advertising poster “Marque PKZ”, L. Holvaine, 1908; *в* – poster for the London Underground, O. Cooper, 1924; *г* – poster of Olivetti, D. Pintori, 1949

Декоративные элементы уже не жесткая форма объекта, а его «плетение». С одной стороны, подобное «плетение» становится украшением объекта, с другой – позволяет объединить различные элементы в единую графическую композицию – живописно-декоративное произведение [17. С. 53].

Пространственность – это возможность графики простирается, распространяться, продлеваться, проникать. Живописность и декоративность позволяют графике делать это на плоскости, в двухмерности. Однако существует еще одно измерение, в котором существует графика, – это трехмерность дизайн-продуктов, принадлежащих пространству объемных форм.

Чтобы понять особенности пространственности, следует обратиться к аналогии с набрасыванием ткани на предмет. С одной стороны, ткань сама по себе плоскостна, что соответствует генезису графики – ее связи с плоскостью листа папируса, пергамента, бумаги и др. С другой стороны, влияние объема предмета на плоскостность ткани приводит к искажению нанесенного на ткань изображения. Эта аналогия на самом деле является неотъемлемой особенностью, которую учитывают в своей работе дизайнеры одежды [11. С. 366].

Другая аналогия, «вдавливания» и «выдавливания», позволяет плоскостной графике проявить себя в объеме. Эта особенность была присуща графике в контексте декоративно-прикладного искусства, скульптуры, архитектуры. Достаточно вспомнить древнеегипетский контррельеф, украшавший бытовые и культовые предметы, погребальные стелы, стены храмов и гробниц, древнеримские памятные надписи на триумфальных арках и постаментах колонн или техники художественной обработки различных материалов, скульптурно и графично преобразующих поверхность. Например, «выдавленной» графичностью обладают техники художественной обработки металла: чеканка, гравировка и филигрань.

В более широком смысле эту аналогию можно распространить на всю предметно-пространственную среду [18. С. 13, 16, 42, 137], которой в том числе занимаются дизайнеры-графики.

Внешнюю графическую оболочку *вещи*, можно увидеть в принтах одежды; в графике упаковки (рис. 6, а), на физических интерфейсах (рис. 6, б) и др. В полиграфии незначительный объем на плоскости вещи может проявляться, например, при использовании технологии тиснения (тиснение фольгой, конгревное тиснение, блинтовое тиснение) (рис. 6, в), создающее рельефное изображение на поверхности бумаги, картона, кожи т.п.; взаимосвязь графического пятна и *вещи* достигается высечкой по форме изображенного объекта (рис. 6, ж–и).

Большим объемом обладают декоративные или информационные элементы, прикрепляемые к основному дизайн-продукту. Например, объемные надписи марок и моделей автомобилей, которые должны соответствовать целостной композиции изделия (рис. 6, в).

Из современных технологий, обладающих визуальностью пространственной графики, следует отметить машинную вышивку на ткани (рис. 6, д), механическую гравировку и фрезеровку, лазерную гравировку (рис. 6, е).

Современный *средовой* дизайн активно использует визуально-коммуникативные возможности графики в создании среды обитания человека. Здесь можно выделить следующие субнаправления: суперграфика, градостроительная колористика, шрифтовой дизайн, граффити [Там же. С. 83, 138, 169].

Причем это касается интерьера помещений, их экстерьера, а также открытых средовых пространств [18. С. 79, 122].



Рис. 6. Выразительные возможности пространственности графики в вещи: *а* – упаковка для салфеток Kleenex серии «Кусочек лета», Х. Сандерс (иллюстрация), 2009 г.; *б* – фрагмент дизайна мобильного телефона RAZR V3, клавиатура, выполненная под руководством главного дизайнера Motorola Д. Вика, 2004 г.; *в* – объемная эмблема Chevrolet, начиная с 2011 г.; *г* – различные виды тиснения, использованные в этикетке для вина «Curvos», M&A Creative Agency, 2018 г.; *д* – различные виды машинной вышивки, знаменитого «росчерка» Nike, дизайн которого разработан К. Дэвидсон в 1971 г.; *е* – дизайн этикетки для вина Alternative organic, лазерная гравировка, дизайн студии Creative Method, Австралия, 2011 г.; *ж* – дизайн упаковки макаронных изделий с высечкой-окном, Н. Конкин, 2016 г.; *з* – фигурная высечка полупрозрачной этикетки для безалкогольных напитков Berri Frutte, Tucker Design, 2000 г.; *и* – объемная печатно-интерактивная (звук, запах) реклама Toyota, дизайн Structural Graphics и Saatchi & Saatchi, 2018 г.

Fig. 6. Expressive possibilities of spatial graphics in things: *a* – packaging for Kleenex napkins of the “Slice of Summer” series, H. Sanders (illustration), 2009; *b* – a fragment of the design of the RAZR V3 mobile phone, a keyboard made under the direction of the chief designer of Motorola, D. Vicks, 2004; *v* – voluminous Chevrolet emblem, starting in 2011; *g* – various types of embossing used in the label for the Curvos wine, M&A Creative Agency, 2018; *d* – various types of machine embroidery, the famous “Nike stroke”, the design of which was developed by C. Davidson in 1971; *e* – label design for wine Alternative organic, laser engraving, design studio Creative Method, Australia, 2011; *zh* – pasta packaging design with die-cutting window, N. Konkin, 2016; *z* – figured die-cutting of a translucent label for soft drinks Berri Frutte, Tucker Design, 2000; *u* – surround print-interactive (sound, smell) Toyota advertising, Design by Structural Graphics and Saatchi & Saatchi, 2018

Суперграфика представляет собой «изобразительное решение, „наложенное“, на самостоятельно существующий объемно-пространственный объект (сооружение, изделие, поверхность), основанное на контрастном или согласованном взаимодействии структурно-морфологической базы изобра-

жения, вызывающем визуальное ощущение принципиально новой формы или пространства» [18. С. 138] (рис. 7, а).

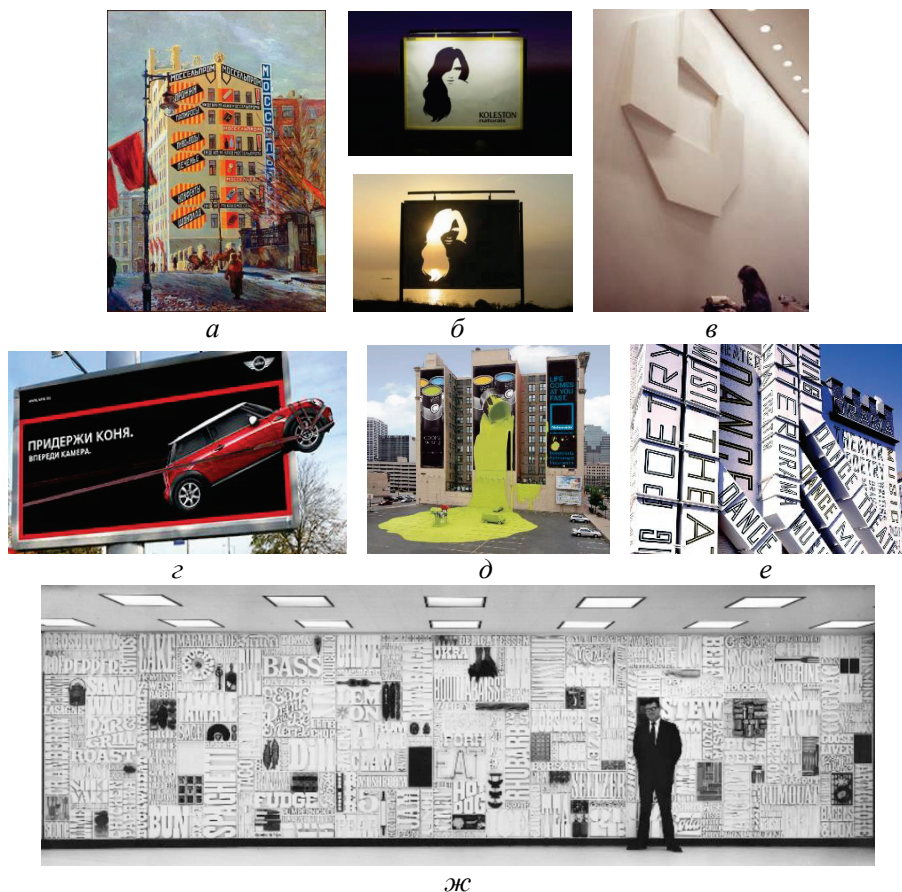


Рис. 7. Выразительные возможности пространственности графики в среде: а – реклама на Доме Моссельпрома, А.М. Родченко и В.Ф. Степанова, 1925 г.; б – реклама краски для волос Koleston, дизайн Leo Burnett (рекламное агентство), 2007 г.; в – графический знак Chase Manhattan Bank, Ivan Chernmayeff & Geismar Associates, 1960 г.; г – рекламная кампания автомобиля MINI – «Придержи коня», 2013 г.; д – реклама компаний Coops Paints и Nationwide, дизайн TM advertising, 2007 г.; е – наружный дизайн для Центра исполнительских искусств Нью-Джерси, П. Шер, 2001 г.; жс – типографическое панно GASTROTYPOGRAPHICALASSEMBLAGE, Л. Дорфсман, Г. Любалин, Т. Карназе, 1965 г.

Fig. 7. Expressive possibilities of spatial graphics in the environment: а – advertisement at the House of Mosselprom, A.M. Rodchenko and V.F. Stepanov, 1925; б – Koleston hair dye advertisement, design by Leo Burnett (advertising agency), 2007; в – a graphic symbol of Chase Manhattan Bank, Ivan Chernmayeff & Geismar Associates, 1960; г – advertising campaign for the MINI car – “Hold the horse”, 2013; д – advertising by Coops Paints and Nationwide, design TM advertising, 2007; е – outdoor design for the New Jersey Center for the Performing Arts, P. Cher, 2001; жс – typographic panel GASTROTYPOGRAPHICALASSEMBLAGE, L Dorfsman, G. Lubalin, T. Karnase, 1965

К плоскостной суперграфике можно отнести традиционные рекламные носители прямоугольной формы. Но в них графика как бы замкнута внутри прямоугольника, она не выходит в окружающее пространство. «Разрушение» прямоугольного контура рекламного носителя приводит к взаимодействию графики со средой. Например, дополнение билборда силуэтом автомобиля Mini, «выехавшего» за пределы билборда с надписью: «Придержи коня» (рис. 7, г).

Более сложное суперграфическое решение представлено совместной рекламой страховой компании Nationwide и красок Coor's Paints (рис. 7, д). На брендмауэре изображена опрокинутая банка с краской, которая вытекла за границы брендмауэра и залила автостоянку, находящуюся ниже. Некоторые автомобили на стоянке раскрашены в цвет разлившейся краски. Этот пример подчеркивает смысловую связь между идеей, передаваемой плоскостным брендмауэром, и объемом пространства реальной автостоянки.

Графика активно взаимодействует и с внутренней плоскостью носителя, преобразуя его в средовой объект. Например, вырезанный контур лица девушки в билборде, рекламирующем краску для волос Koleston Naturals (рис. 7, б). Особенность в том, что пространство вырезанного контура взаимодействует с природным пространством пейзажа, расположенного за билбордом. Подобный прием также используется в рекламе Pacific Airlines, игровой консоли PSP, зоопарка Bronx Zoo и др.

К различным видам взаимодействия графики со средой можно отнести объемные вывески, графические знаки, логотипы и т.п. (рис. 7, в), а также декоративно-шрифтовые суперграфические решения экстерьеров (рис. 7, е) и интерьеров зданий (рис. 7, ж).

Конструкция. В контексте дизайна традиционные произведения искусства графики должны были стать частью особых, синтетических видов продукции, которые к станковому искусству не имели прямого отношения: книг, газет, журналов, плакатов, этикеток, упаковок и т.п. В связи с этим постепенно вырабатывается конструктивный принцип создания дизайн-продукта. Наиболее ярко конструктивность проявилась в работах мастеров Баухауза и конструктивистов [19. С. 28].

Впервые конструктивность можно встретить в техническом процессе подготовки типографом полосы набора из литер наборной кассы. Позже в совмещении текста с иллюстрацией, в хромолитографии (наложении нескольких цветов) и, наконец, в коллаже. Более точным будет сказать, что рисунок предполагает изобразительную природу произведения, тогда как конструктивность, по словам М. Кагана, – архитектурную, не изобразительную [11. С. 228, 294].

По сути, появление конструктивной выразительности привело к появлению ее антипода – деконструктивности. Здесь создаваемое дизайн-произведение изначально замышляется как некая конструкция и в этот момент как бы предполагает деконструкцию (текста, фотографии, иллюстрации, узора и т.п.) для создания этой новой конструкции. Если пластичный каркас, обретая телесность, рождается, то конструкция – собирается. На нее как бы навешиваются, как игрушки на новогоднюю елку, составные компоненты. Конструкция – это архитектурная идея, организующая (расставляющая, размещающая) составные компоненты.

Печатность как результат технического прогресса является первой надстройкой традиционных визуальных средств, которая позволила перейти от графики единичных произведений к тиражируемым. Печатность привела к появлению новых видов продукции – массовых проектно-художественных произведений: книги, журнала, газеты, плаката и др.

Пластичная графическая линия рисунка, проявляющая себя в движении руки художника на плоскости, была заменена механическим одномоментным от-

тиском с готовой матрицы (рис. 8). Если раньше процесс создания произведения состоял из одного непрерывного этапа рисования и / или написания, то печатность разделила его на два этапа: подготовительный и репродукционный.

Далее выделим две группы средств, определяющих особенности печатности: эстамп и типографику.



Рис. 8. Сравнение эстетики написанного и напечатанного. Фрагмент страницы (а – нормальный; б – увеличенный масштабы) Библии Гутенберга, первая половина 1450-х гг.

Fig. 8. Comparison of the aesthetics of written and printed. A fragment of the page (a – normal; б – increased scale), Gutenberg Bible, first half of the 1450s

Эстампом (фр. *estampe*, от итал. *stampa* – отпечаток) называют произведение, представляющее собой оттиск на бумаге с печатной формы.

Ксилографические листовки и книга появились в Китае в VII в. В Европе распространились в начале XV в. в Германии и Голландии. Ксилография впервые позволила размножить рукописные кодексы: «на доску наносили текст и рисунки двух смежных страниц и затем гравировали с факсимильной точностью» [20. С. 12]. Далее вручную делали оттиски, незапечатанные стороны страниц склеивали, переплетали, а изображения раскрашивали вручную.

Изучение мастерами выразительных возможностей различных материалов наряду с техниками высокой печати (ксилографией – гравюрой на дереве) и плоской печати (шелкографией) привело к появлению офортных техник глубокой печати (акватинта, сухая игла, мягкий лак, меццо-тинто и др.). Некоторые техники эстампа представлены в рис. 9.

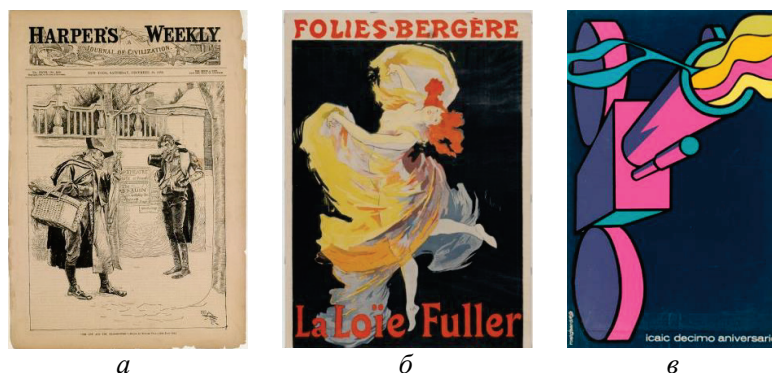


Рис. 9. Визуальные качества напечатанной графики: а – обложка журнала Harper's weekly, ксилография, Г. Пайл, 1883 г.; б – плакат Лои Фуллер в Фоли-Бержер, хромолитография, Ж. Шере, 1893 г.; в – плакат ICAIC Decimo Aniversario, шелкография, А. Ростгаард, 1969 г.

Fig. 9. Visual qualities of printed graphics: а – cover of Harper's weekly magazine, woodcut, G. Pyle, 1883; б – a poster of Loi Fuller in Foley-Berger, chromolithography, J. Sheret, 1893; в – ICAIC Decimo Aniversario poster, silk screen printing, A. Rostgaard, 1969

Типографика. В 1445 г. И. Гуттенберг изобретает пуансон, отливную матрицу, ручной отливной аппарат, литую свинцовую (гартовую) литеру, набор, составляемый из отдельных литер, и ручной пресс [20. С. 12]. Отдельная свинцовая литера и наборная касса позволили появиться типографической выразительности стройных абзацев и полос набора. Последующее развитие шрифтового набора приводило то к все большему обособлению от рисунка написанного текста (например, гротескные гарнитуры начала XX в.), то к тяготению к изобразительно-орнаментальным формам акцидентного шрифта. Но, несмотря на это, печатный набор в тиражной графике ликвидировал традиционное искусство каллиграфии и искусство орнаментации рукописи [11. С. 265]. Наиболее ярким примером печатности в типографике являются эксперименты футуристов (рис. 10).

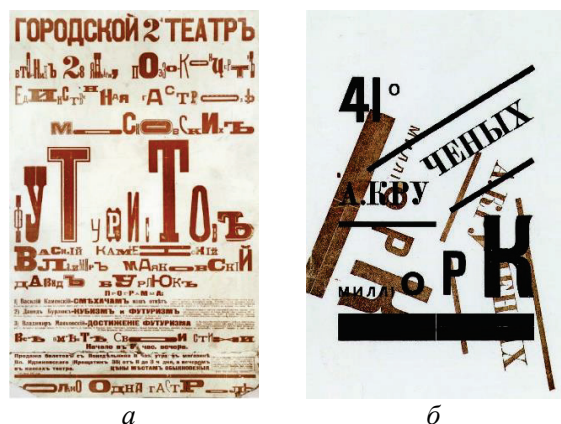


Рис. 10. Визуальные качества печатности в типографике: *а* – афиша выступления футуристов: В. Каменского, Д. Бурлюка и В. Маяковского; *б* – титульный лист книги А. Крученых «Миллиорк», И. Зданевич, 1919 г.

Fig. 10. Visual print quality in typography: *a* – a poster of the performance of the futurists: V. Kamensky, D. Burluk and V. Mayakovsky; *b* – the title page of the book A. Kruchenykh “Milliork”, I. Zdanevich, 1919

Фотографийность и фотографичность. Появление фотографии позволило фиксировать световые потоки с помощью фотоматериала. В самой этимологии слова фотография – др.-греч. *φωτός* «свет» + *γράφω* «пишу, рисую, описываю» запечатлена генетическая связь с рисунком и письмом. Но писание происходит уже не движением черной точки, превращающейся в линию и пятно, а с помощью света. Не случайно фотографию часто называют светописью.

Одновременно следует отметить, что «светописание» происходит настолько быстро, что оно больше напоминает «светопечатание», как процесс получения мгновенного живописного отпечатка. В этом плане генезис фотографии двуедин, с одной стороны, он живописен, с другой стороны, связан с печатностью.

На заре становления фотографии светописание – простое запечатление объектов действительности. Это позволило фотографии стать новым изобразительно-конструктивным элементом дизайн-произведений, частично заменившим иллюстрацию. Эту особенность фотографии в контексте графического дизайна следует именовать *фотографийностью*, так как фотография помещается в графическое дизайн-произведение в неизменном, изначальном виде, обрамленная только прямоугольной формой кадра.

Однако светотеневая живописная выразительность (*фотографийность*), будучи чуждой генезису графики, приводит к возникновению новых техник, которые породили фотографию с графичностью рисунка, позже были объединены под термином «фотографика» [22. С. 49–50].

Основной особенностью фотографии является трансформация светописного изображения в графический художественный образ. Такой образ стремится отделить свет от тени [Там же. С. 182–183], установить четкие границы, контуры, которые свойственны графике. Эту особенность легко усмотреть в техниках фотографии: фотограмма, изогелия, псевдосоляризация, изополихромия, фотобарельф, сверхконтраст и др.

Визуальные возможности фотографии стали проявляться еще на раннем этапе становления фотографии, например фотограммы У.Г.Ф. Тальбота (ок. 1940-х гг.) и эффект псевдосоляризации, примененный У. Джексоном (1857 г.). Активное развитие фотографии приходится на начало XX в., в экспериментах художников-авангардистов М. Рэйя, Л. Мохой-Надя, Э. Лисицкого, А. Родченко [23. С. 17] и др. (рис. 11).



Рис. 11. Визуальные качества фотографии: а – плакат для Pelikan Ink, Э. Лисицкий, 1924 г.; б – швейцарский туристический плакат, Г. Маттер, 1934 г.; в – плакат к выставке, М. Билл, 1945 г.; г – плакат для театральной постановки «Жизель» в Базеле, А. Хофманн, 1959 г.; д – плакат для братьев Чемберс, В. Москосо, 1967 г.; е – плакат Олимпиады в Мюнхене, О. Айхер и его сотрудники, 1972 г.; ж – плакат к шекспировской пьесе «Юлий Цезарь», Г. Томашевский, 1981 г.; з – «Дива уволена», плакат для Публичного театра, П. Шер, 1994 г.

Fig. 11. Visual qualities of photography: а – poster for Pelikan Ink, E. Lissitzky, 1924; б – Swiss travel poster, G. Matter, 1934; в – poster for the exhibition, M. Bill, 1945; г – a poster for the theatrical production of Giselle in Basel, A. Hofmann, 1959; д – poster for the Chambers brothers, V. Moscoso, 1967; е – poster of the Munich Olympics, O. Eicher and his staff, 1972; ж – a poster for the Shakespearean play Julius Caesar, G. Tomashevsky, 1981; з – “Diva Fired”, poster for the Public Theater, P. Cher, 1994.

С развитием цифровой фотографии большинство техник фотографии было запрограммировано и представлено в виде фильтров для графических редакторов. Сложные процессы получения фотографического решения, присущие аналоговой фотографии, в цифровом формате намного упростились.

Коллажность. Коллаж (от фр. *coller* – приклеивание) – прием, характерный в основном для искусства XX–XXI вв., подразумевает соединение в одном произведении разнородных элементов.

Считается, что впервые в искусстве визуальные возможности коллажа были применены Ж. Браком и П. Пикассо в 1910–1912 гг. Чуть позже коллаж и фотомонтаж были восприняты графиками, работавшими в сфере рекламы: Д. Хартфильд, Р. Хаусманн, Х. Хох, М. Эрнст, Л. Мохой-Надь, Г. Клуцис, А. Родченко, Э. Лисицкий, Ю. Балашов, С. Власов, Г. Кузьмина и др.

С развитием технологий возникло направление цифрового коллажа, иконами которого являются уже успевшие стать классическими цифровые коллажи Э. Грейман: «Имеет ли это смысл?» (англ. «Does It Make Sense?»).

Визуальность механического коллажа графична (рис. 12, а, б). Вырезка элемента для наклеивания в произведение делает такой коллаж плоскостным. Это хорошо прослеживается в коллажах, созданных из графичных или фотографичных бумажных вырезок.

Проекционный коллаж (рис. 12, в), как и фотография, стремится освободиться от графичности. Но другие элементы коллажа (композиции) возвращают его в пространство графики.

Дробность (деконструктивность) и многослойность – это онтологические визуальные сущности коллажа [24. С. 374]. Здесь каждый элемент может обладать своей выразительностью, но все они будут подчинены эстетике плоскостности. В механическом коллаже – это ограничение (отграничение) вырезанного элемента, а в проекционном – это определение синтезированной фотографии как части графической конструкции.

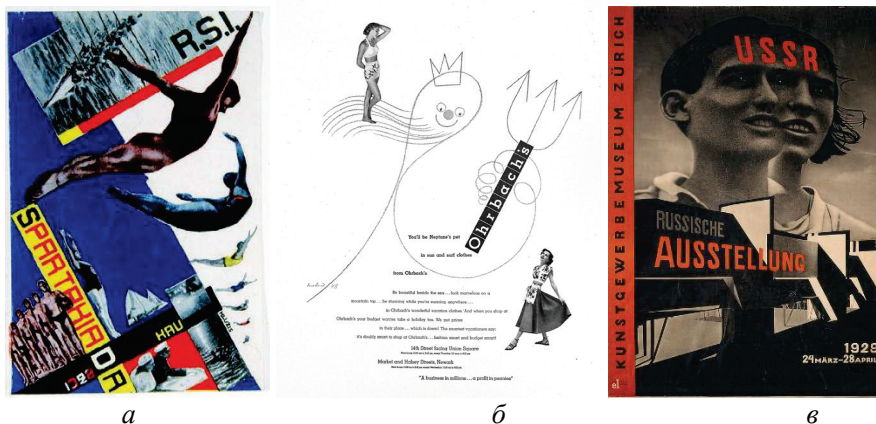


Рис. 12. Визуальные качества фотоколлажа и фотомонтажа: а – открытка «Спартакиада», Г. Клуцис, 1928 г.; б – реклама для магазина Ohrbach's, П. Рэнд, 1946 г.; в – плакат к выставке достижений СССР в Германии, Э. Лисицкий, 1929 г.

Fig. 12. Visual qualities of photo collage and photo montage: а – postcard Spartakiad, G. Klutsis, 1928; б – Ohrbach's store ad, P. Rand, 1946; в – poster for the exhibition of achievements of the USSR in Germany, E. Lissitzky, 1929

Таким образом, в ходе исследования удалось описать качественные характеристики выразительных средств «классического» графического дизайна в контексте изобразительных искусств:

- синтез *рисунка* – формирующего геометричный и пластичный контур формы и ее каркас, и *письма* – абстрактно-смыслового рисунка позволил проявиться *графичности* как выразительному средству, представленному в виде пограничного, жесткого взаимодействия света и тени;
- *живописность* обогатила графичность возможностью перехода от контурности пятна к ее тоновой светотеневой моделировке;
- *декоративность* смягчила взаимодействие света и тени посредством дробления контура и пятна на множество линий и пятен – декора и орнамента;
- *пространственность* позволила графичности, живописности и декоративности преодолеть плоскостность и перейти в мир предметно-пространственной среды.

Обогащение визуальности изобразительных искусств технологическими нововведениями позволило проявиться новым выразительным средствам графического дизайна, в основе которых лежит *конструктивность* как основополагающий принцип собирания произведения:

- *печатность* позволила сделать рисунок и письмо тиражируемыми, посредством штриха в эстампе и типографских литер;
- *фотография*, как и живописность, разрушила игру жесткого противопоставления света и тени в графике. Ее *фотографичность* получила связь с генезисом графики, частично вытеснив иллюстрацию, но при этом став частью графической композиции наряду с шрифтом и графическими формами. Еще большую связь с графикой получила *фотографика*, которая синтезировала светотеневую живописность фотографии и жесткого графичного контура;
- *коллажность* позволила графике превращать любые визуальные компоненты произведения в графические, путем их вырезания, обрамления, установления жестких границ, а также с помощью проекционного фотомонтажа.

Комплексное представление выразительных средств изобразительных и архитектурных искусств, заимствованных «классическим» графическим дизайном, позволило определить (установить пределы) пространства «классического» графического дизайна.

Список источников

1. Meggs Ph.B., Alston P.W. Meggs' history of graphic design. 5th ed. New Jersey, 2011.
2. Глентерник Э. Историческое самоопределение графического дизайна в проектной культуре России, 1880–1980-е гг. : дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия, 2001.
3. Овчинникова Р. Формирование приемов коллажа в графическом дизайне // Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии : тр. XVII Всерос. науч.-практ. конф. Омск : Омский гос. техн. ун-т, 2018. С. 38–41.
4. Nadin M. Design and Semiotics // Semiotics in the Individual Sciences. 1990. Vol. 2. P. 418–436.
5. Skaggs S. Peirce's Semiotic Categories from the Viewpoint of the Graphic Designer // Chinese Semiotic Studies. 2012. № 6, 1. P. 268–279. doi: <https://doi.org/10.1515/css-2012-0118>
6. Черневич Е. Язык графического дизайна. М. : ВНИИТЭ, 1975.
7. Frascara J. Communication design: principles, methods, and practice. New York : Allworth Press, 2004.
8. Полеухин А. Развитие коммуникативного дизайна // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 115. С. 289–299.

9. Габриелян Т. Взаимосвязь семиотико-интерактивной графической проектной среды с системой искусства графики, графического и коммуникативного дизайна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. 2018. № 1 (2). С. 70–83.
10. Габриелян Т. Взаимосвязь семиотико-интерактивной графической дизайн-среды с системой «искусство – дизайн – проектирование» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 152–164.
11. Казан М. Морфология искусства. Л. : Искусство, 1972.
12. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. 2-е изд., испр. и доп. М. : Изобразительное искусство, 1985.
13. Шлеюк С., Смекалов И. К вопросу о взаимосвязях дизайна и изобразительного искусства (живописность как тенденция в проектировании) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. 2009. № 1–2. С. 79–88.
14. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. : В. Шевчук, 2009.
15. Боров Ю. Эстетика. 4-е изд., доп. М. : Политиздат, 1988.
16. Власов В. К определению понятия «декоративность» в различных видах изобразительного искусства // Архитектон: Известия вузов. 2009. № 2. URL: http://archvuz.ru/2009_2/16 (дата обращения: 01.05.2020).
17. Кузнецова С. Декоративность – глубинное, объединяющее качество всех видов изобразительного искусства, дизайна // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 6–2. С. 50–54.
18. Минервин Г., Шимко В., Ефимов А. и др. Дизайн : иллюстрированный словарь-справочник. М. : Архитектура-С, 2004.
19. Власов В. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, 2009.
20. Гуссман Г. О книге. М. : Книга, 1982.
21. Пронина А. Фотография. История термина, его значение и местоположение в системе искусств // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 4. С. 50–55.
22. Сидоренко В. Проектная фотография (упражнения в пропедевтике) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2014. № 1. С. 176–185.
23. Лаврентьев А. Александр Родченко: начало карьеры дизайнера // Дизайн-ревью. 2011. № 3–4. С. 9–22.
24. Тамулевич С. Цифровой коллаж в пространстве постмодернизма: истоки и типология // Новые идеи нового века : материалы междунар. науч. конф. Хабаровск : Дальневосточный гос. гуман. ун-т, 2014. С. 369–376.

References

1. Meggs, Ph.B. & Alston, P.W. (2011) *Meggs' history of graphic design*. 5th ed. New Jersey.
2. Glinternik, E. (2001) *Istoricheskoe samoopredelenie graficheskogo dizayna v proektnoy kul'ture Rossii, 1880–1980-e gg.* [The historical self-determination of graphic design in the design culture of Russia, 1880–1980]. Art History Dr. Diss. St. Petersburg State Academy of Art and Industry.
3. Ovchinnikova, R. (2018) Formirovanie priemov kollazha v graficheskom dizayne [The formation of collage techniques in graphic design]. *Vizual'naya kul'tura: dizayn, reklama, informatsionnye tekhnologii* [Visual culture: design, advertising, information technology]. Proc. of the Conference. Omsk: Omsk State Technical University.
4. Nadin, M. (1990) Design and Semiotics. *Semiotics in the Individual Sciences*. 2. pp. 418–436.
5. Skaggs, S. (2012) Peirce's Semiotic Categories from the Viewpoint of the Graphic Designer. *Chinese Semiotic Studies*. 6(1). pp. 268–279. DOI: 10.1515/css-2012-0118
6. Chernevich, E. (1975) *Yazyk graficheskogo dizayna* [Graphic Design Language]. Moscow: VNIITE.
7. Frascara, J. (2004) *Communication design: principles, methods, and practice*. New York: Allworth Press.
8. Poleukhin, A. (2009) Razvitie kommunikativnogo dizayna [Development of communicative design]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Bulletin of the Russian State Pedagogical University*. 115. pp. 289–299.
9. Gabrielyan, T. (2018) The relationship of the semiotic-interactive graphic design environment with the system of graphic art, graphic and communicative design. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPU*. 1(2). pp. 70–83.

10. Gabrielyan, T. (2019) The relationship of the semiotic-interactive graphic design environment with the 'art – design – engineering'. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo univer-siteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 152–164. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/14
11. Kagan, M. (1972) *Morphology of Art*. Leningrad: Art.
12. Wipper, B. (1985) *An Introduction to the Historical Study of Art*. 2nd ed. Moscow: Fine Arts.
13. Shleyuk, S. & Smekalov, I. (2009) K voprosu o vzaimosvyazyakh dizayna i izobrazitel'nogo iskusstva (zhivopisnost' kak tendentsiya v proektirovanii) [On the relationship between design and fine art (picturesqueness as a trend in design)]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPU*. 1–2. pp. 79–88.
14. Wölflin, H. (2009) *Basic Concepts of Art History. The Problem of the Evolution of Style in New Art*. Moscow: V. Shevchuk.
15. Borev, Yu. (1988) *Estetika* [Aesthetics]. 4th ed. Moscow: Politizdat.
16. Vlasov, V. (2009) K opredeleniyu ponyatiya “dekorativnost” v razlichnykh vidakh izobrazitel'nogo iskusstva [On “decorativeness” in various types of fine art]. *Arkhitekton: izvestiya vuzov*. 2. [Online] Available from: http://archvuz.ru/2009_2/16
17. Kuznetsova, S. (2010) Decorativeness is the deep, uniting quality of all types of fine art, design. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 6–2. pp. 50–54.
18. Minervin, G., Shimko, V., Efimov, A. et al. (2004) *Dizayn : illyustrirovannyi slovar'-spravochnik* [Design: an illustrated dictionary-reference book]. Moscow: Architecture-S.
19. Vlasov, V. (2009) *Teoretiko-metodologicheskie kontseptsii iskusstva i terminologiya dizayna* [Theoretical and methodological concepts of art and design terminology]. Abstract of Art History Dr. Diss. St. Petersburg State University of Technology and Design.
20. Gussman, G. (1982) *O knige* [About the Book]. Moscow: Kniga.
21. Pronina, A. (2012) Fotografika. Istoriya termina, ego znachenie i mestopolozhenie v sisteme iskusstv [Photograph. The history of the term, its meaning and position in the art system]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPU*. 4. pp. 50–55.
22. Sidorenko, V. (2014) Proektnaya fotografika (uprazhneniya v propedevtike) [Project photography (exercises in propaedeutics)]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPU*. 1. pp. 176–185.
23. Lavrentiev, A. (2011) Aleksandr Rodchenko: nachalo kar'ery dizaynera [Alexander Rodchenko: the beginning of a designer's career]. *Dizayn-revyu*. 3–4. pp. 9–22.
24. Tamulevich, S. (2014) Tsifrovoy kollazh v prostranstve postmodernizma: istoki i tipologiya [Digital collage in the space of postmodernism: sources and typology]. *Novye idei novogo veka* [New Ideas of the New Century]. Proc. of the Conference. Khabarovsk: Far Eastern State University for the Humanities.

Сведения об авторе:

Габриелян Т.О. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры книжной графики и дизайна печатной продукции факультета информационно-полиграфических технологий Та-врической академии Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского (Сим-ферополь, Россия). E-mail: Tigrangabr@tagart-studio.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Gabrielyan T.O. – V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federa- tion). E-mail: Tigrangabr@tagart-studio.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 30.06.2020;
одобрена после рецензирования 19.02.2022; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 30.06.2020;
approved after reviewing 19.02.2022; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 391; 7.031.2

doi: 10.17223/22220836/48/17

ИСКУССТВО РУССКОГО КОСТЮМА В КИТАЕ

Олег Вадимович Дементьев

Краснодарский государственный институт культуры, Краснодар, Россия; Хэбэйский университет иностранных исследований, Шицзячжуан, КНР, pitepa83@mail.ru

Аннотация. В статье автор повествует о высокой степени сохранения русского костюма как части культуры предков сибирских и дальневосточных казаков, старообрядцев на территории Синцзян-Уйгурского автономного района и Трехречья в Китае. Но при этом отмечено почти полное исчезновение традиционного костюма у албазинцев.

Также в статье представлены основные источники изучения одного из национальных меньшинств в Китае – русских, их истории появления, фольклора и быта, традиций. К таким источникам относятся как научная литература, так и полевые исследования, на основе которых сделаны соответствующие выводы о наличии и сохранности костюма. Статья является частью диссертационного исследования автора.

Ключевые слова: Китай, албазинцы, Русское Трехречье, русские в Синцзян-Уйгурском автономном районе, русский костюм

Для цитирования: Дементьев О.В. Искусство русского костюма в Китае // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 215–225. doi: 10.17223/22220836/48/17

Original article

THE ART OF RUSSIAN COSTUME IN CHINA

Oleg V. Dementev

Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russian Federation; Hebei Foreign Studies University, Shijiazhuang, People's Republic of China, pitepa83@mail.ru

Abstract. Russians in China are represented in three directions of settlement: Albazians, Russian three rivers and Russians in the Xinjiang Uyghur region. The scope of the study is the north and north-east of China on the border with the Far Eastern and East Siberian Federal districts of Russia. This article identifies literary and material sources that prove the emergence, development, as well as the importance of Russian costumes in the northern, north-eastern part of China.

Albazinians. In 2011 was created the archaeological expedition at the monument of federal value “The Albazin fortress”. From the materials found during the excavations, it can be assumed that the Albazians used Daurian elements in clothing and costumes.

In 1685, some Cossacks moved to the side of Manchu, partially losing Russian traditions and culture before the arrival of the Spiritual mission to Beijing in the late XIX century. Since the middle of the XX century, the remaining Albazians, assimilated, and from the elements of life of Orthodox culture were only crosses and Church utensils. Respectively a suit, as part of culture was lost.

Russian Three Rivers. At the turn of the XVIII–XIX centuries in the area of Three Rivers refugees from Siberia and Transbaikalia put the first Zaimka, and by the end of the XIX century there were already formed mass settlements. At the beginning of the XX century the Russian population was about 90%.

Since the end of the XVII century in the north-eastern territory of China appears uniform (military) clothing of Siberian and Trans-Baikal Cossacks. Since the XX century, it has been preserved and presented to the Chinese audience in dance performances, described in the publication “the History of modern dance in China (1840–1996)”.

To determine the degree of preservation of clothing and costume elements, it is necessary to conduct an ethnographic expedition with a photo and video recording of the life and folklore of the Three Rivers settlements, followed by their analysis. Materials on oral Russian folklore collected in the expeditions of A.P. Zabyako and A.A. Zabyako. A detailed description of the folklore and traditions of the Three Rivers is contained in the monograph of V.L. Klyaus, which today is the most relevant source for research.

Russians in Xinjiang Uyghur region. At the beginning of the XX century in Xinjiang moved white guard families who do not recognize the Soviet regime, as well as the old believers of the Far East and Siberia. The Russian population in Xinjiang positions itself as the descendants of Russians, while belonging to the small peoples of China. The language and traditions in General, the Russian national costume are preserved.

Russian dance styles are still being studied in the Northern regions of China, appropriate stage costumes are being sewn, and Russia – China arts and culture festivals are held annually, in which they take part, demonstrating costumes of Chinese and Russian educational institutions, ensembles.

Keywords: China, Albazinians, Russian Three Rivers, Russian in Xinjiang-Uyghur Autonomous region, Russian costume. The article considers each of them

For citation: Dementev, O.V. (2022) The art of russian costume in China. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 215–225. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/17

Русские как представители национальных меньшинств на территории Китайской Народной Республики (далее – КНР) распределены на три группы: албазинцы, Русское трехречье и русские в Синьцзян-Уйгурском автономном районе (далее – СУАР). Все они относятся к одной из 56 национальностей Китая – 俄罗斯族 (e luo si zu). Для создания общей картины и получения сравнительных характеристик русского костюма в КНР рассмотрим каждое из направлений расселения отдельно. Под костюмом понимаются исторически сложившиеся элементы одежды, используемые в обрядах либо для создания сценических образов, перенесенные из России на территорию Китая.

Территориальные рамки исследования – север и северо-восток КНР, на границе с Дальневосточным и Восточно-Сибирским федеральными округами Российской Федерации (далее – РФ), обусловленные историческим расселением и эмиграцией русского населения. Целью и задачами исследования является определение литературных и материальных источников, доказывающих историческое появление, развитие, а также значение русских костюмов в северной, северо-восточной части КНР. Данная статья является частью диссертационного исследования автора.

Для исследования используются метод художественного анализа, а также историко-сравнительный метод. Среди общенаучных методов – аналогия и сравнение.

Первое упоминание о русских в Китае датируется 1330 г. – «охранный Русский полк в Пекинской гвардии» при правлении хана Тутимура (Джаяду). А с 1331 г. Русскому полку была выдана серебряная печать, т.е. учреждение командного состава и присоединение его к ближайшему ханскому полку. При этом командование было создано не из русских, а из кипчаков (половцев) и алан асе (аланов) [1. С. 66, 68–69]. Так как Русский полк находился на

полном обеспечении монгольской империи, соответственно, нельзя говорить о каких-либо элементах русской одежды в составе полка. К тому же он не являлся постоянным поселением, хоть в тексте [1. С. 66–67] и указывается о выдаче им одежды, земель и сельскохозяйственных орудий.

Албазинцы (阿尔巴津人, a er ba jin ren). Первое русское поселение, перешедшее на территорию Китая после очередной осады маньчжурскими войсками, летом 1685 г., острога Албазин (сегодня село Албазино Сковородинского района Амурской области в РФ). Современные потомки албазинцев проживают в Пекине, Тяньцзине, Хайлааре, Харбине, Ухане, Чанчуне и Шеньяне [2. С. 40].

С 2011 г. была создана археологическая экспедиция по возобновлению раскопок памятника федерального значения «Албазинская крепость» и разведке в окрестностях села Албазино – совместная работа фонда «Петропавловск» и Центра по сохранению историко-культурного наследия Амурской области (далее – ЦСНАО), а с 2015 г. и Русского Географического Общества (далее – РГО). В процессе археологических раскопок были обнаружены фундамент православного Спасского монастыря, основанного в 50-х гг. XIX в., и многочисленные захоронения. Доказано, что острог основан на месте городка даурского князя Албазы, сожженного Ерофеем Павловичем Хабаровым в 1651. Доказательством стали находки предметов XVII в. и позднего средневековья, среди которых синие пастовые бусины, бронзовые пуговицы, кожаная обувь, фрагменты керамики, ядра, пули, стрелы и копья, а также серебряные монеты – «чешуйки» [3–6]. Автор статьи принимал непосредственное участие в археологических раскопах Албазинского острога в 2015 и 2016 гг. в качестве одного из представителей РГО.

Из вышеизложенного материала можно предположить, что албазинцы носили одежду и костюмы, не только относящиеся к православной культуре, но и использовали в ней даурские элементы. Эти элементы могли быть как в качестве сбережений, так и в качестве украшений, дополнений к одежде.

С 1685 г., после осады острога, часть казаков с семьями перешли на сторону маньчжур, составив там отдельное подразделение при императоре Кан Си [7; 8; 9. С. 359]. Вследствие того, что русских женщин было немного, казаки вступали в брак, смешиваясь с маньчжурским населением. Кроме изменения внешности, у последующих поколений приобретались китайские черты лица, менялось вероисповедание. За сменой религии следовало и изменение культуры, быта, традиционная русская одежда сменялась маньчжурской. Речь идет о частичной утере албазинцами русских традиций и культуры до прихода Духовной миссии в Пекин в конце XIX в. [7; 8; 9. С. 360].

Во время Боксерского восстания в 1900 г. многие из албазинцев работали при Русской Духовной миссии. И перед ними стал выбор – расстаться с жизнью или скрывать свое вероисповедание. С середины XX в. они ассимилировались с китайским населением. Со времени «культурной революции» в КНР не осталось ни одного православного храма, все они были разрушены [8].

К 2000 г. в КНР албазинцев насчитывалось лишь 250 человек, из 15 600 человек русского населения. Из элементов одежды и быта, относящихся к казачьей православной культуре, остались лишь нательные кресты и некоторая церковная утварь, напоминавшие им о дедах и прадедах, о малой родине [7; 8; 9. С. 361].

В итоге можно говорить о существовании традиционной одежды и костюма у албазинцев в КНР до конца XVII – начала XVIII в., а также о частичном возрождении у них православной культуры с конца XIX до начала XX в. А с созданием нового государства – КНР, при политике Мао Цзэдуна – об утрате культурной составляющей и соответствующих традиционных элементов одежды.

Русское Трехречье – территория между реками Хаул, Дербул и Ган, правобережными притоками Аргуни. Традиционное русское поселение в Северной Маньчжурии – Русская национальная волость в составе городского уезда Аргунь-Юци округа Хулун-Буир автономного района Внутренняя Монголия [10]. Население – метисы китайско-русского происхождения, частично сохранившие русскую речь и русские традиции.

На рубеже XVIII–XIX вв. в районе Трехречья появляются первые зимовья и заимки, поставленные беженцами из Сибири и Забайкалья. К концу XIX в. здесь уже формировались массовые поселения, к началу XX в. местное население составляло около 90% русских переселенцев [Там же].

В конце 1920-х – начале 1930-х, по причине действия Советского правительства по отношению к крестьянству, многие из крестьян выбрали путь эмиграции в соседнюю Восточную Маньчжурию. «В Китае многие приморские крестьяне-старообрядцы селились первоначально в Трехречье, где еще в конце XIX – начале XX в. сформировалось несколько казацких и крестьянских, в том числе старообрядческих, поселений, недалеко от г. Харбина. Здесь их какое-то время материально поддерживало Главное бюро по делам эмигрантов в Маньчжурии» [11, 12].

В монографиях «Русские и китайцы: этномиграционные процессы на Дальнем Востоке» [13], «Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина» [14. Гл. 1] имеются подтверждения фактов переселения русских казаков, сохранения религиозных и культурных элементов среди русского населения Китая XX в. «Тяжелейшим образом сказались на населении русского Дальнего Востока события 30-х гг. XX в. Значительная часть казачества, не приняв советской власти, сразу после Гражданской войны ушла в Маньчжурию» [14. С. 31]. Речь идет о русских казаках, живущих в рамках «дальневосточного фронта», чья ментальность была «проявлена – в организации религиозной и культурной жизни русских жителей Харбина» [13. С. 11]. Понятие «дальневосточный фронт» подразумевает контактную зону Азиатско-Тихоокеанского региона между странами, народами и культурами.

Из вышесказанного можно судить о появлении русского костюма с конца XVII в., после перехода албазинцев, на северо-восточной территории и форменной (военной) одежды Сибирского и Забайкальского казачества с конца XVIII в. До 1774 г. у казаков не было установленной формы одежды, «в казачьих рядах одновременно встречались русские кафтаны, восточные халаты, кавказские бешметы, польские жупаны» [15].

Во время правления Николая II прошло последнее преобразование, появилась единая форма, имеющая знаки и цвета отличия в зависимости от региона. Подробное описание формы и ее исторического развития дано на сайте «Сибирское казачество» [Там же].

С 1907 г. на смену белым приходят серовато-желто-зеленые однобортные кители с пятью металлическими пуговицами. Мундир с короткими полыми, шестью складками сзади, стоячим закругленным воротником, выпушкой прикладного цвета, на рукавах пришивной обшлаг. На воротнике и обшлаге одиночные петлицы из белой тесьмы с просветом по прикладному сукну. В походных условиях надевали косоворотку без карманов, со стоячим воротником и обшлагами на двух пуговицах. Шаровары из серо-синего сукна с лампасами, обшитые кожей, и черные сапоги. Парадная форма: серо-зеленая гимнастерка, шаровары без кожи и фуражка [15]. Под понятием «прикладной цвет» понимается цвет прикладной ткани на шароварах, т.е. лампаса.

«Казачий конвой Российского Охранного отряда в Пекине. Конвойцы были одеты в кители, шаровары, сапоги, кроме того, имели тропические белые шлемы французского образца с широким чехлом защитного цвета, погоны и перчатки цвета хаки. Офицеры конвоя надевали на службе защитного цвета брюки, парусиновые гетры (длиной 45 см) с тремя пряжками и ремешками на наружной стороне и ботинки (высотой 18 см) желтой кожи на шнурках, с толстой подошвой и каблуком» [Там же].

С XX в. форма не только сохранялась, но и была представлена китайскому зрителю в танцевальных постановках. Упоминание военной формы в качестве сценического костюма, представленного в русских танцевальных постановках на китайской сцене, есть в научном издании «История развития современного танца в Китае (1840–1996)» [16]. «苏区革命歌舞的产生, 还当追溯到1924年起国共两党建立了统一战线, 进行了第一次国内革命战争的北伐时期, 那时在革命军中就已经建立了宣传队» («Советские революционные песни и пляски появились еще в 1924 г., когда две партии стран создали единый фронт для проведения Северного похода во время Первой гражданской революционной войны, тогда в революционной армии были созданы агитационные группы») [16. Р. 81]. В основном тексте речь идет о советских солдатах, казаках, демонстрирующих посредством хореографии мастерское владение оружием, ловкость и боевой дух красноармейцев, используя военную форму в качестве сценического костюма. Так как парадную форму разрешалось носить на концерты и во время ряда праздников, можно предположить, что использовали оба типа формы. При этом не отмечено конкретное название коллектива, в источнике употребляется термин «宣传队» (xuan chuan dui) – агитационно-пропагандистский отряд (либо отряды). Большую часть репертуара составляли песни с танцевальными элементами. С 1926 г. советские агитационные бригады пели «возрождение Красного знамени», «песню рабочих и крестьян», «о дисциплине в Красной армии». В 1932 г. популярными стали танцы: «русский», «украинский», «челночный» и «танец с саблями» [Ibid.].

«В настоящее время в Трехречье существует несколько деревень, где живут потомки русских поселенцев, в основном – люди, родившиеся в смешанных браках. По разным данным, к таким русским себя относит более тысячи человек» [17]. По мнению А.П. Тарасова, «их этничность детерминруется общей историей и культурой, а важнейшим фактором самоидентификации в качестве русских послужили обиды за репрессии в период культурной революции» [18]. С мая по июнь 2015 г. Амурским государственным

университетом были организованы две экспедиции, в ходе которых собраны семейные мемораты русских Трехречья. Участники экспедиции: А.П. Забияко, А.А. Забияко, Я.В. Зиненко, Чжан Жуян, Ван Цзянлин. Участникам полевых исследований удалось доказать, что трехреченцы сохранили русские традиции, праздники, отношение к церкви, историческую память о предках, частично сохранили русскую ментальность. При этом жители Трехречья идентифицируют себя не как русские, а своеобразный симбиоз китайского и русского населения, как отдельный род, преимущественно русский анклав, для поддержания которого нужны и китайцы, и русские [17].

Сегодня, для определения степени сохранения элементов одежды и костюма, церковной утвари Трехречья понадобится отдельная этнографическая экспедиция с фото- и видеофиксацией быта и фольклора поселений трехреченцев, а также последующим их анализом. Материалы по сохранившемуся устному русскому фольклору собраны в экспедициях А.П. и А.А. Забияко, 2015–2016 гг. [19]. Описание фольклора и традиций трехреченцев есть и в монографии В.Л. Кляуса [20], являющейся сегодня наиболее актуальным для исследований источником.

Судя из данных статей и полевых исследований, частичному сохранению подлежали элементы быта, одежды, военной формы сибирского, забайкальского, а также приморского казачеств.

Русские в СУАР. СУАР (新疆维吾尔自治区, xin jiang wei wu er zi zhi qu; Синьцзян с китайского языка – новая граница или новые рубежи) – северо-запад КНР.

«Первые известия о русских в Синьцзяне относятся к 1850 г.: томские купцы сообщали о китайских христианах в Кульдже, которые утверждали, что они являются потомками русских казаков. Во второй половине XIX в. в Синьцзяне появились русские консульства, торговые представительства. В 1877 г. открылась первая русская каменная церковь в Кульдже. К концу XIX в. русская колония в СУАР насчитывала около 2 000 человек. Основными центрами расселения русских были Кульджа, Чугучак, Суйдун и Урумчи» [21].

С начала XX в., в Синьцзян переселялись белогвардейские семьи, не признающие советскую власть [22]. С 1930 по 1940 г. «сюда [приграничные территории Китая] стали стекаться дальневосточные староверы, поселившиеся отдельными семьями в разных уголках Маньчжурии, в том числе в Трехречье, Синьцзяне, куда мигрировали в основном старообрядцы Алтая» [12].

Современное население русских в Синьцзян позиционирует себя как потомки русских, в основном сибирских казаков, при этом относятся к малым народам Китая. Для сохранения культурной составляющей по сей день действует русская школа, в которой проводятся различные кружки, секции по изучению русских традиций. Население интересуется русской историей, следит за политической и экономической обстановкой в Российской Федерации, им доступны различные средства массовой информации, русская литература. Русское казачество периодически посещает автономный район с той же целью – сохранение культуры, поддержание отношений с потомками соотечественников. Соответственно, мы можем говорить не только о сохранении

языка и традиций в целом, но и сохранения элемента русской культуры – костюма в данном регионе.

В северных регионах КНР и сегодня изучаются различные направления русского танца, шьются соответствующие сценические костюмы. Например, в Хэйхэском университете (провинция Хэйлунцзян) русскими хореографами создаются постановки как эстрадные, так и народно-сценические (рис. 1), используя трюковые движения русского танца (рис. 2), различные варианты национального русского костюма (рис. 3, 4). Ежегодно проводятся фестивали искусств и культуры Россия – Китай, в которых принимают участие, демонстрируя костюмы, ансамбли Амурской области, Хабаровского края, учебные заведения КНР (авторские фотографии).



Рис. 1. Народно-стилизированный танец «Валенки»
Fig. 1. Folk-stylized dance "Valenki"



Рис. 2. «Ползунок» в мужской партии русского танца «Кадриль»
Fig. 2. "Slider" in the male part of the Russian dance "Quadrille"



Рис. 3. Отчетный концерт в городе Хэйхэ

Fig. 3. Reporting concert in Heihe city



Рис. 4. Гастроли в городе Харбин

Fig. 4. Touring in Harbin city

Заключение. Появление русского костюма на территории Китая – заслуга сибирских и дальневосточных казаков, по разным причинам попавших в страну и основавших поселения. В силу обстоятельств албазинцам как части русского населения современной КНР не удалось сохранить русский традиционный костюм, но остается память истории переселения их предков в некоторых предметах быта, практически утрачен русский язык. Русским в Трехречье и СУАР, напротив, не только удалось сохранить костюм, элементы фольклора, в основном устного, и традиций, они и сегодня передают их из поколения в поколение. Об этом свидетельствует ряд научных работ, как русских, так и иностранных: диссертаций, монографий, статей, большая часть которых основывается на полевых исследованиях. Русские традиционные костюмы, в основном военная форма, упоминаются в китайской научной

литературе: «История развития современного танца в Китае (1840–1996)» [16] и датируется XX в.

Для более подробной фиксации и анализа оставшейся русской традиционной одежды, костюмов и быта в целом во Внутренней Монголии и СУАР понадобятся новые экспедиции с участием не только филологов, этнографов, религиоведов, но и специалистов искусствоведения. Наиболее актуальными источниками для дальнейших исследований темы являются как дневники экспедиций, так и научные публикации А.П. Забияко и А.А. Забияко, А.П. Тарасова, В.Л. Кляуса, ЦСНАО, фонда «Петропавловск» и РГО.

Русский национальный костюм и сегодня является частью культуры, изучаемой в учебных заведениях КНР, в основном на приграничной территории с РФ. В свою очередь, университеты северного Китая демонстрируют русский костюм и в других регионах страны посредством хореографического, вокального или театрального искусства, приглашая хореографов для длительной работы со студентами, либо русские ансамбли для кратковременных совместных выступлений, фестивалей.

Список источников

1. *Русь и Асы в Китае, на Балканском полуострове в Румынии и в Угорщине в XIII–XIV в.* (заметки Преосв. Палладия, докт. Бретшнейдера, архим. Руварца и редактора) // Живая старина. Периодическое издание отделения этнографии Императорского Русского Географического Общества под редакцией председательствующего в отделении этнографии В.И. Ломанского. Вып. I. СПб. : Типография С.Н. Худекова, 1894. С. 65–77.
2. *Виноградов А.О.* Внешняя политика Китайской народной Республики в 1949–1976 гг. Фонд исторической перспективы. Центр исследований и аналитики. Перспективы. 15.08.2016. URL: <http://journal.perspektivy.info/> (дата обращения: 20 апреля 2019).
3. *Зайцев Н., Волков Д., Щербинский Е.* Городище на горе Шапка – средневековый форпост на Амуре // Родина. 2012. № 5. С. 46.
4. *Степанов Д.* Албазин в XVII веке: военная и духовная крепость Приамурья // Родина. 2011. № 12. С. 55–56.
5. *Черкасов А., Беляков А.* Археологические исследования в Албазино // Родина. 2012. № 5. С. 47.
6. *Черкасов А., Зайцев Н., Онищук В., Сухоруков Н.* Албазинская экспедиция. Современные геофизические методы в исследовании Албазинского острога // Родина. 2011. № 12. С. 59–63.
7. *Поздняев Д.* Свящ. Дионисий Поздняев. Албазинцы // Православная энциклопедия. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. Т. I. С. 448–752.
8. *Поздняев Д.* Свящ. Дионисий Поздняев. Свящ. Православие в Китае (1900–1997 гг.). М., 1998.
9. *Ян Сумэй.* Казаки в истории российско-китайских отношений (XVII в. – 1920 г.) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Международные отношения. 2016. № 2. С. 354–364.
10. *Соломеина Ю.Н.* Трехречье – пространство поликультурных взаимодействий российско-китайского трансграничья // Конференция «Путь Востока», Путь Востока. Культура. Религия. Политика : материалы XVI молодежной конференции по проблемам философии, религии и культуры Востока (25–27 апреля 2013 г.). СПб. : СПб. философ. общество, 2014. С. 120–124.
11. *Аргудяева Ю.В.* Русские старообрядцы в Маньчжурии. Владивосток : ИИАЭ народов Дальнего Востока ДВО РАН, 2008. 400 с.
12. *Аргудяева Ю.В.* Эмиграция русских крестьян Дальнего Востока в Маньчжурию. URL: <http://xxl3.ru/pages/argudiaeva.htm> (дата обращения: 20.04.2019).
13. *Забияко А.А.* Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2016. 450 с.
14. *Забияко А.П., Кобызов Р.А., Понкратова Л.А.* Русские и китайцы: этномиграционные процессы на Дальнем Востоке / под ред. А.П. Забияко. Благовещенск : Амурский гос. ун-т, 2009. С. 9–35.

15. *История и эволюция казачьей формы*. Сибирское казачество. 11.06.2019. URL: <https://sibkazak.ru/istoriya-i-yevoluciya-kazachey-formy/> (дата обращения: 02.09.2019).
16. Wang Ke Fen. National Art Science “ninth five-year plan” is a key project. History of the development of modern contemporary dance in China (1840–1996). Editor-in-chief. People’s music press. Beijing : People’s music press, 1999, 2016 reprint. 853 p. (In Chin.).
17. Забияко А.П., Забияко А.А. Семейные мемораты русских Трехречья как основа реконструкции исторических процессов и этнокультурной идентификации в китайской среде. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semeynye-memoraty-russkih-tryohrechya-kak-osnova-rekonstruktsii-istoricheskikh-protssosov-i-etnokulturnoy-identifikatsii-v-kitayskoy> (дата обращения: 04.05.2019).
18. Тарасов А.П. Русская национальная волесть Эньхэ в Барге: поиск русскими своей национальной идентичности в приграничном Китае // Общество и государство в Китае. М. : Ин-т востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. Т. XLIV, ч. 2. С. 187–208.
19. Забияко А.П., Забияко А.А. Фольклор русскоязычной диаспоры Трехречья как основа сохранения этничности. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklor-russkoyazychnoy-diaspory-tryohrechya-kak-osnova-sohraneniya-etnichnosti> (дата обращения: 04.05.2019).
20. Кляус В.Л. «Русское Трехречье» Маньчжурии: очерки фольклора и традиционной культуры. М. : ИМЛИ РАН, 2015. 416 с.
21. Попов А.В. Русская диаспора в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китая // Национальные диаспоры в России и за рубежом в XIX–XX вв. М. : Ин-т рос. истории РАН. 2001. С. 194–201.
22. Комиссарова Е.Н. Белогвардейская эмиграция в Синьцзяне в 1920–1935 гг. : дис. ... канд. ист. наук. Барнаул, 2004. 226 с.

References

1. Rev. Pallady et al. (1894) Rus' i Asy v Kitae, na Balkanskom poluostrove v Rumynii i v Ugorshchine v XIII–XIV v. (zametki Preosv. Palladiya, dokt. Bretshneydera, arkhim. Ruvartsa i redaktora) [Rus' and Ases in China, on the Balkan Peninsula in Romania and in the Ugorshchina in the 13th – 14th centuries (notes by Rev. Pallady, Dr. Bretschneider, Archim. Ruvarts and the editor)]. *Zhivaya starina*. 1. pp. 65–77.
2. Vinogradov, A.O. (2016) *Vneshnyaya politika Kitayskoy narodnoy Respubliki v 1949–1976 gg.* [Foreign policy of the People's Republic of China in 1949–1976]. 1976 Historical Perspective Foundation. Center for Research and Analytics. Perspectives. 15th August. [Online] Available from: <http://journal.perspektivy.info/> (Accessed: 20th April 2019).
3. Zaytsev, N., Volkov, D. & Shcherbinskiy, E. (2012) Gorodishche na gore Shapka – srednevekovyy forpost na Amure [A Settlement on Mount Shapka – a medieval outpost on the Amur]. *Rodina*. 5. pp. 46.
4. Stepanov, D. (2011) Albazin v XVII veke: voennaya i dukhovnaya krepost' Priamur'ya [Albazin in the 17th century: the military and spiritual fortress of the Amur region]. *Rodina*. 12. pp. 55–56.
5. Cherkasov, A. & Belyakov, A. (2012) Arkheologicheskie issledovaniya v Albazino [Archaeological research in Albazino]. *Rodina*. 5. pp. 47.
6. Cherkasov, A., Zaytsev, N., Onishchuk, V. & Sukhorukov, N. (2011) Albazinskaya ekspeditsiya. Sovremennyye geofizicheskie metody v issledovanii Albazinskogo oostroga [The Albazin expedition. Modern geophysical methods in the study of the Albazinsky prison]. *Rodina*. 12. pp. 59–63.
7. Pozdnyayev, D. (2000) Svyashch. Dionisiy Pozdnyayev. Albazintsy [Priest. Dionisy Pozdnyayev. Albazians]. In: *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr “Pravoslavnyaya entsiklopediya.” pp. 448–752.
8. Pozdnyayev, D. (1998) *Pravoslavie v Kitae (1900–1997 gg.)* [Holy Orthodoxy in China]. Moscow: [s.n.].
9. Yang Sumei. (2016) Kazaki v istorii rossiysko-kitayskikh otnosheniy (XVII v. – 1920 g.) [Cossacks in the history of Russian-Chinese relations (17th century – 1920)]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta družby narodov. Seriya “Mezhdunarodnye otnosheniya”*. 2. pp. 354–364.
10. Solomeina, Yu.N. (2014) Trekhrech'e – prostranstvo polikul'turnykh vzaimodeystviy rossiyskokitayskogo transgranich'ya [Three Rivers – a Space of Multicultural Interactions of the Russian-Chinese Cross-Border Area]. *Put' Vostoka. Kul'tura. Religiya. Politika* [of the East. Culture. Religion. Politics]. Proc. of the 16th Conference. April 25–27, 2013. St. Petersburg: St. Petersburg. filosof. obshchestvo. pp. 120–124.
11. Argudyaeva, Yu.V. (2008) *Russkie staroobryadtsy v Man'chzhurii* [Russian Old Believers in Manchuria]. Vladivostok: IIAE narodov Dal'nego Vostoka DVO RAN.

12. Argudyaeva, Yu.V. (n.d.) *Emigratsiya russkikh krest'yan Dal'nego Vostoka v Man'chzhuriyu* [Emigration of Russian peasants from the Far East to Manchuria]. [Online] Available from: <http://xxl3.ru/pages/argudiaeva.htm> (Accessed: 20th April 2019).
13. Zabiako, A.A. (2016) *Mental'nost' dal'nevostochnogo frontira: kul'tura i literatura russkogo Kharbina* [The mentality of the Far Eastern frontier: culture and literature of Russian Harbin]. Novosibirsk: SB RAS.
14. Zabiako, A.P., Kobyzov, R.A. & Ponkratova, L.A. (2009) *Russkie i kitaytsy: etnomigratsionnye protsessy na Dal'nem Vostoke* [Russians and Chinese: Ethnomigration Processes in the Far East]. Blagoveshchensk: Amur State University. pp. 9–35.
15. Sibkazak.ru. (2019) *Istoriya i evolyutsiya kazach'ey formy. Sibirskoe Kazachestvo* [History and evolution of the Cossack form. Siberian Cossacks]. 11th June. [Online] Available from: <https://sibkazak.ru/istoriya-i-evolyutsiya-kazachey-formy/> (Accessed: 2nd September 2019).
16. Wang Ke Fen. (1999) *National Art Science "ninth five-year plan" is a key project. History of the development of modern contemporary dance in China (1840–1996)*. Beijing: People's music press.
17. Zabiako, A.P. & Zabiako, A.A. (2016) Family memorats of Russians from Trekhrech'ye as basis of reconstruction of historical processes and ethno-cultural identification in Chinese environment. *Rossiya i ATR – Russia and the Pacific*. 3(93). [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/semeynye-memoraty-russkikh-tryohrechya-kak-osnova-rekonstruktsii-istoricheskikh-protsessov-i-etnokulturnoy-identifikatsii-v-kitayskoy> (Accessed: 4th May 2019).
18. Tarasov, A.P. (2014) *Russkaya natsional'naya volost' En'khe v Barge: poisk russkimi svoey natsional'noy identichnosti v prigranichnom Kitae* [Russian National Volost Enhe in Barga: Russians' Search for Their National Identity in Border China]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae*. XLIV(2). pp. 187–208.
19. Zabiako, A.P. & Zabiako, A.A. (2016) *Fol'klor russkoyazychnoy diaspory Trekhrech'ya kak osnova sokhraneniya etnichnosti* [Folklore of the Russian-speaking diaspora of the Three Rivers as the basis for the preservation of ethnicity]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Geoarkheologiya. Etnologiya. Antropologiya*. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklor-russkoyazychnoy-diaspory-tryohrechya-kak-osnova-sohraneniya-etnichnosti> (Accessed: 4th May 2019).
20. Klyaus, V.L. (2015) *"Russkoe Trekhrech'e" Man'chzhurii: ocherki fol'klora i traditsionnoy kul'tury* ["Russian Three Rivers" of Manchuria: essays on folklore and traditional culture]. Moscow: IWL RAS.
21. Popov, A.V. (2001) *Russkaya diaspora v Sin'tsyzan-Uygurskom avtonomnom rayone Kitaya* [Russian diaspora in the Xinjiang Uygur Autonomous Region of China]. In: Polyakova, Yu.A. & Tarle, G.Ya. (eds) *Natsional'nye diaspory v Rossii i za rubezhom v XIX–XX vv.* [National diasporas in Russia and abroad in the 19th–20th centuries]. Moscow: Russian Academy of Sciences. pp. 194–201.
22. Komissarova, E.N. (2004) *Belogvardeyskaya emigratsiya v Sin'tsyzane v 1920–1935 gg.* [White Guard emigration in Xinjiang in 1920–1935]. History Cand. Diss. Barnaul.

Сведения об авторе:

Дементьев О.В. – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения факультета искусств и дизайна Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия); преподаватель русского языка, хореограф Школы иностранных языков города Лоян (Лоян, Китайская Народная Республика). E-mail: pitera83@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Dementev O.V. – Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation); Hebei Foreign Studies University (Shijiazhuang, People's Republic of China). E-mail: pitera83@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 06.08.2019;
одобрена после рецензирования 16.01.2020; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 06.08.2019;
approved after reviewing 16.01.2020; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 78.09: 780.6

doi: 10.17223/22220836/48/18

ПРИЧИНЫ «ПЕРИФЕРИЙНОСТИ» НОВЕЙШЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Галина Анатольевна Еременко

*Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, Россия,
erema49@mail.ru*

Аннотация. В статье обсуждаются причины незаинтересованности российских исполнителей в репертуарной жизни новейшей фортепианной музыки. Главная из них связана с экспериментами композиторов по расширению ресурсов рояля, что привело к принципиальному различию академической и современной техники пианизма. Охарактеризованы изменения навыков игры при обращении к музыке XX в. в сравнении с традиционным воспитанием музыканта-профессионала. Особое внимание уделено сложной процедуре перевода непривычных нотных и графических символов в звуковой образ. Этим объясняется главенство эвристического подхода пианиста к прочтению композиторского замысла, ответственность его роли соавтора. Приведены факты фестивальных и филармонических форм существования новейшей фортепианной музыки в России в качестве свидетельства постепенной актуализации современного пианизма.

Ключевые слова: экспериментальная музыка, современный пианизм, нотация, интерпретация

Для цитирования: Еременко Г.А. Причины «периферийности» новейшей фортепианной музыки в отечественной исполнительской практике // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 226–236. doi: 10.17223/22220836/48/18

Original article

THE REASONS FOR THE “PERIPHERY” OF THE LATEST PIANO MUSIC IN THE DOMESTIC PERFORMING PRACTICE

Galina A. Eremenko

*M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russian Federation,
erema49@mail.ru*

Abstract. The article discusses the reasons for the disinterest of Russian performers in the repertory life of modern piano music. The main of them is connected with the experiments of composers to expand the resources of the piano, enriching the instrument with new timbre and technical capabilities. The radical discoveries of Debussy, Schoenberg, Stravinsky in the field of sonorous and percussive pianism are reviewed. New methods of sound production in avant-garde searches of Ives, Cowell, Cage, such as flagpoles, clusters, playing on strings, reconfiguration of individual registers with different materials and devices are characterized. The complication of musical language and its non-photographic recording as distinctive properties of music of new and modern writing is noted. These discoveries led to the formation of a performing manner, sharply different from the academic school of play and the traditional education of a professional musician.

The article describes the complex nature of changes in playing skills when referring to the music of the twentieth century – the technique of sound production, coordination of hands on

the keyboard, body position, work with pedals, the possibility of using the composer of theatrical methods of behavior of the pianist: the introduction of speech, gesture and plastic means for the transfer of artistic intent. The difficulty of performing the latest piano music is also associated with radical innovations in the musical language, changes in the spatial and temporal features of the composition. Mastering these parameters involves the formation of a different “strategy of hearing”, different from the settings brought up by the school of classical-romantic pianism.

Special attention is paid to the complex procedure of translating unusual musical and graphic symbols into a sound image. To decode these structures with mobile elements and probabilistic values, the performer must possess a complex of special theoretical knowledge and analytical skills. Technical difficulties are complicated by the need to enter into the semantic nature of intonation. Due to the lack of sound models, there is a danger of playing “notes” instead of interpreting music as the main purpose of performing arts. This explains the primacy of the heuristic approach of the pianist to the reading of the composer's idea, the responsibility of his role as a co-author.

The final section of the article presents the festival and Philharmonic forms of existence of the latest piano music in Russia. Information music press centers and Internet sites gives a picture of the creative projects of the past concert seasons, shows the names of the leaders of their organization, soloists-performers. Through the thread in the article is the idea of the need to change the attitude to different forms of renewal of art, which is important for the education of a new generation of musicians. These facts testify to the awakening of interest in new sounds and the gradual actualization of modern pianism.

Keywords: experimental music, contemporary piano music, notation, interpretation

For citation: Eremenko, G.A. (2022) The reasons for the “periphery” of the latest piano music in the domestic performing practice. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 226–236. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/18

Старинная музыка, классика, романтизм, авангард – как разные языки.

Чтобы добиться подлинности, музыкант должен стать полиглотом...

А. Любимов

Не подлежит сомнению, что фортепианная музыка в ее сольных, ансамблевых и концертно-оркестровых формах музицирования занимает к настоящему времени ведущие позиции в европейской инструментальной культуре. Этот факт подтверждают активность композиторского творчества, отмеченного стремлением к расширению выразительно-технических ресурсов рояля, и разнообразие тематики научно-исследовательской деятельности по проблемам пианизма, а главное – интенсивность фортепианного исполнительства, обретшего статус феномена мирового масштаба.

Однако современная репертуарная жизнь в России дает повод говорить о «музейном» характере «клавирабенда» – сольного фортепианного концерта из-за существенного разрыва между академической (на периферии преимущественно популяризаторской по характеру) музыкальной программой, исполняемой первоклассными пианистами, и атмосферой культуры сегодняшнего времени. Отсутствие живого звучания не только новой современной музыки, но и опусов классиков XX в. ведет к потере актуального массива принципиально новых звуковых впечатлений, следовательно, к господству в концертной деятельности репродуктивных функций – закреплению прошлого опыта музыкальной культуры и приучению публики к роли пассивного слушателя. В условиях медиакультуры и доступности исполнительских записей – к отлучению молодежного состава слушателей от публичных форм музици-

рования. Эти симптомы «равнодушия» к новой и новейшей музыке опасны также в отношении развития новых поколений музыкантов-исполнителей. Попробуем акцентировать главные причины сложившейся ситуации.

Специалисты отмечают интенсивное расширение ресурсов академического инструментария, особенно рояля. К началу XX в., когда «блестящий стиль» фортепианной игры был обогащен «оркестральным» звучанием, «иллюзорно-педальная» (определение Л. Гаккеля) манера «певучего» инструмента стала обогащаться эффектами красочной живописности. Этой тенденции, получившей название «сонористический» тип пианизма (Л. Гаккель), предстояло развиваться вплоть до конца XX столетия не только в «умеренных» пост- и неоромантическом стилях, но и в авангардном русле евро-американского музыкального искусства. Новый тип пианизма отличали склонность к «эмансипации тембро-регистрового фактора музыки» [1. С. 281] в организации формы и опора на метроритмический пульс непериодического характера, результатом чего стало появление необычных – светоносных или нематериальных – по окраске звучаний. Импульс к их открытию дала музыка Скрябина и Дебюсси, неохватное богатство спектра тембровых звуков демонстрирует новейшая фортепианная литература в технике сонористики и спектрализма.

Другие устремления в поиске новых возможностей рояля были связаны с возрождением приемов нонлегатной беспедальной игры, изначально свойственных «предкам» этого «короля инструментов». Искусно имитируя и обновляя их фоннику, композиторы создали разнообразные исполнительские манеры: 1) линейно-полифонической «графики» и линейно-орнаментальной «клавесинности», 2) ударно-звонной «колокольности», 3) ударно-щипковой «рэгтаймности». Эффект стилизации инструментальных «тембро-масок» в духе старинной или внеевропейской джазовой манеры музицирования возвращал звуку акустическую отчетливость и одновременно придавал ему непривычную для слуха тембральность.

Стремление к «эмансипации звука» (начиная с техники веберновского пуантилизма) с помощью приемов предельной детализации регистровых и артикуляционно-динамических характеристик тонов музыкальной ткани придало им пространственно-рассредоточенный – вспыхивающий или мерцающий – облик. Иной вид тенденция «обнажения» природы звука обрела в русле «токкатного» пианизма. Рояль обогатил свой виртуозно-технический потенциал исполнительских возможностей, предельно заострив метроритмическую артикуляцию и тем самым энергетический тонус звука. Стремлением к показу предельной интенсивности звучания обусловлен интерес к ударно-шумовым эффектам или необычным созвучиям в опоре на принцип «эмансипации диссонанса» (А. Шенберг), что способствовало вуалированию и даже слуховому «стиранию» их высотной и структурной определенности и, как следствие, невиданному росту экспрессии и динамичности.

Для возникновения подобных эффектов понадобились радикальные по новизне приемы фортепианной техники игры:

1) регистровые переброшки в полном диапазоне рояля и ступенчатые контрасты динамики;

2) сложная техника педализации или, напротив, использование протяженно-беспрерывной педали, рождающей «гудящие», «хаосоподобные» звучности;

3) фортепианные флажолеты (открыты Шенбергом), вносящие в музыку обертоновые резонансы;

4) кластеры (прием введен Г. Кауэллом) – созвучия слитного секундового состава и разного регистрового объема, требующие особой мануальной техники звукоизвлечения – прямыми пальцами, ребром ладони, кулаком, предплечьем;

5) использование струнно-щипковых касаний – отрывистых или вибрационных, скользящих поперек или вдоль струн рояля, реализуемых с помощью ногтя, подушечки пальцев или определенных предметов и особых приспособлений;

6) создание эффектов микроматической интервалики, достигаемой в условиях темперации разной настройкой двух роялей или мануалов портативного органа (способ впервые опробован Ч. Айвзом);

7) предварительная препарация (практическая реализация принадлежит Дж. Кейджу), т.е. перенастройка инструмента (с целью изменения высоты или переокраски некоторых звучаний) с помощью введения между струн разных по материалу предметов;

8) условно-графическая нотация для создания необычных по фонике звуковых элементов (изобретена Р. Хаубеншток-Рамати, Э. Брауном, Дж. Кейджем), предполагающая творческое соучастие в их реализации исполнителя-пианиста.

Очерченный перечень новаций – свидетельство беспрецедентного расширения возможностей пианизма, продиктованное стремлением композиторов найти принципиально *новый «звуковой образ» инструмента*. Эти эксперименты становятся первопричиной возникшей ситуации отчуждения между склонной к изобретательству современной музыкой для «нового расширенного рояля» и классической школой высшего исполнительского мастерства и фортепианной педагогики. Воспроизведение подобной музыки требовало трансформации деятельности музыканта, начиная с техники извлечения звука¹ и включая все навыки фортепианной игры: координацию рук на клавиатуре, технику педализации, мобильность корпуса тела, находящегося в разных – сидящем, стоящем, наклонном, движущемся положениях (при игре на струнах). Пианист должен быть готов к необходимости речевого произношения слов / фонематических слогов в процессе исполнения музыки, обогащению звучания разного рода спецэффектами и даже к особой (иногда театрализованной) пластике поведения.

Исполнительская жизнь современного фортепианного творчества не осуществима без подобных нетрадиционных способов работы за инструментом, изменившим свой тембро-акустический облик. Однако отмеченные моменты являются лишь «надводной частью» работы с современной фортепиа-

¹ Сложность техники звукоизвлечения в отношении академических форм игры зафиксирована в диссертации Д.А. Дятлова. Автор отмечает, что понятие фортепианного интонирования начинается с вхождения в тон / звук, предполагая концентрацию внимания на природе звука, стремлении извлечь конкретно окрашенный звук, направленный к другим, имеющий свое место в цепи интонационных событий. В результате именно звук создает колористические, темповые, динамические параметры музыкальной ткани, их взаимоотношения складываются в тяготении / связи, образуя интервалы / интонации, линии определенной траектории и вертикальный объем созвучий, фактуры. Так рождается звуковой образ – «художественное единство звука и создаваемых им элементов в их сопряжении» [2. С. 8].

нной композицией. Новая музыка сохраняет функцию особого рода коммуникации, требуя перестройки конвенциональных установок [3]. Следовательно, музыкант должен воспринимать ее как текст особого «сообщения», для чего ему необходимо владеть изменившимися кодами фиксации замысла для передачи их в форме непривычных звукообразов.

К рубежу XIX–XX вв. искусство фортепианного исполнительства признало главной целью пианиста индивидуально-личностное прочтение (зафиксированного в нотации) композиторского текста для выявления в нем всей полноты выразительных возможностей. Для этого было необходимо понимание нотной записи как *кода множественных значений*, что создавало предпосылки для внесения изменений в (признанную традицией исполнения) эталонную модель звучания [4. С. 162]¹. Обсуждение предельных границ обновления в интерпретации музыкального произведения – одна из острых проблем исполнительского музыкознания. В монографии Н. Мельниковой «Фортепианное исполнительское искусство как культурнотворческий феномен» [5. С. 140–148] обсуждаются способы генерирования новых ресурсов, обогащающих звучание композиторского сочинения. Один из них предполагает привлечение в ходе предварительной работы пианиста историко-стилевого контекста. Код «материнской культуры» (выражение Ю. Лотмана) в таких случаях может обогатиться *выразительными свойствами техники игры* предшествующих эпох или попыткой имитации звукоизвлечения другого (скрипичного, духового) инструмента, что наполняет исполнительское прочтение иными семантическими, образно-ассоциативными, импульсами, находящимися за границами привычных моделей. Таким образом, по мнению исследователя, интерпретаторы-новаторы давали толчок к поискам непривычных ресурсов инструмента, а в игре исполнителя стал проглядывать соавтор композитора.

Творческая интерпретация, цель которой (по мнению В. Малахова) не в «„воспроизведении“», а в «„произведении“ смысла...», не в *реконструкции* (замысла), а в *конструкции* (смысла)» (цит. по: [5. С. 124]), стала сосуществовать с эталонным типом интерпретации. В последнем случае задачей пианиста становился показ сложившейся в общественном сознании образцовой *виртуальной формы* сочинения (Н. Корыхалова), придание ей *персональной выразительности* (Н. Мельникова) в прочтении композиторского текста. В отличие от этого подхода творческая интерпретация становилась «прогнозом будущего»: исполнитель искал *механизм изменения кода*, фактически создавал новый исполнительский текст на основе «уже» существующего (Р. Барт, дано по: [5. С. 150]).

Для подобного *эвристического понимания* музыки необходим углубленный интонационно-структурный и специализированный анализ ее кодирования. Слабость аналитических навыков музыкальной ткани, недостаточное владение процедурой «улавливания» смысловых значений выразительных средств и пианистических приемов в ходе «умственного проживания» во-

¹ Н. Корыхалова в монографии «Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального искусства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике» [4. С. 163–164] обращает внимание на то, что «нотная запись... схема, содержащая немало неизвестных» из-за отсутствия точной дозировки в фиксации ряда средств выразительности. Однако эта неполнота фиксации композиторского замысла соответствует природе музыки, ее существованию в виде живого звуковысотного интонирования.

площаемой звуковой формы – серьезное препятствие к постижению творческих намерений композитора. В отношении новейшей музыки трудности подобного рода многократно возрастают по ряду причин. Прежде всего, из-за изменения музыкального языка и как следствие системы правил фиксации творческого замысла. Непривычные нотографические символы, подчас индивидуально-авторского характера, и рост мобильных элементов в записи композиторского проекта усложняют их «перевод» в общепринятые формы кодификации¹. Процедура раскодирования вероятностных значений непривычных графем фактически является самостоятельной фазой деятельности в процессе интерпретации композиторского проекта. Принятию пианистом решения должен способствовать (как отмечает Н. Корыхалова [4. С. 165]) профессиональный опыт – знание исполнительской традиции, стиля, правил композиционной техники. В случае новейшей музыки подобные предписания отсутствуют, поэтому подготовительный этап исполнительского анализа требует особого рода интеллектуальных усилий по освоению принципиально нового *научного дискурса*. Результатом этой деятельности становится создание «визуальной картины» музыкального произведения и в дальнейшем ее перевод в звуковую форму [4].

Зафиксированные многими музыковедами радикальные преобразования в этой области, обусловившие бытие новейшей музыки в виде так называемой «открытой формы», много- или сверхпараметровой композиции, объясняют серьезность причин, препятствующих формированию у пианиста классической школы «визуальных представлений» о новейшей фортепианной музыке.

Интеллектуально-духовная работа по «расшифровке текста» в дальнейшем может привести к «объективно-корректному» (Г. Бюлов), «честно-тщательно-отчетливому» интонированию (С. Рихтер) – воспроизведению непривычного звукового состава ткани, т.е. *озвучиванию внешнего плана* кажущейся традиционному восприятию «странной» музыкальной композиции. Усилия по решению непростых технических задач отнюдь не всегда ведут к «акту» рождения музыкальной речи – выявлению в звуковой ткани смыслопорождающих импульсов. В этом заключена главнейшая причина сложности общения пианиста с современной музыкой – необходимость выявления в ее непривычном фоническом облике «образности», некоего «концепта», импульса к высказыванию композитора, вовлекающих исполнителя и слушателя в диалог.

Если к началу нового тысячелетия новейшая музыка воспринималась, прежде всего, в качестве инновационного конструктивного ресурса, обеспечивающего «будущее» звуковой формы творчества, то в настоящем времени начали приоткрываться ее *духовная субстанция*, механизмы, способствующие углублению человека в самопознание и *расширению границ его представлений о мире*.

В фортепианных сочинениях экспериментально-нового музыкального языка толчок к поиску скрытых импульсов смысла дают тембро-фоническая

¹ Наиболее сложным случаем являются композиции в технике «графической музыки». В отличие от сонористической нотации, подразумевающей «определенные отношения между знаком и его звуковым значением», графическая музыка «предполагает определенное психологическое воздействие (пространственное, динамическое, колористическое. – Г.Е.) на способ мышления» исполнителя [6. С. 50]. Пианист (по замечанию исследователя) выражает в звуковых фантазиях визуальные образы композитора, что требует развитого музыкального восприятия.

специфика и энергетический тонус звуковой формы, а также изменившаяся пространственно-временная координация этих параметров. Звуки-соноры в условиях господствующей в XX в. тенденции к расширению и децентрализации звуковысотной системы не только берут на себя организующую роль в музыкальной ткани и сохраняют для слуха подобие привычных высотных – чаще зонного характера – ориентиров восприятия, важных в атмосфере преобладающей диссонантно-шумовой среды. Их сверхзадача – быть семантическими «маркерами» звукообразов новой музыки.

Исполнитель новейшей фортепианной музыки должен переориентироваться с интонационно-мелодических «словарей», привитых классиком-романтическим пианизмом, на тембро-сонорные способы передачи смысла в звуковой ткани. Для этого необходимы интенсивные усилия по активизации механизма ассоциативно-сенсорных импульсов: чувственных (слиянности / дисгармонии), эмоциональных (психофизиологические реакции), энергетических (напряжение / разрядка), синестетических реакций, например, улавливание светлотности, цветности, «веса» звуковых элементов и т.п. (см. подробнее: [7. С. 164–179]). Возникает сложная задача перенастройки восприятия музыканта-исполнителя – формирования *новой «стратегии слуха»* и развития активности «слухового... тембрового воображения» [Там же. С. 172] в отношении отдельных элементов и целого. Только на этой базе можно искать моторно-двигательные механизмы их воспроизведения. Для осуществления этого комплекса задач прочтения новой музыки пианисту необходимо вести изыскания в отношении культуры нового типа, погружаться в иную поэтику и стилистику, *менять природу творческого мышления*.

Суммируем главные сложности овладения современным пианизмом, ссылаясь на аргументы Вс. Задерацкого – редактора авторитетного журнала «PianoФорум» (см.: [8. С. 2–4]). Он признает их обусловленность неумолимым отходом / разрывом новейшей музыки с «музыкально-грамматическим основанием» классико-романтического стиля, как следствие, принципиальным изменением конструктивно-технических законов исполнительства. Логика функционального и драматургического развития звукообразов сменяется их мутацией на основе иных трудно осознаваемых звуко-связей. Рост конструктивного мышления проявляется в постоянной состязательности остинатных и обновляющихся структур. К тому же конструктивные элементы (с их фактурно-ритмической энергетикой) подавляют мелос, его чувственную природу и линейную логику развертывания музыкальной ткани, выступая одновременно в роли «фигур формы» и «семантических фигур». Это требует от пианиста бинарного фокуса внимания.

Трудность такого рода креативной деятельности выявлена в диссертации Д.А. Дятлова «Исполнительская интерпретация фортепианной музыки». «Содержательный мир звукового образа в процессе исполнительской интерпретации, отмечает исследователь, осознается: а) через семантику, устойчивые музыкальные значения и ассоциации (семантический уровень восприятия); б) через подобия внутренней органической и психической жизни и подобия физической реальности окружающего мира (миметический уровень восприятия); в) через интуитивное „узрение“, мгновенное попадание в сверхреальность (символический уровень восприятия)» [2. С. 8]. Все эти интенции сознания должны быть смоделированы пианистом в процессе игры, для того

чтобы слушатели смогли их воспринять сквозь призму звучания, постигая звуковой поток как *звукообраз*.

Овладение «школой современного пианизма» в настоящее время происходит в основном в условиях «мастер-классов». В России единичны примеры стабильного концертного музицирования фортепианной музыки новейшего стиля, тем более редки масштабные фигуры музыкантов, посвятивших себя современной музыке. Ее функционирование происходит внутри творческих лабораторий, а выход к слушательской аудитории совершается преимущественно в фестивальных программах столичных (иногда крупных городов России) филармоний или специализированных творческих центров.

Образцы прочтения новейшей фортепианной музыки как «тембровой фактуры», настраивающей образно-ассоциативное / синестезийное восприятие слушателей, весьма немногочисленны. Этой способностью владеют пианисты, специализирующиеся на музыке инновационных моделей, такие как канадский пианист Глен Гульд, американец из «круга авангардных единомышленников Кейджа» Дэвид Тюдор, московский композитор Алексей Любимов, возглавляющий в Московской консерватории кафедру исторического и современного фортепианного исполнительства. Среди нового поколения исполнителей, последовательно (судя по журналистским отзывам) осваивающих новейший репертуар, – украинец Йожеф Ерминь. В свои концертные программы и студийные фонозаписи настойчиво включают фортепианные композиции, демонстрирующие «расширенные» возможности инструмента, Лукас Генюшас, Полина Осетинская и ряд других пианистов молодого поколения. Узкие рамки круга исполнителей новейшей музыки несколько расширяют композиторы, исполняющие премьерные показы своих сочинений (например, В. Мартынов, И. Соколов), или пианисты-единомышленники того или иного определенного автора.

В основном же концертная жизнь музыки авангардной поэтики протекает в России в рамках фестивальных проектов или (значительно реже) музыкальных перформансов, т.е. предназначена для элитарной / подготовленной публики. В Москве и северной столице Санкт-Петербурге практика концертного исполнения достаточно активна. В течение ряда лет новую фортепианную музыку исполняют на проводимых в Москве международных фестивалях современного искусства – ppIANISSIMO, Magister Ludi, «Другое пространство». Для подтверждения приведем факты.

Два десятилетия существует фестиваль современной фортепианной музыки ppIANISSIMO. Разнообразие звучавшей в его программах музыки поразительно: это не только сочинения лидеров западного авангарда, но и активное знакомство с неизвестными именами и музыкой нового поколения композиторов. Например, в минувшем году состоялась программа «Мозаика», в которой представлены 39 произведений авторов из 39 государств в исполнении студентов и аспирантов Национальной музыкальной академии (НМА) им. Панчо Владигерова.

Второй Международный фестиваль Magister Ludi / Магистр игры в 2017 г. был посвящен творчеству величайшего немецкого композитора-авангардиста Карлхайнца Штокхаузена. 28 мая 2017 г. в Большом зале Московской консерватории было исполнено одно из самых его культовых сочи-

нений Inoḡi («Поклонения»)¹. Фортепианной музыке композитора был полностью посвящен четвертый день фестиваля: пианист Бенъямин Коблер (Германия) исполнил ранние и поздние опусы мэтра немецкого послевоенного авангарда.

В течение ряда сезонов в столице действует фестиваль «Другое пространство» (под руководством А. Любимова). В его рамках прошли циклы, посвященные 100-летию лидера американского музыкального авангарда Джона Кейджа². На VI фестивале (осенью 2018 г.) событием стало многочасовое исполнение минималистского опуса нидерландского композитора Симеона тен Хольта «Заклинание IV» (для четырех роялей)³. В рамках специальной программы Piano Fields (фестиваль в Саду им. Баумана) осенью прошлого года в авторском исполнении прозвучал опус «Gradus ad Parnassum» Владимира Мартынова. Пианист Петр Айду исполнил произведения композиторов-минималистов Стива Райха и Павла Маркелова на двух роялях одновременно. В концерте под названием Raino Lab предстали импровизации на рояле в сопровождении ноутбука, редко звучащая музыка Эрика Сати, Джона Кейджа и Тору Такэмицу.

В рамках образовательной программы «Проекция авангарда» был проведен концерт-презентация новейшей музыки российских композиторов с участием образцов «расширенного» пианизма.

Важную роль в привлечении более широкой аудитории к западной фортепианной музыке XX в. играют серии концертов в филармонических залах столицы. Активность этих форм исполнительской деятельности чрезвычайно возросла в последние годы. Например, по инициативе А. Любимова и при его участии (совместно с пианистом Вячеславом Попругиным) был организован цикл концертов фортепианных ансамблей с исполнением сочинений (в том числе транскрипций оркестровой и балетной музыки) Э. Сати и И.Ф. Стравинского. Знакомству с современным репертуаром способствовал абонементный цикл «Авангард плюс», проходящий в Рахманиновском зале Московской консерватории с участием «Студии новой музыки» – ансамбля под руководством В. Тарнопольского, отметившего 25-летие своего существования. «Удивление» как важный фактор открытия нового пианизма посвященными слушателями и случайной публикой сопутствует появлению (достаточно редких в российском исполнительстве) перформансов. Инициативная фигура – вновь А. Любимов, его ученики и коллеги-единомышленники. Известной акцией стал (некогда придуманный Дж. Кейджем) фортепианный «Меблировочный марафон» в честь юбилея выдающегося российского пианиста: исполнение 840 раз (почти в течение суток) пьесы Сати «Неприятно-

¹ Солисты – Агнешка Кус (Польша–Германия), Алан Луафи (Франция–Швейцария) и Михаил Просняков (Россия, Москва). Произведения Симеона тен Хольта (благодаря инициативе фонда композитора) неоднократно исполнялись в Москве в фестивальных программах.

² Разнообразие программ отражено в их названиях: «Кейдж и предшественники» (Айвз, Варез, Сати, Шенберг), «Кейдж и современники» (Фелдман, Браун, Вулф, Ла Монт Янг), «Кейдж и его будущее» (помимо западной музыки, в нем звучали фортепианные сочинения Ивана Соколова, Сергея Загния, а также музыкальные приношения Кейджу российских композиторов – Антона Батагова, Павла Карманова, Владимира Мартынова). А. Любимов в одном из интервью отметил свое пристрастие к творчеству лидера американского авангарда, открывшего не только новые средства музыки, новое слышание, но «новую философию и новое отношение искусства к жизни».

³ Солисты – Алексей Любимов, Иерун Ван Вен, Алексей Зуев, Владимир Иванов-Ракиевский.

сти» у памятника Чайковского¹, а также перформанс знаменитого опуса «4'33''» Дж. Кейджа у входа в МГК².

Возвращаясь к ментально-техническим трудностям современного пианизма, усугубляемым в некоторых случаях необходимостью освоения нетрадиционных пространственно-акустических и временных условий, звукотехники, необходимо подчеркнуть следующий момент. Преодоление этого комплекса трудностей невозможно осуществлять постепенно, так как исполнительство (фортепианное в особенности) являет собой «чрезвычайно сложный мозговой процесс, объединяющий самые различные аспекты человеческой деятельности воедино: многоуровневое мышление, координация, эмоциональная сфера плюс функционирование (в сценической ситуации. – Г.Е.) в состоянии стресса» (пианист Ф. Кемпф [10. С. 34]). Приобретение системы навыков игры – процесс развития интеллектуально-психологической деятельности, а не механической тренировки пианиста. «Звуковая картина» музыки, т.е. формирование представлений о звукообразах в их связях, должна предшествовать, по мнению многих великих пианистов-педагогов, работе над текстом. Согласно же исследованиям в сфере психофизиологии, «музыкант не может оперировать тем, что не содержится в его слуховом опыте, в опыте восприятия..., не присутствует в его мозгу» (дано по: [10. С. 261]). Добавим, не звучит в качестве постоянной звуковой среды.

«Замкнутое» существование новейшей фортепианной музыки, остающееся в российском исполнительстве территорией «terra incognita», «нестатусность» ее для музыканта-профессионала – одна из главных причин «периферийного» положения в исполнительской концертной и образовательно-обучающей практике. Тревогой по поводу ценностной девальвации – «заигранности» популярной классики, высказываниями о необходимости расширять пространство фортепианного репертуара менее востребованными опусами пронизаны интервью концертирующих российских пианистов. Настало время и для перестройки отношения к фортепианной музыке нового времени.

Список источников

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. М. ; Л. : Сов. композитор, 1976. 296 с.
2. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов на/Д., 2015. 34 с.
3. Еременко Г.А. Современная музыка: новые техники или иное восприятие // Вестник музыкальной науки НГК им. М.И. Глинки. 2014. № 1 (3). С. 5–11.
4. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального искусства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, 1979. 208 с.
5. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культурно-творческий феномен. Новосибирск : НГК им. М.И. Глинки, 2002. 232 с.
6. Собакина О.В. Авангардные модели композиции в польской фортепианной музыке 1960–1990-х годов (на примере творчества Богуслава Шеффера, Эвы Сыновец, Тадеуша Велецкого) // Обсерватория культуры. 2012. № 6. С. 48–54.

¹ Кроме Алексея Любимова, в марафоне приняли участие пианисты Пётр Айду, Михаил Дубов, Александр Зуев, Владимир Иванов, Сергей Каспров, Александра Коренева, Елизавета Миллер, Дмитрий Оводов, Ольга Пашенко, Иван Соколов, Алексей Шевченко и др.

² Западную публику сегодня вряд ли можно удивить подобными провокационно-игровыми способами приобщения к современному «саунд-арт». Его разнообразные формы, включая хэппенинги, звуковые инсталляции или звуковые скульптуры, широко представлены в публикациях.

7. Старчеус М. Слух музыканта. М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2003. Гл. 3. С. 164–179.
8. Задерацкий Вс.Вс. Антиромантизм: путь к обновлению // *PianoФорум*: ежекварт. журн: все о мире фортепиано. 2012. № 1 (9). С. 1–4.
9. Кампф Ф. «Концерт – это и шоу, поэтому пианист должен быть еще и актером» / Беседовала В. Елина // *PianoФорум*: ежекварт. журн: все о мире фортепиано. 2012. № 1 (9). С. 30–34.
10. Фролкин В.А. Революция в фортепианной методике // Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке : материалы III Междунар. конф. СПб. : СПб. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. С. 258–263.

References

1. Gakkel, L. (1976) *Fortepiannaya muzyka XX veka* [Piano music of the twentieth century: essays]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy kompositor.
2. Dyatlov, D.A. (2015) *Ispolnitel'skaya interpretatsiya fortepiannoy muzyki* [Performing interpretation of piano music]. Abstract of Art History Dr. Diss. Rostov-on-Don.
3. Eremenko, G.A. (2014) Modern music: new techniques or a different perception. *Vestnik muzykal'noy nauki NGK im. M.I. Glinki*. 1(3). pp. 5–11. (In Russian).
4. Korykhalova, N. (1979) *Interpretatsiya muzyki: Teoreticheskie problemy muzykal'nogo iskusstva i kriticheskiy analiz ikh razrabotki v sovremennoy burzhuaznoy estetike* [Interpretation of music: Theoretical problems of musical art and critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics]. Leningrad: Muzyka.
5. Melnikova, N. (2002) *Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'turnotvorcheskiy fenomen* [Piano performance art as a cultural phenomenon]. Novosibirsk: NSC named after M.I. Glinki.
6. Sobakina, O.V. (2012) Avant-garde models of composition in Polish piano music of the 1960s–1990s (a case study of Bohuslav Schaeffer, Eva Szyniec, Tadeusz Wielecki). *Observatoriya kultury – Observatory of Culture*. 6. pp. 48–54. (In Russian).
7. Starcheus, M. (2003) *Slukh muzykanta* [Musician's hearing]. Moscow: P.I. Chaykovsky MSC. pp. 164–179.
8. Zaderatskiy, V.V. (2012) Anti-romanticism: the path to renewal. *PianoForum: ezhekvart. zhurn: vse o mire fortepiano*. 1(9). pp. 1–4. (In Russian).
9. Kampf, F. (2012) “A concert is also a show, so a pianist must also be an actor”. *PianoForum: ezhekvart. zhurn: vse o mire fortepiano*. 1(9). pp. 30–34. (In Russian).
10. Frolkin, V.A. (2008) *Revolutsiya v fortepiannoy metodike* [Revolution in piano technique]. In: *Muzykal'noe obrazovanie i vospitanie v Rossii, stranakh SNG i Evropy v XXI veke* [Music education and upbringing in Russia, CIS and Europe in the 21st century]. St. Petersburg. pp. 258–263.

Сведения об авторе:

Еременко Г.А. – профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск, Россия). E-mail: erema49@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Eremenko G.A. – M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: erema49@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 24.10.2019;
одобрена после рецензирования 30.01.2020; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 24.10.2019;
approved after reviewing 30.01.2020; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 784

doi: 10.17223/22220836/48/19

ЛИЧНОСТЬ ПЕВЦА: ОСОБЕННОСТИ И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ НАЦЕЛЕННОСТЬ

Вячеслав Валерьевич Клименко

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

Аннотация. В статье рассматривается многофакторное единство личности певца, обеспечивающего «переход» вокального произведения от адресанта к адресату. Выявляется девять факторов личности певца, влияющих на восприятие образа. Эти факторы неподконтрольны, но вполне фиксируемы. Выделяется ряд характеристик, имеющих функциональную нацеленность на воплощение образа. Среди этих факторов называем те, которые солист использует как средства выразительности.

Ключевые слова: вокальная музыка; солист; психологическая нацеленность; средства выразительности; воспринимающее сознание

Для цитирования: Клименко В.В. Личность певца: особенности и функциональная нацеленность // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 237–242. doi: 10.17223/22220836/48/19

Original article

THE SINGER'S PERSONALITY: FEATURES AND FUNCTIONAL OBJECTIVE

Vyacheslav V. Klimenko

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

Abstract. Consider what qualities the soloist pays attention to. On what personality traits of the soloist does the formation of the image depend? We emphasize that these expressive means function as natural elements of the audio model, although they are perceived by the addressee at the associative level. These means of expression are among the variable properties of the vocal image, which are “at the disposal” of the soloist. What qualities of the soloist's personality “work” on the image created by the soloist?

Keywords: vocal music; soloist; psychological orientation; means of expression; perceiving consciousness

For citation: Klimenko, V.V. (2022) The singer's personality: features and functional objective. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 237–242. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/19

Зайчик пешка! Зато Вы у нас, Шапкин... фигура!
Слова из к/ф «Зайчик» (1964)

Изучение личности певца, как предполагается, особенно на первый взгляд, принадлежит сфере исследований психологии личности, а не искусствоведения. Однако остановимся на ряде синонимов, определяющих эту

личность (синонимы общеупотребимые и достаточно известные) и выявим ряд предпочтений: певец = вокалист = солист = исполнитель и др. Если в контексте предлагаемой работы в центре внимания оказывается именно *функциональная нацеленность*, то проблема автоматически переносится в сферу искусствоведения. Опуская существующую аргументацию, остановимся на паре понятий «певец = солист», к которой и будем обращаться.

Как можно видеть, в основе исполнения вокального произведения находится взаимодействие солиста и текста. Текст в виде письменно зафиксированного феномена существовал много лет до творческой деятельности данного солиста и будет существовать много лет после. Солист вел творческую жизнь до данного текста, будет вести и после. В центре внимания в данном случае оказывается область контакта этого солиста и данного текста: только такой контакт обеспечивает доступность произведений ряду слушателей, что и выступает изначальной целью творческой деятельности композитора.

Солист присутствует в сознании слушателя – а может быть, и целого зала слушателей – не только как аудиофеномен голоса, но и как устойчивый видеоряд (если речь идет об аудиоформате, видеоряд возникает в воображении слушателя. В таком случае этот видеоряд может быть обусловлен представлениями слушателя не только о солисте, но и о воплощаемом персонаже / лирическом герое. В любом случае здесь уже действует область знаний и исследований не искусствознания, а психологии восприятия). Этот видеоряд – то, что можно назвать сценическим обликом солиста, – располагает рядом осознаваемых, если не специально выстраиваемых факторов.

В первую очередь, следует говорить о *психологической подготовке* адресата (зрителя / слушателя) к восприятию того или иного образа, той или иной постановки, того или иного артефакта культуры. Это можно увидеть повсюду: неодинаковым будет, например, восприятие образа Кощея Бессмертного и образа Деда Мороза даже в одной сказке. Создание образа неизбежно требует от солиста внимания не только к слуховым, но и к визуально воспринимаемым деталям.

Главное отличие солиста от простого человека состоит, как представляется, в том, что в воспринимающем сознании присутствует *функциональная нацеленность* всех свойств личности солиста на воплощение образа персонажа. Таким образом, все свойства личности солиста «работают» здесь как элементы комплекса средств выразительности. Эти свойства личности солист не может *изменить*. Речь, соответственно, идет о необходимости *использовать* эти свойства для создания образа. Их адаптация, как можно предположить, входят в «поле деятельности» солиста.

Рассмотрим, на какие качества солист обращает внимание. От каких качеств личности солиста зависит формирование образа? Подчеркнем, что данные выразительные средства функционируют как закономерные элементы аудиомодели, хоть и воспринимаются адресатом на ассоциативном уровне. Данные средства выразительности оказываются в ряду вариативных свойств вокального образа, находящихся «в распоряжении» солиста. Какие же качества личности солиста «работают» на создаваемый солистом образ?

1) Имя-репутация. Имя исполнителя конкретной партии в опере (или также лирического героя конкретного камерно-вокального произведения) имеет важное значение, так как в этом скрывается репутация данного челове-

ка. Репутация слушателю зачастую неизвестна, как не всегда известно, кто это. Если не узнать тембр солиста, в аудиозаписи возможно даже не знать, слышим ли мы мастера прошедших эпох или студента музыкального училища настоящего времени. Репутация – это сумма оценок его поступков в прошлом (как личностных, так и профессиональных). Для публики в целом и каждого отдельного зрителя¹ в частности имеет большое значение, кто именно будет исполнять ту или иную роль (если зрителю это известно, что зависит также от степени заинтересованности и «включенности» в культурную среду современности), важна не только степень авторитетности того или иного исполнителя (будет ли петь Хосе Каррерас либо же неизвестный тенор, работающий в малоизвестном театре), а от этого зависит и степень эстетического удовольствия, которое получит зритель / слушатель. Репутация функционирует также как образ человека, что влияет на ожидания зрителя и на конкретную трактовку (интерпретацию) действий персонажа певца зрителем.

2) Языковой акцент. В произношении солиста, если текст оперы написан не на родном для слушателя языке, могут наблюдаться элементы *акцента*. Здесь необходимо осознавать, требуется ли акцент для данного образа или является недоработкой солиста. В наше время, когда в сети Интернет доступно множество записей и аудиопримеров, солист легко может освоить произношение именно данного фрагмента, по принципу элементарного подражания. Отсутствие акцента не всегда востребовано, иногда акцент требуется как средство выразительности. Странно было бы представить, например, куплеты Трике в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» без акцента: здесь акцент требуется как средство выразительности, необходимость для характеристики персонажа. В любом случае акцент как специальное средство выразительности должен быть сознательно сформирован солистом.

3) Узнаваемость тембра. В значительной степени взаимосвязана если не полностью зависит от свойств личности певца (имя-репутация). Здесь имеет ведущее значение индивидуальный опыт адресата – как слуховой, так и личный: например, этот голос звучал по телевизору в момент получения известия о серьезной болезни, или голос соседского мальчишки, который учился в школе в одном классе с его детьми, или этот голос незнаком. Как видим, понятие узнаваемости тембра воспринимается не в одном контексте.

4) Место проведения концерта или адрес ознакомления с записью в интернете (репутация сайта). Например, концерт проводится в главном зале филармонии или на улице. В контексте недавних событий важно, реально проводится концерт и / или в онлайн-трансляции. Здесь имеет значение и возможность (или невозможность) хронологической фрагментации концерта.

5) Приуроченность концерта к той или иной календарной дате, тому или иному празднику или событию. По этому фактору у воспринимающих сознаний возникают ассоциации с датой, к которой концерт приурочен: важно, Новый Год это или День Победы, слушателям могут «прийти на ум» любые события или даже аудиофрагменты того или иного исторического периода.

¹ В контексте данной работы зритель и слушатель не различаются функционально, так как и тот и другой функционируют как воспринимающие сознания; различия между ними видятся только в том, в каком формате исполняется произведение – аудио или видео. В аудиоформате значительная часть свойств личности солиста принадлежит воображению зрителя / слушателя.

6) Сумма взаимодействий состава всех участников (и вообще всего происходящего на сцене) как средство выразительности. Вся постановка в целом определяется огромным количеством разных переменных, взаимодействующих друг с другом в каждый момент времени. Эта комбинация взаимодействия проявляется непредсказуемым образом и влияет на эффект для зрителя, оказывая в каждый момент времени разное действие. В конечном итоге сумма этих воздействий непредсказуемым для обычного человеческого сознания и даже суперкомпьютера образом отвечает за формирование *впечатления* от посещения (прослушивания) оперы.

7) Внешность как средство выразительности. Костюм, грим, рост, особенности внешности. Если костюм и грим выбираются не солистом, а режиссером, рост и особенности внешности – факторы неконтролируемые. Обычно, исходя из этих факторов, актеры подбираются на те или иные роли режиссером. От солиста здесь требуется психологическое обоснование такой трактовки образа.

8) Актерские приемы как средство выразительности. Мимика, жестикация, позы, пластика, резкость / плавность, походка. Эти факторы также в большинстве определяются режиссером, но, как и в предыдущем пункте, имеет смысл говорить о психологической обоснованности тех или иных сценических движений. Для оперного солиста эта обоснованность имеет большое значение в плане применения тех или иных вокальных приемов. Кроме того, для оперного солиста важна также специфика тех или иных движений для возможности убедительно озвучивать вокальную строчку: например, нужно учитывать, что вниз головой петь сложнее, чем в нормальном положении.

9) Степень влияния концентрации на образе и дистанции между солистом и образом. Залом воспринимается, насколько сконцентрирован солист именно на произведении. Он может в процессе исполнения партии думать о каких-то других, не касающихся партии, вопросах. Это, несомненно, оказывает действие на психологическую «настройку» солиста.

Результатом всей деятельности солиста, как представляется, выступает эмоциональный резонанс публики и солиста как средство выразительности.

Эмоциональный резонанс возникает в ряде случаев при коллективном исполнении того или иного произведения; в любом случае наблюдаем резонанс между личностью и коллективом. Эмоциональный резонанс в статье Е. Степановой рассматривается между артистами хора, в нашем случае – между солистом и публикой / множеством воспринимающих сознаний. Как было сказано, резонанс возникает между личностью и коллективом; в данном случае как личность фигурирует солист, как коллектив – множество воспринимающих сознаний (слушателей).

«Сформулируем определение эмоционального резонанса:

Эмоциональный резонанс – это взаимодействие индивидуальных эмоциональных посылов, вызванных исполняемым музыкальным произведением в сознаниях¹ участников хорового коллектива» [1. С. 118].

Композитору, как правило, неизвестны параметры личности будущего солиста. Приведем пример из учебной практики, где видим обратную ситуа-

¹ Эмоциональный резонанс функционирует на том уровне творческих сознаний участников коллектива, где «происходит зарождение, развитие и созревание плодов деятельности разума и воображения» [3. С. 31].

цию: композитор моделирует образ оперного персонажа исходя из свойств личности певца¹. «Приведем пример коррекции образного ряда в связи со спецификой исполнительского состава. При написании оперы „Двенадцать месяцев“ (2012/13 уч. год, автор Валентина Валова, студентка IV курса Института искусств и культуры Томского государственного университета) обсуждались тембровые характеристики таких персонажей, как Январь и Апрель. Первоначальная точка зрения – причем общая, не только автора – была однозначной:

Январь – бас (старый, мудрый, величественный, властный);

Апрель – тенор (молодой, подвижный, весенний, влюбленный)².

Среди солистов, находившихся „в нашем распоряжении“, были: 1) баритон – веселый, доброжелательный юноша довольно гибкого телосложения и приятной внешности; 2) тенор – мужчина средних лет, лысый, добродушный, практичный, по габаритам намного превосходящий нашего баритона. По внешним данным, да и по свойствам характера, по манере общения – первый бесспорно ассоциировался с образом Апреля, а второй – с образом Января.

Исходя из данных условий, мы обсудили новые характеристики образов и получили следующее:

Январь – тенор (старый, мудрый, волшебный, таинственный, по типу образа Берендея в „Снегурочке“);

Апрель – баритон (молодой, влюбленный, сильный, добрый, человечный, по типу образа Руслана в „Руслане и Людмиле“).

Новое распределение тембров оказалось оправданным и убедительным с эмоционально-образной стороны; исходя из новых характеристик образов, композитор работал в дальнейшем с музыкальным тематизмом» [2].

Итак, как удалось выяснить, образ персонажа зависит не только от характеристик, сознательно формируемых солистом, но и от неконтролируемых факторов, «работающих» на ассоциативной основе. Солист может использовать названные факторы в силу того, что они предсказуемы, хоть и неподконтрольны. Исходя из них, образ корректируется по максимальной степени выразительности.

Список источников

1. Степанова Е.И. Хоровая музыка как один из вариантов реализации эмоционального резонанса // Музыкальный альманах Томского государственного университета № 13, с. 115. Томск : Изд-во Томского гос. ун-та, 2022. 161 с.

2. Приходовская Е.А. Оперная драматургия : учеб. пособие. М. : Планета музыки, 2015. 73 с.

3. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.

References

1. Stepanova, E.I. (2022) Khorovaya muzyka kak odin iz variantov realizatsii emotsional'nogo rezonansa [Choral music as one of the options for the implementation of emotional resonance]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 13. p. 115.

¹ Случаи такие бывают, хоть и не тотально распространены: вспомним биографию Дж. Россини (Изабелла Кольбран) и Дж. Верди (Анжелика Стреппони), например. Случаи не исключительны: как можно предположить, это предмет исследований.

² Характеристики приведены не полностью, эпитетов было предложено намного больше. Характеристика Апреля как «влюбленного» объясняется предложенным студентами вариантом сюжета: опера завершается сценой свадьбы Апреля и Падчерицы (этот мотив был взят из мотива кольца, подаренного Априелем Падчерице в сказке С. Маршака).

2. Prikhodovskaya, E.A. (2015) *Opernaya dramaturgiya* [Opera Dramaturgy]. Moscow: Planeta muzyki.

3. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthesia of Musical and Artistic Consciousness: Based on the Art of the 20th Century]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.

Сведения об авторе:

Клименко В.В. – учебный мастер I категории, солист-вокалист Хоровой капеллы кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия).

E-mail: Slava_klimenko@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Klimenko V.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: Slava_klimenko@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 12.08.2022;
одобрена после рецензирования 22.08.2022; принята к публикации 04.11.2022.*

*The article was submitted 12.08.2022;
approved after reviewing 22.08.2022; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 75

doi: 10.17223/22220836/48/20

БАЛ СУМАСШЕДШИХ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ИСКУССТВО ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Дарья Олеговна Мартынова

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
d.o.martynova@gmail.com*

Аннотация. В статье впервые в отечественной и зарубежной литературе рассматривается влияние социокультурного феномена Бала сумасшедших на искусство Франции второй половины XIX в. Автор приходит к выводу, что художественные репрезентации Балов сумасшедших, влиявшие не только на французское искусство, но и на общество, проникнув в печатную графику и живопись Франции второй половины XIX в., закладывают основу для формирования культов безумия, бессознательного и конвульсивного в искусстве XX в.

Ключевые слова: Бал сумасшедших, искусство Франции, художественные репрезентации безумия, визуальные исследования

Для цитирования: Мартынова Д.О. Бал сумасшедших и его влияние на искусство Франции второй половины XIX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 243–250. doi: 10.17223/22220836/48/20

Original article

THE MADWOMEN'S BALL AND ITS INFLUENCE ON FRENCH ART OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH CENTURY

Daria O. Martynova

*Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation,
d.o.martynova@gmail.com*

Abstract. The madwomen's ball is one of the most permanent and outlandish parts of the Paris carnival in the second half of the XIXth century. This ball was held annually in the great hall of the Salpetriere hospital and was popular not only among patients and doctors, but also among artists, aristocrats and the bourgeoisie.

The phenomenon of the madwomen's ball, which polarized with the general cult of health in the second half of the XIXth century, became a vivid embodiment of the results of the formation of a specialized institution whose goal was to persecute, correct and isolate the mentally ill from society.

The madwomen's ball in this public space is a visual representation of the results of the hospital's work to "cure" patients. Due to the fact that this ball demonstrated the results of the new psychiatric reform, as well as the fact that it was quite exotic for the public, the French press described in detail the events and visitors of the ball. In addition, the new policy of "moral treatment" in psychiatric hospitals, as well as unusual types found in the space of hospitals, become the subject of works by French artists and illustrators.

Despite the popularity and wide coverage of the madwomen's ball in the second half of the XIXth century, at the beginning of the XXth century there is no mention of this event. Because of this aberration, the madwomen's ball has not yet been studied either in domestic

or foreign science, and the influence of artistic representations of the madwomen's ball on the visual culture of France in the second half of the XIXth century has not been studied.

The purpose of this work is to analyze the visual representations of the madwomen's ball and their influence on French art in the second half of the XIXth century. To achieve this goal, the author used a comprehensive approach that allowed us to give a comprehensive description of the phenomenon under consideration, and among the research methods – iconographic and historical-typological.

Eventually, as a result of the visible reorganization of the work of hospitals in connection with the state policy of universal health and the reliance on “moral treatment”, the organization of visual representations of mental diseases is gradually penetrating the artistic environment of France in the second half of the XIXth century. Understanding the new, “free” corporeality has its origins in the visual discourse that appeared in the system of artistic evidence base of the Salpetriere hospital. Salpetriere employees constructed three phases of representation of “management” over the uncontrolled: preparation and staging of poses at medical demonstrations; a medical “performance” in the “Salpetriere Theater” and the final phase – the madwomen's ball, where patients entertained the audience and dispelled fears about the danger of nervous diseases. This rehearsed system of representation of insanity gave rise to images of mad dancers in hospital gowns, serpentine ornaments and S-shaped silhouettes in art, which would later form the basis for a future surreal concept of convulsive beauty and “hysterical” productions that continue the tradition of the madwomen's balls.

Keywords: The madwomen's ball; French art; artistic representations of madness; visual studies

For citation: Martynova, D.O. (2022) The madwomen's ball and its influence on French art of the second half of the XIXth century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 243–250. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/20

Феномен Бала сумасшедших второй половины XIX в. – яркое воплощение результатов становления специализированного института, целью которого было преследование, исправление и изолирование душевнобольных от общества. По Мишелю Фуко, лечебница становится новой формой власти, которая помещала людей с отклоняющимся от «нормы» поведением в изолированное пространство [1]. Бал сумасшедших в этом общественном пространстве – визуальная репрезентация результатов работы лечебницы по «излечению» и содержанию пациентов.

Бал сумасшедших в конце XIX в. стал одной из неизменных, прославленных и диковинных частей Парижского карнавала. Он проводился ежегодно в большом зале больницы Сальпетриер во время ми-карэм¹, в середине Великого поста. Этот бал пользовался популярностью: на нем присутствовали не только больные и доктора, но и деятели искусств, аристократия и буржуазия, французская пресса подробно описывала события и посетителей бала [2–5].

Несмотря на такую популярность во второй половине XIX в., сегодня о традиции устройства подобных балов забыли. Из-за этой аберрации феномен Балов сумасшедших до сих пор не изучен ни в зарубежной, ни в отечественной традиции, поэтому неизвестно, когда и кем они были учреждены.

Это событие описала в художественном романе 2019 г. лишь Виктория Мас [6]. Французская писательница начинает роман с даты – 3 марта 1885 г. Однако первое упоминание в прессе о Бале сумасшедших приводится в журнале «Le Petit Parisien» от 19 марта 1887 г. [2].

¹ Ми-карэм – в католической традиции это четверг третьей недели Великого поста, в который совершаются религиозные процессии.

Из этой статьи становится известно, что действующие лица бала – больные Сальпетриер. У окон Большого зала были расположены скамьи, рядом с которыми толпились гости из города. В конце зала находился буфет, где медсестры раздавали неким танцовщицам кексы и стаканы с водой и сиропом. В центре же зала коломбины, волшебницы, испанки, принцессы и молочницы врассыпную танцевали кадрили или вальсы. Это были переодетые в костюмы пациенты больницы Сальпетриер. Несмотря на название самого мероприятия, среди танцующих были не только сумасшедшие, также присутствовали и пациенты отделения нервных заболеваний: истерики, эпилептики, сомнамбулисты и страдающие от бессонницы.

Далее неизвестный автор указывает на то, что этот бал – не рассадник безумия, а пример всего самого мирного, спокойного, мягкого и добродушного из всех балов, сравнивая его с семейным праздником в кругу соседей и друзей, к примеру, Марди Гра¹. Те, ради кого этот бал устроили, представляются как «отчужденные бедняги, полные благодарности и привязанности к тем, кому пришла в голову идея подготовить для них этот ежегодный бал» [2. Р. 2].

Заканчивается газетная статья воспоминанием о том, что еще семьдесят лет назад безумные бедняги были заперты полуголыми, были закованы в цепи, содержались в подземных камерах, где их ноги часто грызли крысы, или замерзали от холода зимы. Подобное обращение к прошлому автор ввел для того, чтобы подытожить, что «не без гордости мы вспоминаем о пройденном пути и думаем, что ни наука, ни филантропия, ни прогресс – не пустые слова» [Ibid.].

Из этого описания становится известна истинная цель организации подобного бала – это не просто праздник, а демонстрация успешного функционирования своего рода «тюрьмы» для душевнобольных, диковинный способ времяпрепровождения «здоровых» горожан. Автор обращается к истокам специализированных учреждений для психически больных – лечебницам и тем самым доказывает прогрессивность современных ему психиатрических больниц, указывая на гуманность лечения и попытки исцелить больных.

Однако на этом празднике больные и «здоровые» без труда отличали друг друга: горожане толпились у стен и освобождали центр зала для безумных танцоров, за которыми они исключительно наблюдали, не принимая участия в развлечении. Подобная ежегодная публичная демонстрация пациентов была призвана указать на удачное ограничение неудобных и отличающихся людей, делая в то же время акцент на том, что человеческие права сохраняются.

К тому же врачи, провозгласившие пациентов больными, создают еще одно ограничение: за сумасшедшими неустанно наблюдает медицинский персонал, как за заключенными. Эти же медицинские работники стараются создать видимость «исправления» безумия и призрачную надежду, что больные смогут вернуться к «нормальной» жизни. В то же время отстраненность горожан, их неучастие в танцах свидетельствуют, что событие было организовано больше для гостей бала, которые приходили посмотреть на больных как на необычные экспонаты в анатомических музеях, а также убедиться, что, несмотря на ограничение и изоляцию, больные ведут близкий к «здоровому» образ жизни.

¹ Марди Гра (букв. «жирный вторник») – вторник перед началом католического Великого поста, последний день карнавала.

Бал сумасшедших, таким образом, был одной из частей курса на всеобщее здоровье, царившего во Франции в этот период. Точно такой же пример прогрессивности в медицине и отхода от практики ограничения (пыток и убийства) душевнобольных – картина французского художника-академиста Тони Робер-Флёри «Доктор Филипп Пинель освобождает от оков психически больных в больнице Сальпетриер в 1795 году» (1876 г.).

Эта работа запечатлела начало психиатрических реформ по дестигматизации психически больных. Доктор Филипп Пинель предоставил больным свободу передвижений по больничной территории, заменил мрачные темницы солнечными комнатами с хорошей вентиляцией и предложил беседовать и поддерживать пациентов. Подобный акт гуманности оказался успешным: у многих больных появились улучшения, а некоторые позже были отпущены из лечебницы.

В некоторую конфронтацию с этой работой вступает картина Пьера-Андре Бруйе «Лекция доктора Шарко в Сальпетриер» (1887 г.), на которой представлены традиционные публичные лекции доктора Ж.-М. Шарко, демонстрирующие истерические припадки. Эта работа продолжает линию групповых портретов медиков во время практики, напоминая одно из знаменитых полотен на эту тему: «Урок анатомии доктора Тульпа» Рембрандта (1632 г.).

Однако в этой картине автор намеренно подчеркивает современные ему методы лечения, называемые «моральное лечение» и построенные на добром отношении к больным: пациентка находится в сознании, помимо медсестер ее бережно поддерживают и врачи. Современные «Томасы Бартолины» с участием рассматривают пациентку в начале истерического припадка.

Устраивая подобные публичные лекции, врачи пытались доказать, что истерия – это болезнь, а не одержимость или симуляция. Именно это произведение является одним из ключевых в формировании культа визуальных репрезентаций лечебниц и безумия, а также художественной демонстрации новых методов «морального лечения». Это становится известно благодаря подробному осмотру картины: напротив больной на стене за группой медиков висит работа, изображающая женщину в знаменитой «истерической арке», кульминационной позе истерического припадка. Она была создана художником-медиком Полем Рише, протеже Ж.-М. Шарко, совместно с которым они написали ряд книг об истерии.

В картине П.-А. Бруйе это произведение является крупноформатной репрезентацией иллюстрации из книги П. Рише «Клинические исследования истерии или истеро-эпилепсии» (1878 г.) [7], которая стала «азбукой» визуальных проявлений истерических симптомов, а также наставлением пациентам от врачей, как симулировать истерию и продолжать этот культурно сконструированный миф о «болезни века». Под действием гипноза преимущественно пациентки имитировали поставленные медиками позы и жесты (или заимствовали позы одержимых с художественных работ предыдущих веков из книги Ж.-М. Шарко и П. Рише «Демоническое в искусстве» [8]), которые также контролировали врачи. В результате истерия становится отличной платформой для демонстрации эффективности «морального лечения» и ценности обновленной (а по факту лишь замаскированной под обновленную, так как ограничивающие функции и неполноправные действия врачей сохранились) политики лечебниц.

Подобные сеансы демонстраций для медиков были подготовительным этапом к публичной демонстрации истерических припадков в «Театре Сальпетриер», а затем к видимости свободного передвижения и взаимодействию со «здоровыми» людьми на Балу сумасшедших. В итоге в работе П.-А. Бруйе зафиксирована «репетиция» к публичному «шоу» в пространстве больницы, которая доказывала, что пациентки симулировали истерические припадки, так как они были полностью «срежиссированы» врачами.

Уже в 1888 г. появляется первая визуальная репрезентация Бала сумасшедших, которая несла такую же функцию, как и художественные репрезентации больницы Сальпетриер. 11 марта 1888 г. в журнале «L'Univers illustré» публикуют иллюстрацию Бала сумасшедших в сопровождение к статье «Костюмированное безумие». В статье указали, что «один из художников журнала имел удачу присутствовать на шоу... мы сочли интересным представить его нашим читателям... позаимствовав у одного из наших коллег из „Petit Parisien“ живописный отчет» [3. Р. 170–171]. На протяжении всего художественного текста автор указывает, что этот вечер был организован из жалости, так как «нужно было сделать этих обездоленных женщин похожими на других». Гости же, которые спонсируют Бал сумасшедших, приходят на эту «странную вечеринку» лишь для того, чтобы быть потрясенными от зрелища истинного безумия, танцующего и веселящегося и поддельвающего безумства Парижа. Из описания становится также известно, что госпиталь Сальпетриер представлял собой настоящий город: прежде чем гости добирались до парадного зала, превращенного в бальный зал, они двадцать минут блуждали через дворы, решетки, залы, двери, сравнивая госпиталь со старинным крепостным замком.

Гравюра Бала сумасшедших представляет всю сущность этого праздника безумия: в длинном зале с плоской крышей, украшенной гирляндами, толпятся переодетые люди. У стен стоят корзины с цветами. По всей видимости, художник запечатлел момент окончания парада больных перед гостями и медицинским персоналом: на заднем плане изображен оркестр, состоящий исключительно из скрипок и флейт (медные инструменты были запрещены, так как считались опасными для больных нервов). Во время парада больные делились на пары и проходили сквозь все зальное помещение, ритмично шагая и здороваясь с приглашенными. Вывод, что перед зрителем конец парада, можно сделать, если внимательно рассматривать первый план гравюры: у стен зала на бархатных креслах сидят приглашенные городские аристократы, буржуа и интеллигенция, одетые во фраки и внимательно рассматривающие парный танец пациенток. В левом углу работы одна из пар, сформировавшихся во время приветствия, мирно беседует с двумя приглашенными дамами, одну из больных держит за руку врач, указывая на нее пальцем: по всей видимости, он демонстрирует важным гостям одну из «образцовых» пациенток.

В сопровождающей статье автор пишет, что некоторые из докторов выполняли «надзирательские» функции: они тоже передевались в костюмы, входя в круг танцующих, чтобы контролировать их. Так, медиков можно увидеть рядом с танцующей справа первой парой.

В правом же углу одну из пациенток, впавшую в экстатическую фазу истерического приступа (по всей видимости, художник позаимствовал визуальную иконографию истерии Поля Рише), насильно выводят из зала две медсестры. Резкий ракурс, «выход» этой группы за пределы полотна передают

динамичность события, а также вновь напоминают зрителю о статусе этого бала и беспрестанном контроле над необузданным и неизвестным. О режиме и «сценарии» свидетельствует и расположившаяся на дальнем плане шеренга медсестер в характерной форме.

В центре зала представлен непосредственно бал. Среди танцующих преобладают мужские костюмы: можно встретить Робер-Макера, мушкетера, полководца, зуава и т.д. Среди женских образов особо выделяются русская красавица и Мария-Антуанетта. Эти женщины откровенно веселятся и наслаждаются самим процессом; в толпе некоторые из групп делают друг другу комплименты, приглашают друг друга на танцы, многие из них изящно одеты, с достоинством носят причудливый туалет, живаясь в выбранную для бала роль.

В 1890 г. художник Хосе Белон создает работу «Бал сумасшедших в Сальпетриер». В отличие от иллюстрации в журнале «L'Univers illustré» Х. Белон не изображает непосредственно бал, а рассматривает наиболее характерный сюжет, разыгрывающийся у стен бального зала: взаимоотношения пришедших и пациентов. Достоинство работы Х. Белона в том, что он не дробит полотно и не пишет огромный зал с сотнями гостей и танцующих, он передает несколько характерных типов этого вечера.

В отличие от иллюстрации анонимного автора, в которой трудно с первого взгляда понять, где пациенты, а где гости госпиталя, в картине 1890 г. художник четко определяет роль каждого. В скрытой нише, лишенной окон, изображено окончание Бала сумасшедших. Фигура медсестры делит полотно на две части и является его композиционным центром. Удаляющаяся и развернутая в три четверти фигура работницы Сальпетриер ведет взгляд зрителя вглубь полотна, заставляя рассматривать часть с пациентами лечебницы. Сама медсестра подводит приплясывающую женщину в треуголке к идущей навстречу этой группе больной в костюме Арлекина, согнутой и подавленной. За ними у стены находятся гости больницы и пациенты, которых в светской хронике того времени называли «живыми гобеленами», — это больные, которым было все равно на происходящее, лица которых были бесстрастны и безразличны.

Рассмотрев эту группу, взгляд обращается в левую часть полотна; там изображены гости бала в парадной одежде, единственная женщина среди приглашенных, одетая по последней моде, презрительно разглядывает больных, тот же презрительный взгляд изображен на лице мужчины с моноклем, стоящего за ее спиной. Рядом мужчина во фраке ведет беседу с двумя пациентками. Пациентки одеты в восточный костюм и костюм колдуньи. Женщины кокетничают с гостем: одна из них прикрывается веером, а другая, неприлично задержав юбку и почти полностью обнажив ноги, выставляет одну из ног вперед и ставит на нее веер. Мужчина, ведущий беседу с пациенткой в восточном костюме, не замечает подобного поведения, однако его спутники за его спиной с любопытством и осуждением рассматривают ноги «колдуньи».

В результате этого удачно выстроенного визуального «рассказа» художник далее ведет взгляд зрителя к центральной фигуре: печальной женщине-карлице, одетой в шутовской костюм. Учитывая испанские корни художника, можно говорить об обращении к традиции шутовских портретов, особенно популярных в XVII в. Взгляд, устремленный прямо на зрителя, полон скорби и печали. Женщина стоит особняком от всего веселья и общения, сжимая в руках серебряное зеркало.

В конечном итоге весь лоск светскости этого бала разбивается о некоторые клинические случаи, напоминающие о болезненной реальности и невозможности тотального контроля над болезнью. К этому же выводу приходит автор одной из газетных статей: «зрелище, конечно, очень интересное, но в то же время очень болезненное, потому что, если все эти бедные женщины, воспользовавшись короткой передышкой, как будто забывают о своем зле, мы чувствуем, что оно подстерегает их, и что с минуты на минуту они будут лежать, скрючившись в страшных судорогах, которые сделают их похожими на разъяренных зверей» [2. Р. 2].

Четко сформированная визуальная иконография безумия, а также ряд мероприятий, популяризирующих сумасшествие, провоцируют появление жестов и движений, взятых из больницы Сальпетриер, в визуальной культуре: скульптор Жак Лойзен создает скульптуру «Великий невроз», посвященную исследованиям Сальпетриер; актриса Сара Бернар использует истерические позы для своих ролей в театральных постановках, а истерические жесты в скульптурах; скульптор Огюст Роден заимствует истерические искажения для скульптур «Врат ада»; в кафе-концертах появляется новый стиль танца – эпилептика, появившийся благодаря «постановкам» в «Театре Сальпетриер», которые посещали певцы и танцоры кафе-концертов.

Участница и звезда Балов сумасшедших, одна из лучших пациенток Ж.-М. Шарко, прославленная танцовщица кабаре, модель А. Тулуз-Лотрека Жанна Авриль, которую современники прозвали «сумасшедшей Жанной», использовала элементы сконструированного в больнице Сальпетриер танца для выступлений в кабаре. В плакатах А. Тулуз-Лотрека есть отсылки к «сумасшедшему» танцу Сальпетриер: заимствование художественных репрезентаций из книги П. Рише и включение змеевидного орнамента – в воспоминаниях Габриэлы Запольской танцоры Бала сумасшедших сравнивались со змеями [9. Р. 59].

В 1934 г. бельгийский художник модерна Анри Прива-Ливемон создает рисунок «Танцоры» – прямую отсылку к Балам сумасшедших. Изображена пара, танцующая среди других пар на балу. Все мужчины одеты в костюмы Арлекина. Подобный Арлекин и танцует с женщиной в полупрозрачной сорочке и обнаженной грудью (ассоциирующей с безумием и образом сошедшей с ума Офелии во второй половине XIX в.), вскинувшей искривленные руки вверх и выгнувшей спину дугой. Ее огненные рыжие волосы распущены, на ногах красными лентами привязаны колокольчики. Тело ее изгибается в типичной для истерии дуге, изображения которой можно найти в классических трудах о болезни.

Таким образом, в результате видимой реорганизации работы лечебниц в связи с государственной политикой всеобщего здоровья и опоре на «моральное лечение» происходит организация визуальных репрезентаций психических заболеваний, постепенно проникающих в художественную среду Франции второй половины XIX в. Осмысление новой, «свободной» телесности, особой значимости бессознательного берет свои истоки в визуальном дискурсе, появившемся в системе художественной доказательной базы больницы Сальпетриер, которую М. Фуко охарактеризовал как «создание эстетики болезни». Служащие пространства Сальпетриер сконструировали три фазы репрезентации «управления» над бесконтрольным: подготовка и постановка

поз на медицинских демонстрациях; медицинский «спектакль» в «Театре Сальпетриер» и финальная фаза – Бал сумасшедших, на котором переодетые в карнавальные костюмы больные развлекали публику и рассеивали опасения насчет опасности нервных болезней. Подобная отрепетированная система репрезентации безумия, выраженная художественными средствами, на долгое время породила мифы о ряде болезней, в результате чего некоторые психиатрические характеристики вошли в разговорную речь, к примеру, определение «истеричка». Образы безумных танцовщиц в больничных сорочках, змеевидные орнаменты и S-образные силуэты формируют основу для будущей сюрреалистической концепции конвульсивной красоты, опирающейся на исследования больницы Сальпетриер и породившей ряд женских образов в работах С. Дали, Х. Беллмера, К. Каон и «истерические» постановки, продолжающие традицию «Театра Сальпетриер» и Балов сумасшедших.

Список источников

1. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.
2. *Le bal des folles* // *Le Petit Parisien*. 1887.
3. *La folie costumée* // *L'Univers illustré*. 1888.
4. *Un bal à la Salpêtrière* // *Le Monde illustré*. 1890. P. 179–188.
5. *Le bal des folles* // *La justice*. 1894. P. 1.
6. Mas V. *Le bal des folles*. Paris: Albin Michel, 2019. 256 p.
7. Richer P. *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1881. 1001 p.
8. Charcot J.-M., Richer P. *Les Démoniaques dans l'Art*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1887. 116 p.
9. Zapolska G. *Madame Zapolska et la Scene Parisienne*. Paris: Femme Pressée, 2004. 128 p.

References

1. Foucault, M. (1996) *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality. Works of different years]. Translated from French. Moscow: Kastal.
2. *Le Petit Parisien*. (1887) *Le bal des folles*. p. 2
3. *L'Univers illustré*. (1888) *La folie costume*. pp. 170–171.
4. *Le Monde illustré*. (1890) *Un bal à la Salpêtrière*. pp. 179–188.
5. *La justice*. (1894) *Le bal des folles*. p. 1.
6. Mas, V. (2019) *Le bal des folles*. Paris: Albin Michel.
7. Richer, P. (1881) *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier.
8. Charcot, J.-M. & Richer, P. (1887) *Les Démoniaques dans l'Art*. Paris: Delahaye et Lecrosnier.
9. Zapolska, G. (2004) *Madame Zapolska et la Scene Parisienne*. Paris: Femme Pressée.

Сведения об авторе:

Мартынова Д.О. – ассистент Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: d.o.martynova@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Martynova D.O. – Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: d.o.martynova@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 28.01.2020;
одобрена после рецензирования 30.09.2021; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 28.01.2020;
approved after reviewing 30.09.2021; accepted for publication 04.11.2022.

Научная статья

УДК 78(571.54)

doi: 10.17223/22220836/48/21

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ МУЗЫКИ БУРЯТИИ

Ольга Артемовна Русинова

*Восточно-Сибирский государственный институт культуры, Улан-Удэ, Россия,
rina.rubin@yandex.ru*

Аннотация. Данная статья обобщает результаты анализа идейно-тематического и образного содержания музыки Республики Бурятия. Основным материалом исследования стали симфонические произведения 1930–2000-х гг., созданные как национальными композиторами, так и композиторами, открывшими в Бурятии историю музыкального профессионализма европейской традиции. Произведено сравнение тематического содержания произведений двух периодов: 1930–1960-х и 1970–2000-х гг., выявлено различие между ними в принадлежности к разным типам музыкальной драматургии – жанрово-описательному и драматическому.

Ключевые слова: симфонические жанры, музыка Бурятии, жанрово-описательный тип симфонизма

Для цитирования: Русинова О.А. Эволюция образно-тематической структуры музыки Бурятии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 251–261. doi: 10.17223/22220836/48/21

Original article

DEVELOPMENT OF THEMES AND IMAGES OF BURYAT MUSIC

Olga A. Rusinova

East-Siberian state institute of culture, Ulan-Ude, Russian Federation, rina.rubin@yandex.ru

Abstract. The author divides the history of Buryat symphonic music into two periods: the 1930s–1960s and 1970s–2000s, arguing this by changes in themes, style and genres. The first period witnesses the development of such genres as overture, miniature and suite while the second one is characterized by mastering the genres of poem, symphony and concerto. In the 1930s–1960s the style was just forming, combining the principles of national monody and European polyphony; in the 1970s–1990s it was marked by the use of modern composing techniques. The first period reflects that time events in bright, joyful perception, the main characteristics of the second stage are thematic range breadth, psychologization of figurative sphere and clash of contrasting images.

The 1930–1960s works reveal the external world images, they are devoted to that time events, most of them have a specific program. The main role is assigned to the genre imaginative sphere. These are sketches of work and rest, heroic images, lyrics, scherzo music and beauty landscapes. The images are integral, their contrast is not antagonistic. Thus, they belong to the genre-descriptive type of symphonism. These are suites and overtures by D. Ayusheev, B. Yampilov, Zh. Batuev.

In the 1970s–2000s being still preserved in poems, the line of genre symphonism fades away. Dramatic symphonism forms with its conflicts between the hero and the world, ideal and reality, death and immortality giving way to new features in the Buryat music, i.e. hopelessness, bitterness of loss, regret for might-have-been, and humility. They are characteristic of Yu. Irdyneev's pieces. Among the new themes are national spiritual

heritage, ethnic and religious life basics (P. Damiranov, B. Dondokov, V. Usovich, D. Shagdarov) National mentality reflects in meditateness. The program type changes: now it is mostly generalized.

Dramatic musical pieces have two types of realizing their essence – through conflict interaction of opposite images or dramatization of non-contrasting images which often result in their original emotional-semantic transformation.

However, the 1970–2000s are heterogeneous in terms of imagery and themes: a dramatic clash of images of the beginning of the second period recedes in the 1980s and vanishes in the 1990s being replaced by a new concept “all in all” which involves a synthesis of various phenomena, views and positions.

Keywords: symphonic genres, Buryat music, genre-descriptive type of symphonism

For citation: Rusinova, O.A. (2022) Development of themes and images of buryat music. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 251–261. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/21

Истории музыкальной культуры Республики Бурятия посвящен ряд исследований, результаты которых публиковались в монографиях, диссертациях, сборниках статей, отдельных работах. Внимание исследователей фокусировалось в основном на становлении системы музыкального образования [1], культурном строительстве [1, 2], развитии жанров фольклора [3–6] и профессиональных жанров европейского типа – оперного [7], хорового [8], балетного [9], творчестве отдельных композиторов [10]. Однако комплексное исследование проблемных вопросов имманентного музыкального содержания – тематического, образного, стиливого – остается пока без должного освещения. В данной работе предпринимается попытка исследования образно-тематического диапазона бурятской музыки на разных этапах ее истории. Материалом исследования выступают симфонические произведения композиторов Бурятии.

История бурятской симфонической музыки делится автором на два периода: 1930–1960-х и 1970–2000-х гг., что аргументируется изменениями тематики, стиля, жанровой структуры [11]. В первый период происходило освоение жанров увертюры, миниатюры, сюиты, во второй период разрабатывались жанры поэмы, симфонии, концерта. В 1930–1960-е гг. стиль только складывался, соединяя принципы национальной монодии и европейского многоголосия, в 1970–2000-е гг. он характеризуется применением современных приемов композиторской техники. Первый период отражает события современности в их светлом, радостном восприятии, второй период характерен широтой тематического диапазона, психологизацией образной сферы, столкновением контрастных образов.

Рассмотрим произведения 1930–1960-х гг. Они создавались и композиторами, делегированными в Бурят-Монгольскую АССР Союзом композиторов СССР для помощи в культурном строительстве – П.М. Берлинским, В.И. Морошкиным, М.П. Фроловым, а после Великой Отечественной войны – Л.К. Книппером, С.Н. Рязовым, Б.С. Майзелем, и начинающими национальными композиторами – Д.Д. Аюшеевым, Б.Б. Ямполовым, Ж.А. Батуевым. В жанрах увертюры, сюиты, симфонических картины и поэмы, симфонии воплощался социально-психологический портрет советского человека в контексте эпохи. Оптимизм советского народа, его уверенность в поступательном развитии истории страны раскрывался в пафосе труда, сценах активного отдыха, реализующего творческий потенциал народа в традиционных формах

музицирования и спортивных состязаний, в любовании красотой родной природы, гордости за мощь Родины, чувстве дружбы всех народов.

Большинство произведений этого периода имеет конкретную программу, что закономерно для переломного этапа в истории культуры, когда появляется необходимость отражения в музыкальных образах новых социально-культурных процессов. Тогда немusикальное начало конкретизирует содержание, способствуя формированию и закреплению в сознании слушателей семантики новых музыкальных образов. Эта закономерность была сформулирована В.Д. Конен: «В период формирования музыкального стиля программные элементы служат как бы каналом, связующим звеном между общим эстетическим мышлением эпохи и его музыкальным выражением. В известный момент этот элемент достигает такой ассоциативной силы, что наличие конкретизирующего программного элемента перестает быть сколько-нибудь важным. «Отвлеченные» музыкальные приемы оказываются сами по себе способными вызвать у слушателя соответствующую эмоциональную реакцию» [12. С. 28].

Названия произведений позволяют сгруппировать их в тематические блоки: гордость за достигнутые свершения («Торжественный марш», «Героический марш Бурят-Монгольской АССР», увертюры «Торжественная» и «Праздничная», сюиты «Бурят-Монголия» и «Цветущий край»); картины родной природы (сюиты «Курумкан» и «Таежные песни», увертюра «Байкал»); интернационализм (увертюра «Братство народов», сюита «Дружба»); колхозное строительство (сюиты «Колхозная» и «Весна в колхозе»); приметы новой, счастливой жизни (сюиты «У пионерского костра», «Утро в пионерском лагере», увертюра «Юность», «Физкультурный марш»); стремление наследовать культурные богатства народа (увертюра «Драгоценный камень», «Бурятское скерцо», «Бурятский танец», «Сюита на монгольские темы». Выделяется группа произведений с названиями, подчеркивающими танцевальность: «Танцевальная сюита», «Балетная сюита», сюиты «Танцевальная» и «Симфонические танцы».

В циклических произведениях названия нередко предпосланы к частям цикла: «Выход на поля», «После работы», «Состязания борцов», «Борьба», «В горах Восточных Саян», «Ночью у костра». Значительна роль тем начала дня: «Рассвет», «Утро в колхозе», которые можно экстраполировать на темы начала новой жизни; тем танца: «Молодежный танец», «Танец пастухов», «Урожайная пляска», «Ехор», перекликающихся с тематикой праздничного веселья: «Праздник в колхозе», «Сурхарбан», «Торжественное шествие».

Конкретизации содержания способствует образная определенность используемого тематизма. Последнее дает основание музыковеду Н.П. Угрюмову детализировать содержание обеих частей неоконченной сюиты В.И. Морошкина: «Первая часть „В улусе“ как бы рисует картину вечера в бурятском селении: после работы на поляне собрался народ, медленный и изящный танец девушек, тишина и покой... Вторая часть – „Лирическое рондо“ – образец красочной музыкальной живописи. По содержанию это изображение картины рассвета в степи» [13. С. 138–139].

Совокупность перечисленных особенностей обуславливает возможность интерпретации программы и в конкретном, и в обобщенном планах. Например, увертюра «Юность» ЖА. Батуева может пониматься как посвящение

юным героям и юности Бурятской Республики. Аналогично воспринимается финал сюиты «Цветущий край» Б.Б. Ямпилова: в конкретном плане это картина праздничного дня, в обобщенном – движение бурятского народа к светлостному будущему.

В образном диапазоне произведений основная роль принадлежит жанровой образной сфере, которая включает в себя: народно-бытовую жанровость – зарисовки быта; героико-эпические, богатырские образы, поводом к «введению» которых являются картины спортивной борьбы; скерцозность, воплощающая образы скачки. Меньшее значение имеют образные сферы пейзажности и лирики, которые лишь оттеняют энергию празднично-танцевальной стихии. Более того, можно заметить, что пейзажность постепенно вытесняется бытовыми образами. Очевидно, превалирование активных образов связано со стремлением отразить энергию, действенность, характеризующую эмоциональный настрой эпохи. Однако в творчестве разных композиторов роль определенных образно-эмоциональных пластов различна. Так, в творчестве Ж.А. Батуева и Д.Д. Аюшеева пласт пространственно-пейзажной лирики играет значительную роль.

Поскольку образы отличаются цельностью и их контраст не носит антагонистического характера, драматургия произведений основана на сопоставлении разножанровых активно-действенных и лирических сфер: песни и вальса, марша и песни, марша и ехора, ехора и песни гимнического склада. При этом драматургические решения различны: в увертюре М.П. Фролова «Братство народов» развитие движется от лирики к ликованию, как и в «Колхозной сюите» Ж.А. Батуева, «Таежных песнях» Д.Д. Аюшеева, «Цветущем крае», где исходными образами являются соответственно бытовые, эпические, пейзажные, а итогом – праздничность. В сюите С.И. Рязова шесть частей цикла распадаются на два равномасштабных раздела, в которых пейзажность и песенность сменяются энергией танца. Противоположный вектор характеризует сюиту «Весна в колхозе» Д.Д. Аюшеева, где исток – праздник, а результат – труд. Правда, в этом случае просматривается аналогия труда и праздника, так как обе части основаны на одном тематическом материале.

Показателен факт появления приема образной трансформации: открывающий I часть сюиты «Цветущий край» пейзажный образ созерцательного характера в репризе части превращается в громогласный гимн красоте мира. В III части этой сюиты сурово-сумрачный напев, проходя семь вариантных изменений, в репризе приобретает гимническое звучание. «Рост» образов намечен в финале «Весны в колхозе», I и II частях «Симфонических танцев» Б.Б. Ямпилова.

Обобщим особенности произведений 1930–1960-х гг. Они характеризуются определенным типом тематики, раскрывающей образы внешнего мира. Современные события отражаются в радостно-праздничном характере. Большинство произведений программны, причем программность их конкретная. Стабилизируется образный круг: бытовые и пейзажные образы конкретизируются в сферах танцевальности, скерцозности, лирики, торжественной праздничности. Формируются взаимодополняющие взаимоотношения образных сфер: отсутствует контраст, по принципу парного взаимодействия сопоставляются сферы активности (танцевальность, маршевость) и медитации

(лирическая песенность, пейзажность). Тематическая реализация образов ориентирована на фольклор – оригинальный или реконструированный, во всех случаях сохраняющий жанровую природу и семантику. Превалирует вариантно-вариационное развитие, сохраняющее стержень характера образов, однако формируется и тенденция к образной трансформации.

Таким образом, характерность образного диапазона и тип взаимоотношений образов, особенности тематической реализации и методов развития тематизма, структурные признаки выявляют принадлежность данных произведений к жанрово-описательному типу симфонизма. Интерес к жанрово-описательному типу отражения был характерен для всех композиторов, хотя удельный вес сочинений, связанных с ним, неодинаков в творчестве каждого. Более того, в творчестве каждого композитора обнаруживаются разные тенденции, обусловленные образными предпочтениями, что определяет и выбор жанра, и принципы драматургии, и структуру произведений.

Произведения 1970–2000-х гг. привносят новые тенденции в становление бурятской музыки. Это касается основополагающих параметров – жанрового, драматургического, стиливого. Исходным фактором такого обновления является отражение новой для бурятской музыки образно-тематической сферы, связанной с глубоко личными переживаниями объективных и субъективных явлений. Широкая образная амплитуда реализуется в острых, конфликтных столкновениях героя и окружающего мира, идеала и реальности. Образно-тематическое обновление повлекло усложнение языка, структуры, драматургии, потребовало иного жанрового воплощения.

Однако развитие симфонического творчества в этот период направляется двумя разными тенденциями: одна из них связана с линией жанрового симфонизма. Проблематика произведений, жанрово-бытовая природа образов, народно-песенный характер тематизма, сюитные, преимущественно, формы связи указывают на преемственность этой линии с предыдущим этапом, для которого все эти качества были основными. В 1970–2000-е гг. жанровая линия отступает на второй план. Ведущая тенденция связана с линией драматического симфонизма. Жанрово-описательный тип драматургии сохраняет свою привлекательность для композиторов, чья творческая индивидуальность сложилась ранее. Таким образом, произведения Д.Д. Аюшеева, Б.Б. Ямпилова, Ж.А. Батуева, а также С.С. Манжигеева и Г.-Д.Д. Дашипылова остаются в рамках образно-тематических и музыкально-выразительных особенностей, сформировавшихся и утвердившихся в 1930–1960-е гг.

Конечно, некоторые произведения композиторов последующих поколений также проявляют данные особенности, что связано с характером их творческого замысла. Таковы поэмы Г.Ж. Батуевой и Д.Д. Шагдарон, Вариации и Фантазия В.Б. Юшина, сюита и миниатюра Л.Н. Санжиевой. Этот процесс происходит вне зависимости от жанровой репрезентации: не только все сюиты и увертюры, но и симфонии В.Б. Юшина и А.А. Андреева, фортепианный концерт В.А. Усовича, «Symfonia piccolo» Ю.И. Ирдынеева, поэмы «Баян тала (Богатая долина)» Д.Д. Аюшеева и «Свет над тайгой» Ж.А. Батуева, «Родина» Б.Б. Ямпилова и «Песнь степей» Д.Д. Шагдарон созданы в рамках закономерностей, характерных для жанрово-описательного типа симфонизма. Но общественный резонанс выделяет в музыкальной культуре республики именно новые для нее, драматические произве-

дения, а жанрово-описательное направление воспринимается как направление второго плана.

Становление драматического симфонизма отражается в освоении бурятской симфонической музыкой драматически-заостренной проблематики, образных сфер драматического и психологического склада, а также конфликтного типа их взаимодействия. Предпосылка возникновения конфликтно-драматического симфонизма появилась на предшествующем этапе, ею была «Эпическая поэма» Б.Б. Ямпилова (1955), убедительно воплотившая тему трагической борьбы героя с враждебными силами. Однако в контексте жанровых произведений она оказалась явлением единичным.

Драматическое начало проявляется в произведениях второго периода либо через конфликтное взаимодействие противоположных в образно-смысловом отношении образов, либо через драматизацию неконфликтных образов в процессе развития, итогом при этом нередко становится эмоционально-смысловая трансформация исходного типа образности.

К произведениям первой группы отнесем поэмы Ю.И. Ирдынеева, Третью симфонию В.А. Усовича и «Symphonia Eroica» Ю.И. Ирдынеева. К произведениям второй группы – поэмы «Первопроходцы» Б.Б. Ямпилова, «Бурятия» В.А. Усовича, его же «Элегию памяти Галины Отрадной», поэму «Наран» П.Н. Дамиранова, Концерт для фортепиано с оркестром Б.Б.-Д. Дондокова.

Главным отличием от предыдущего периода становится концептуальность – стремление к обобщению, построению целостной «картины мира». Импульсом для обобщающей концепции могут стать конкретные события, например Великая Отечественная война, переживание событий которой инициировало появление «Symphonia Eroica»; реабилитация репрессированных – «Поэма» Ю.И. Ирдынеева 1989 г.; строительство Байкало-Амурской железнодорожной магистрали – поэмы «Первопроходцы», «Свет над тайгой», «Баян тала». Ведущее значение приобретает драматическая проблематика, воплощение которой охватывает новый тематический аспект: философско-психологическое постижение проблемы места человека в мире. Тема «Герой и мир» раскрывается и как драматическое становление личности в жизненных бурях, и как напряженный поиск ответов на вечные вопросы о смысле жизни, о смерти и бессмертии: «Symphonia Eroica», Третья симфония, «Драматическая поэма» Ю.И. Ирдынеева.

Новый тематический пласт – мир национального духовного наследия. Он находит воплощение в обращении к образам национального эпоса «Гэсэр»: это «Два симфонических фрагмента по эпосу „Гэсэр“» Б.Б.-Д. Дондокова, «Балетные сцены по эпосу „Гэсэр“» Л.Н. Санжиевой, «Истоки людских судеб: симфоническая гравюра по прочтении первой ветви эпоса „Гэсэр“» В.А. Усовича. Феномен традиционной культуры народов Центральной Азии – классический трактат тибетской медицины «Чжуд-ши», отразивший их миропонимание, философские и психологические воззрения, стал импульсом для создания симфонической миниатюры «Чжуд-ши» Л.Н. Санжиевой. Интерес к этнорелигиозным основам жизни народа как фундаменту философии и этики проявился в поэме «Наран» П.Н. Дамиранова, этнонациональным истоком тематизма которой стал храмовый буддийский

напев, тибетская культовая музыка инициировала замысел поэм В.А. Усовича «Бурятия» и «Тибет».

Проявившись сначала в симфонической музыке, эта тенденция нашла отражение и в других жанровых сферах: параллельно с поэмой «Наран» П.Н. Дамиранов создает ораторию «Зунай найр» (1987), посвященную летним обрядам в честь духов-хозяев местности рода. В конце 1990-х гг. Ю.И. Ирдынеев заканчивает работу над «Мирскими молитвами» на тексты православных молитвословов и над «Бурят-монгольскими духовными песнопениями», основанными на молитвенных обращениях к высшим божествам, распространителям буддизма, святым местам и реликвиям. Б.Б.-Д. Дондоков создает вокально-симфоническую оду Тамчинскому дацану (1994) и завершает камерный триптих «Счастливые сны» (1996) поэмой «Алхана», обращенной к священной горе Агинского округа.

Специфика национальной ментальности находит отражение в способе освоения микро- и макромиров – медитативности, являющейся важной составляющей содержания многих симфонических произведений: «Наран», «Тибет», фортепианного концерта Б.Б.-Д. Дондокова.

Трансформируется воплощение темы «Восток–Запад». Если раньше основным ее проявлением был аспект дружбы бурятского и русского народов, то теперь она проявляется в сопоставлении разных систем мировосприятия: медитативности – действенности, покоя – драматизма, а также в отражении образов природы, литературы, культуры Бурятии не как внешнего, «картинного», а как внутреннего, глубинного приобщения к опыту восточного миропонимания.

Продолжается воплощение темы труда. Откликом на трудовой порыв строителей БАМа стали три поэмы: «Богатая долина» (1970), «Свет над тайгой» (1977), «Первопроходцы» (1975), причем ракурс «картинности», характерный для произведений первого периода, сменился энергией действия, устремленного на преобразование.

Сохраняется тема родной земли: любование ее природой («Песнь степей», «Наран», «Край олонхосутов» Ж.А. Батуева); гордость за социальные свершения (увертюры Г.-Д.Д. Дашипылова, Б.Б. Ямпилова, С.С. Манжигеева, В.А. Усовича); преклонение перед творческим даром народа (фантазия «Песни Бурятии» В.Б. Юшина, сюиты С.С. Манжигеева, Г.-Д.Д. Дашипылова).

Большинство произведений второго периода остается в русле программности, однако теперь она имеет в основном обобщенный характер. Другое отличие: в произведениях 1930–1960-х гг. важным элементом конкретизации содержания, наряду с названиями произведений и их частей, была опора на определенные фольклорные образцы, сохраняющие в симфоническом контексте свою семантику и, следовательно, рождающие конкретные внемузыкальные ассоциации. В произведениях 1970–2000-х гг. опора на фольклор или не проявляется вообще, или имеет опосредованный характер: программность раскрывается в названиях и посвящениях произведений, а также в целенаправленной логике образного развития.

Содержание произведений допускает широту и многоаспектность трактовок: поэмы «Наран» и «Песнь степей» содержат три семантических плана: пейзажный, психологический, философский. Содержание «Драматической поэмы» может рассматриваться с позиций истории как панорама внешних

столкновений и психологии как душевные бури, эмоциональный отклик на объективные события. Другие аспекты – прошлое и настоящее, Восток и Запад, созерцательность и философская наполненность интеллектуального поиска. Таким же образом можно интерпретировать содержание поэм «Бурятия» и «Тибет», «Родина», «Край олонхо» и увертюру «Якутия» Ж.А. Батуева, миниатюру «Чжуд-ши».

Сюжетная программность отсутствует даже в произведениях, вдохновленных эпическим сюжетом. Так, произведения, связанные с образами эпоса «Гэсэр», несмотря на внешнюю близость к сюжетному типу программности, характером своей образности допускают вариантность трактовок: они могут трактоваться и как повествование о героях эпоса, и как аналогия современного мира, и в более широком смысле – как борьба светлых и темных начал в микро- или макром мире.

Сравнительно небольшую группу составляют произведения непрограммные. Это поэмы Г.-Д.Д. Дашипылова, Г.Ж. Батуевой, Б.Б.-Д. Дондокова, *Symphonia piccola* Ю.И. Ирдынеева, Третья симфония В.А. Усовича, симфониетты В.Б. Юшина и А.А. Андреева, Вариации В.Б. Юшина, увертюра П.Н. Дамиранова.

Широкое отражение получает психологическая сфера в активно-действенном эмоциональном преломлении, которое может быть заданным изначально, как происходит в I и III частях «*Symphonia Heroica*», либо следствием драматического преодоления внешних либо внутренних препятствий, как во II части этой симфонии, II части концерта Б.Б.-Д. Дондокова, середине поэмы «Бурятия», Главной партии I части Третьей симфонии, репризе «Наран».

Новым для бурятской музыки стал драматически-трагедийный эмоциональный полюс. Безысходность, горечь поражений и утрат, сожаления о несбывшемся, смирение перед неподвластным определяют содержание *Symphonia Heroica*, Драматической поэмы, Поэмы 1989 г. Ю.И. Ирдынеева.

Более значительное место занимает теперь лирическое начало. Диапазон его проявлений включает две сферы: эпическую и драматическую. С одной стороны, это спокойная сдержанность (Побочная партия III части Третьей симфонии); задушевность и безмятежность (Побочная партия «Ёхора» и Симфониетты А.А. Андреева, середина «Поэмы» Г.Ж. Батуевой, вторая тема «Фантазии» В.А. Усовича, первый эпизод «Праздничных мелодий»); экста-тичность (третий эпизод «Первопроходцев», эпизод в разработке «Гэсэра», «Наран»); созерцательная философичность («Драматическая поэма», «Песнь степей», Побочная партия I части фортепианного концерта В.А. Усовича, общий колорит «Поэмы» Г.Ж. Батуевой).

Драматическое проявление лирического начала разворачивается в диапазоне от печали (II часть фортепианного концерта Б.Б.-Д. Дондокова), ламентозности, безысходности, отчаяния («Наран», «Драматическая поэма», «Поэма» 1989 г. Ю.И. Ирдынеева), до протеста и сопротивления (указанные произведения, а также «Элегия» и вторая часть Третьей симфонии В.А. Усовича). Острота драматических коллизий приводит к появлению образов плача («*Symphonia Heroica*»), реквиема («Драматическая поэма» и поэма 1989 г.) Ю. Ирдынеева. Важно подчеркнуть психологическое наполнение многих лирических образов.

Драматическое проявление лирического начала разворачивается в диапазоне от печали (II часть фортепианного концерта Б.Б.-Д. Дондокова), ламентозности, безысходности, отчаяния («Наран», «Драматическая поэма», «Поэма» 1989 г., а также «Элегия» и вторая часть Третьей симфонии В.А. Усовича). Острота драматических коллизий приводит к появлению образов плача («Symphonia Egoica»), реквиема («Драматическая поэма» и поэма 1989 г.) Ю. Ирдынеева. Важно подчеркнуть психологическое наполнение многих лирических образов.

Возникает новое качество эпического – драматизм, зарождающийся в процессе эпического повествования. Яркие примеры содержат поэмы «Наран», «Первопроходцы», фортепианный концерт Б.Б.-Д. Дондокова. Развитие этого пласта нередко приводит к образному переосмыслению: в поэмах «Баян тала», «Свет над тайгой», I части концерта Б.Б.-Д. Дондокова эпическое начало, динамизируясь, «вырастает» до гимнического апофеоза. Появляется новое эмоциональное наклонение скерцозности, семантически связанное с негативной сферой образов. Это темы поэм «Бурятия», «Тибет», I и II частей Третьей симфонии В.А. Усовича. Очевидно, что воплощение жанрового начала, которое ранее ограничивалось отражением картин быта и природы, обнаруживает значительное углубление, что обусловило расширение диапазона эмоциональных разновидностей и их детализацию.

Следует отметить, что драматическое столкновение конфликтных начал, характерное для начала II периода, отступает в 1980-е гг., исчезая полностью в 1990-х гг. На смену ему приходит новая концепция «все во всем», предполагающая синтез разных явлений, взглядов, позиций. Категория борьбы уступает место категории становления, не исключающей присутствия драматического элемента.

Таким образом, образно-тематическая структура симфонических сочинений бурятских композиторов в 1970–2000-е гг. характеризуется следующими особенностями: произошло обновление проблематики, что определило расширение образно-эмоциональной сферы за счет детализации и дифференциации уже существующих образных пластов и через включение новых, не характерных для предшествующего этапа – драматического и психологического. Это образы активно-действенные, эмоциональное преломление которых включило героические, энергично-волевые, сурово-мужественные, драматические характеристики. Сложились новые эмоциональные разновидности образных пластов и обогатились, детализируясь, прежние. Произошла функциональная переориентация образов: доминирующее значение приобрели новые для бурятской музыки действенно-активные образы, а господствовавшая на предыдущих этапах жанрово-эпическая сфера отошла на второй план. Развитие образов приобрело драматический характер, что нередко ведет к образному переосмыслению. Даже экспонирование проявляется как напряженное становление образа. Доминирует обобщенный тип программности.

Вышеперечисленные изменения свидетельствуют о значительной динамике образно-тематического содержания симфонических произведений композиторов Бурятии, что является показателем становления нового для бурятской музыки драматического типа музыкальной драматургии.

Список источников

1. Номогоева В.В. Исторический опыт социально-культурной модернизации национальных регионов Восточной Сибири (на материалах Республики Бурятия): автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2011. 37 с.
2. Балханова Т.А. Композиторская школа в музыкальной культуре Бурятии как фактор межкультурной интеграции народов России : автореф. дис. ... канд. культурологии. Улан-Удэ : Издат.-полиграф. комплекс ВСГАКИ, 2002. 22 с.
3. Дашиева Л.Д. Бурятский круговой танец Ёхор : историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 209 с.
4. Дугаров Д.С. Песенное творчество селенгинских бурят : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. : Изд-во МГК, 1969. 25 с.
5. Новикова О.В. Пентатоника в песенной традиции бурят : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск : Изд-во НГК, 2003. 24 с.
6. Халтаева Л.А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алма-Ата : Изд-во АГК, 1991. 25 с.
7. Куницын О.И. Бурятская опера. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1984. 200 с.
8. Полякова О.Н. Хоровое творчество и исполнительство в Бурятии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск : Изд-во НГК, 2002. 24 с.
9. Колпецкая О.Ю. Бурятский балет 1950-х – первой половины 1970-х годов (к проблеме становления жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск : Изд-во НГК, 2003. 24 с.
10. Куницын О.И. Бау Ямпиллов. М. : Сов. композитор, 1986. 112 с.
11. Русинова О.А. Периодизация становления и развития симфонических жанров в музыке Бурятии // Вестник Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусства. 2011. № 1. С. 51–57.
12. Конен В.Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М. : Музыка, 1968. 213 с.
13. Угрюмов Н.П. Музыка советской Бурятии // Искусство Бурятской АССР. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1959. С. 123–189.

References

1. Nomogoeva, V.V. (2011) *Istoricheskiy opyt sotsial'no-kul'turnoy modernizatsii natsional'nykh regionov Vostochnoy Sibiri (na materialakh Respubliki Buryatiya)* [Historical experience of socio-cultural modernization in the national regions of Eastern Siberia (based on the materials of the Republic of Buryatia)]. Abstract of History Dr. Diss. Ulan-Ude: BSU.
2. Balkhanova, T.A. (2002) *Kompozitorskaya shkola v muzykal'noy kul'ture Buryatii kak faktor mezhkul'turnoy integratsii narodov Rossii* [The composer school in the musical culture of Buryatia as a factor in the intercultural integration of the peoples of Russia]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Ulan-Ude: VSGAKI.
3. Dashieva, L.D. (2009) *Buryatskiy krugovoy tanets Ekhhor: istoriko-etnograficheskiy, ladovyy, ritmicheskiy aspekty* [The Buryat circular dance Yokhor: historical, ethnographic, modal, rhythmic aspects]. Ulan-Ude: SB RAS.
4. Dugarov, D.S. (1969) *Pesennoe tvorchestvo selenginskikh buryat* [Song creativity of the Selenga Buryats]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow: MGK.
5. Novikova, O.V. (2003) *Pentatonika v pesennoy traditsii buryat* [Pentatonic in the song tradition of the Buryats]. Abstract of Art History Cand. Diss. Novosibirsk: NSK.
6. Khaltayeva, L.A. (1991) *Genезis i evolyutsiya burdonnogo mnogogolosiya v kontekste kosmogonicheskikh predstavleniy tyurko-mongol'skikh narodov* [Genesis and evolution of bourdon polyphony in the context of cosmogonic ideas of the Turkic-Mongolian peoples]. Abstract of Art History Cand. Diss. Alma-Ata: ASK.
7. Kunitsyn, O.I. (1984) *Buryatskaya opera* [The Buryat opera]. Ulan-Ude: Buryat. kn. izd-vo.
8. Polyakova, O.N. (2002) *Khorovoe tvorchestvo i ispolnitel'stvo v Buryatii* [Choral creativity and performance in Buryatia]. Abstract of Art History Cand. Diss. Novosibirsk: NSK.
9. Kolpetskaya, O.Yu. (2003) *Buryatskiy balet 1950-kh – pervoy poloviny 1970-kh godov (k probleme stanovleniya zhanra)* [The Buryat ballet of the 1950s – the first half of the 1970s (on the problem of the formation of the genre)]. Abstract of Art History Cand. Diss. Novosibirsk: NSK.
10. Kunitsyn, O.I. (1986) *Bau Yampilov*. Moscow: Sov. Kompozitor.
11. Rusinova, O.A. (2011) *Periodizatsiya stanovleniya i razvitiya simfonicheskikh zhanrov v muzyke Buryatii* [Periodization of the formation and development of symphonic genres in Buryatian music]. *Vestnik Vost.-Sib. gos. akad. kul'tury i iskusstva*. 1. pp. 51–57.

12. Konen, V.D. (1968) *Teatr i simfoniya. Rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii* [Theater and symphony. The role of opera in the formation of classical symphony]. Moscow: Muzyka.

13. Ugryumov, N.P. (1959) *Muzyka sovetskoy Buryatii* [Music of Soviet Buryatia]. In: *Iskusstvo Buryatskoy ASSR* [Art of the Buryat ASSR]. Ulan-Ude: Buryat. kn. izd-vo. pp. 123–189.

Сведения об авторе:

Русинова О.А. – кандидат исторических наук, доцент кафедры хорового дирижирования, звукорежиссуры и вокального искусства Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ, Россия). E-mail: rina.rubin@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Rusinova O.A. – East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: rina.rubin@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 29.09.2019;
одобрена после рецензирования 08.07.2020; принята к публикации 04.11.2022.*

*The article was submitted 29.09.2019;
approved after reviewing 08.07.2020; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 77.06

doi: 10.17223/22220836/48/22

СМЕНА ДОМИНАНТЫ ОБРАЗОВ КУЛЬТУРНЫХ ЛАНДШАФТОВ ГОРОДА ОМСКА В ТВОРЧЕСТВЕ ФОТОХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Николай Федорович Хилько

*Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Омск, Россия,
fedorovich59@mail.ru*

Аннотация. В статье раскрывается совокупность видов образов культурных ландшафтов города Омска, выявленных в фотопроизведениях российских и местных фотохудожников. Кроме того, проведена периодизация процесса фотофиксации культурных ландшафтов в рассматриваемый период, которая соотносится с характеристикой творчества фотохудожников – авторов фотоландшафтов города Омска. Примечательно, что выделенная типология снимков городского ландшафта находит свое образное отражение в смене доминант фотообразов культурных ландшафтов города Омска в хронологических периодах творчества.

Ключевые слова: культурные ландшафты, доминанта фотообразов, фотохудожники, маркеры фотофиксации, периодизация

Для цитирования: Хилько Н.Ф. Смена доминанты образов культурных ландшафтов города Омска в творчестве фотохудожников второй половины XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 262–282. doi: 10.17223/22220836/48/22

Original article

CHANGE IMAGES OF DOMINANTS IN OMSK CULTURAL LANDSCAPES IN PHOTOGRAPHERS OF THE SECOND HALF XX CENTURY

Nikolai F. Khilko

Omsk state university of F.M. Dostoyevsky, Omsk, Russian Federation, fedorovich59@mail.ru

Abstract. In article, inclusion on information and axiological approach, the set of types of images of cultural landscapes of the city of Omsk in the system of the constants of cultural heritage of the city revealed in photography by the Russian and local pictorialists reveals. From here the images of cultural landscapes of the city of Omsk reflected in works by conditionally will be divided into three groups depending on landscape type (natural and architectural, event, personified (brisk)). The first type of images of cultural landscapes is made by the landscapes of the urban environment integrated into a natural environment (architectural forms of the city: buildings, constructions, monuments, design objects against the background of the nature with plantings, groves, squares and other natural objects). The second type of images is made by the pictures of events against the background of an architectural environment displaying the atmosphere of events, incidents, peculiar signs of time and era (event-hronotopnye images). The third group also reflects an originality and shape cultural a landscape the cities through display of the environment of its inhabitants activity also with all signs of time: radical citizens, guests, children, youth, veterans, families, etc., that is it is social images of the city.

Besides, the periodization of process of photofixing of cultural landscapes is carried out to the considered period which corresponds to characteristic of works of pictorialists – authors

of photolandscapes of the city of Omsk. It is remarkable that the allocated typology of pictures of a city landscape finds the figurative reflection in change of dominants of photoimages of cultural landscapes of the city of Omsk in the chronological periods of creativity. The analysis of photos of 12 authors (is the Moscow pictorialist D.D. Ukhtomsky and residents of Omsk B. Zlobin, G. Marder, E.S. Mamakin, L. Potemkin, V. Lipovsky, M. Frumgarts, I. Savin, M. Gorokhov, O. Derkunsy, V.F. Kudrinsky, V. Andreyev) belonging to the different chronological periods of creativity is given showed bright change of dominants of images of cultural landscapes. The following typology of cultural landscapes is as a result revealed: dynamic, recreation, event, traditional. the dominant on surprising fulfillments, events and people which was during the post-war period (the 40th – the 50th years) is noticed at 8 authors.

In the period of “thaw” (the 60th years), presented by 6 authors, there was relevant a display of a cultural landscape of the surprising facts of city cultural life. During the pre-perestroika period (70-e–80-e) the dominant of harmony of a cultural landscape with the nature and orientations on construction of new life is brightly traced. During reorganization (the 90th years) there was an aspiration to show exotic of the happening changes. At last, during the modern period (the beginning of the 21st century) a small number of authors (3) found peculiar “muster of centuries” in images of the urban environment and inhabitants. Thus, the dominant images of the cultural landscapes of the city of Omsk in the period from the 40s of the twentieth century to the beginning of the XXI century changed due to the fact that new masters came, the nature of the cultural landscape changed and, accordingly, its images and vision.

Keywords: cultural landscapes, dominant of photoimages, photographers, photofixing markers, periodization

For citation: Khilko, N.F. (2022) Change images of dominants in Omsk cultural landscapes in photographers of the second half XX century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 262–282. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/22

Опираясь на информационно-аксиологический подход к изучению культурного ландшафта сибирского города [1], мы представляем в качестве маркеров культурного пространства его фотофиксацию, основным содержанием которой являются архитектурное наследие и люди определенного времени.

При этом на снимках остаются образы неповторимого и уникального города, соотнесенные с современными градостроительными тенденциями и исторически сложившимися архитектурными особенностями города [2.].

В результате этого своеобразный семантический текст культурного пространства города в формах его культурного ландшафта как система констант культурного наследия, по справедливому утверждению Ж.М. Асанкожоевой, Е.С. Бундовой и Ю.В. Жорова влияет на образную систему восприятия городского ландшафта [3], в том числе и фотохудожниками, фиксирующими определенный культурный срез времени.

Немаловажным фактором взаимодействия фотофиксируемых образов и населения городов является контактность их взаимопроникновения, вживания в городскую культурную среду и придание ей некоторого «духа места». В этом плане продуктивным является мысль Т.В. Чапли о том, «что архитектурное пространство всегда выступало средством моделирования человеческого поведения, направляя не только перемещения людей внутри жилого пространства, но и вне его» [4].

Образы культурных ландшафтов города Омска, отраженные в произведениях фотохудожников, можно условно разделить на три группы в зависимости от типа ландшафта (природно-архитектурный, событийный, персонафицированный (оживленный)).

Первый вид образов культурных ландшафтов составляют пейзажи городской среды, интегрированные в природное окружение (архитектурные виды города: здания, сооружения, памятники, дизайн-объекты на фоне природы с насаждениями, рощами, скверами и другими природными объектами).

Второй вид образов составляют картины событий на фоне архитектурно-го окружения, отображающие атмосферу событий, происшествий, своеобразные приметы времени и эпохи (событийно-хронотопные образы).

Третья группа также отражает своеобразие и облик культурных ландшафтов города через показ среды жизнедеятельности его жителей также со всеми приметами времени: коренных горожан, гостей, детей, молодежи, ветеранов, семей и т.д., т.е. это социально-хронотопные образы города.

По персоналиям фотохудожников, соотнесенным с периодами их творчества, можно выделить тринадцать авторов, в той или иной степени занимавшихся культурными ландшафтами Омска второй половины XX – начала XXI в.: это московский фотохудожник Д.Д. Ухтомский и омичи Б. Злобин, Г. Мардер, Е.С. Мамакин, Л. Потемкин, В. Липовский, А.П. Безбородов, М. Фрумгарц, Э.И. Савин, М. Горохов, О. Деркунский, В.Ф. Кудринский, В. Андреев. Их работы представлены на выставках, в коллекциях и наборах фотооткрыток, в личных собраниях, в госархиве Омской области, на интернет-сайтах, в музеях. В связи с этим можно провести периодизацию процесса фотофиксации культурных ландшафтов Омска в рассматриваемый период: послевоенные годы (1940–1950-е гг.); период «оттепели» (60-е гг.); доперестроечный период (1970–1980-е гг.), период перестройки (1990-е гг.) и, наконец, современный период (начало XXI в.). Поэтому творчество мастеров можно распределить по этим периодам (табл. 1).

Таблица 1. Соотнесение имен авторов фотоландшафтов города Омска с хронологическими периодами их творчества

Table 1. Correlation of the names of the authors of the Omsk city photo landscapes with the chronological periods of their creativity

№	Хронологический период	Имена наиболее выдающихся фотомастеров
1	Послевоенный период (40–50-е гг.) – 8 авторов	Б. Злобин, Г. Мардер, Е.С. Мамакин, Л. Потемкин, М.И. Фрумгарц, Э.И. Савин, М. Горохов, В. Липовский
2	Период «оттепели» (60-е гг.) – 6 авторов	Московский фотохудожник Д.Д. Ухтомский, М.И. Фрумгарц, А.П. Безбородов, Э.И. Савин, В. Липовский, Е.С. Мамакин, Л. Потемкин
3	Доперестроечный период (70–80-е гг.) – 4 автора	М.И. Фрумгарц, Г. Мардер, Е.С. Мамакин, Л. Потемкин
4	Период перестройки (90-е гг.) – 4 автора	В.Ф. Кудринский, О. Деркунский, С. Сокрута, З. Полякова
5	Современный период (начало XXI в.) – 3 автора	В.Ф. Кудринский, В. Андреев, О. Деркунский

Как видно из табл. 1, характеризующей соотнесение имен авторов фотоландшафтов города Омска с хронологическими периодами их творчества, число фотопейзажистов-мастеров ландшафта с годами уменьшается с 8 до 2-3. Вместе с тем четыре фотомастера (Е.С. Мамакин, М.И. Фрумгарц, Л. Потемкин, В. Кудринский) отражали эволюцию изменений в культурном пространстве города на протяжении 20–30 лет.

Анализ массива из 36 фотографий авторов, относящихся к разным хронологическим периодам творчества, показал яркую смену доминант образов культурных ландшафтов. Это свидетельствует об утрате городом провинци-

альности и приобретении им большей цивилизованности к началу ХХI в. Особенно это заметно на снимках одних и тех же мест города, его достопримечательностей.

В послевоенный период (1940–1950-е гг.) культурный ландшафт города представлен в работах фоторепортеров тех лет: М. Горохова, В. Липовского, Б. Злобина. Они ставят акцент на событиях, происходивших в Омске в 40–50-е гг.: празднование Победы на площади у драмтеатра. Это заметно на фотографиях Бориса Злобина. Его работы «Солнце Победы», фотоэпизоды визита Генерального секретаря Л.И. Брежнева в Омск (1957 г.), работа съемочной группы фильма «Золотой эшелон». Эти события показаны ярко, зрелищно, через детали, фигуры людей. Особенно интересна в этом отношении фотолетопись Е. Мамакина, отражавшего жизнь Нефтегородка в событиях 50–70-х гг. Фотографии отмечены жизнерадостным оптимизмом, трудовым настроением горожан.

Для периода «оттепели» (1960-е гг.) характерно творчество двух замечательных мастеров омича М. Фрумгарца и москвича Д. Ухтомского (из альбома «Омск и омичи» – 1962 г.). Несмотря на сходство времени и мест съемок, мы видим разность ракурсов жителя города-патриота и московского гостя, любованье стариной и как бы открытием для себя старинного и молодого города. В целом пред нами предстает Омск 50–60-х гг. как город-сад, некая «провинциальная пристань», «тихий сибирский уголок». Это отражается в цепочке образов Д.Д. Ухтомского и М.И. Фрумгарца. Эти работы близки по стилю, композиционному и стилевому решению. Однако если в работах Д. Ухтомского присутствуют не только архитектурные виды города, но и социально-хронотопные образы, выполненные как в черно-белой гамме, так и в цвете, то в работах М. Фрумгарца их направленность носит исключительно событийно-хронотопный характер.

Фотоландшафты М. Фрумгарца колоритны по содержанию и экзотичны по смыслу: нет ни одной банальной работы. Вот вид на Тарскую: цветник, памятники В.И. Ленину и И.В. Сталину (1950 г.) – все это приметы времени. Другой вид на улицы Луговые просто завораживает взор: здесь подкупает контраст полуразрушенных домиков и лачуг со старинными купеческими особняками. Поистине заповедная провинция! Не менее живописно выглядит вид старинного домика с женщиной в шляпе: ее старательное позирование импонирует зрителю и подчеркивает уникальность самой атмосферы действия. Поистине сенсационными для Омска выглядят как прогулка рабочих со слоном по улицам города, так и путешествие юных омичей по плоту по вновь построенным трамвайным путям. Вид на популярный магазин «Яблонька» с единственным автобусом в кадре и множеством людей рассматривается также как подчеркнутая атмосфера провинциальности. И уж совсем органичным и торжествующим выглядит парад физкультурников перед драмтеатром в 1947 г.: его мощь, жизнерадостность, безусловно, отвечают духу того времени. Подчеркнуто таинственно выглядит пейзаж, отображающий зиму в старой части города со всеми приметами морозной погоды. Исключительно экзотичным смотрится снимок перекрестка нынешней улицы Ч. Валиханова и Красных орлов с лошадиной повозкой и каретой в центре: это истинный образ Омска начала ХХ в. с преобладанием гужевого транспорта. Характерным для времени Фрумгарца является и снимок девочки, идущей в школу по

ул. Масленникова: здесь перемены в архитектурном облике города не заметны, а ощущается контраст новых зданий и станинных деревянных построек.

Итак, на фотографиях М. Фрумгарца послевоенный Омск предстает в своеобразии архитектурного и природного облика со старинными зданиями, морозами и колоритом прямолинейных очертаний улиц (рис. 1, 2). С другой стороны, мы видим мощь спортивного города и появление редких животных в нем. Кроме того, ощущаются вехи и приметы времени: строительство трамвая, парады, развитие парашютного спорта, строительство парка им. 30-летия ВЛКСМ (1948 г.) с рядом скульптурных композиций на центральной аллее, создание заповедных зон, проявление уважения к сибирской старине (рис. 3).



Рис. 1. Фото М. Фрумгарца. Старый дом. *Источник:* Омск. Livejournal // Фотовыставка работ М.И. Фрумгарца у Музыкального театра. URL: <https://froged55.livejournal.com/122890.html> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 1. Photo of M. Frumgarts. Old house. Source: Omsk. Livejournal // the Photo exhibition of works of M.I. Frumgarts at Musical theater. URL: <https://froged55.livejournal.com/122890.html> (accessed: 27.05.2019)



Рис. 2. Фото М. Фрумгарца. Сквер борцам революции. *Источник:* Омск. Livejournal // Фотовыставка работ М.И. Фрумгарца у Музыкального театра. URL: <https://froged55.livejournal.com/122890.html> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 2. Photo of M. Frumgarts. Square to fighters of revolution. Source: Omsk. Livejournal the Photo exhibition of works of M.I. Frumgarts at Musical theater. URL: <https://froged55.livejournal.com/122890.html> (accessed: 27.05.2019)



Рис. 3. Фото В. Зубакина. Омск. Парк культуры и отдыха им. 30-летия ВЛКСМ.

Источник: URL: <https://yandex.ru/images> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 3. Photo of V. Zubakin. Omsk. Recreation park of the 30 anniversary of the All-Union Leninist Young Communist League. Source: URL: <https://yandex.ru/images> (accessed: 27.05.2019)

Сравним видение городского ландшафта того же периода в фотографиях Д. Ухтомского, сделанного для фотоальбома «Омск и омичи» в 1962 г. Архитектурный облик города на фотографиях Д. Ухтомского выглядит могучим и величественным, по-праздничному нарядным и живописным. Это подтверждают снимки проспекта Маркса с центральным цветником («Ворота города-сада»), размах архитектуры у слияния Оми и Иртыша, фактура речной глади в черте города, подчеркнутая многолюдность ул. Ленина (Любинского проспекта), торжественность сквера Борцам революции. Но все же основным достоинством фотокниги Д. Ухтомского является серия образов омичей на фоне городского ландшафта, которые далеко не однозначны. То мы видим, как они спешат с поезда (Привокзальная площадь) (рис. 4), на теплоход («Образ пассажирки»), то они хаотично движутся по площади – кто куда (ул. Ленина, площадь у ДК Нефтяников – рис. 5, 6), то размеренным шагом прогуливаются по Иртышской набережной в районе речного порта, то «застряли» в скверах с конспектами в руках или в прогулках любви, держа друг друга за руку. Тонкие психологические этюды-наблюдения фотомастера распространяются и на рабочий класс и юных омичей, которые только что родились (снимок в родильном доме).

Снимки автора проникновенны и лиричны, убедительно показывают Омск как город его жителей – патриотов малой и большой Родины. Нужно отметить, что в отличие от М. Фрумгарца Д. Ухтомский расставил акценты по-другому: во-первых, он показал Омск в своем фотоальбоме как город-сад. Во-вторых, он сумел увидеть ширь и размахистость его архитектуры. И, наконец, в-третьих, он увидел Омск как город омичей – жителей разных возрастов – и в этом смещение акцента в творчестве на взаимодействие с городской средой.

В доперестроечный период (1970–1980-е гг.) городским ландшафтом занимались М.И. Фрумгарц, Э. Савин, В. Кудринский и ряд других фотомастеров.



Рис. 4. Фото Д.Д. Ухтомского. Привокзальная площадь. 1968 г. *Источник:* Удивлю. Галерея изящных решений. URL: <http://удивлю.рф> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 4. Photo of D.D. Ukhtomsky. Privokzalnaya Square. 1968. Source: I will surprise. Gallery of graceful decisions. URL: <http://will surprise. Russian Federation> (accessed: 27.05.2019)



Рис. 5. Фото Д.Д. Ухтомского. Любинский проспект. ул. Ленина. 1968 г. *Источник:* Удивлю. Галерея изящных решений. URL: <http://удивлю.рф> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 5. Photo of D.D. Ukhtomsky. Lyubinsky Avenue. Lenin St. 1968. Source: I will surprise. Gallery of graceful decisions. URL: <http://will surprise. Russian Federation> (accessed: 27.05.2019)



Рис. 6. Фото Д.Д. Ухтомского. ДК Малунцева. 1968 г. *Источник:* Удивлю. Галерея изящных решений. URL: <http://удивлю.рф> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 6. Photo of D.D. Ukhtomsky. Maluntseva recreation Center. 1968. Source: I will surprise. Gallery of graceful decisions. URL: <http://will surprise. Russian Federation> (accessed: 27.05.2019)

В творчестве Э. Савина наиболее ярко город показан во взаимосвязи с его жителями: у него практически не встречается безлюдных снимков. «Омск на фотографиях мастера предстает как живой и очень неоднородный организм. Черно-белые работы фотографов позволяют проследить, как менялись архитектура и городская среда, как происходили обретения и необратимые утраты. Существенной составляющей творчества мастеров является изображение человека в пространстве города» [5].

Мастер пошел по линии Д. Ухтомского и далее развил это направление в фотообразах. Так, на выставке Эд. Савина «Город живет», где были представлены фотографии с негативов 1960–1980-х гг. из собрания Городского музея «Искусство Омска» есть уникальные ландшафты советского периода. Фото Э. Савина находится также на сайте Администрации г. Омска. В творчестве Э. Савина наблюдается следующая типология снимков городского ландшафта.

Во-первых, динамические ландшафты – это показ города в движении людей и транспорта. Например, снимок остановки «Горисполком» с изображением двух трамваев в центре – это образ города и его жителей в постоянном движении, в котором трамвай был центром транспортной системы города. Необычайно экзотично смотрятся вид сверху на проспект Мира Д. Ухтомского (рис. 7); трамвайные виды Э. Савина (рис. 8).

Вот вид на трамвайный поворот с пр. Маркса на ул. Лермонтова: здесь перед нами заснеженный город в трамвайных путях и спешащие пассажиры. Необычайно ритмичным выглядит снимок «Переход через Красный путь» (1977 г.): здесь чередование уходящих домов переключается с чередой идущих через переход пассажиров: в этом есть особая атмосфера неторопливости.



Рис. 7. Фото Д.Д. Ухтомского. Проспект Мира. 1968 г. *Источник:* Удивлю. Галерея изящных решений. URL: <http://удивлю.рф> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 7. Photo of D.D. Ukhtomsky. Mira Avenue. 1968. *Source:* I will surprise. Gallery of graceful decisions. URL: <http://will surprise. Russian Federation> (accessed: 27.05.2019]



Рис. 8. Фото Э. Савина. Трамвай на ул. Гагарина. 1960-е гг. *Источник:* Омск. РФ.: официальный портал Администрации Омска // Фотоальбомы. Эдуард Савин. Город живет. URL: <http://admomsk.ru/web/guest/news/gallery> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 8. Photo of E. Savin. The tram on Gagarin St. the 1960th years. *Source:* Omsk. Russian Federation.: official portal of Administration of Omsk//Photo albums. Eduard Savin. The city lives. URL: <http://admomsk.ru/web/guest/news/gallery> (accessed: 27.05.2019)

Во-вторых, рекреативные виды – изображение омичей на отдыхе на фоне городского ландшафта. Так, на снимке Э. Савина «У афиши» (рис. 9) мы видим три колоритные фигуры, рассматривающие изображения. Образ времени здесь соединяется с образом людей той эпохи 70-х гг. прошлого века – это образы любопытных и фанатов искусства. Далее образ двух подружек с ребенком у маленького фонтана на Тарской: живой, непосредственной, полной комфорта и непринужденности подмеченной мастером беседы.



Рис. 9. Фото Э. Савина. У афиши. Городская Администрация. 1960-е гг. *Источник:* Омск. РФ.: официальный портал Администрации Омска // Фотоальбомы. Эдуард Савин. Город живет. URL: <http://admomsk.ru/web/guest/news/gallery> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 9. Photo of E. Savin. At the poster. City administration, the 1960th years. Source: Omsk. Russian Federation.: official portal of Administration of Omsk // Photo albums. Eduard Savin. The city lives. URL: <http://admomsk.ru/web/guest/news/gallery> (accessed: 27.05.2019)

В-третьих, событийные: городской ландшафт в период событий, ритуалов, торжеств и праздников. Например, черно-белая картина праздничного фейерверка у речного вокзала – вид замечательный, роскошно праздничный, торжественный. Или изображение улицы Ленина, перегороженной грузовыми автомобилями в период ноябрьской демонстрации. Этот фотодокумент – свидетельство напряженной подготовительной обстановки как непрямого атрибута ноябрьской демонстрации трудящихся в г. Омске в том месте, где традиционно проходят уличные шествия.

В рассматриваемом отношении характерен снимок возложения цветов к памятнику «Красный мадьяр» двумя молодыми людьми в национальных венгерских костюмах – он символизирует дружбу народов и сохранение исторической памяти о героях Гражданской войны.

В-четвертых, традиционная типология: это город как он есть. Вот этюд сквера имени 30-летия ВЛКСМ Э. Савина – образ студенческой молодежи 1970-х гг. (рис. 10): тонкое наблюдение автора. Интересен вид со стороны площади Ленина на слияние Оми и Иртыша как весенний ландшафт, центром которого является фигура памятника в центре, а вдали – идущий ледоход.



Рис. 10. Фото Э. Савина. Сквер им. 30-летия ВЛКСМ. 1960-е гг. *Источник:* Омск, РФ.: официальный портал Администрации Омска // Фотоальбомы. Эдуард Савин. Город живет. URL: <http://admomsk.ru/web/guest/news/gallery> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 10. Photo of E. Savin. The square of the 30 anniversary of the All-Union Leninist Young Communist League, the 1960th years. Source: Omsk, Russian Federation.: official portal of Administration of Omsk//Photo albums. Eduard Savin. The city lives. URL: <http://admomsk.ru/web/guest/news/gallery> (accessed: 27.05.2019)

Неординарным выглядит у мастера и улица Ленина. Ее створ у Э. Савина показан с другой стороны, что отличает данный ландшафт от подобных работ других авторов: мастер нашел точку съемки там, где был Центральный универмаг, с видом на краеведческий музей. Максимальное приближение с помощью телеобъектива показывает созвучие старинных объектов архитектуры. Так, площадь перед цирком показана с широкоугольной точки зрения: здесь налицо особое внимание омичей к цирковому искусству. Недавно открывшийся кинотеатр «Родина» 1970-х гг. показан сквозь окно насаждений зеленого проспекта с потоком зрителей-омичей.

Интересна жанрово-ландшафтная вереница образов Э. Савина: лавочки, голуби с детьми, речной вокзал с точки зрения уезжающих пассажиров, Ленинградский мост, омичи у киоска «Мороженое», снимок с пожарной каланчой, самолет вблизи у шпиля Ленинградской площади, художники с этюдниками у Ленинградского моста. Особое место занимает снимок в сквере 30-летия ВЛКСМ. Эта многоплановая композиция включает в себя три плана: фотосессию двух девушек, детей у фонтана и мальчика в тюбетейке на дет-

ском велосипеде – снимок поистине колоритный и живописный для образа времени 1970-х гг. Все это соединяет в себе удивительно тонкие наблюдения мастера, яркие композиционные решения, соединение жанровой фотографии с городским ландшафтом и самое главное – колоритные приметы времени периода расцвета советского градостроительства в Сибири на примере города Омска.

Работы замечательного фотомастера можно сравнить с другими аналогами данных видов города [6].

Архитектурно-природный облик вида на транспортный институт со стороны сквера им. 30-летия ВЛКСМ (рис. 11: Омск, ОМИИТ. Памятник Ленину в густых зарослях сквера перед зданием института инженеров транспорта. Источник: Музей омских железнодорожников), подчеркнуто живописный, с памятником В.И. Ленину и часами на здании института в центре и колоннами по краям, как бы объединяет два пространства города. Кадр выглядит лаконичным, информационным, но не содержит изображения жителей города, как у Э. Савина. На снимке этого же сквера Л. Потемкина, представленного в наборе открыток «Омск» (рис. 12), – фрагмент фонтана, расходящиеся дорожки с прохожими, типичными «омскими» белоснежными фонарями и зданием транспортного института – на заднем плане. Сквер выглядит праздничным, наполненным атмосферой света и благоденствия. Снимок интересен, но лишен той живой атмосферы, которая есть на снимке Э. Савина.



Рис. 11. Фото Э. Савина. Сквер им. 30-летия ВЛКСМ. 1960-е гг. Источник: Омск. РФ.: официальный портал Администрации Омска // Фотоальбомы. Эдуард Савин. Город живет. URL: <http://admomsk.ru/web/guest/news/gallery> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 11. Photo of E. Savin. The square of the 30 anniversary of the All-Union Leninist Young Communist League, the 1960th years. Source: Omsk. Russian Federation.: official portal of Administration of Omsk//Photo albums. Eduard Savin. The city lives. URL: <http://admomsk.ru/web/guest/news/gallery> (accessed: 27.05.2019)



Рис. 12. Фото Л. Потемкина. Сквер им. 30-летия ВЛКСМ. 1965 г. *Источник:* Мешок // ДМПК. Сквер им. 30-летия ВЛКСМ. Фото Л. Потемкина. 1965 г. URL: <https://meshok.net> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 12. Photo of L. Potemkin's photo. The square of the 30 anniversary of the All-Union Leninist Young Communist League. 1965. Source: Bag//DMPK. The square of the 30 anniversary of the All-Union Leninist Young Communist League. L. Potemkin's photo. 1965 of URL: <https://meshok.net> (accessed: 27.05.2019)

Вид на дом со шпилем, снятый А. Топуз, выглядит гармоничным и естественным наполнением площади с элементами озеленения грандиозности транспортного узла и широтой главного проспекта города. Верхняя точка съемки позволила выстроить в одну линию с домом со шпилем здание магазина «Радость» и последующие дома, что делает данную панораму перспективной и подчиненной преобладающим направлениям движения справа налево и снизу вверх. На фотографии вида с запада на Ленинградскую площадь и дома со шпилем В. Кудринского [7] хорошо сочетаются рядом и впереди стоящие здания, показаны сохраняющиеся зеленые насаждения. Эти снимки также традиционны вне запоминающихся особенностей.

Вид на речной вокзал также традиционен: с ожидающими пассажирами на причале и автобусом спереди. Он лишен акватории, но передает флагманский вид самого здания, мощь его колоннады, массивность бетона и обилие стеклянных конструкций. Снимок чисто документальный, не содержащий особых примет времени.

Вид на здание городской администрации от фонтана на площади им. Ф. Дзержинского построен по классической схеме: в центре фасада здания упирается острие фонтана, а по бокам завершают композицию столбы с пятью фонарями. Редкие прохожие украшают пейзаж своим присутствием: здесь есть сочетание очарования провинциальным уютом города. Снимок выглядит менее динамичным, чем в коллекции Э. Савина.

Наряду с пешеходами на улице Красный путь фотохудожниками была отмечена и красота перспективы улицы: удивительно космически выглядит

она сверху: здесь хорошо просматриваются старые и новые дома с магазинами, жилые кварталы, фонари и зеленые насаждения. Улица показана в напряженном движении и перспективе. Совершенно другой выглядит эта улица в ракурсе А. Захарченко: она наполнена слева линейкой уходящих в перспективу высоток (14-этажных домов), а справа замыкается цепочкой зеленого бульвара уходящих вдаль насаждений.

Традиционный вид на улицу Ленина сочетается с резким ракурсом людского движения внизу, зеленого обрамления кадра – слева и «переклички» шпилей мединститута, Дома Ганшина и казачьего собора, как бы замыкающего перспективу улицы: удивительное созвучие пяти шпилей! Слева кадр удачно уравновешен традиционным омским столбом с пятью фонарями.

Однако в коллекциях, наборах фотооткрыток и фотоальбомах есть ряд работ, отражающих городские ландшафты Омска, выполненные в совершенно иных местах [8].

На снимке панорамы вида от музыкального театра с Домом Кадыша в центре В. Кудринского хорошо читается подобие зигзагов улиц от Думской и реки Оми с пирамидальными тополями на переднем плане и современными зданиями вдали. Эта работа показывает живописный уголок старого города, развивающегося и вглубь, и вширь.

Интересны с композиционной точки зрения фотоландшафты и коллекции открыток Б. Подгорного. Так, площадь перед Дворцом Нефтяников показана вполне многолюдной, с афишами кинофильмов на переднем плане слева, автомобилем «Волга» с другой стороны. Открытка представляет учреждение культуры как средоточие культурной жизни городка, своеобразный флагман культуры. Удачно выбранный ракурс здания сельхозинститута с прилегающей территорией Институтской площади, машиной «Волга» и портретом В.И. Ленину справа демонстрирует мощь и красоту здания во всем его величии и первозданности.

На снимке В. Кудринского «В парке» [9] еще стоят некоторые скульптуры спортсменов («Лучник» и «Баскетболистка»), установленные при открытии парка. Нужно сказать, что вместе с цветниками на центральной аллее и катающимися детьми на маленьких автомобилях они составляют уникальную галерею уличной скульптуры, придающую парку некоторое подобие Летнего сада в Санкт-Петербурге или парка в Останкино. Приходится недоумевать, куда эти скульптуры пропали?! Эти же скульптуры мы видим на фотографиях М. Фрумгарца (см. рис. 3).

Снимок здания тогдашней областной библиотеки им. А.С. Пушкина Б. Мусихина (1983 г.) выглядит парадным и величественным: красота старинных краснокирпичных фрагментов псевдорусского стиля сочетается с мраморным обрамлением фонтана на площади перед музыкальным театром: на снимке есть созвучие стилей и эпох, строгости и вычурности.

Вид на бульвар Победы со стороны Иртыша – строгий, немногочисленный, композиционно построен вокруг вертикали стелы, имеет плотное окружение кольцом зеленых насаждений. На небе хорошо прорисовываются облака. Кадр передает образ священного пространства героической памяти погибших воинов.

Вид на Старозагородную рощу удивительно красив и экзотичен: в нем уже нет лебедей, но прекрасно отражаются дома, находящиеся на другой сто-

роне улицы Красный путь: их массивность уравнивается березкой в другой половине кадра.

Приметой времени 80-х гг. XX в. было и открытие нового здания городского Дворца пионеров (1977 г.). Снимок нового Дворца сверху в окружении замечательных насаждений: ели, березы и сосны со скульптурной группой пионеров превратили живописное место на берегу Иртыша в прекрасный уголок детского отдыха и творчества (рис. 13).



Рис. 13. Набор открыток. Фото В. Захарченко. 1970-е гг. *Источник:* numiland // Набор открыток. Города СССР. 15 шт. URL: <https://numiland.ru/item> (дата обращения: 27.05.2019)

Fig. 13. Photo of V. Zakharchenko. the 1970th years. Source: numiland//Set of cards. Cities of SSSR. 15 pieces of URL: <https://numiland.ru/item> (accessed: 27.05.2019)

Представляют интерес в этом отношении и работы Е. Мамакина (рис. 14), отражавшие жизнь и события Нефтегородка 70–80-х гг.: приезд в городок Софии Ротару, А. Пахмутовой и Н. Добронравова, Л.И. Брежнева, гипнотезера Мессинга, венгерской делегации, А. Солженицына и других выдающихся людей страны Советов. Из фоторабот Е. Мамакина наиболее интересны: «Проспект Мира», «Приезд первостроителей», «Улица Малунцева», «Площадь у Дворца Нефтяников», «Трамвайные пути в Нефтяниках», «Вид на школу № 80 со стороны улицы XX Партсъезда», «Вид на улицу Малунцева со стороны Нефтезаводской» (прекрасный поворотный фасад дома между улиц), «Улица 20 Партсъезда с деревянными рублеными домами постройки 40-х гг. XX в.», «Магазин „Мелодия“ у нынешнего КДЦ „Кристалл“», «ростральные колонны у Сибади», «Вид с «Потемкинской лестницы» на Проспект культуры». Работы показывают простую непритязательную архитектуру городка, его непростой быт, становление культурного облика, обретение им образа показательного культурного района с компактным размещением объектов культуры и развитой инфраструктурой.



Рис. 14. Проспект Мира. 1970-е гг. Фото Е. Мамакина. *Источник: снимки из личного архива Т.Е. Бадьяновой*

Fig. 14. Photo of E. Mamakin. Mira Avenue. the 1970th years. Source: pictures from personal archive of T.E. Badyanova

Фотоландшафты перестроенного Омска хорошо представлены в творчестве Олега Деркунского в 90-е гг. XX в. Работы мастера отличаются ощущение фактуры, графичность, выдержанность в едином стиле, что придает им целостность. Он как бы создал города из света и тени. Его город запечатлевается как будто в ауре сумерек, в которой автор угадывает магический смысл изображаемых предметов. Тема города решается в необычном, магическом ключе, при полном отсутствии людей, при этом переживания автора передаются за счет контраста сочетаний света и тени [10. С. 17].

Скупыми средствами, исключаящими многословность, автор локализует фрагменты омской архитектуры, приглашая зрителей к любованию красотой старины в современном окружении. Так, на выставке «Омск известный и неизвестный» камерные пейзажи автора в технике фотографии уводят зрителя в мир метафорических образов исторических мест города, представляющих национальное достояние.

Современный Омск предстает перед зрителями в фотографиях В. Кудринского, В. Андреева, С. Сокрута и З. Поляковой. Вячеслав Андреев – автор двух проектов фотооткрыток городских ландшафтов Омска: «Омск деревянный» (2 выпуска) 2009–2010 гг. и «Мосты города». В первом проекте автор средствами коллекционного искусства собрал воедино пейзажи уголков города, в которых сохранились памятники деревянного зодчества: здания, наличники, оформление крыльца, карнизы и т.д.

Мотивы фонтанов, крыши и провинциальной тишины сменяются образами романтической устремленности и поиска человеком своего места, своей ниши в городской среде. Образ города превращается в некий духовно-

топологический знак, что находит свое место в понимании и видении человека на фоне культурного события [11. С. 23].

Ландшафты, связанные со старыми улочками Омска, были неоднократно представлены Сергеем Сокрута на фотовыставках. Это метафорические соединения образов и символов старого города с помощью впечатывания методами аналоговой фотографии, использования инфракрасных лучей, взгляд на старину сквозь природные и архитектурные формы, арки. Интересно соединение природных и архитектурных мотивов в серии снимков Зинаиды Поляковой «Небо над Омском».

Снимки современного Омска ярко показаны в новом фотоальбоме В. Кудринского (рис. 15). «Здесь, как пишет И.Г. Девятярова, история и современность переплетены в облике улиц, площадей и набережных. Омичи и гости города всегда интересовались его историей. Она многогранна и несет в себе часть многовековой культуры Сибири» [12].



Рис. 15. Центральная часть Омска. Омь и Иртыш. Фото В. Кудринского // Кудринский В. Омское Прииртышье в формате фотографии : фотоальбом. Омск : Омская географ. фабрика, 2018. 312 с.

Fig. 15. Photo of V. Kudrinsky. Central part of Omsk. Om and Irtysh. 's photo // Kudrinsky V. The Omsk Priirtyshje in a format a photo : photo album. Omsk : Omsk geographical factory, 2018. 312 p.

Из 19 проанализированных видов 15 отражают архитектурно-природную среду города, а 4 – событийную.

Традиционные места фотосъемок: Комсомольский мост, речной вокзал, Ленинградская площадь, пристань на Оми, ул. Ленина со стороны медакадемии, Иртышская набережная, устье слияния Оми и Иртыша, вид на Любинский проспект со стороны Юбилейного моста, здание Городской думы с видом на Думскую сняты в совершенно новых ракурсах с крана, необычно. При этом особое видение мастера проявляется в некой торжественности, выстроенности композиции каждого снимка, особой чувственной откровенности выражения любви к городу, которая проявляется буквально в каждой работе

фотоальбома, как об этом сказал губернатор В. Бурков [13]. Например, вид на Комсомольский мост на Любинский проспект зимой:

Здесь птицы, вода и люди – все едино.
Зимняя графика улиц:
В Любинском снова Покров.
Птицы на Омку вернулись.
Словно в картинку из снов.

Ленинградская площадь показана также с необычно высокой верхней точки зрения: здесь активно работает сход линий и тонов, объединяющий пульс этой самой старой и главной транспортной артерии города.

Картина пристани на р. Оми, в которой просматривается след от прошедшего катера, в цветном изображении акцентирует внимание зрителя на желтой бурлящей воде, которая характерна для этой реки.

Вид на ул. Ленина со стороны медакадемии зимой с заиндевелыми перилами лестницы – загадочно камерный и как бы сказочно-фантастический. Интересно выглядит вновь реконструированная Иртышская набережная – как она выглядит в День города: здесь множество праздничных людей соединяется с богатством цветов и тонов Иртышского побережья.

Здание Городской думы с видом на Думскую показано также с высоты птичьего полета: здесь поражает увиденная мастером гармония линий и тонов в лабиринтах расходящихся улиц.

Кроме следования традиционному взгляду на город, у В. Кудринского есть ряд заново открытых им мест и точек зрения на известные культурные объекты и достопримечательности. Так, камерный стиль чувствуется в снимке фрагмента крыльца Музыкального театра: такая локализация тонов и цветовых пятен придает снимку образ театрального города, города искусств.

Омская крепость со стороны Левобережья в непривычном ракурсе смотрится в новом, отреставрированном виде: она как бы вырастает из современных кварталов, напоминая о времени ее существования. Многократно снимаемый многими фотографами вид на речной вокзал у мастера дополняется потрясающей деталью водоворота, передающего образ этой могучей реки. Необычной находкой выглядит переключка арок Тобольских ворот. Этот ландшафт на месте воссозданного пространства Омской крепости ритмичен, музыкален: он словно символизирует «окно в историю».

Автор снимков особо выделяет приметы времени – новые дома и сооружения, новоделы, что вызывает к жизни новые ландшафты и композиции, отражая их, В. Кудринский продолжает традиции омских фотолетописцев. Эти пейзажи по колориту и композиции часто сродни живописным работам омских художников. Вот, например, метромост в малиновой заре, опоясанный огнями машин, – удивительно цельная композиция новой транспортной магистрали города, «повернутого лицом на Левобережье». Вид сверху с увиденными фотохудожником живописными облаками представляет зрителю дороги, разветвляющиеся, как реки, что выглядит как образ новой жизни города. Особое место в фотоландшафтах мастера занимают пейзажи заповедных уголков города. Ассоциации с картинами И. Левитана возникают, когда смотришь на работу «Спуск к р. Замарайке у санатория Ника»: картина фактурная, пронизана колоритом осени, поражает гармонией красок и световых пятен. Действительно, это место отдыха омичей на снимке В. Кудринского

становится образом загадочной Мекки для творческих людей и паломников красоты. Событийные ландшафты В. Кудринского необычно разнообразны.

Необъятное людское море демонстрантов на Любинском проспекте 9 мая в составе Бессмертного полка, четкие линии тротуаров и проспекта – все это придает снимку особую бравурность и яркую грандиозную праздничность.

Соборная площадь, снятая широкоугольным объективом с бегунами и болельщиками в день марафона, выглядит местом зарождения новых традиций. Снимок, на котором из рук губернатора загорается факел, также становится приметой новых веяний в городе. Картина Любинского проспекта у драмтеатра, заполненная многоцветным бравурным парадом национальных культур, – также показ новой традиции XXI в. – выполнена мастером выразительно и динамично.

Таким образом, доминанта образов культурных ландшафтов города Омска в период с 40-х гг. XX в. до начала XXI в. менялась в связи с тем, что приходили новые мастера, менялся характер культурного ландшафта и, соответственно, его образы и видение (табл. 2).

Таблица 2. Доминанты фотообразов культурных ландшафтов города Омска в хронологических периодах творчества

Table 2. Dominant images of cultural landscapes of the city of Omsk in chronological periods of creativity

№	Хронологический период	Доминанты фотообразов культурных ландшафтов
1	Послевоенный период (40–50-е гг.) – 8 авторов	Удивительные свершения, события и люди
2	Период «оттепели» (60-е гг.) – 6 авторов	Удивительные факты городской культурной жизни
3	Доперестроечный период (70–80-е гг.) – 3 автора	Гармония культурного ландшафта с природой. Строительство новой жизни
4	Период перестройки (90-е гг.) – 2 автора	Экзотика перемен
5	Современный период (начало XXI в.) – 3 автора	«Переключка веков» в образах городской среды и жителей

Итак, доминанта на удивительные свершения, события и люди, бывшая в послевоенный период (40–50-е гг.) замечена у 8 авторов. В период «оттепели» (60-е гг.), представленный 6 авторами, стал актуальным показ культурного ландшафта удивительных фактов городской культурной жизни. В доперестроечный период (70–80-е гг.) количество авторов фотоландшафтов значительно сократилось до 3. Однако здесь ярко прослеживается доминанта гармонии культурного ландшафта с природой и направленности на строительство новой жизни. В период перестройки (90-е гг.) осталось только 2 автора фотоландшафтов, которые стремились показать экзотику происходящих перемен. Наконец, в современный период (начало XXI в.) небольшое число авторов (3) обнаружили своеобразную «переключку веков» в образах городской среды и жителей.

Список источников

1. Мастеница Е.Н. Культурный ландшафт как объект наследия: подходы к изучению и проблемы сохранения в музеях под открытым небом // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 2 (18). С. 42–51.
2. Долгополова А.А., Савельев М.В. Уникальный образ города в контексте особенностей формирования архитектурно-ландшафтного пространства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 128–136.

3. Асанкожоева Ж.М., Бундова Е.С., Жоров Ю.В. Особенности формирования логотипа города в контексте символического содержания графических образов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 23–31.
4. Чапля Т.В. Архитектурное пространство – способ моделирования человеческого поведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 64–77.
5. Омск в фотографиях Э. Савина. URL: froged55.livejournal.com/161883.html (дата обращения: 20.05.2019).
6. Исторические фотографии Омска 50–80-х гг. URL: <https://omchanin.livejournal.com/1040924.html>
7. Фото. Омск. Ленинградская площадь // История Омска : сборник / под ред. Н.А. Миненко, В.Г. Рыженко. 2006.
8. Исторические фотографии Омска 50–80-х гг. URL: <https://omchanin.livejournal.com/1040924.html> (дата обращения: 20.05.2019).
9. Омск. В парке. Россия, Омская область, Омск // История Омска : сборник / под ред. Н.А. Миненко, В.Г. Рыженко. 2006.
10. Хилько Н.Ф. Развитие фототворчества в конце XIX – начале XX в. // Омское кино-, фото-, видеолюбительство в культурной среде Омского Прииртышья XIX – начала XXI века. Омск : Изд-во ОмГУ, 2014.
11. Хилько Н.Ф. Фотоискусство региона как пространство социально-культурного диалога художника в городской среде // Омское кино-, фото-, видеолюбительство в культурной среде Омского Прииртышья XIX – начала XXI века. Омск : Изд-во ОмГУ, 2014.
12. Кудринский В. Омское Прииртышье в формате фотографии : фотоальбом. Омск : Омская географическая фабрика, 2018. 312 с.
13. Омск. Город на слиянии двух рек : [фотоальбом / текст: И.Г. Девятярова ; фот.: В.Ф. Кудринский]. Омск : Омский ракурс, 2011. 271 с.

References

1. Mastenitsa, E.N. (2015) Cultural landscape as object of heritage: Approaches to studying and preservation problems in the open-air museums. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2(18). pp. 42–5. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/18/6
2. Dolgoplova, A.A. & Saveliev, M.V. (2017) The unique image of the city in the context of the characteristics of the formation of architectural and landscape space. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 25. pp. 128–136. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/25/16
3. Asankozhoeva, Zh.M., Bundova, E.S. & Zhorov, Yu.V. (2018) Formation of the city logo in the context of symbolic content of the graphics. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 29. pp. 23–31. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/29/2
4. 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
5. Savin, E. (n.d.) *Omsk v fotografiyakh E. Savina* [Omsk in photographs by E. Savin]. [Online] Available from: froged55.livejournal.com/161883.html (Accessed: 20th May 2019).
6. Omchanin.livejournal.com. (n.d.) *Istoricheskie fotografii Omka 50–80-kh gg.* [Historical photographs of Omsk in the 1950s–1980s]. [Online] Available from: <https://omchanin.livejournal.com/1040924.html>
7. Anon. (2006) Foto. Omsk. Leningradskaya ploshchad' [Photo. Omsk. Leningradskaya Square]. In: Minenko, N.A. & Ryzhenko, V.G. (eds) *Istoriya Omka* [History of Omsk]. [s.l.: s.n.].
8. Omchanin.livejournal.com. (n.d.) *Istoricheskie fotografii Omka 50–80-kh gg.* [Historical photographs of Omsk in the 1950s–1980s]. [Online] Available from: <https://omchanin.livejournal.com/1040924.html> (Accessed: 20th May 2019).
9. Anon. (2006) Omsk. V parke. Rossiya, Omskaya oblast', Omsk [Omsk. In the park. Russia, Omsk region, Omsk]. In: Minenko, N.A. & Ryzhenko, V.G. (eds) *Istoriya Omka* [History of Omsk]. [s.l.: s.n.].
10. Khilko, N.F. (2014) Razvitie fototvorchestva kontse XIX – nachale XX v. [The development of photography in the late 19th – early 20th century]. In: *Omskoe kino-, foto-, videolyubitel'stvo v*

kul'turnoy srede Omskogo Priirtysh'ya XIX – nachala XXI veka [Omsk cinema, amateur photography and videography in the cultural environment of the Omsk Irtysh region in the 19th – early 21st centuries]. Omsk: OSU. p. 17.

11. Khilko, N.F. (2014) Fotoiskusstvo regiona kak prostranstvo sotsial'no-kul'turnogo dialoga khudozhnika v gorodskoy srede [Photography of the region as a space of social and cultural dialogue of the artist in the urban environment]. In: *Omskoe kino-, foto-, videolyubitel'stvo v kul'turnoy srede Omskogo Priirtysh'ya XIX – nachala XXI veka* [Omsk cinema, amateur photography and videography in the cultural environment of the Omsk Irtysh region in the 19th – early 21st centuries]. Omsk: OSU. p. 23.

12. Kudrinskiy, V. (2018) *Omskoe Priirtysh'e v formate fotografii* [Omsk Irtysh region in photos]. Omsk: Omskaya geograficheskaya fabrika.

13. Devyatyarova, I.G. & Kudrinskiy, V.F. (2011) *Omsk. Gorod na sliyanii dvukh rek* [Omsk. A city at the confluence of two rivers]. Omsk: Omskiy rakurs.

Сведения об авторе:

Хилько Н.Ф. – доктор педагогических наук, доцент Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (Омск, Россия). E-mail: fedorovich59@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Khilko N.F. – Omsk state university of F.M. Dostoyevsky (Omsk, Russian Federation). E-mail: fedorovich59@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 12.09.2019;
одобрена после рецензирования 18.12.2019; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 12.09.2019;
approved after reviewing 18.12.2019; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 008.001.14

doi: 10.17223/22220836/48/23

ТОЛКОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОНТОЛОГИИ РОМАНА ИНГАРДЕНА

Павел Геннадьевич Шинкевич

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
pashechka@sibmail.com*

Аннотация. Статья посвящена исследованию онтологического статуса авторского музыкального текста. В рамках обозначенной проблемы приведен методологический подход Романа Ингардена. Поиск необходимых инструментов онтологического анализа текста автора ставит ряд трудностей перед толкователем. Работая с графикой текста, транскриптор вносит новые смыслы, согласно которым последующее существование музыкального произведения становится сложно идентифицируемым актом познания. Автор приходит к выводу о том, что множество толкований авторского текста, возникающих во времени в дальнейшем, формируют традицию как ключ к пониманию вещей.

Ключевые слова: идентичность, пусковой текст, рефлексия, традиция

Для цитирования: Шинкевич П.Г. Толкование музыкального произведения в контексте музыкальной онтологии Романа Ингардена // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 283–289. doi: 10.17223/22220836/48/23

Original article

INTERPRETATION OF A MUSICAL WORK IN THE CONTEXT OF ROMAN INGARDEN'S MUSICAL ONTOLOGY

Pavel G. Shinkevich

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, pashechka@sibmail.com

Abstract. The article is devoted to the study of the ontological status of the author's musical text. In the framework of the indicated problem, the methodological approach of Roman Ingarden is given. The search for the necessary tools for ontological analysis of the author's text poses a number of difficulties for the interpreter. Working with the graphics of the text, the transcriber introduces new meanings, according to which the subsequent existence of a musical work becomes a difficultly identifiable act of cognition. The author comes to the conclusion that many interpretations of the author's text that arise in time further form the tradition, as a key to understanding things. As a result, the author comes to the conclusion that the analysis of a musical work in the context of the ontological concept of Roman Ingarden gives significant support in identifying the "starting" author's text as multilevel ontological units of musical being, revealing new creative horizons to the interpreter.

Keywords: identity, startup text, reflection, tradition

For citation: Shinkevich, P.G. (2022) Interpretation of a musical work in the context of Roman Ingarden's musical ontology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 283–289. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/23

Толкование музыкального текста так или иначе детерминирует очень важную стадию существования произведения. Каждое последующее толкование текста изменяет его изначальную структуру таким образом, что в конечном счете мы не можем с точностью идентифицировать само произведение как уникальную онтологическую единицу во времени. Вместе с тем возникают и сложности со временем существования самого бытия текста: музыкальное произведение *живет всегда, когда звучит*, или только *когда оно творится автором*? С одной стороны, музыкальное произведение не прекратит существования, если его перестанут слушать и исполнять, с другой – идеальной и вневременной сущностью его назвать тоже сложно, поскольку любое возникновение текста связано с фактом жизни и творчества автора.

Роман Ингарден, рассуждая об идентичности музыкального произведения, высказывает предположение об отсутствии бытия произведения и о наличии только лишь его толкований. Трудно согласиться с тем, «что соната h-moll Шопена и другие музыкальные произведения являются „идеальными“ предметами. Смерть Шопена не сможет помешать существовать ей. Как долго она будет существовать – вечно или всего несколько лет, – вот этого никто уже не может сказать. Но факт ее возникновения во времени достаточен для того, чтобы отбросить гипотезу, что она относится к числу идеальных предметов» [1. С. 406].

Стоит заметить, что, например, философ Джулианн Додд рассматривает музыкальное сочинение как нетворимую самосушную идею, развивающий тем самым позицию классического платонизма и показывающий нам музыкальные произведения как обнаруженные вечные типы. Концепция Додда весьма интересно представлена в его эссе по онтологии «Музыкальные работы», где он показывает, что музыкальные сочинения обнаруживаются, а не творятся: «*Музыкальное сочинение есть некая звуковая последовательность, вызванная способами без действий разумных существ*» [3. Р. 20–25].

В отличие от радикальной позиции Джулиана Додда, поддерживающего методологию платоновских универсалий, Роман Ингарден показывает наличие творческого авторского начала и последующего развития бытия текста во времени. Однако за счет чего происходит существование произведения во времени после смерти автора? Вероятно, здесь мы можем говорить о традициях исполнения, которые формируют понимание вещей, а также ценности самих дальнейших толкований.

По сути, Ингарден дает понять, что истинное бытие музыкального произведения есть его существование с момента звучания до последних аккордов. «Мы ведь знаем, что Шопен „написал“ эту сонату, что ее напечатали и т.д., и, может быть, это знание приводит нас к ошибочному выводу, что эта соната существует? А может быть, в самом деле, никакой сонаты Шопена или другого какого-либо произведения не существует, а существуют только их отдельные исполнения?» [1. С. 407].

Таким образом, мы можем предполагать, что имеются лишь отдельные толкования, которые мы идентифицируем. Сам текст произведения – *лишь фикция языка*, лишенного существования.

По большому счету Ингарден прав: мы идентифицируем текст автора уже через то или иное толкование, а значит, по сути, мы имеем дело непосредственно с толкованием. *Мы понимаем уже не само произведение, а ка-*

кую-то его часть, которая, возможно, раскрывается в толковании, самого же произведения мы не видим.

Надо отметить, что в музыкально-исполнительском искусстве существует устойчивая методология идентификации непосредственно исполнительского бытия произведения, которая существенно отличается от произведения, записанного автором. Например, мы можем четко выявить исполнительский язык Глена Гульда, играющего Баха, и язык Святослава Рихтера. Интересно то, что в таких случаях мы осознаем больше скорее существование толкования Гульда или Рихтера, нежели самого Баха. Бах для нас становится скорее инструментом познания вещей. Исходя из этого, представляется важно обозначить особенности существования бытия текста произведения и бытия толкования:

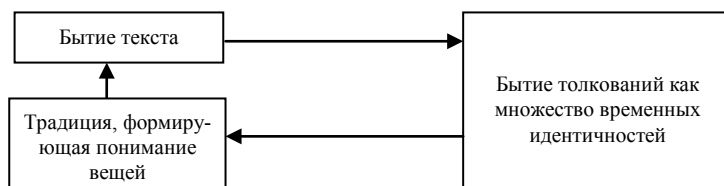


Рис. 1

Fig. 1

На рис. 1 показана процессуальность развития бытия текста и его толкования. Итак, здесь мы видим, что текст автора, вначале рождающий бытие толкований, актуализирует множество идентичных прочтений, развивающихся во времени и дающих существование изначальной пусковой графики, с одной стороны. С другой стороны, идентичность прочтений обеспечивается только относительно «пускового» текста, остальная же существенная информация, прикрепленная к нему, теряет идентичность настолько, что существование авторского текста становится весьма существенной проблемой. *Множество временных идентичностей, иначе говоря, множество копий «пускового» текста, возникающих во времени, дают основания для более детального изучения первоисточника, что обеспечивает в дальнейшем, традицию и ключ к пониманию вещей. Необходимо отметить, что в дальнейшем, проходя генерологический цикл, в «пусковой» текст попадают новые эмпирические данные, которые, с одной стороны, обеспечивают дальнейшее существование, с другой – существенно изменяют его исходные условия.*

Н. Мельниковой в работе «Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен» исполнительский текст произведения рассматривается как некий пусковой код, который в интерпретационном измерении позволяет идентифицировать музыкальный феномен как звучащее целое. Н. Мельникова использует понятие «пускового текста» (термин Ю.М. Лотмана) как инструмент познания опыта, стоящего между человеком и изучаемым явлением. «„Пусковой текст“ – это существующие „здесь-теперь“ и выступающие в качестве генеративной „эстафетной структуры“ определенные нормы художественного перевода нотной записи в звучание» [2. С. 96].

В дальнейшем мы будем использовать данный термин как инструмент познания изначального онтоуровня музыкального произведения.

Итак, на основе изложенного дадим следующее определение «пускового текста», конкретизируя некоторые его аспекты:

«Пусковой текст» – изначальный неизменный комплекс авторской графики, зафиксированный как пусковой алгоритм для интерпретируемого поля толкований и сохраняющий свое постоянство во времени.

Традиция же как инструмент познания новых эмпирических данных «пускового» текста» является одним из основных критериев в педагогической практике при воспитании музыканта-исполнителя. К ней неизменно апеллируют педагоги, когда работают с авторским текстом. Интересно, что когда возникают сложности с прочтением авторских ремарок, традиция всегда помогает эту неясность устранить. Это происходит именно потому, что в традиции заключается опыт существования бытия текста *до настоящего времени*. Мы считаем, что традиция вбирает в себя наиболее совершенные толкования «пускового» текста, которые остаются во времени, и эти же толкования неосознанно становятся дополнительными данными уже самого «пускового» текста, а спустя какое-то время – самим текстом. Именно этим объясняется парадокс, который зачастую происходит на уроках специальности в консерваторских классах, когда педагог объясняет тот или иной нюанс композитора по принципу «автор так не играл» с учетом того, что автор от конкретного педагога отделился на 200–300 лет. Таким образом, мы рассматриваем традицию как инструмент приращения «пускового текста». Вместе с тем не будем забывать о различных временных характеристиках традиции, о чем упоминается в вышеуказанной работе Н. Мельниковой: «...традиция – это социокультурный процесс, имеющий историческую длительность, выступающую в качестве макроуровня, а также „здесь и теперь“ как микроуровень, изменения в котором определяют особенности и перемены, связанные с конкретными и локальными механизмами деятельности личности» [2. 95]. Таким образом, в традиции заключен определенный опыт существования бытия текста, а посредством актуализации наиболее совершенных толкований определенным образом меняется и сам «пусковой текст».

Под «пусковой графикой» мы будем понимать то, что соблюдают все исполнители, и здесь соблюдается идентичность прочтения. Это так называемый «неподвижный» комплекс, к которому относятся звуковысотность нот, метроритмическая организация, тональность, лад и подобные авторские условия. Можно сказать, что «пусковая графика» живет в бытии авторского текста. Автор однажды материализовал творческий посыл именно на этом уровне. Однако в дальнейшем вследствие рождения толкования пусковой текст претерпевает существенные метаморфозы благодаря использованию так называемых «подвижных» интерпретируемых средств исполнителя. Как утверждает Роман Ингарден, здесь и происходит *основная проблема идентичности музыкального произведения*. К комплексу «подвижных» (интерпретируемых) музыкально-выразительных средств будем относить артикуляцию, динамику, темп, агогику и тому подобные авторские пожелания, которые в процессе толкований не позволяют авторскому тексту сохранить идентичность.

Итак, как показывает Ингарден, авторский текст и его толкование не могут быть отождествлены, поскольку каждый содержит лишь какую-то часть другого, а зачастую и в том и в другом всегда будут вещи, которые не смогут быть друг другу тождественны. «Некоторые суждения касательно h-moll'ной сонаты Шопена, кажущиеся справедливыми по отношению к самой сонате,

не будут таковыми, если их отнести к ее отдельным исполнениям. Иначе говоря, можно указать на такие черты исполнений Сонаты h-moll, которые не свойственны самой сонате, и, наоборот, на такие черты сонаты, которые отсутствуют у ее исполнений» [1. С. 410].

Таким образом, там, где заканчивается уровень «пускового» текста автора и формируется исполнительское бытие текста с подвижным комплексом инструментов, и возникает проблема идентификации музыкального произведения. Однако Ингарден вводит еще один уровень существования произведения – *как субъективного впечатления слушающего*. «Когда мы приходим на концерт – мы все слушаем одно и то же произведение, однако наши мнения по поводу прослушанного разнятся, порой кардинально».

Итак, по Ингардену, произведение существует:

- как графика текста (авторский «пусковой текст»);
- как звучащее исполнение (множество временных идентичностей);
- как субъективное впечатление (рефлексия слушателя).

Что же нас заставляет, слушая один и тот же «пусковой» текст, формировать различные друг от друга вещи-впечатления? Методологически же существенно важнее для нас понять, как полученные впечатления могут изменять бытие «пускового» текста, прошедшего через то или иное толкование...

Как утверждает Ингарден, рефлексия слушателя еще более трансцендентна, чем индивидуальное толкование исполнителя, другими словами, психологическое индивидуальное ощущение слушателя не может уместиться в единственном опыте наблюдателя: *«само музыкальное произведение в отношении переживаний наблюдения, в котором дано нам одно из его исполнений, трансцендентно еще в более высокой степени, чем это индивидуальное исполнение; в том случае создается трансцендентность как бы второго порядка. Это уж само по себе говорит о том, что музыкальное произведение не есть нечто психологическое и субъективное, т.е. принадлежащее к составным частям или моментам восприятия наблюдающего субъекта»* [Там же. С. 432].

Для нас здесь принципиально то, что опыт слушающего наблюдателя определенным образом попадает в традицию посредством вчитываемых смыслов субъекта. Субъект же в дальнейшем каждый раз создает интерпретацию уже интерпретируемого исполнителем «пускового текста» таким образом, что впоследствии изменяет отдельные его свойства. Традиция же как процесс, имеющий историческую длительность вынуждена считаться уже не только с изначальным текстом и его толкованиями, но и с теми новыми измененными эмпирическими данными, которые были внесены в произведение рефлексивным актом наблюдающего слушателя.

«Никакое звуковое образование, например некоторая определенная мелодия, взятая во всей своей индивидуальной полноте определенного исполнения, не составляет „содержания“ какого-либо сознательного переживания. В нашем акте ощущения содержится интенция относительно данной мелодии, – интенция, которую я называю *неочевидным содержанием акта ощущения*» [Там же. С. 431].

Таким образом, согласно позиции Ингардена, мы можем выделить следующее:

Авторский текст – длится во времени и живет благодаря традиции и впечатлению слушателя при познании отдельных его вещей.

Толкование – явление локализации в пространстве основных элементов «пускового текста», ограничено во времени, нетождественно изначальному образцу.

Субъективное впечатление слушателя – инструмент познания пускового текста и его толкования, на основании чего формируются традиция, новые смыслы. Включает в себя *перманентную и имманентную рефлексию*: первая – как опыт восприятия звучащей мелодии, вторая – сиюминутное восприятие услышанной мелодии. Рефлексия слушателя – опыт, вносимый наблюдателем.

Согласно концепции Р. Ингардена, «музыкальное произведение – это прежде всего определенный комплекс звуков или тонов, которыми ассоциируются некоторые чувства, мысли, продукты, воображения» [1. С. 425]. В результате музыкальное произведение – это система, вбирающая в себя звуковысотный уровень и уровень чувственного восприятия. Чувственный опыт так или иначе генерирует звуковые феномены (уникальные звуковые интенции композитора), которые впоследствии составляют основу будущего «пускового текста».

В дальнейшем Ингарден рассуждает об идентичности музыкального произведения в контексте исторического времени. Для нас здесь принципиально то, что существование музыкального произведения становится сложно идентифицируемым актом познания в результате попытки обнаружения «наиболее верного» прочтения «пускового текста» спустя время. «Попытка же отыскания „наиболее верного“ исполнения даже в том случае, если бы такое существовало, обречена на провал, поскольку автор до исполнения своего произведения не знает ее во всем объеме, а лишь более или менее отчетливо ее представляет, порой даже лишь догадывается о ней» [Там же. С. 561].

Таким образом, анализ музыкального произведения в контексте онтологической концепции Романа Ингардена дает нам существенную поддержку при идентификации «пускового» авторского текста как многоуровневой онтоединицы музыкального бытия, раскрывающей перед толкователем новые творческие горизонты.

Список источников

1. Ингарден Р. Исследование по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М., 1962.
2. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Новосибирск, 2002.
3. Dodd J. Works of Music. An Essay in Ontology. Oxford : University Press, 2007.
4. Levinson J. Music, Art, and Metaphysics. Oxford : University Press, 2011.

References

1. Ingarden, R. (1962) *Issledovanie po estetike* [Research on Aesthetics]. Translated from Polish by A. Ermilov, B. Fedorov. Moscow: Inostrannaya literatura.
2. Melnikova, N. (2002) *Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'turotvorcheskiy fenomen* [Piano performing art as a cultural phenomenon]. Novosibirsk: NSK.
3. Dodd, J. (2007) *Works of Music. An Essay in Ontology*. Oxford: University Press.
4. Levinson, J. (2011) *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford: University Press.

Сведения об авторе:

Шинкевич П.Г. – доцент Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; аспирант кафедры истории философии и

логики философского факультета Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: pashechka@sibmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Shinkevich P.G. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: pashechka@sibmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.02.2020;
одобрена после рецензирования 28.08.2020; принята к публикации 04.11.2022.*

*The article was submitted 14.02.2020;
approved after reviewing 28.08.2020; accepted for publication 04.11.2022.*

Original article

УДК 745.5

doi: 10.17223/22220836/48/24

INTRODUCTION TO KALMYK ART: IN THE PRISM OF CROSS-CULTURAL INTERACTION

Svetlana G. Batyreva

*Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov, Elista, Russian Federation,
sargerel@mail.ru*

Abstract. Kalmyk history has contradictory character caused by many social commotions. The ethnic, ethno-cultural and trade-economic relations complete the Kalmyks' transition from the patriarchal tribal relations to feudal gradual settling on the ground. The historic conditionality of the union with agricultural peoples served as an economic basis of the Oirat annexation to Russia. It also led to cultural interaction with the Turkic Tatars, Bashkirs and the other peoples from the Volga region and from the North Caucasus. The contacts that Kalmyks had with neighboring peoples differ in time and in difficulty of the ethno-cultural interrelation, and were later revealed in various material and artistic spheres. During the transformation of the Mongol cultural substrate of the Oirats, Kalmyk art forms and develops in changing living conditions in Russia in the 19th and early 20th centuries.

Kalmyc folk art was conditioned by the cultural influence of the Eurasian people, who lived within the changing territory of the folk's inhabitance. The unique originality of the folk, historical fortune determined the ethnic peculiarities of its culture. The conglomerate of Kalmyk fine arts was conditioned by many cultural layers of the complicated ethnic history. For example, in the ornament of wooden vessels there was much in common with Altai people, in clothes and headwear – with Teleuts, in metal pendants of belts – with Tuvinians, in the ornaments of both women's and men's leather belts and in the wood carving there was much in common with Tunguses. The community of ancient Turkic-Mongolian roots conditioned one social and economical basis of nomadic life for a number of nationalities such as Buryats, Kalmyks, Bashkirs, Kazakhs, Kirgizes, Karacalpacs, Altais, Tuvinians, Yakuts. Consequently there is so much in common in their dwellings, harness, arms and jewelry.

Contacts with Russians were many-sided. This has led to the alliance of the Kalmyk nomadic farming with the settled farming economy with the Russian and Ukrainian immigrants. They became more intensive during the period of wide settlement of Kalmyk population in the 2nd half of the XIX century. Architecture, wood carving, embroidery, dress, representing spheres of folk arts and crafts, were under great influence of the settled peoples. Then radical changes in the way of life (e.g. the substitution of the nomadic cattle-breeding by settled farming) caused natural process of adaptation, transformation and assimilation of Kalmyk culture in new conditions of inhabitance.

Keywords: Kalmyks, culture, tradition, folk art, cross-cultural interaction

Acknowledgments: The article was prepared with the support of the RFBR grant No. 19-512-44002 Mong_t “Folk art and decorative applied art of Oirats of Mongolia and Kalmyks of Russia: general and special in a comparative analysis.”

For citation: Batyreva, S.G. (2022) Introduction to Kalmyk art: in the prism of cross-cultural interaction. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 290–300. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/24

ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВО КАЛМЫКИИ: В ПРИЗМЕ КРОССКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Светлана Гарриевна Батырева

*Калмыцкий государственный университет им. Б.Б. Городовикова, Элиста, Россия,
sargerel@mail.ru*

Аннотация. Искусство Калмыкии обусловлено многими факторами. Вхождение калмыков в состав России сопровождается взаимодействием с земледельческими народами, тюрками Нижнего Поволжья и Северного Прикаспия. В этнокультурных и торгово-экономических связях происходит переход кочевников от пастбищного скотоводства к постепенному оседанию на земле. Контакты, различаемые по времени и сложности, формируют материально-художественную сферу бытия. В трансформации монгольского культурного субстрата происходит развитие народного искусства в реалиях российской государственности XIX – начала XX в.

Ключевые слова: калмыки, культура, традиции, народное искусство, кросс-культурное взаимодействие

Благодарности: Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ № 19-512-44002 Монг_т «Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии и калмыков России: общее и особенное в сравнительно-сопоставительном анализе».

Для цитирования: Batyreva, S.G. (2022) Introduction to Kalmyk art: in the prism of cross-cultural interaction // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 290–300. doi: 10.17223/22220836/48/24

Introduction

In the review of works devoted to the traditional culture of Kalmyks, should be noted monograph written by U. Erdniev [1], and lastly, the recently published fundamental collective edition on the history and ethnography of the Kalmyks, by the Russian Academy of Sciences – “The Kalmyks” in the series of “Nations and cultures” [2].

For the reconstruction of the image of the Kalmyk cultural and artistic development, sources containing information about their congenial ethnicities are of vital importance. The description of Mongol traditional culture was obtained by European medieval travelers like W. Rubruck and G-P. Carpini [3].

We will point out some of the latest works: G. Potanin’s notes taken in the nineteenth century with Derbets in West Mongolia [4], in the nineteenth and in the beginning of the twentieth centuries; A. Miller’s works – in Kalmykia [5]; studies and research made by N. Zhukovsky – in Mongolia [6]; summarized treatises of the Buryat and Siberian researchers on traditional culture of Central Asian nations.

Among sources about the Kalmyk being I. Zhitezky’s [7], I. Bentkovsky’s [8], P. Nebolsin’s [9], N. Nefedyev’s [10], U. Dushan’s [11. P. 5–88] observations are very significant. Furthermore, there is some material collected from the Astrakhan and Stavropol diocesan records of the nineteenth and twentieth centuries, also being a useful source.

Craftwork and religious being of the Kalmyks were often combined in the pre-revolutionary studies, representing a low level of knowledge in art, distinctive for that time. The absence of a differentiated approach to folk applied arts because of its lack of significance in the structure of a traditionally farming society,

subsequently led to perfunctory descriptions in historical and socio-economical surveys of the Kalmyk ethnicity in the eighteenth and nineteenth centuries.

The historic and ethno-genetic premises of the formation of Kalmyk art

The development of culture in the common process of Russian history and its fundamental reformation are caused by the change of the economic-cultural type of nomadic society. The transition to a settled life in the process of adapting to the new ethno-cultural landscape occurred as the period of feudalization of the patrimonial society of Oirats consolidating into the new ethnic society of Kalmyks. Revealing the factors of art formation, it is important to distinguish “the culture of the ethnos” as a cultural phenomenon within that ethnos [12. P. 31–50].

Observing the Kalmyk history, it is essential to single out its contradictory character, caused by many social commotions. In the change of inhabitation conditions it is easy to notice that society is a self-organizing adaptive system, with its own functional and development laws. A single socio-foundational type of nomadic culture, which led the establishment of contacts between the Kalmyks and peoples of West Siberia, Irtysh and the Caspian steppes, suggests its local development, manifesting itself during transitional turns of the nation’s history, such as the people’s adaption to the changing environment.

Kalmyks’ transition from the patriarchal tribal relations to feudal gradual settlement completed in the new environment of ethnic, ethno-cultural and trade-economic relations. The settled way of life becomes an urgent necessity with the assignment of the territory to the people of Dzhungaria in the second half of the 18th century providing their non-migration.

The historic conditionality of the union with agricultural peoples served as an economic basis of the Oirat annexation to Russia. This led to the alliance of the Kalmyk nomadic farming with the settled farming economy with the Russian and Ukrainian immigrants, it also caused to cultural interaction with the Turkic Tatars, Bashkirs and the other peoples from the Volga region and the North Caucasus. The process was simplified due to the agricultural experience the Oirats had that.

Late historic interrelations complete the external developmental image of Kalmyk culture in the Russian statehood. Multiple contacts of the Oirat-Kalmyks led to the formation of multilingual ethnic layouts that merged into the Mongolian substrate in the process of ethnic consolidation. The contacts Kalmyk had with neighboring peoples differ in time and in difficulty of the ethno-cultural interrelation, and were later revealed in various material and artistic spheres. During the transformation of the Mongol cultural substrate of Oirats Kalmyk art forms and develops in changing living conditions of Russia's in the 19th and early 20th centuries.

Ethnic peculiarities of Kalmyk culture and fine art

Culture of Kalmyks as an original ethnic community developed in the steppes of the Caspian lowland. It became a new territory of inhabitation for the Oirats who at the beginning of the XVII century had left Dzhungariya, the north-western region of Mongolia. Ethnocultural contacts in different periods of Kalmyk’s history conditioned a complicated ethnic group consisting of Mongolian-speaking Oirats and a certain number of other multilingual ethnic groups. Due to the force historical circumstances, Kalmyk culture should be considered as the result of the further development of Oirat cultural substratum. It was conditioned by the cultural

influence of the Eurasian people who lived within the changing territory of the nation's inhabitation. The unique originality of the nation and historical fortune determined the ethnic peculiarities of their culture.

The ethnic history of Kalmyks includes three periods: the Mongolian (II-I century BC – XII century AD), the Oirat period (XIII–XVI centuries) and the Kalmyk period (XVII–XX centuries) [13. P. 3–16]. In this complicated conglomerate of cultures each period was characterized by certain ethnocultural relations of Oirat-Kalmyks with other tribes and nationalities of the South Siberia, the Sayano-Altai and the Far East, the Middle and Central Asia, the North Caucasus and other regions. The wide circle of the contacts was caused by the frontier inhabitation of the Oirats living in the western part of the Mongolian world which they furthered deep into Eurasia. The conglomerate of Kalmyk fine art was conditioned by many cultural layers of the complicated ethnic history. Thus, as scientists noted, the Mongolian and Oirat periods could be seen in Kalmyk folk art. For example, in the ornament of wooden vessels there was much in common with Altai people, in clothes and head-wear – with Teleuts, in metal pendants of belts – with Tuva people, in the ornaments of both women's and men's leather belts and in the wood carving there were much in common with Tunguses [14. P. 3–17].

Kalmuk culture is original. Its distinctive feature from culture of other Mongolian nationalities was caused by the isolation of Oirats from the rest of Mongolian ethnos [15]. So the Central-Asian style of such nationalities as Tuvinians, Mongols and Buryats who had many common features in the result of long interaction, was unusual for Kalmuk metal carving.

The Oirat-Kalmuk culture gained its specificity in the long process of development which took place far from the rest of Mongolian world. Almost total absence of the elements of Scythian-Siberian animal style, so typical for early nomads and genetically preceding the Central-Asian style of metal-carving [16], can be explained by the environmental influence. Stylistically completed, sensitive forms of wood-carving in the field of religious art and exactly in the zoomorphic ornament of sacrificial altars (“tahiliin shirya”) are considered by us as an unusual recollection about a disappeared tradition.

Ethnocultural interaction Kalmyks and Turkic-speaking tribes in Fine Art

Secondary, but deep by its nature, Ethnocultural interaction between Oirats and Turkic-speaking tribes (XVII–XIX cent.) determined the originality of Kalmyk fine art. The community of ancient Turkic-Mongolian roots conditioned one social and economical basis of nomadic life for a number of nationalities such as Buryats, Kalmyks, Bashkirs, Kazakhs, Kirgizes, Karacalpac, Altais, Tuvinians, Yakuts. Consequently there is so much in common in their dwellings, harness, arms and jewelry.

The Turkic-speaking population of the North-Caucasian steppes took a special place in the ethnocultural relations of Oirats-Kalmuks with the neighbours. Thus, in the Kalmyk language there are such ethnonyms as “uulun mangad” (“tatars who live in the mountains” Karachais, Balkars); “khara mangad” (“black tatars” – “Kara-nogaitsy), “sherkesh” (Circassians, Cabardinians) [17. P. 183–186]. Thereas, the conclusion about the complicated character of relations between Kalmyks and these nations seems to be quite well-grounded. Nogai people and the North-

Caucasian Turkmens brought some elements of Caucasian aboriginal culture into Kalmyk culture, because the Kalmyks kept contacts with them most of all [18. P. 48–56]. Common nomadic life and so called “strip holding” of land, so typical for Kalmyks and Turkic nations of the North Caucasus promoted it mostly.

At the same time items household, dwelling, kitchen, utensils – those parts of culture which were closely connected with the conditions of nomadic life – practically avoided the Caucasian influence. The same We can state the same about the religion, the folklore and the spiritual life in whole. Caucasian culture influenced the Kalmyk national dress doubtlessly, mostly man’s and girl’s dress; the way of making arms, silver belts and jewelry [19; 20. P. 51–56]. It can also be observed in such fields of Kalmyk culture as national choreography and vocabulary. Such ethnic groups as the Terek and Kuma Kalmyks were under the strongest Caucasian influence, due to very close relations between them.

The most important factors of the ethnocultural interaction were the frontier inhabitation of nations and frequent military campaigns of Kalmyks in the Caucasus, especially during the valiant military period of their Russian history [21. P. 12–69].

Russian influence in Kalmyk culture

Contacts with Russians were many-sided. They became more intensive during the period of wide settlement of Kalmyk population in the 2nd half of the XIX century. Historically conditioned process of the Kalmyk’s settling should be observed as an expression of the ethnocultural interaction between cattle-breeders and farmers (Russian and Ukrainian settlers and nations of the Volga region) [22. P. 120–133]. Kalmyks borrowed traditions of their stationary architecture [15. P. 64].

In the process of settling such fields of kalmyk culture as architecture, wood carving, embroidery, dress, representing spheres of folk arts and crafts, were under great influence of the settled nations. This contact, in contrast to more organic by its character “Caucasian” influence, led to the leveling of the traditional nomadic handicrafts in the process of the final settling. Cultural interaction was especially intensive in the places where Kalmyks lived together with the settled population of the South-Russian steppes. Great influence of different culture was traced in such ethnic groups as the Don, Orenburg and Stavropol Kalmyks, the members of the Russian Cassacks. At first the Oirat-Kalmyk traditions of stationary architecture which gave us beautiful religious buildings prevailed in ethnocultural synthesis [15. P. 64–67]. Then gradually they yielded to architectural traditions of farmers. New conditions of inhabitation furthered the destruction of nomadic culture, which originated from Dzhungariua [23. P. 34–53]. Then radical changes in the way of life (e.g. the substitution of the nomadic cattle-breeding by settled farming) caused natural process of adaptation, transformation and assimilation of the Kalmyk culture in new inhabitation conditions.

Ornament as decor and a historic-o-cultural source

Ornament is considered as the decorative essence of folk art in artistic processing of traditional materials (felt, leather, wood, metal and cloth). The national ornament makes up the whole block of valuable information and cultural communication passed on through traditional form meeting all local and aesthetic

expectations. Thus, it makes sense to analyze not only art history, but use methodic possibilities of other sciences, such as history, ethnology, philosophy, cultural science, and semiotics, as well. The universal system of signs and symbols of ornamentation provides the transmission of cultural experience from generation to generation, implementing a dialogue of times within the whole tradition [24. P. 85–106].

The search and increment of common and specific cultural meanings of existence is reflected in the structuration of the artistic worldview of Kalmyk ethnos and in forms of its expression. Ornament, as a part of decor in the system of folk art, is considered by the author in the context of its artistic metamorphoses, and this allows seeing the instrument of adaptation and self-regulation of traditional culture in the conditions of the changed inhabitation.

These peculiarities can be observed in such spheres of the Kalmyk folk art as the fabric processing and in particularly the original embroidery-technic – “zeg” appliqué [25. P. 23–29]. So we should agree with N. Kocheskov who undertook the comparative analysis of Mongolian art and marked out the Kalmyk embroidery in the sphere of arts and crafts as an original achievement of Kalmyk art culture [26. P. 163; 14. P. 105].

The complicated process of ethnocultural interaction caused the originality of Kalmyk art. The art acquired those forms and elements of culture which corresponded to the technological possibilities of the house-made and handicraft nomad's production, to their mobile way of life and to the traditions of the house décor, costume and objects of life sphere – to the system of traditional cultural values. In other words, the possibility of borrowings was corrected by settled domestic traditions and handicraft production of the ethnos which was open to the ethnocultural interaction.

Kalmyk folk art accumulated historical art experience of nomads. The functional main point of works was expressed in the advisability of form and object's décor which made up the material sphere of nation's life [24; 27; 28. P. 36–41]. The people's aspiration for perfection and decoration of life was known since the earliest times. Wood carving and wood painting, metal treatment, leather stamping and appliqué, ornamentation of felt goods, embroidery in colored silver and gold threads and laces of clothes and headdresses, they all had an applied character.

To our mind, the phrase “artistic production” exactly expresses the specific character of the folk art in the aggregate of traditional arts and crafts. Since early times nomadic housekeeping had been divided into womans needle-work {making and ornamentation of thick felt, sewing and embroidery of clothes and footwear, leather treatment and décor of leather works) and men's crafts which, as a rule, were connected with making objects of hard materials (metal, horn, bone, wood and leather) and their artistic treatment.

Thus masters making furniture, utensils and wooden parts of dwellings and religious buildings were occupied with wood carving. Copper-smiths and silver-smiths used technique of casting, coining and niello in making the details of harness and jewelry. Heather-dressers made vessels for «kumys» (water and milk vodka), saddle-bags, and kit-bags covering these objects with stamped and appliqué ornament.

One generation passed traditional methods of national production to other generation starting with felt prefabricated houses and finishing with its various decoration. The mobile architecture of nomads is a specific phenomenon in the world's history of architecture. It left its work on the formation of the "nomadic style" in the art of Turkic-Mongolian nations. Peculiarities this style could be seen in Kalmyk folk art which had formed by the end of the XVIII– the beginning of the XIX centuries as an original synthesis of various kinds of crafts [24. P. 14–15].

Artistic processing of traditional materials in a Kalmyk household

It is formed in The complex of crafts connected with material production and with the local system of artistic values was established during daily living activities of people. In decorative and applied arts, which cover a broad sphere of the Kalmyks' life, the aesthetic essence of traditions is reproduced by the nomads, who brought them from Western Mongolia and reinterpreted them in the process of adaptation to the changing ethno-cultural landscape and adjusted them to the new environment.

The author considers the creation of the environment as an artistic activity and as the result of spiritual activity in the historically formed system of traditional culture. The nomadic beginning of the Eurasian nomads' artistic crafts has its local peculiarities, caused by the Central Asian origin of the "isolated" ethnos which develops interrelating with foreign cultural environments. In this course the ethnic field of Kalmyk art is formed, which is expressed in décor of a functionally designated subject. Studying artistic tradition of folk art we automatically refer to the universal "cosmo-anthropologic being" of the ethno-society. "Being" in the production of material habitat is formed through myth-o-ritual tradition, representing a dominant of the nomadic artistic culture, which explains the unbreakable bond between the nomads and the natural environment.

The standard form of the object in the semantically symbolic value of the communicational system of the ethnos assumes referral to the genesis of folk art. It is fulfilled through the study of art and its following categories: sign, symbol, ritual and myth. The author uses "the language of culture", as a means of material "entity that can be perceived," – summarizes G. Gadamer [29. P. 119].

Researching crafts as a means and the result of spiritual-practical mastering of the reality, the author comes to understanding the unity of the nomads' household environment. Its artistic reproduction is determined by the progressive development of the authentic tradition, mediated by the evolution of consciousness the ethnos, thus excluding direct cultural loans, which occur in a new ethno-cultural and national landscape [30. P. 4–7].

The artistic image of things is seen through a genesis prism "from totem to a human" incorporating the semiotics of traditional arts and crafts [19. P. 13–14]. The creation of living environment as a set of objects that are functionally designated is studied in the artistic process occurring in the definite historic reality. So a holistic, artistic phenomenon of "form" appears and it meets all moral and ethical standards and aesthetic ideas of the ethnicity.

The form-shaping in evolution of the ethnic consciousness marks the composition of main complexes of the household objects created by using traditional methods of processing all traditional stock farming materials of the

nomads, such as leather, wood, metal, cloth, felt. According to the author, the quality identifying the succession of artistic tradition and the specificity of its development, is the whole constructive basis of household objects in sets of tools, household items, dwellings and clothes. The historical reconstruction shows us the presence of identity in functional and aesthetic aspects in phenomena of the different material culture.

Conclusion

Kalmyk fine arts of the XVIII–XIX centuries is determined with original expressiveness. Kalmyk art culture possesses a number of peculiarities which allow us to consider Kalmyk art as a phenomenon not only in the art of related Mongols and Buryats, but in the nomadic art as whole [14. P. 3–17]. First of all, its originality was conditioned by the ornament which synthesized all the historical peripitia of the nation's fortune in itself. The ornamental culture of Kalmyks is characterized by the laconism of composition, polychrome of coloring, accentuated by the graphical impressiveness of the tracery. The development of Kalmyk fine art has its own rhythm in the division of space-time, associated with the concept of the "Path" as the essence of life. It is reflected in the symbolism of the folk ornament. The figurative system of folk ornament, which concentrated the historical rhythm of the nomadic being in the archetypal form of meander "Zeg", is marked by the spatio-temporal parameters of the myth-poetic attitude [24. P. 18–19].

Kalmyk fine art of the 19th and early 20th centuries is a self-organizing cultural subsystem, it has been preserving tradition as a specific informative code in ethnical culture in the cyclic process of spiral development, which allows determine it as the traditional and cultural heritage of Kalmykia.

References

1. Erdniev, U.E. (1970) *Kalmyki. Istoriko-etnograficheskie ocherki* [Kalmyks. Historical and ethnographic essays]. 3rd ed. Elista: Kalmizdat.
2. Bakaeva, E.P. & Zhukovskaya, N.L. (2010) *Kalmyki* [Kalmyks]. Moscow: Nauka.
3. Carpine, J.P.de & Rubruck, W. (1957) *Puteshestvie v vostochnye strany P. Karpini i V. Rubruka* [Journey of John of Pian de Carpine and William of Rubruck to the Eastern Parts of the World]. Moscow: Geografiz.
4. Potanin, G.N. (1881) *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii* [Essays on Northwestern Mongolia]. Vol. 2. St. Petersburg: [s.n.].
5. Miller, A.A. (1907) *Materialy po kalmytskoy etnografii (rukopis', zarisovki i fotografii) 1906–1907* [Materials on Kalmyk ethnography (manuscript, sketches and photographs. 1906–1907)]. SR GME. Fund 1. List 2. File 403. 29 l.
6. Zhukovskaya, N.L. (1988) *Kategorii i simbolika traditsionnoy kul'tury mongolov* [Categories and symbols of the traditional culture of the Mongols]. Moscow: Nauka.
7. Zhitetskiy, I.I. (1991) *Ocherki byta astrakhanskikh kalmykov. Etnograficheskie nablyudeniya 1884–1886 gg.* [Essays on the life of the Astrakhan Kalmyks. Ethnographic observations 1884–1886]. Moscow: Tipografiya M.G. Volchaninova.
8. Bentkovskiy, I.V. (1869) *Odezhdа kalmykov Bol'shederbetovskogo ulusa i ee vliyanie na sotsial'nyy i ekonomicheskyy byt naroda: sbornik statisticheskikh svedeniy o Stavropol'skoy gubernii* [Clothes of the Kalmyks of the Bolshederbetovsky ulus and its influence on the social and economic life of the people: a collection of statistical information about the Stavropol province]. Vol. 2. Stavropol: [s.n.]. pp. 123–139; pp. 141–167; Vol. 3. pp. 95–119.
9. Nebolsin, P.I. (1852) *Ocherki byta kalmykov Khosheutovskogo ulusa* [Essays on the life of the Kalmyks in the Khosheutovsky ulus]. St. Petersburg: [s.n.].
10. Nefediev, N.A. (1834) *Podrobnye svedeniya o volzhskikh kalmykakh* [Detailed information about the Volga Kalmyks]. St. Petersburg: K. Kraya.

11. Dushan, U. (1976) Obychai i obryady dorevolutsionnoy Kalmykii [Customs and rituals of pre-revolutionary Kalmykia]. *Etnograficheskiy sbornik*. 1. pp. 5–88.
12. Arutyunov, S.A. (1985) Innovatsii v kul'ture etnosa i ikh sotsial'no-ekonomicheskaya obuslovlennost' [Innovations in the culture of the ethnos and their socio-economic conditionality]. In: Pershits, A. & Ter-Akopyan, N. (eds) *Etnograficheskie issledovaniya razvitiya kul'tury* [Ethnographic studies of the development of culture]. Moscow: Nauka. pp. 31–50.
13. Erdniev, U.E. (1977) K voprosu periodizatsii etnicheskoy istorii oyratov [On periodization of the ethnic history of the Oirats]. In: Mitirov, A.G., Badmaeva, T.B. & Bovykova, G.M. *Kul'tura i byt kalmykov. Etnograficheskie issledovaniya* [Culture and Life of the Kalmyks. Ethnographic Research]. Elista: KNIIYaLI. pp. 3–16.
14. Kocheshkov, N.V. (1981) Problemy istoriko-kul'turnykh svyazey mongoloyazychnykh narodov na primere dekorativnogo iskusstva XIX – nachala XX vv. [Problems of historical and cultural relations of the Mongolian-speaking peoples on the example of decorative art of the 19th – early 20th centuries]. *Etnokul'turnye protsessy v sovremennom mire* [Ethnocultural Processes in the Modern World]. Proc. Of the Conference. Elista. pp. 3–17.
15. Batyreva, S.G. (2005) *Starokalmytskoe iskusstvo XVII – nachala XX vv. Opyt istoriko-kul'turnoy rekonstruktsii* [Old Kalmyk Art of the 17th – early 20th Centuries. Historical and Cultural Reconstruction]. Moscow: Nauka.
16. Korenyako, V.A. (2002) *Iskusstvo narodov Tsentral'noy Azii i zverinyi stil'* [The art of the peoples of Central Asia and the animal style]. Moscow: Vostochnaya literatura.
17. Erdniev, U.E. (1974) Tyurkskie i kavkazskie elementy v material'noy kul'ture kalmykov [Turkic and Caucasian elements in the Kalmyk material culture]. *Problemy altaistiki i mongolovedeniya*. 1. pp. 183–186.
18. Tepkeev, V.T. (2014) *Kalmyki v Severnom Prikaspii vo vtoroy treti XVII v.: problemy politicheskikh vzaimootnosheniy* [Kalmyks in the Northern Caspian in the second third of the 17th century: Problems of political relations]. Elista: ZAO NPP Dzhangar. pp. 48–56.
19. Batyreva, K.P. (2008) *Etnokul'turnye dominanty v formirovaniy estetiki kalmytskogo narodnogo kostyuma* [Ethnocultural dominants in the formation of the aesthetics of the Kalmyk folk costume]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Moscow.
20. Korenyako, V.A. (1984) Kavkazskie elementy v kul'ture kalmykov. Problemy arkheologo-etnograficheskikh rekonstruktsiy [Caucasian elements in the culture of the Kalmyks. Problems of archaeological and ethnographic reconstructions]. *Izvestiya Severo-Kavkazskogo nauchnogo tsentra vysshey shkoly*. 2. pp. 51–56.
21. Tepkeev, V.T. (2018) *Ayuka-khan i ego vremya* [Ayuka Khan and his time]. Elista: Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. pp. 12–69.
22. Belousov, S.S. (2002) K istorii razrabotki programmy zaseleniya dorog na kalmytskikh zemlyakh – pervoy gosudarstvennoy programmy sotsial'no-ekonomicheskikh preobrazovaniy v Kalmykii [On the history of the development of a program for settling roads in the Kalmyk lands – the first state program of socio-economic transformations in Kalmykia]. *Vestnik KIGI RAN*. pp. 120–133.
23. Batyrov, V.V. (2018) Sotsial'no-ekonomicheskoe polozhenie Kalmytskoy stepi vo vtoroy polovine XIX v. po materialam obsledovaniya Astrakhanskoy gubernii N. Vrevskim [Socio-economic situation of the Kalmyk steppe in the second half of the 19th century based on the materials of N. Vrevsky's survey of the Astrakhan province]. *Mongolovedenie (Mongol sudlal)*. 14. pp. 34–53.
24. Batyreva, S.G. (2006) *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kalmykov XIX–nachala XX vv.* [Folk arts and crafts of the Kalmyks of the 19th – early 20th centuries]. Elista: AOR NPP Dzhangar.
25. Batyreva, S.G. (2018) Voylok nomadov Tsentral'noy Azii: ornamental'nyy dekor v sfere mirovideniya [Felt of the nomads of Central Asia: ornamental decor in the sphere of worldview]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*. 6. pp. 23–29.
26. Kocheshkov, N.V. (1979) *Dekorativnoe iskusstvo mongoloyazychnykh narodov XIX – serediny XX vv.* [Decorative art of the Mongolian-speaking peoples of the 19th – mid-20th centuries]. Moscow: Nauka.
27. Sychev, D.V. (1970) *Khal'mg ulsin erdm*. Elista: Ministry of Culture of the Kalmyk ASSR.
28. Troshin, I.I. (1968) Iskusstvo kalmytskoy vyshivki [The Art of Kalmyk Embroidery]. *Teegin gerl*. 2. pp. 36–41.
29. Malakhov, V.S. & Filatov, V.P. (eds) (1991) *Sovremennaya zapadnaya filosofiya* [Modern Western Philosophy]. Moscow: Politizdat. pp. 119.
30. Ionesov, V.I. (2009) Kul'tura i transformatsiya: metamorfozy adaptatsii i razvitiya [Culture and transformation: metamorphoses of adaptation and development]. *Voprosy kul'turologii*. 8. pp. 4–7.

Список источников

1. *Эрдниева У.Э.* Калмыки. Историко-этнографические очерки. Элиста : Калмиздат (Калм. кн. изд.), 1970. 312 с. (3-е изд. перераб. и доп. 1985. 282 с.).
2. *Калмыки* / отв. ред. Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН; Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН. М. : Наука, 2010. 568 с. (Серия «Народы и культуры»).
3. *Путешествие в восточные страны* П. Карпини и В. Рубрука / предисл. и коммент. Н.П. Шастиной. М. : Географгиз, 1957. 270 с.
4. *Потанин Г.Н.* Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. 2. Материалы этнографии с 26 табл. и рис. Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 годах. СПб., 1881. 181 с.
5. *Миллер А.А.* Материалы по калмыцкой этнографии (рукопись, зарисовки и фотографии). 1906–1907, СР ГМЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 403. 29 л.
6. *Жуковская Н.Л.* Категории и символика традиционной культуры монголов / отв. ред. А.П. Деревянко ; АН СССР. Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. М. : Наука, Гл. ред. вост. литературы. 1988. 196 с.
7. *Житецкий И.И.* Очерки быта астраханских калмыков. Этнографические наблюдения 1884–1886 гг. М. : Типография М.Г. Волчанинова. Репринт. издание 1893 года. Элиста, 1991. 73 с.
8. *Бентковский И.В.* Одежда калмыков Большедербетовского улуса и ее влияние на социальный и экономический быт народа: сборник статистических сведений о Ставропольской губернии. Ставрополь, 1869. Вып. 2. С. 123–139; С. 141–167; вып. 3. С. 95–119.
9. *Небольсин П.И.* Очерки быта калмыков Хошеутовского улуса. СПб., 1852. 192 с.
10. *Нефедьев Н.А.* Подробные сведения о волжских калмыках. СПб., 1834. 286 с.
11. *Душан У.* Обычай и обряды дореволюционной Калмыкии // Этнографический сборник № 1. Элиста, 1976. С. 5–88.
12. *Арутюнов С.А.* Инновации в культуре этноса и их социально-экономическая обусловленность // Этнографические исследования развития культуры / отв. ред. А. Першиц, Н. Тер-Акопян. М. : Наука, 1985. С. 31–50.
13. *Эрдниева У.Э.* К вопросу периодизации этнической истории ойратов // Культура и быт калмыков. Этнографические исследования. Элиста : КНИИЯЛИ, 1977. С. 3–16.
14. *Кочешков Н.В.* Проблемы историко-культурных связей монголоязычных народов на примере декоративного искусства XIX – начала XX вв. // Всесоюзная конференция «Этнокультурные процессы в современном мире». Элиста, 1981. С. 3–17.
15. *Батырева С.Г.* Старокалмыцкое искусство XVII – начала XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции. М. : Наука, 2005. 141 с.
16. *Кореняко В.А.* Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль / Культура народов Востока : материалы и исследования. М. : Восточная литература, 2002. 327 с.
17. *Эрдниева У.Э.* Тюркские и кавказские элементы в материальной культуре калмыков // Проблемы алтаистики и монголоведения. Вып. 1. Элиста, 1974. С. 183–186.
18. *Тепкеев В.Т.* Калмыки в Северном Прикаспии во второй трети XVII в.: проблемы политических взаимоотношений. Элиста : ЗАОР «НПП «Джангар», 2014. С. 48–56.
19. *Батырева К.П.* Этнокультурные доминанты в формировании эстетики калмыцкого народного костюма : автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 2008. 27 с.
20. *Кореняко В.А.* Кавказские элементы в культуре калмыков. Проблемы археолого-этнографических реконструкций // Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Ростов н/Д, 1984. № 2. С. 51–56.
21. *Тепкеев В.Т.* Аюка-хан и его время. Элиста: Калмыцкий научный центр РАН. Элиста, 2018. С. 12–69.
22. *Белоусов С.С.* К истории разработки программы заселения дорог на калмыцких землях – первой государственной программы социально-экономических преобразований в Калмыкии // Вестник КИГИ РАН. Элиста : АПП «Джангар». 2002. С. 120–133.
23. *Батыров В.В.* Социально-экономическое положение Калмыцкой степи во второй половине XIX в. по материалам обследования Астраханской губернии Н. Вревским // Монголоведение (Монгол судлал). 2018. № 14. С. 34–53.
24. *Батырева С.Г.* Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX–начала XX вв. Элиста : АОР «НПП „Джангар“», 2006. 160 с.
25. *Батырева С.Г.* Войлок номадов Центральной Азии: орнаментальный декор в сфере мировидения // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2018. № 6. С. 23–29.

26. Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX вв. / отв. ред. С.В. Иванов. М. : Наука, 1979. 206 с.
27. Сычев Д.В. Хальмг улсин эрдм. Альбом. Элиста : Министерство культуры Калмыцкой АССР. 1970. 111 с.
28. Трошин И.И. Искусство калмыцкой вышивки // Альманах «Теегин герл». 1968. № 2. С. 36–41.
29. Современная западная философия : словарь / сост.: В.С. Малахов, В.П. Филатов. М. : Политиздат, 1991. С. 119.
30. Ионесов В.И. Культура и трансформация: метаморфозы адаптации и развития // Вопросы культурологии. 2009. № 8. С. 4–7.

Information about the authors:

Batyreva S.G. – Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov (Elista, Russian Federation). E-mail: sargerel@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Сведения об авторе:

Батырева С.Г. – доктор искусствоведения, профессор (Калмыцкий государственный университет им. Б.Б. Городовикова, (Элиста, Россия). E-mail: sargerel@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

*Статья поступила в редакцию 12.02.2020;
одобрена после рецензирования 20.01.2022; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 12.02.2020;
approved after reviewing 20.01.2022; accepted for publication 04.11.2022.*

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья
УДК 94:719(47)
doi: 10.17223/22220836/48/25

АКТУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Надежда Михайловна Дмитриенко¹, Дарья Андреевна Едакина²,
Эдуард Исаакович Черняк³

^{1, 2, 3} *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

¹ *vassa.mv@mail.ru*

² *sagaan09@yandex.ru*

³ *ed.i.chernyak@gmail.com*

Аннотация. Впервые в исследовательской литературе деятельность по сохранению и использованию памятников культурного наследия России рассматривается в исторической ретроспективе. Прослеживается разработка понятийного аппарата в трудах Д.С. Лихачева, Э.А. Баллера и др. С опорой на аутентичные источники и исследования Н.М. Карамзина, В.С. Иконникова, С.О. Шмидта, А.И. Фролова раскрывается исторический опыт сохранения культурного наследия в России с древности до наших дней. Освещается использование памятников истории и культуры в интересах государственного управления, в образовательных и научных целях.

Ключевые слова: памятники культурного наследия, исторический опыт сохранения культурного наследия, включение памятников наследия в культуру

Для цитирования: Дмитриенко Н.М., Едакина Д.А., Черняк Э.И. Актуализация культурного наследия в историческом дискурсе // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 301–314. doi: 10.17223/22220836/48/25

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

ACTUALIZATION OF CULTURAL HERITAGE IN HISTORICAL DISCOURSE

Nadezhda M. Dmitrienko¹, Daria A. Edakina², Eduard I. Chernyak³

^{1, 2, 3} *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

¹ *vassa.mv@mail.ru*

² *sagaan09@yandex.ru*

³ *ed.i.chernyak@gmail.com*

Abstract. This article is devoted to the poorly studied issue of preservation and use of memorials of cultural heritage of Russia in historical retrospective. The works of

D.S. Likhachev, E.A. Baller and others allow the authors of the article to trace the formulation of the scientific concepts of “memorial” and “cultural heritage”. Reference to the research of N.M. Karamzin, A.E. Viktorov, S.O. Schmidt, the involvement of authentic historical sources (archival documents, legislative acts, scientific publications) provide an opportunity to identify and summarize the historical experience of preserving cultural heritage. The first information about the storage “for memory” refers to the events of Russian history of the 12th century. In the following centuries, written, material and pictorial memorials, monuments of church history and architecture were collected and preserved in church sacristies, Kremlin larders and on city streets. Since the beginning of the 16th century, it had become increasingly clear that the most acceptable way to preserve and use memorials was secular repository, eventually called as museum. At the end of the 19th century, the Russian researcher V.S. Ikonnikov presented and critically comprehended numerous historical works, revealed the role of the museum as a repository of memorials collected for the purpose of preservation and popularization.

The authors of the article described the concern for the protection of memorials on the part of state authorities and public organizations. During the 20th century, legislative acts aimed at protecting cultural heritage were issued. The most effective act, the Federal Law “On Objects of Cultural Heritage”, was issued in 2002. The law spells out the powers of state authorities in the protection of memorials, develops procedures for their identification, preservation and use. In the 19th and 20th centuries, scientific and public organizations were engaged in the protection and study of heritage as well. They monitored the physical condition of the memorials and sought their restoration.

The article raises the question of the goals and motives for the preservation of cultural heritage. The answer to this question is found in historical sources and research papers. For a long time, heritage memorials have been used for the self-assertion of state power, for demonstrating the wealth and power of the Russian tsars, for propaganda of socialist and communist construction. At the same time, memorials are included in cultural processes through museum displays and publishing activities. Various objects of history and culture are presented in museum expositions, in museum catalogs, in scientific and illustrated magazines (such as “Memorials of the Fatherland”, “Our Heritage” and others). They reveal the scientific, informational and aesthetic properties of memorials, form a conviction in the enduring value of cultural heritage.

Keywords: objects of cultural heritage, historical experience of preservation of cultural heritage, inclusion of heritage memorials in culture

For citation: Dmitrienko, N.M., Edakina, D.A. & Chernyak, E.I. (2022) Actualization of cultural heritage in historical discourse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 301–314. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/25

В решении проблемы актуализации культурного наследия как деятельности, направленной на сохранение и включение памятников природы, истории и культуры в современные культурные процессы, участвуют географы, философы, культурологи, музеологи [1–5]. Требуется, на наш взгляд, обобщить исторический опыт выявления, сохранения и использования памятников культурного наследия в России. Нужно сказать, что понятие «культурное наследие» было выработано не сразу, с давних пор было хорошо известно слово память, которое в словаре В.И. Даля толковалось как «способность помнить, не забывать прошлого; свойство души хранить, помнить сознание о былом». В то же языковое гнездо входит слово памятник, обозначающее «сооружение зодчества или ваения в честь и память события, лица», а также «остатки прошлого; устроенное, созданное кем-либо или напоминающее его» [6. С. 14]. Эти слова активно используют исследователи исторического прошлого в продолжение двух столетий, вплоть до наших дней. Естественно, что со временем, как об этом писал Д.С. Лихачев, многие понятия расширяются «в языке и сознании». Так произошло с понятием «памятник», которое пер-

воначально обозначало монумент, а затем охватило дворцы, церкви, дома знаменитостей и другие архитектурные достопримечательности. К памятникам культуры стали относить и пейзажи, и городские улицы, и обрядовые действия, и профессиональные результаты, т.е. все созданное благодаря культурной деятельности человека [7. С. 543–544].

В исследовательской литературе использовались такие словосочетания, как памятники культуры, памятники истории, памятники искусства, памятное место, памятники природы, памятники науки и техники, памятники градостроительства, и родственные им по смыслу – сокровища культуры, сокровища искусства и старины. И, наконец, в Постановлении ВЦИК 1934 г. впервые прозвучало выражение «освоение трудящимися культурного наследия прошлого», означавшее обеспечение сохранности и реставрацию памятников, изучение и популяризацию музейных предметов [8. С. 431]. В послевоенные десятилетия термин «культурное наследие» рассматривался как равнозначный терминам «памятники культуры», «культурное достояние», «культурно-историческое наследие» [9. С. 118–122; 10. С. 4–5]. Рассматривая феномен наследия через призму исторической преемственности, московский исследователь Э.А. Баллер выработал краткое, но емкое определение: «Под культурным наследием мы будем понимать совокупность связей, отношений и результатов материального и духовного производства прошлых исторических эпох» [11. С. 56].

Первым к изучению сохранения и использования памятников культуры обратился Н.М. Карамзин. Опираясь на летописи, он осветил традиции сохранения памятников в церквях, рассказывал, например, о нападении половцев на Киев, которые разграбили и городские усадьбы, и церкви, а в церквях взяли богослужебные предметы, изготовленные, как правило, из драгоценных металлов. Он особо подчеркивал, что «варвары похитили и одежды древних князей российских, святых Владимира, Ярослава Великого, и других, которые на память себе вешали оные в храмах» [12. Т. 3, стб. 66]. В трудах Н.М. Карамзина содержатся сведения о том, что в Голутвинском монастыре под Москвой сохранялся как реликвия посох святителя Сергия Радонежского, а в самой Москве в 1382 г. войско хана Тохтамыша ограбило и сожгло церкви и дома бояр и купцов, в которых хранилось «наследие их отцов и дедов», древние книги и рукописи [13. С. 22].

Н.М. Карамзин ввел понятие «памятник архитектуры», когда описывал Успенскую и Благовещенскую церкви, Грановитую палату и Теремный дворец в Кремле, созданные итальянскими архитекторами в Москве в годы правления Ивана III в конце XV в. Он высоко оценил сделанное: «Таким образом Иоанн украсил, укрепил Москву, оставив Кремль долговечным памятником своего царствования, едва ли не превосходнейшим в сравнении со всеми иными европейскими зданиями пятого-надесять века» [14. Т. 6, стб. 49–50].

Со временем сохранение памятников старины сосредоточивалось в ризницах православных храмов и монастырей. Используя описи Патриаршей ризницы 1631, 1637 и 1658 гг., исследователь церковной старины, заведующий архивом Оружейной палаты А.Е. Викторov выявил, что в ризнице хранилось собрание «разных видов отечественной промышленности и художественного труда XVI–XVII вв., в том числе панагии, лампы, кадила, ладаницы, архиерейское облачение (омофоры, епитрахили, стихари, шитые

золотом атласные саки), серебряные рукомытники и лохани, кувшины, золотые чарки, серебряные мисы и блюда» [15. С. 10–136]. В собрании ризницы Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, описанном в 1887 г. П.С. Уваровой, сохранялись евангелия, кресты, священно-служебные сосуды, серебряная посуда, митры, посохи, покровы, облачения священнослужителей [16]. В ризнице Воскресенского собора в городе Волоколамске вплоть до начала XX в. сохранялись образцы древнего шитья, в частности шитое изображение похвалы пресвятой Богородицы, выполненное в 1511 г. [17. С. 307]. Многочисленные свидетельства о сохранении памятников истории и культуры в церковных ризницах и древлехранилищах приводятся в книге В.С. Иконникова [18. С. 1386–1398]. Наряду с вещественными и изобразительными памятниками на русских землях формировались и сохранялись такие компоненты наследия, как культурные и духовные связи. По сведениям академика М.Н. Тихомирова, они проявлялись в житейском обиходе, в церковной службе, в заимствованиях из европейских и восточноазиатских языков [19. С. 257–263].

В эпоху возрождения русской государственности, разрушенной монгольским нашествием, сохранением древностей озаботились московские князья. В 1511 г. было устроено первое светское хранилище, российские достопамятности стали собираться и сохраняться в Оружейной палате, постепенно превращавшейся в музейное хранилище [20. С. 1]. Впоследствии А.Ф. Вельтман так характеризовал хранительскую роль первого русского музея: «Московская оружейная палата есть хранилище драгоценных остатков так называемой древности, Большой казны, которая искони заключала в себе заветную святыню, наследственные сокровища и движимое богатство государей русских, состоявшие в серебре, драгоценных камнях, мехах, жемчуге и в различных изделиях, русских и иноземных» [21. С. 3]. И в той мере, как в обществе осознавалась значимость культурного наследия, возрастала роль музеев, важнейшей функцией которых было и остается сохранение и изучение памятников истории и культуры. Убедительные свидетельства в пользу сказанного приведены в грандиозном труде В.С. Иконникова, положившем начало историографическому исследованию русской истории. В главе «Музеи как хранилища памятников вещественных древностей и искусства» он представил и критически осмыслил многочисленные музееведческие работы, выявил роль музея как хранилища памятников, собираемых с целью изучения и передачи будущим поколениям [18. С. 1350–1423].

Парадоксально, но российская, как и вся мировая, история переполнена фактами гибели и уничтожения памятников культурного наследия. В продолжение XIX – первых десятилетий XX в. заботу об охране памятников брали на себя общественные и научные организации: Императорское общество истории и древностей российских при Московском университете, Императорская археографическая комиссия, Императорская археологическая комиссия, Императорское Русское географическое общество, Московское археологическое общество, губернские ученые архивные комиссии. Позже роль хранителя памятников перешла к созданному в 1965 г. Всероссийскому обществу охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК).

В 1870 г. в составе Московского археологического общества была сформирована Комиссия по сохранению древних памятников, которую долгое

время возглавляла графиня П.С. Уварова. Комиссия имела право разрешать или запрещать ремонт и перестройку архитектурных памятников в городах России, выявляла сооружения, требовавшие защиты, добивалась их изучения и реставрации. Этому способствовали публикации фотографий и статей о памятниках в специальном издании Московского археологического общества «Древности» [22. С. 315–322].

События Революции 1917 г. и Гражданской войны потребовали новых усилий в деле сохранения памятников культурного наследия. Сразу после Февральской революции дворцовые коллекции и музеи Петрограда были объявлены национальной собственностью, для их регистрации, охраны и выявления памятников особого художественного и исторического значения образовывались художественно-исторические комиссии. А 1 января 1918 г. Московский совет рабочих депутатов образовал комиссию по охране памятников искусства и старины во главе с архитектором П.П. Малиновским [23. С. 99–104]. Общественные инициативы получили государственную поддержку. В 1918 г. в составе Наркомата просвещения РСФСР был создан Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины, преобразованный вскоре в Главный комитет по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы (Главмузей) [24. С. 74, 96]. В системе губернских отделов народного образования функционировали комитеты по делам музеев, охраны памятников искусства и старины (губмузеи). Согласно постановлению Наркомата просвещения 1921 г., губмузеи создавались «в целях правильной постановки музейного дела и наилучшей охраны памятников искусства, старины, народного быта и памятников природы» [25. Л. 60]. Деятельность Томского губмузея, к примеру, направлялась на охрану и изучение историко-культурных памятников и музейное строительство [26. Л. 1–2]. Однако довольно скоро Главмузей и губмузеи были упразднены, и в 1930–1940-х гг. заботы об охране памятников распределялись между комитетами ВЦИК и Совнаркома СССР, а в 1948 г. переданы в ведение вновь созданного Министерства культуры СССР и его местных подразделений. В 1966 г. в составе Министерства культуры была сформирована государственная инспекция по охране памятников истории и культуры [27. С. 10–12].

Формировалась законодательная база сохранения культурного наследия России. Известно, что в продолжении XVIII – первых десятилетий XX в. издавались правительственные указы и распоряжения об охране различных исторических памятников [28. С. 195–196]. Работа в этом направлении активизировалась после Революции 1917 г. Первая Конституция РСФСР, принятая в 1918 г., законодательно закрепила принципы государственного устройства в стране и в числе других мер, направленных на хозяйственное и культурное развитие территорий, провозгласила обязанность органов Советской власти на местах «открывать и устраивать библиотеки, музеи, театры и прочие культурно-просветительные учреждения, а также принимать меры к охране памятников древности» [29].

Конституция РСФСР 1918 г. и созданная на ее основе Конституция СССР 1924 г. определили законотворческую деятельность в сфере охраны культурных ценностей. В октябре 1924 г. был издан Декрет ВЦИК и Совнаркома «Об учете и охране памятников искусства, старины и природы», в котором прописывались меры по учету и охране памятников природы, ар-

хеологии, архитектуры, «предметов искусства и старины музейного значения». Согласно этому Декрету, обязанность фактической охраны памятников природы и культуры возлагалась на губернские и областные органы власти при участии губмузеев [27. С. 38–40]. Декрет 1924 г. определил государственную культурную политику в сфере сохранения культурного наследия и в дальнейшем воспроизводился во всех других законодательных актах о наследии.

Нужно, однако, отметить, что в 1920–1930-х гг. памятникоохранительная деятельность была объявлена «формализмом музейного типа», началось целенаправленное уничтожение письменных и вещественных памятников, в том числе памятников архитектуры, в первую очередь – церковных [30. С. 501–502]. Нельзя забывать и о тех утратах, которые понесла сфера культурного наследия в годы Великой Отечественной войны. Требовались серьезные усилия органов государственной власти и общественных организаций по сохранению культурного наследия. В 1947 г. Совет министров РСФСР принял Постановление «Об охране памятников архитектуры» [31. С. 199–200]. К постановлению прилагался список памятников, подлежащих охране. В дальнейшем он послужил основой для выявления, изучения и постановки на государственный учет многих архитектурных сооружений. Вслед за этим в 1948 г. вышло Постановление Совета министров СССР «О мерах улучшения охраны памятников культуры». Этим законодательным актом памятники архитектуры, искусства, археологии и истории объявлялись «неприкосновенным всенародным достоянием, состоящим под охраной государства» [27. С. 65–67].

В развитие государственной культурной политики в 1960 г. было принято Постановление Совета министров РСФСР «О дальнейшем улучшении дела охраны памятников культуры в РСФСР», а в декабре 1976 г. был принят Закон СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры». Каждое законоположение сопровождалось подготовкой специальных решений в центре и на местах. Характерен в этом отношении распорядительный акт «О дальнейшем улучшении дела охраны памятников культуры в области», разработанный Томским облисполкомом в июле 1961 г. В преамбуле распорядительного акта изложен фрагмент республиканского постановления о том, что «многие памятники находятся в запущенном состоянии, что ставит их под угрозу разрушения, в то же время средства, выделяемые на их ремонт и реставрацию, не осваиваются или используются не по назначению» и добавлено о неудовлетворительном состоянии историко-революционных и археологических памятников в Томской области. В адрес областного управления культуры, горисполкомов и райисполкомов было выдано строгое предписание усилить работу по охране памятников, не допускать их разрушения и сноса [32. Л. 32–36]. Считаем возможным усомниться в точном выполнении подобных распоряжений на местах. Об этом свидетельствует, в частности, еще одно решение Томского облисполкома «О мерах по улучшению охраны памятников истории и культуры Томской области», принятое в 1976 г. Направленный в Томское областное управление культуры и областное отделение ВООПИиК актовый документ требовал «организовать оформление охранных обязательств с организациями, предприятиями, учреждениями и отдельными лицами, использующими памятники под жилье или

в производственных целях». И на основе таких обязательств предписывалось обеспечить сохранность, а также ремонт и реставрацию памятников [33. Л. 123]. Ознакомление с актовым документом вызывает большие сомнения в том, насколько было продумано возложение ответственности за сохранность памятников на отдельные учреждения или обитателей домовладений.

Об изменении ситуации в законодательном оформлении сохранения культурного наследия свидетельствует Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», принятый в 2002 г. Государственной думой и в дальнейшем ежегодно переиздаваемый вплоть до сегодняшних дней. В преамбуле раскрываются мотивы и цели актового документа: «Настоящий Федеральный закон регулирует отношения в области сохранения, использования, популяризации и государственной охраны объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации и направлен на реализацию конституционного права каждого на доступ к культурным ценностям и конституционной обязанности каждого заботиться о сохранении исторического и культурного наследия, беречь памятники истории и культуры, а также на реализацию прав народов и иных этнических общностей в Российской Федерации на сохранение и развитие своей культурно-национальной самобытности, защиту, восстановление и сохранение историко-культурной среды обитания, защиту и сохранение источников информации о зарождении и развитии культуры». В дискурсе нашего исследования важно указание на то, что «в Российской Федерации гарантируется сохранность объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации в интересах настоящего и будущего поколений многонационального народа Российской Федерации. Государственная охрана объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) является одной из приоритетных задач органов государственной власти Российской Федерации, органов государственной власти субъектов Российской Федерации и органов местного самоуправления» [34]. Законодатели детально прописали полномочия органов государственной власти в охране памятников культурного наследия, разработали процедуры их выявления, сохранения и использования, указали источники финансирования мероприятий по сохранению, популяризации и государственной охране объектов культурного наследия.

Выяснив исторические обстоятельства формирования и сохранения культурного наследия, мы вправе задаться вопросом о том, каким целям и задачам они отвечают. Обратимся еще раз к свидетельству Н.М. Карамзина, который осветил первый опыт использования памятников культурного наследия в средневековой Руси. Повествуя о венчании на царство Ивана IV, Н.М. Карамзин утверждал, что при дворе вспоминали тогда «о древнейшем примере Владимира Мономаха» и использовали ту «царскую утварь», которую Владимир Мономах завещал «хранить как зеницу ока и передавать из рода в род без употребления» до времени, пока не появится истинный самодержец, достойный «знаков могущества». А по завершении церемонии, когда Иван IV покинул церковь, «народ, дотоле неподвижный, безмолвный, с шумом кинулся обдирать царское место; всякий

хотел иметь лоскут паволоки на память великого дня для России» [14. Т. 8, стб. 56–57].

Вслед за Н.М. Карамзиным об использовании памятников истории и культуры для самоутверждения царской власти, для демонстрации богатства и мощи русских царей писали виднейшие исследователи XIX в. С.М. Соловьев, А.Ф. Вельтман, А.Е. Викторов [35. С. 70–73]. Позже, в советскую эпоху, памятники культурного наследия и сохранявшие их музеи активно использовались в политико-пропагандистских целях. Академик АН СССР Н.М. Дружинин вспоминал: «В 1926 г. я был приглашен директором Музея революции СССР старым большевиком С.И. Мацкевичем на должность ученого секретаря музея и передо мной открылось новое поле политико-просветительной работы; оно включало в себя не только ведение историко-революционных экскурсий, но также построение музейной экспозиции, научное описание музейного материала, охрану памятников революционного прошлого». И рассказывал, как музейные памятники использовались в проведении экскурсий для посетителей, «желавших увидеть и понять истоки, сущность и последствия великих революционных событий 1917 г.» [36. С. 34–35].

Проблема использования музейных памятников в политико-просветительной работе обсуждалась на 1-м Всероссийском музейном съезде в декабре 1930 г. С большим докладом выступила заместитель наркома просвещения Н.К. Крупская: «Еще до сих пор с понятием музея часто связывается представление о какой-то кунсткамере, о какой-то коллекции, о сборе каких-то предметов». И призывала: музей должен выступать как «кусочек, как определенная часть социалистического строительства», чтобы было ясно, что «музей – это тот же участок классовой борьбы» [37. Л. 1]. Один из организаторов музейного съезда И.К. Луппол, подводя итоги его работы, призвал «включить музеи в русло социалистического строительства» и выполнять поставленные съездом задачи «рука об руку и плечом к плечу с рабочим классом» – за социалистическое строительство, за коммунизм [38. Л. 155].

Задачи, поставленные 1-м музейным съездом, ревностно исполнялись в продолжение нескольких десятилетий. Тем более, что партийно-государственное руководство страны требовало от Министерства культуры СССР «организовать во всех музеях, кроме мемориальных, отделы по советскому периоду – от Великой Октябрьской социалистической революции до наших дней. В экспозициях музеев отразить успехи коммунистического строительства в СССР, победу ленинского курса Коммунистической партии, борьбу советского народа за осуществление Программы КПСС...» [39. С. 416]. Губительные последствия выполнения таких требований получили адекватную оценку специалистов. А.И. Фролов писал, как музеи, призванные хранить и пропагандировать историко-культурное наследие, превращались в пропагандистов мифических достижений советского общества, в хранилища бесчисленных «почетных грамот», удостоверений ударников труда, бесконечных «ксероксов», копий, муляжей, «каких-то немыслимых торжественных портретов» и прочих атрибутов «неудержимого восхождения от хорошего к лучшему». Выход из кризисной ситуации виделся ему в возрождении исследовательской и просветительной деятельности музеев, направленной на изучение и сохранение культурного наследия [40. С. 23–32; 41. С. 96–98].

С давних пор памятники истории и культуры использовались в образовательных и научных целях. Так, в описях царских сокровищ XVII в., опубликованных во второй половине XIX в., кроме оружия, царских одежд и драгоценностей, указаны книги, чертежные принадлежности и другие предметы, предназначенные для обучения и просвещения. Приведем описание некоторых памятников: «...сундук белый липовый, в нем 23 книги печатные и письменные, немецкие, большие и малые. 10 тетрадей чертежных, 26 книг печатных русских, киевской печати и письменные. Семь чертежей корабельных на липовых досках, в том числе на бумаге. Тетрадь зеленая, в ней чертежей больших и малых на бумаге 72. Корабль на бумаге александрийской. Линейка с цифирными словами. Ящик да коробочка с раковинами и с красками. Три карандаша, корона с цепочкой золотой, две печатки железные, четки, два циркала медные, готовальня с циркули и с инструменты, линейка раздвижная, фонарик складной ореховый. Ящик, а в нем инструменты медные, чернильница серебряная, линейка железная да фут медный. Чертежи всякие, во влагалище трубка зрительная, письма в мешке, три штуки складных инженерских, две книжки малые русские. Два глобуза в ковчегах деревянных, из них один серебряный, другой медный вызолочен, с часами. Поставец деревянный, а в нем ящики, в них – письма. В ящике белом девять карт, описание морям и землям; печатная книжка чертежная на латинском языке. В другом ящике 4 тетради чертежных, 4 листа клееные белые, чертежные; 10 тростей, в том числе две с зрительными трубками; книги колмогорские, оптечка ореховая» [42. С. 226–227].

Включению памятников истории и культуры в культурные процессы способствовала издательская деятельность. В XIX–XX вв. было обнаружено немало ценнейших письменных и изобразительных памятников: серии «Памятники древней письменности и искусства» (СПб. / Пг. / Л., 1878–1925), «Литературное наследство Сибири» (Новосибирск, 1969–1986), «Музееведческое наследие Северной Азии» (Томск, 2018–2022) и др. Следует особо сказать о музейных каталогах, в которых зафиксированы и описаны многие памятники, сохраняющиеся в музеях. В XX в. стали выходить иллюстрированные журналы, посвященные литературе, театру, памятникам изобразительного искусства и архитектуры. Самые известные из них – «Аполлон» (СПб. / Пг., 1909–1917), «Старые годы» (СПб. / Пг., 1907–1916). С 1980 г. издается альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры «Памятники Отечества». В названии альманаха отражено содержание, включающее текстовые и иллюстративные материалы о сохранении и популяризации памятников истории и культуры. В 1988–2018 гг. выпускался общественно-политический и научно-популярный журнал «Наше наследие», издание которого инициировал академик Д.С. Лихачев. В журнале публиковались мемуары и письма деятелей культуры, рассказывалось о частных коллекциях, произведениях искусства, памятниках архитектуры.

Говоря об изучении и использовании памятников культурного наследия, следует вспомнить положение В.С. Иконникова о ведущей роли музеев в этой работе. Эту мысль подчеркивала и современная исследовательница Э.А. Шулёпова, которая выразилась следующим образом: «Только в музейном использовании памятник может „сверкать“ всеми гранями своих свойств:

эстетических, утилитарных, информационных, причем не только семантически, но и эмоционально». Музейные экспозиции, по ее словам, «раскрывают информационный потенциал памятника, приближают его к посетителю» [43. С. 8].

Итак, в продолжение веков сложились и окрепли формы и направления сохранения и использования объектов культурного наследия как воспроизведение памятников в рукописях и художественных образах (также ставших памятниками), а затем в типографских изданиях, в музейных и выставочных экспозициях, а ныне и в цифровом формате. Непреходящая ценность созданного требует дальнейших междисциплинарных исследований.

Список источников

1. *Мастеница Е.Н.* Актуализация культурного наследия в музеях-заповедниках России // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 1 (13). С. 89–95.
2. *Горелова Ю.Р.* Актуализация культурного наследия как значимая задача культурной политики // Журнал Института наследия. 2016. № 4 (7). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualiztsiya-kulturnogo-naslediya-kak-znachimaya-zadacha-kulturnoy-politiki?ysclid=I9gkbc01yq83308279> (дата обращения: 13.07.2022).
3. *Гулова А.Б., Сидорова Н.В.* Проблема актуализации культурного наследия // Огапев-онлайн. Саранск, 2016. № 11. URL: <https://journal.mrsu.ru/arts/problema-aktualizacii-kulturnogo-naslediya> (дата обращения: 08.07.2022).
4. *Веденин Ю.А.* Роль географической науки в изучении и сохранении наследия // Наследие и современность: международный научно-методический журнал о культурном наследии. 2018. Т. 1, № 2. С. 8–38.
5. *Логинова М.В.* Актуализация культурного наследия в контексте задач современной культурной политики // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 73–79.
6. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3: [переиздание]. М.: Русский язык, 1990. 555 с.
7. *Лихачев Д.С.* Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. Л.: Советский писатель, 1989. 608 с.
8. *О состоянии и задачах музейного строительства РСФСР: постановление ВЦИК 1 января 1934 г.* // Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. Т. 3: 1930–1934. М., 1949. С. 431–433.
9. *Гарданов В.К., Кононов Ю.Ф.* Музейное строительство в РСФСР (1917–1920 гг.) // Вопросы истории. 1955. № 4. С. 117–123.
10. *Лихачев Д.С.* Памятники культуры – всенародное достояние // История СССР. М., 1961. № 3. С. 3–12.
11. *Баллер Э.А.* Социальный прогресс и культурное наследие. М.: Наука, 1987. 158 с.
12. *Карамзин Н.М.* История государства Российского: в 3 кн. 5-е изд. СПб., 1842. Кн. 1. Т. 1–4.
13. *Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И.* Николай Михайлович Карамзин: у истоков изучения музейного дела в России // Музееведческие исследования в Томском государственном университете: к 80-летию профессора Э.И. Черняка. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2021. С. 9–28.
14. *Карамзин Н.М.* История государства Российского: в 3 кн. 5-е изд. СПб., 1842. Кн. 2. Т. 5–8.
15. *Викторов А.* Обзорение старинных описей Патриаршей ризницы. М., 1876. 142 с.
16. *Уварова П.С.* Каталог ризницы Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. М., 1887. 42 с.
17. *Машков И.П.* Воскресенский собор в Волоколамске // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой. М., 1916. С. 295–310.
18. *Иконников В.С.* Опыт русской историографии. Киев, 1891. Т. 1, кн. 1–2. [2074 с.].
19. *Тихомиров М.Н.* Русская культура X–XVIII вв. М.: Наука, 1968. 447 с.

20. *Историческое* описание древнего российского музея, под названием Мастерской и Оружейной палаты, в Москве обретающегося / сост. [А.Ф. Малиновский, П.С. Валуев]. М., 1807. XLIV. 137 с.
21. *Московская Оружейная палата*. 2-е изд. / сост. [А.Ф. Вельтман]. [М.] : Тип. Бахметева, 1860. [8]. 288 с.
22. *Отчет о деятельности Комиссии по сохранению древних памятников за 1908–9 гг. // Древности: Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества*. М., 1909. Т. 3. С. 315–322.
23. Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // *Музей и власть*. Ч. 1: Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.). М., 1991. С. 96–172.
24. *Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: схемы* / гл. ред. К. Аймермахер. М., 2004. 312 с.
25. ГАРФ. Ф. А 2307. Оп. 3. Д. 141.
26. ГАТО. Ф. Р-28. Оп. 1. Д. 555.
27. *Охрана памятников истории и культуры: сб. документов* / отв. ред. Л.Г. Бескровный и В.Н. Иванов. М., 1973. 192 с.
28. Дьячков А.Н. Законодательство по музейному делу и охране памятников // *Российская музейная энциклопедия* : в 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 195–197.
29. *Конституция* (Основной закон) Российской Социалистической Федеративной Советской Республики // *Декреты Советской власти*. Т. 2: 17 марта – 10 июля 1918 г. М., 1959. С. 550–564.
30. Шмидт С.О. Краеведение и культура России первой трети XX столетия // *Россия в XX веке: судьбы исторической науки*. М. : Наука, 1996. С. 496–505.
31. *Об охране памятников архитектуры: Постановление Совета министров РСФСР от 22 мая 1947 г. // Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР*. Т. 5: 1946–1948 гг. М., 1949. С. 199–200.
32. ГАТО. Ф. Р-829. Оп. 3. Д. 410.
33. ГАТО. Ф. Р-829. Оп. 1. Д. 795.
34. *Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации»* [Электронный ресурс]. Режим доступа: ФЗ-№73-ФЗ-от-25-июня-2002-года-Об-объектах-культурного-наследия-с-изменениями-на-24-апреля-2020-года.pdf (drrg-consulting.ru).
35. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Цивилизация закинула свои сети на русских людей (С.М. Соловьев о культуре и музейных ценностях средневековой России) // *Музееведческие исследования в Томском государственном университете: к 80-летию профессора Э.И. Черняка*. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2021. С. 69–75.
36. Дружинин Н.М. Воспоминания и мысли историка. 2-е изд., доп. М. : Наука, 1979. 168 с.
37. ГАРФ. Ф. А 2307. Оп. 15. Д. 43.
38. ГАРФ. Ф. А 2307. Оп. 15. Д. 46.
39. *Постановление ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся»* // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1986. Т. 10. С. 416–417.
40. Фролов А.И. Советские музеи в зеркале прессы (по материалам периодической печати 1988 г.) // *Музееведение*. На пути к музею XXI века. М., 1989. С. 5–34.
41. Фролов А.И. Из истории становления музееведческих центров России // *Музей и власть*. Ч. 2: Из жизни музеев. М., 1991. С. 62–103.
42. *Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1584–1725* / сост. А. Викторов. М., 1877. Вып. 1. 376 с.
43. Шулепова Э.А. Наследие и современность: проблема изучения и сохранения // *Наследие в эпоху социокультурных трансформаций : материалы междунар. конф.* М., 2010. С. 3–10.

References

1. Mastenitsa, E.N. (2014) Cultural heritage actualization in Russian museum-reserves. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(13). pp. 89–95. (In Russian).

2. Gorelova, Yu.R. (2016) Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya kak znachimaya zadacha kul'turnoy politiki [Cultural heritage as a significant task of cultural policy]. *Zhurnal Instituta Naslediya*. 4(7). [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualiztsiya-kulturnogo-naslediya-kak-znachimaya-zadacha-kulturnoy-politiki?ysclid=l9gkbc01yq83308279> (Accessed: 13th July 2022).
3. Gulova, A.B. & Sidorova, N.V. (2016) Problema aktualizatsii kul'turnogo naslediya [The problem of actualization of cultural heritage]. *Ogarev-online*. 11. [Online] Available from: <https://journal.mrsu.ru/arts/problema-aktualizatsii-kulturnogo-naslediya> (Accessed: 8th July 2022).
4. Vedenin, Yu.A. (2018) Rol' geograficheskoy nauki v izuchenii i sokhranении naslediya [The role of geographical science in the study and preservation of heritage]. *Nasledie i sovremennost'* [Legacy and Modernity]. 1(2). pp. 8–38.
5. Loginova, M.V. (2021) Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya v kontekste zadach sovremennoy kul'turnoy politiki [Cultural heritage in the context of the tasks of modern cultural policy]. *Sfera kul'tury*. 4(6). pp. 73–79.
6. Dal, V. (1990) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian language]. Vol. 3. Moscow: Russkiy yazyk.
7. Likhachev, D.S. (1989) *Zametki i nablyudeniya: iz zapisnykh knizek raznykh let* [Notes and observations: from notebooks of different years]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
8. All-Russian Central Executive Committee. (1949) O sostoyanii i zadachakh muzeynogo stroitel'stva RSFSR: postanovlenie VTsIK 1 yanvarya 1934 g. [On the state and tasks of museum construction in the RSFSR: Decree of the All-Russian Central Executive Committee on January 1, 1934]. In: *Khronologicheskoe sobranie zakonov, ukazov Prezidiuma Verkhovnogo Soveta i postanovleniy Pravitel'stva RSFSR* [Chronological collection of laws, decrees of the Presidium of the Supreme Council and decrees of the Government of the RSFSR]. Vol. 3. Moscow: [s.n.]. pp. 431–433.
9. Gardanov, V.K. & Kononov, Yu.F. (1955) Muzeynoe stroitel'stvo v RSFSR (1917–1920 gg.) [Museum construction in the RSFSR (1917–1920)]. *Voprosy istorii*. 4. pp. 117–123.
10. Likhachev, D.S. (1961) Pamyatniki kul'tury – vsenarodnoe dostoyanie [Monuments of culture – a national property]. *Istoriya SSSR*. 3. pp. 3–12.
11. Baller, E.A. (1987) *Sotsial'nyy progress i kul'turnoe nasledie* [Social progress and cultural heritage]. Moscow: Nauka.
12. Karamzin, N.M. (1842a) *Istoriya gosudarstva Rossiyskogo* [History of the Russian State]. 5th ed. Vol. 1(1–4). St. Petersburg: [s.n.].
13. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2021) Nikolay Mikhaylovich Karamzin: u istokov izucheniya muzeynogo dela v Rossii [Nikolai Mikhailovich Karamzin: at the origins of museum studies in Russia]. In: Dmitrienko, N.M. (ed.) *Muzevedcheskie issledovaniya v Tomskom gosudarstvennom universitete: k 80-letiyu professora E.I. Chernyaka* [Museum studies at Tomsk State University: on the 80th anniversary of Professor E.I. Chernyak]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 9–28.
14. Karamzin, N.M. (1842a) *Istoriya gosudarstva Rossiyskogo* [History of the Russian State]. 5th ed. Vol. 2(5–8). St. Petersburg: [s.n.].
15. Viktorov, A. (1876) *Obzrenie starinnykh opisey Patriarshey riznitsy* [Review of ancient inventories of the Patriarchal sacristy]. Moscow: [s.n.].
16. Uvarova, P.S. (1887) *Katalog riznitsy Spaso-Preobrazhenskogo monastyrya v Yaroslavle* [Catalog of the sacristy of the Spaso-Preobrazhensky Monastery in Yaroslavl]. Moscow: [s.n.].
17. Mashkov, I.P. (1916) Voskresenskiy sobor v Volokolamske [Resurrection Cathedral in Volokolamsk]. In: *Sbornik statey v chest' grafini Praskov'i Sergeevny Uvarovoy* [Collection of Articles in Honor of Countess Praskovya Sergeevna Uvarova]. Moscow: A.A. Levenson. pp. 295–310.
18. Ikonnikov, V.S. (1891) *Opyt russkoy istoriografii* [Experience of Russian Historiography]. Vol. 1(1-2). Kiev: [s.n.].
19. Tikhomirov, M.N. (1968) *Russkaya kul'tura X–XVIII vv.* [Russian culture of the 10th – 18th centuries]. Moscow: Nauka.
20. Malinovskiy, A.F. & Valuev, P.S. (1807) *Istoricheskoe opisanie drevnego rossiyskogo muzeya, pod nazvaniem Masterskoy i Oruzheynoy palaty, v Moskve obretayushchegosya* [Historical description of the ancient Russian museum Workshop and the Armory in Moscow]. Moscow: [s.n.].
21. Veltman, A.F. (1860) *Moskovskaya Oruzheynaya palata* [Moscow Armory]. 2nd ed. Moscow: Tip. Bakhmeteva.
22. Commission for the Preservation of Ancient Monuments. (1909) Otchet o deyatelnosti Komissii po sokhraneniyu drevnikh pamyatnikov za 1908–9 gg. [Report on the activities of the Commission for the Preservation of Ancient Monuments for 1908–1909]. In: *Drevnosti: Trudy Komissii po sokhraneniyu drevnikh pamyatnikov Imperatorskogo Moskovskogo arkhologicheskogo*

obshchestva [Antiquities: Proceedings of the Commission for the Preservation of Ancient Monuments of the Imperial Moscow Archaeological Society]. Vol. 3. Moscow: [s.n.]. pp. 315–322.

23. Kuzina, G.A. (1991) Gosudarstvennaya politika v oblasti muzeynogo dela v 1917–1941 gg. [State policy in the field of museum business in 1917–1941]. In: *Muзей i vlast'* [Museum and Power]. Vol. 1. Moscow: [s.n.]. pp. 96–172.

24. Aymermakher, K. (2004) *Instituty upravleniya kul'turoy v period stanovleniya. 1917–1930-e gg. Partiynoe rukovodstvo; gosudarstvennye organy upravleniya; skhemy* [Institutions of cultural management in the period of formation. The 1917–1930s Party leadership; state governing bodies: schemes]. Moscow: [s.n.].

25. The State Archive of the Russian Federation (GARF). Fund A 2307. List 3. File 141.

26. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund R-28. List 1. File 555.

27. Beskrovnyy, L.G. & Ivanov, V.N. (1973) *Okhrana pamyatnikov istorii i kul'tury* [Protection of historical and cultural monuments]. Moscow: [s.n.].

28. Dyachkov, A.N. (2001) Zakonodatel'stvo po muzeynomu delu i okhrane pamyatnikov [Legislation on Museum Affairs and the Protection of Monuments]. In: Yanin, V.L. (ed.) *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya* [Russian Museum Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow: Progress. pp. 195–197.

29. USSR. (1959) Konstitutsiya (Osnovnoy zakon) Rossiyskoy Sotsialisticheskoy Federativnoy Sovetskoy Respubliki [The Constitution (Basic Law) of the Russian Socialist Federative Soviet Republic]. In: *Dekrety Sovetskoy vlasti* [Decrees of Soviet Power]. Vol. 2. Moscow: [s.n.]. pp. 550–564.

30. Shmidt, S.O. (1996) Kraevedenie i kul'tura Rossii pervoy trety XX stoletiya [Local history and culture of Russia in the first third of the twentieth century]. In: Sakharov, A.N. (ed.) *Rossiya v XX veke: sud'by istoricheskoy nauki* [Russia in the twentieth century: the fate of historical science]. Moscow: Nauka. pp. 496–505.

31. The Council of Ministers of the RSFSR. (1949) Ob okhrane pamyatnikov arkhitektury: Postanovlenie Soveta ministrov RSFSR ot 22 maya 1947 g. [On the protection of architectural monuments: Decree of the Council of Ministers of the RSFSR of May 22, 1947]. In: *Khronologicheskoe sobranie zakonov, ukazov Prezidiuma Verkhovnogo Soveta i postanovleniy Pravitel'stva RSFSR* [Chronological collection of laws, decrees of the Presidium of the Supreme Council and decrees of the Government of the RSFSR]. Vol. 5. Moscow: [s.n.]. pp. 199–200.

32. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund R-829. List 3. File 410.

33. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund R-829. List 1. File 795.

34. Russian Federation. (2002) *Federal'nyy zakon "Ob ob"ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiyskoy Federatsii"* [Federal law "On objects of cultural heritage (monuments of history and culture) of the peoples of the Russian Federation"]. [Online] Available from: [FZ-№73-FZ-ot-25-iyunya-2002-goda-Ob-ob"ektakh-kul'turnogo-naslediya-s-izmeneniyami-na-24-aprelya-2020-goda.pdf](http://fz-№73-FZ-ot-25-iyunya-2002-goda-Ob-ob) (drr-consulting.ru).

35. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2021) "Tsivilizatsiya zakinula svoi seti na russkikh lyudey" (S.M. Solov'ev o kul'ture i muzeynykh tsennostyakh srednevekovoy Rossii) ["Civilization for threw its nets at the Russian people" (S.M. Solov'ev on the culture and museum values of medieval Russia)]. In: Dmitrienko, N.M. (ed.) *Muzeevedcheskie issledovaniya v Tomskom gosudarstvennom universitete: k 80-letiyu professora E.I. Chernyaka* [Museum studies at Tomsk State University: on the 80th anniversary of Professor E.I. Chernyak]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 69–75.

36. Druzhinin, N.M. (1979) *Vospominaniya i mysli istorika* [Memoirs and Thoughts of a Historian]. 2nd ed. Moscow: Nauka.

37. The State Archive of the Russian Federation (GARF). Fund A 2307. List 15. File 43.

38. The State Archive of the Russian Federation (GARF). Fund A 2307. List 15. File 46.

39. CPSU. (1986) Postanovlenie TsK KPSS "O povyshenii roli muzeev v kommunisticheskom vospitanii trudyashchikhsya" [Decree of the Central Committee of the CPSU "On increasing the role of museums in the communist education of workers"]. In: *KPSS v rezolyutsiyakh i resheniyakh s"ezdov, konferentsiy i plenumov TsK* [CPSU in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee]. Vol. 10. Moscow: [s.n.]. pp. 416–417.

40. Frolov, A.I. (1989) Sovetskie muzei v zerkale pressy (po materialam periodicheskoy pechati 1988 g.) [Soviet museums in the mirror of the press (based on the materials of the periodical press, 1988)]. In: Nikishin, N.A. & Sevan, O.G. (eds) *Muzeevedenie. Na puti k muzeyu XXI veka* [Museum studies. On the way to the museum of the 21st century]. Moscow: RIK. pp. 5–34.

41. Frolov, A.I. (1991) Iz istorii stanovleniya muzeevedcheskikh tsentrov Rossii [From the history of the formation of museum centers in Russia]. In: Kasparinskaya, S.A. (ed.) *Muзей i vlast'* [Museum and Power]. Vol. 2. Moscow: NIIK. pp. 62–103.

42. Viktorov, A. (1877) *Opisanie zapisnykh knig i bumag starinnykh dvortovykh prikazov 1584–1725* [Description of notebooks and papers of ancient palace orders 1584–1725]. Moscow: [s.n.].

43. Shulepova, E.A. (2010) Nasledie i sovremennost': problema izucheniya i sokhraneniya [Heritage and modernity: the problem of study and preservation]. *Nasledie v epokhu sotsiokul'turnykh transformatsiy* [Heritage in the era of socio-cultural transformations]. Proc. of the International Conference. Moscow. pp. 3–10.

Сведения об авторах:

Дмитриенко Н.М. – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры культурологии и музеологии. E-mail: vassa.mv@mail.ru

Едакина Д.А. – младший научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск). E-mail: sagaan09@yandex.ru

Черняк Э.И. – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск). E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Dmitrienko N.M. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vassa.mv@mail.ru

Edakina D.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: sagaan09@yandex.ru

Chernyak E.I. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 26.07.2022;
одобрена после рецензирования 07.08.2022; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 26.07.2022;
approved after reviewing 07.08.2022; accepted for publication 04.11.2022.*

Научная статья

УДК 069:094.5(571.16) «19/20»

doi: 10.17223/22220836/48/26

К ВОПРОСУ О ВОЗДЕЙСТВИИ РОССИЙСКОГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА НА МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО ИМПЕРАТОРСКОГО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX В.)

Иван Сергеевич Караченцев

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, ivankarachencev@gmail.com*

Аннотация. В статье выявлена законодательная база, в соответствии с которой создавались музеи Императорского Томского университета. Раскрывается содержание законов, представлено их влияние на развитие музейной сети и музейного дела Томского университета, а именно, деятельности по комплектованию, обработке, хранению, экспонированию и использованию музейных коллекций в образовательном процессе.

Ключевые слова: Императорский Томский университет, законодательный акт, музейное дело

Для цитирования: Караченцев И.С. К вопросу о воздействии российского законодательства на музейное дело Императорского Томского университета (конец XIX – начало XX в.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 315–324. doi: 10.17223/22220836/48/26

Original article

TO THE QUESTION OF THE IMPACT OF THE RUSSIAN LEGISLATION TO THE MUSEUM OF THE IMPERIAL TOMSK UNIVERSITY (LATE XIX – BEGINNING XX CENTURY)

Ivan S. Karachencev

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
ivankarachencev@gmail.com*

Abstract. This article is devoted to solving an urgent scientific problem about the legislative foundations of the museum work in the universities of the Russian Empire. The influence of such important legal documents as the University Charter of 1863 and the University Charter of 1884 and the royal decree on the opening of the University in Tomsk in 1888 and the legislative acts and government orders supplementing them is considered on the history of the Imperial Tomsk University.

The author analyzes the content of the laws, finds out the list of museums provided by law. The opening of Tomsk University took place in 1888. On the basis of the adopted law on the opening of the university as part of one medical faculty, the state treasury financed museums of physiological anatomy and pathological anatomy, a histological collection, a collection of coins and medals, as well as offices that performed museum functions: mineralogical, geological and paleontological, zootomic, zoological, botanical and others, the archaeological museum opened in 1882 turned out to be out of state, his work was provided by the trustee of the school district V.M. Florinsky.

The formation of the museum funds of the Imperial Tomsk University was carried out based on the current university charter and the laws supplementing it. Even before the opening and

in the first years of the university, private donations regulated by circulars of educational districts formed the basis for replenishing collections.

In the future, the museum funds were replenished at the expense of scientific trips and expeditions of scientists of Tomsk University, the financing of which was provided by law. In most cases, participants of scientific expeditions delivered the collected materials to Tomsk and transferred them for storage and processing to university museums.

Scientific business trips to domestic and foreign scientific centers were of no small importance for the acquisition of museum funds. A certain role in the acquisition of funds and in the exposition work of Tomsk University museums was played by domestic and foreign orders of medical utensils, instruments and various benefits that were exempt from duties.

The authority of the trustee of the school district included the distribution of funds for the improvement of museums and classrooms. With the permission of the trustee of the university budget and the donated funds, money was allocated for the purchase of materials and tools needed in the work of museums and classrooms.

The acquisition of funds was facilitated by the provisions of the imperial decree of 1830, which required the mandatory maintenance of inventories and catalogues of museum valuables. Compliance with this regulation was the basis for all museum work at the Imperial Tomsk University.

An important role in the staffing of the university's museums was played by the government's decision to admit women to museum work. The museums of the Imperial Tomsk University were accepted by E. Veronina, E. Kiseleva, T. Tripolitova, E. Nikitina, they took part in expeditions, worked in the Zoological Museum, processed herbarium collections of the Botanical Museum.

The system of legislative acts that had developed by 1917 not only regulated the creation of university museums, but also ensured the formation and contributed to the development of the museum network of the Imperial Tomsk University, and also dealt with issues of intramuseum work.

Keywords: Imperial Tomsk University, legislative act, museum science

For citation: Karachencev, I.S. (2022) To the question of the impact of the russian legislation to the museum of the Imperial Tomsk university (late XIX – beginning XX century). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 315–324. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/26

Тема законодательного регулирования музейной деятельности в Томском университете затрагивалась в нескольких статьях и в недавно защищенной кандидатской диссертации [1–5]. Требуется, на взгляд автора, дальнейшее углубление исследования, чтобы детально охарактеризовать влияние законодательных актов на процессы формирования и развития университетских музеев в Томске в последние десятилетия XIX и первые десятилетия XX в. Выявление, анализ и систематизация таких актовых документов, как Университетские уставы 1863 и 1884 гг., указы об основании и открытии Томского университета, привлечение информации из «Циркуляров по Западно-Сибирскому учебному округу», из отчетов о состоянии Императорского Томского университета и других аутентичных источников позволяют с уверенностью говорить о том, что создание и деятельность университетских музеев полностью обеспечивала система законодательных и распорядительных актов.

Следует отметить, что решение об открытии университета в г. Томске, первоначально именовавшегося Сибирским, было принято в период действия Университетского устава 1863 г., в соответствии с которым в структуре университетов Российской империи предусматривалось наличие музеев древностей и художеств, физиологической анатомии и патологической анатомии,

собраний гистологических препаратов, монет и медалей, а также ряда кабинетов, выполнявших музейные функции: минералогического, геологического и палеонтологического, зоотомического, зоологического, ботанического и ряда других [6. С. 635–636]. С опорой на действовавший Университетский устав началось формирование научно-учебной базы и первых музейных коллекций Томского университета, в состав которых вошло множество пожертвованных университету предметов и коллекций по археологии, зоологии, ботанике и минералогии. С 1885 г. пожертвования и дары в университетские музеи стали регламентировать циркуляры Западно-Сибирского учебного округа. Так, был организован прием пожертвований для минералогического и археологического музеев [7. С. 25–28; 8. С. 337]. В последующем публиковались распоряжения попечителя Западно-Сибирского учебного округа профессора В.М. Флоринского о поощрении благотворительности в пользу ботанического, зоологического, минералогического и археологического музеев [9]. Значение собранных коллекций было так велико, что, не дожидаясь завершения строительных работ, стараниями профессора В.М. Флоринского был учрежден Археологический музей, открытие которого было приурочено к торжествам 300-летия присоединения Сибири к России 6 декабря 1882 г. [1. С. 81–85].

Открытый в соответствии с законом от 26 мая 1888 г. в составе одного медицинского факультета, Императорский Томский университет создавался и действовал на основе Университетского устава 1884 г., положения которого вводились с ограничениями. Согласно временному штатному расписанию, предполагались следующие учебно-вспомогательные установления: музеи зоологический и сравнительной анатомии, минералогический с геологическим и палеонтологическим, описательной и патологической анатомии и гистологии, фармакогнозии и фармации; кабинеты физический, ботанический, физиологический, общей патологии, судебной медицины и гигиенический. На содержание всех учебно-вспомогательных учреждений назначалось ежегодно по 13,4 тыс. руб. и на издание ученых трудов и научные экспедиции – по 3 тыс. руб. [10, 11].

Формирование и пополнение музейных фондов Императорского Томского университета проводилось с опорой на действующий университетский устав и дополнявшие его законодательные акты. В первые годы после открытия основными путями пополнения коллекций оставались также регламентированные циркулярами частные пожертвования и дарения. Известно, что в декабре 1889 г. в университет поступил дар сотрудника Минусинского музея Д.А. Клеменца: коллекция пород и шлихов из Енисейского горного округа, коллекция пород с правого берега Ангары, породы и окаменелости, найденные дарителем в Минусинском округе. По отзыву профессора А.М. Зайцева известно, что подаренные Д.А. Клеменцом коллекции отличались систематичностью, были снабжены подробными списками входящих в них предметов [1. С. 84]. 14 июня 1897 г. Императорской археологической комиссией в дар университету была передана коллекция с описью предметов, «добытых С.К. Кузнецовым в 1887 г. при раскопках Томского могильника (под лагерь)». Коллекция, в составе которой перечислялись медные ножи, перстни и серьги, передавалась в ведение заведующего Археологическим музеем В.М. Флоринского [12. Л. 81–82].

В дальнейшем формирование и пополнение музейных фондов происходило за счет научных командировок и экспедиций ученых Томского университета, финансирование которых было предусмотрено статьями Университетского устава. Процедура выделения средств на командировки и экспедиции преподавателей и служащих, прописанная в законодательном акте, включала в себя заявление о необходимости и целях экспедиции. Поданное в совет университета, оно направлялось на утверждение попечителя Западно-Сибирского учебного округа, а представление попечителя для командировок по России направлялось министру народного просвещения. По возвращении в университет руководители научных экспедиций обязательно отчитывались перед советом университета о проведенной работе. По сведениям С.А. Некрылова, в продолжение 1888–1917 гг. в Томском университете состоялось 170 научных экскурсий и экспедиций по азиатской части России [13. С. 304–317]. В большинстве случаев участники научных экспедиций доставляли в Томск собранные материалы и передавали их на хранение и обработку в университетские музеи. Так, в 1890 г. хранитель Ботанического музея Томского университета П.Н. Крылов отправился в экспедицию по южной части Западной Сибири с целью составления гербария и сбора семян для Ботанического сада. Решение о выделении 200 руб. на поездку было принято советом Томского университета и одобрено попечителем Западно-Сибирского учебного округа. Во внимание были приняты доводы профессора С.И. Коржинского, руководившего Ботаническим музеем. В обращении в совет он писал: «...Очень важно было бы обогащение нашего музея коллекциями, так как у нас до сих пор есть только любительские гербарии, которые никогда не смогут заменить коллекции, собранные рукой специалиста». Кроме того, считал профессор, для отношений с музеями других русских университетов важно создавать «дублиеты растений», формировать фонд семян и луковиц. Выполняя задание, П.Н. Крылов обследовал территории близ Томска, затем объехал Барабинскую и Кузнецкую степи, обнаружил и первым описал удивительный для Сибири растительный феномен – липовый лес в предгорьях Кузнецкого Алатау. Он доставил в Ботанический музей образцы растений лесных областей, степных и лесных лугов [1. С. 84; 14. Л. 146, 205–206].

Немаловажное значение для комплектования музейных фондов имели научные командировки в отечественные и зарубежные научные центры. Так, в период рождественских каникул, установленных еще университетским уставом 1835 г., с 20 декабря 1908 г. и по 12 января 1909 г. ординарный профессор кафедры зоологии Н.Ф. Кащенко находился в Петербурге (он продлил свое пребывание в столице до 1 февраля 1909 г.). Целью командировки в представлении ректора Томского университета попечителю учебного округа указывалось знакомство с коллекциями Зоологического музея Академии наук, что помогло бы, по мнению ректора, «определению наших местных коллекций» [13. С. 414; 15. Л. 166].

Определенную роль в комплектовании фондов и в экспозиционной работе музеев Томского университета играли формируемые университетским советом по заявлениям преподавателей заказы посуды, инструментов и различных пособий. В соответствии с Университетским уставом 1884 г., университеты наделялись правом выписывать из-за границы беспощинно и без до-

смотра цензуры типографские издания и учебные пособия. Заказы для нужд учебно-вспомогательных установлений (как именовались тогда музейные учреждения) оплачивались из средств на содержание музеев и кабинетов, которые зачастую дополнялись суммами из специальных средств университета [5. С. 123–124]. Так, в 1890 г. по просьбе профессора Н.Ф. Кашенко с разрешения попечителя был выделен кредит в 400 руб. для приобретения стеклянной посуды для зоологического музея [16. Л. 338–339]. В 1900 г. на Томский университет было распространено действие закона о причислении к специальным средствам университета сумм от продажи растений ботанического сада. Это позволило пополнять фонд специальных средств университета, к примеру, в 1912 г. на 2 678 руб., а в 1914 г. – на 3 350 руб. [17; 18. Л. 170; 19. Л. 28].

В полномочия попечителя учебного округа, согласно уставу, входило распределение средств на улучшение учено-вспомогательных установлений. С разрешения попечителя из специальных средств университета и пожертвованных капиталов выделялись деньги на закупку материалов и инструментов, необходимых в работе музеев и кабинетов. Так, после введенной в июле 1902 г. в Томской губернии казенной винной монополии при содействии попечителя в 1904 г. Томскому университету было дано разрешение на ежегодное пользование безакцизным денатурированным спиртом в объеме 200 ведер «для приготовления медицинских, ботанических и зоологических препаратов и для ученых и учебных целей» [20. Л. 1, 2; 15]. В 1914 г., по заявлению приват-доцента П.П. Пилипенко, проводившего систематизацию коллекций Минералогического музея, из денежных пожертвований А.М. Сибирякова, с разрешения попечителя, было ассигновано 800 руб. на ремонт 23 витрин, а также изготовление 3 новых витрин для минералогического музея [19. Л. 151–153].

Реализации одной из основных функций музея – комплектования фондов – способствовали положения именного указа 1830 г. «О правилах отчетности по Министерству народного просвещения», который требовал обязательного ведения описей и каталогов музейных ценностей [21]. Соблюдение данного предписания было положено в основу всей музейной работы в Императорском Томском университете. Первым к этой работе приступил профессор В.М. Флоринский, в 1888 г. вышел в свет первый выпуск музейного каталога, включавшего описание 2 663 музейных предметов. В 1890 г. вышел добавочный каталог с описанием 1 763 предметов. Позже, в 1898 г., был издан третий выпуск каталога Археологического музея [22–24]. В.М. Флоринский систематизировал и описал каждый музейный предмет с необычайной тщательностью: указывал номер предмета, его название, место создания или бытования, определял материал изготовления, размер, а иногда и назначение для использования в обычной жизни. Важно, что при описании предметов и коллекций назывались имена дарителей и жертвователей.

В 1896 г. в «Известиях Императорского Томского университета» был опубликован каталог Музея нормальной анатомии, составленный профессором Н.М. Малиевым. В каталог были включены 597 музейных предметов, собранных самим Малиевым и его ближайшим сотрудником, доктором медицины С.М. Чугуновым [25]. В дополнение к первому выпуску в 1904 г. также в «Известиях» Томского университета был опубликован систематиче-

ский каталог препаратов Музея нормальной анатомии в составе 1 446 предметов [26]. Инвентаризация и каталогизация музейных фондов Императорского Томского университета продолжалась на протяжении всего исследуемого периода. В 1904 г. были подготовлены списки коллекций беспозвоночных Зоологического музея, приведены научные описания с указанием размеров и особенностей препаратов [27]. Практически сразу после издания труда Н.Ф. Кашенко коллекции беспозвоночных Зоологического музея были представлены еще в трех каталогах, или, как они именовались, списках в 1905, 1908 и 1910 гг. [28–31].

Еще в Университетском уставе 1804 г. в обязанность профессоров включалось «преподавать курсы лучшим и понятнейшим образом и соединять теорию с практикой во всех науках, в которых сие нужно» [32. С. 574]. Как следствие, коллекции и собрания кабинетов и музеев Томского университета обязательно использовались в учебном процессе. При кабинетах находились комнаты для практических и курсовых занятий студентов [5. С. 140, 141; 33. Л. 85, 86]. В 1888 г. с инициативой организации курса практических упражнений по приготовлению чучел и консервированию зоологических препаратов выступил консерватор Зоологического музея Э.Д. Пельцам, в 1890 г. решением Совета университета ему было разрешено организовать частные практические занятия со студентами по таксидермии и консервированию зоологических препаратов или изготовлению чучел [1. С. 86; 16. Л. 21–22]. По инициативе профессора нормальной анатомии Г.М. Иосифова был организован дополнительно к Музею нормальной анатомии еще и учебный музей. И для работы по устройству учебного музея и пополнению основного музея кафедры анатомии попечителем учебного округа Л.И. Лаврентьевым было разрешено привлечь студентов на должность препараторов с оплатой 25 руб. в месяц [34. Л. 121]. В 1909 г. студенту В.Н. Белитскому с разрешения попечителя в качестве поощрения была выделена комната (для бесплатного проживания) в Музее паталогической анатомии, так как он к тому моменту уже более года занимался обработкой и приготовлением музейных препаратов. А годом ранее комната была предоставлена студенту Д. Глебову [35. Л. 89, 90].

После начала Первой мировой войны 33 сотрудника учебно-вспомогательных установлений медицинского факультета Томского университета были призваны на военную службу, что, безусловно, сказалось отрицательно на научно-образовательном процессе. 18 сентября 1914 г. советом университета было предложено пригласить на время военных действий в помощь профессорам студентов для подготовки опытов и материалов к практическим занятиям с вознаграждением по 30 руб. в месяц [33. Л. 186–189, 258].

Необходимо отметить закон от 3 июля 1914 г. «Об улучшении материального положения лиц, состоящих при учебно-вспомогательных учреждениях императорских российских университетов». Согласно закону, для лабораторий и музеев медицинского факультета Императорского Томского университета вводился ряд новых должностей, а по существовавшим значительно повышались оклады. Увеличивались суммы на содержание учебно-вспомогательных учреждений (кабинеты, лаборатории, музеи, ботанический сад), так, ежегодно предполагалось выделять 40 950 руб., что в три раза превышало расходы, установленные временным штатом 1888 г. [36].

Кроме улучшения финансирования и повышения окладов, закон от 3 июля 1914 г., разрешил прием на музейную работу женщин. К реализации закона приступили в 1915 г. Министерство народного просвещения направило дополнительные ассигнования на содержание кабинетов, лабораторий, музеев Императорского Томского университета. В 1915–1916 гг. в музеи Томского университета были приняты первые женщины-сотрудницы Е. Веронина, Е. Киселева, Т. Триполитова, Е. Никитина, они принимали участие в экспедициях, работали в Зоологическом музее, обрабатывали гербарные коллекции Ботанического музея [37. С. 256–263].

Трудами заведующих и служащих музеев Императорского Томского университета деятельность учебно-вспомогательных установлений была на высоком уровне. Посетивший Томск в 1900 г. товарищ министра народного просвещения Н.А. Зверев высоко оценивал работу университета. По сведениям, сохранившимся в Государственном архиве Томской области, заместителя министра «поразило обилие учебных пособий и богатство вспомогательных средств, но всего более его обрадовала дружная и энергичная работа всех профессоров» [38. Л. 26].

Сложившаяся к 1917 г. система законодательных и распорядительных актов не только регламентировала обязательное создание университетских музеев, но и обеспечивала формирование, способствовала развитию музейной сети Императорского Томского университета, а также затрагивала вопросы внутримузейной работы.

Список источников

1. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Музеи Императорского Томского университета: первые годы создания и деятельности // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 81–90.
2. Караченцев И.С. Законодательное обеспечение создания и деятельности медицинских музеев в университетах России в XIX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 236–241.
3. Караченцев И.С. Университетские уставы как законодательная основа музейного дела в российских университетах (XIX – начало XX в.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 234–239.
4. Дмитриенко Н.М., Караченцев И.С. Правовая база становления музейного дела Императорского Томского университета // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 257–263.
5. Караченцев И.С. Формирование законодательной базы музейного дела университетов России (XIX – начало XX века): дис. ... канд. культурологии. Томск, 2022. URL: http://kenguki.ru/upload/iblock/bc7/_-_.pdf
6. Высочайше утвержденный общий устав императорских российских университетов // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е. 1866. Т. 38, № 39752. С. 621–638.
7. Циркуляр по Западно-Сибирскому учебному округу. Томск, 1886. 466 с.
8. Циркуляр по Западно-Сибирскому учебному округу. Томск, 1887. 392 с.
9. Караченцев И.С. Циркуляры Западно-Сибирского учебного округа как источник изучения законодательной деятельности в области музейного дела Императорского Томского университета (1886–1916 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 212–219.
10. Об открытии медицинского факультета Томского университета // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. СПб., 1890. Т. 8, № 5231. С. 239–241.
11. Временный штат Императорского Томского университета // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. 1890. Т. 8, № 5231. С. 70–71 (3-я паг.).
12. ГАТО. Ф. 126. Оп. 1. Д. 1077.

13. Некрылов С.А. Томский университет – первый научный центр в азиатской части России (середина 1870-х гг. – 1919 г.). Томск : Изд-во Том. ун-та, 2010. Т. 1. 514 с.
14. ГАТО. Ф. 102. Оп. 1. Д. 6.
15. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 2364.
16. ГАТО. Ф. 126. Оп. 1. Д. 480.
17. О причислении доходов, получаемых от продажи произведений ботанического сада Томского университета к специальным средствам названного университета // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. СПб., 1902. Т. 20, № 18054. С. 49.
18. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 2636.
19. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 3016.
20. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 1855.
21. О правилах отчетности по Министерству народного просвещения // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е. 1831. Т. 5, № 4219. С. 556–569.
22. Флоринский В.М. Археологический музей Томского университета. Томск, 1888. 275 с.
23. Флоринский В.М. Второе прибавление к каталогу Археологического музея Томского университета. Томск, 1898. [40 с.].
24. Флоринский В.М. Прибавление к каталогу Археологического музея Томского университета. Томск, 1890. [82 с.].
25. Малиев Н.М. Каталог препаратов Музея нормальной анатомии Императорского Томского университета // Известия Императорского Томского университета. 1896. № 10. С. 1–22 (11-я pag.).
26. Кытманов К.А. Систематический каталог препаратов Музея нормальной анатомии в Императорском Томском университете // Известия Императорского Томского университета. 1904. № 24. С. 257–308.
27. Кащенко Н.Ф. Списки коллекций беспозвоночных Зоологического музея Томского университета // Известия Императорского Томского университета. 1904. № 24. С. 1–44 (9-я pag.).
28. Мейнгард А.А. Списки коллекций беспозвоночных Зоологического музея Императорского Томского университета // Известия Императорского Томского университета. 1910. № 37. С. 1–27 (4-я pag.).
29. Мейнгард А.А. Списки коллекций беспозвоночных Зоологического музея Императорского Томского университета // Известия Императорского Томского университета. 1905. № 27. С. 107–261 (4-я pag.).
30. Мейнгард А.А. Списки коллекций беспозвоночных Зоологического музея Императорского Томского университета // Известия Императорского Томского университета. 1908. № 30. С. 1–48 (6-я pag.).
31. Бартенев А.Н. Списки коллекций беспозвоночных Зоологического музея Императорского Томского университета // Известия Императорского Томского университета. 1910. № 37. С. 1–56 (3-я pag.).
32. Высочайше утвержденный устав Императорского Московского университета // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 1-е. 1830. Т. 28, № 21498. С. 570–589.
33. ГАТО. Ф. 126. Оп. 1. Д. 1175.
34. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 2229.
35. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 2395.
36. Об улучшении материального положения лиц, состоящих при учебно-вспомогательных учреждениях императорских российских университетов, об увеличении числа их и об усилении кредитов на учебную часть сих университетов // Собрание узаконений и распоряжений правительства, издаваемое при Правительствующем сенате. 1914. 2-е полугодие, № 197, отдел 1. С. 2065.
37. Дмитриенко Н.М., Караченцев И.С. Участие женщин в формировании и развитии музейного дела Томского университета (1880-е – начало 1920-х гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 256–263.
38. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 1380.

References

1. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2015) Imperial tomsk university museums: the first years of establishment and activities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 397. pp. 81–90. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/397/14
2. Karachentsev, I.S. (2019) Legislative support of the establishment and operation of medical museums in Russian universities in the XIX century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo*

universiteta. *Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 33. pp. 236–241. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/33/20

3. Karachentsev, I.S. (2021) University charters as a legislative basis for museum business in russi an universities (19th – early 20th centuries). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 234–239. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/41/20

4. Dmitrienko, N.M. & Karachentsev, I.S. (2021) The legal basis for the formation of the museum science of Imperial Tomsk University. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 42. pp. 257–263. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/42/23

5. Karachentsev, I.S. (2022) *Formirovanie zakonodatel'noy bazy muzeynogo dela universitetov Rossii (XIX – nachalo XX veka)* [Formation of the legislative base of the museum business of Russian universities (19th – early 20th century)]. Culturology Cand. Diss. Tomsk. [Online] Available from: http://kenguki.ru/upload/iblock/bc7/_-_-_.pdf

6. Russia. (1866) Vysochayshe utverzhdenyy obshchiy ustav imperatorskikh rossiyskikh universitetov [Highly Approved General Charter of Imperial Russian Universities]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Coll. 2. Vol. 38. № 39752. pp. 621–638.

7. West Siberian Educational District. (1886) *Tsirkulyar po Zapadno-Sibirskomu uchebnomu okrugu* [Circular on the West Siberian Educational District]. Tomsk: [s.n.].

8. West Siberian Educational District. (1887) *Tsirkulyar po Zapadno-Sibirskomu uchebnomu okrugu* [Circular on the West Siberian Educational District]. Tomsk: [s.n.].

9. Karachentsev, I.S. (2020) Circulars of the West Siberian school district as a source of study of legislative activity in the field of museum affairs of the Imperial Tomsk University (1886-1916). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 37. pp. 212-219. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/37/22

10. Russia. (1890) Ob otkrytii meditsinskogo fakul'teta Tomskogo universiteta [On the opening of the medical faculty of Tomsk University]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Coll. 3. Vol. 8. № 5231. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 239–241.

11. Russia. (1890) Vremennyy shtat Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Temporary Staff of the Imperial Tomsk University]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Coll. 3. Vol. 8. № 5231. pp. 70–71.

12. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 1. File 1077.

13. Nekrylov, S.A. (2010) *Tomskiy universitet – pervyy nauchnyy tsentr v aziatskoy chasti Rossii (seredina 1870-kh gg. – 1919 g.)* [Tomsk University is the first scientific center in the Asian part of Russia (mid-1870s – 1919)]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University.

14. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 102. List 1. File 6.

15. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 2. File 2364.

16. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 1. File 480.

17. Russia. (1902) O prichislenii dokhodov, poluchaemykh ot prodazhi proizvedeniy botanicheskogo sada Tomskogo universiteta k spetsial'nym sredstvam nazvanogo universiteta [On the attribution of income received from the sale of products of the botanical garden of Tomsk University to the special means of the named university]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Coll. 3. Vol. 20. № 18054. pp. 49.

18. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 2. File 2636.

19. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 2. File 3016.

20. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 2. File 1855.

21. Russia. (1831) O pravilakh otchetnosti po Ministerstvu narodnogo prosveshcheniya [About the reporting rules for the Ministry of Public Education]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Coll. 2. Vol. 5. № 4219. pp. 556–569.

22. Florinskiy, V.M. (1888) *Arkheologicheskiy muzey Tomskogo universiteta* [Archaeological Museum of Tomsk University]. Tomsk: [s.n.].

23. Florinskiy, V.M. (1889) *Vtoroe pribavlenie k katalogu Arkheologicheskogo muzeya Tomskogo universiteta* [The second addition to the catalog of the Archaeological Museum of Tomsk University]. Tomsk: [s.n.].

24. Florinskiy, V.M. (1890) *Pribavlenie k katalogu Arkheologicheskogo muzeya Tomskogo universiteta* [An addition to the catalog of the Archaeological Museum of Tomsk University]. Tomsk: [s.n.].

25. Maliev, N.M. (1896) Katalog preparatov Muzeya normal'noy anatomii Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Catalog of specimen of the Museum of Normal Anatomy of the Imperial Tomsk University]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 10. pp. 1–22 (11-ya pag.).
26. Kytmanov, K.A. (1904) Sistematicheskii katalog preparatov Muzeya normal'noy anatomii v Imperatorskom Tomskom universitete [Systematic catalog of preparations of the Museum of Normal Anatomy at the Imperial Tomsk University]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 24. pp. 257–308.
27. Kashchenko, N.F. (1904) Spiski kollektsiy bespozvonochnykh Zoologicheskogo muzeya Tomskogo universiteta [Lists of invertebrate collections of the Zoological Museum of Tomsk University]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 24. pp. 1–44 (9-ya pag.).
28. Meingard, A.A. (1910) Spiski kollektsiy bespozvonochnykh Zoologicheskogo muzeya Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Lists of invertebrate collections of the Zoological Museum of the Imperial Tomsk University]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 37. pp. 1–27.
29. Meingard, A.A. (1905) Spiski kollektsiy bespozvonochnykh Zoologicheskogo muzeya Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Lists of invertebrate collections of the Zoological Museum of the Imperial Tomsk University]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 27. pp. 107–261.
30. Meingard, A.A. (1908) Spiski kollektsiy bespozvonochnykh Zoologicheskogo muzeya Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Lists of invertebrate collections of the Zoological Museum of the Imperial Tomsk University]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 30. pp. 1–48 (6-ya pag.).
31. Bartenev, A.N. (1910) Spiski kollektsiy bespozvonochnykh Zoologicheskogo muzeya Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Lists of invertebrate collections of the Zoological Museum of the Imperial Tomsk University]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 37. pp. 1–56.
32. Russia. (1830) Vysochayshe utverzhdenyy ustav Imperatorskogo Moskovskogo universiteta [The highest approved charter of the Imperial Moscow University]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Coll. 1. Vol. 28. № 21498. pp. 570–589.
33. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 1. File 1175.
34. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 2. File 2229.
35. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 2. File 2395.
36. The Governing Senate of Russia. (1914) Ob uluchshenii material'nogo polozheniya lits, sostoyashchikh pri uchebno-vspomogatel'nykh uchrezhdeniyakh imperatorskikh rossiyskikh universitetov, ob uvelichenii chisla ikh i ob usilenii kreditov na uchebnuyu chast' sikh universitetov [On improving the financial situation of persons who are affiliated with educational and auxiliary institutions of imperial Russian universities, on increasing their number and on strengthening loans for the educational part of these universities]. In: *Sobranie uzakoneny i rasporyazheniy pravitel'stva, izdavaemoe pri Pravitel'stvuyushchem senate* [Collection of laws and orders of the government, published under the Governing Senate]. 197(1). pp. 2065.
37. Dmitrienko, N.M. & Karachentsev, I.S. (2022) Participation of women in the formation and development of the museum science of Tomsk University (1880s – early 1920s). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 46. pp. 256–263. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/46/22
38. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund 126. List 2. File 1380.

Сведения об авторе:

Караченцев И.С. – младший научный сотрудник научно-инновационной лаборатории «Современные музейные и экскурсионно-туристические технологии» Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: ivankarachentsev@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Karachentsev I.S. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ivankarachentsev@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.08.2022;
одобрена после рецензирования 07.09.2022; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 10.08.2022;
approved after reviewing 07.09.2022; accepted for publication 04.11.2022.

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья
УДК 069(571)
doi: 10.17223/22220836/48/27

ДВА ПИСЬМА БУРЯТСКОГО ТАЙШИ К Г.Н. ПОТАНИНУ

Иван Александрович Голев

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
ivan.golev.2016@mail.ru*

Для цитирования: Голев И.А. Два письма бурятского тайши к Г.Н. Потанину // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 325–327. doi: 10.17223/22220836/48/27

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Original article

TWO LETTERS FROM THE BURYAT LEADER TO G.N. POTANIN

Ivan A. Golev

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
ivan.golev.2016@mail.ru*

For citation: Golev, I.A. (2022) Two letters from the buryat leader to G.N. Potanin. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 325–327. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/27

Автор публикуемых писем Петр Павлович Баторов принадлежал к аларским бурятам, издавна селившимся на прибайкальских территориях по берегам западных притоков Ангары. Известно, что он родился в 1851 г. и, будучи сыном аларского тайши Павла Баторова, в 25-летнем возрасте наследовал звание тайши – старейшины рода, а затем возглавлял Аларскую инородческую управу [1]. По сведениям П.П. Хороших, Петр Баторов с молодости интересовался историей и культурой бурят, участвовал в деятельности Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества, публиковал научные статьи [2. С. 115]. Став правителем дел Восточно-Сибирского отдела, Г.Н. Потанин, всегда с большим интересом относившийся к бурятской культуре, активизировал в отделе исследования этнографии и фольклора бурят. Летом 1889 г. вместе с женой А.В. Потаниной он совершил поездку в улус Ирхирик, расположенный в 17 верстах от Верхнеудинска (совр. Улан-Удэ) [3. С. 61]. Вероятно, в тот период и произошло знакомство Потанина с Баторовым, вылившееся в переписку. К большому сожалению, пока не установлено, сохранились ли письма Г.Н. Потанина к П.П. Баторову,

но известно, что часть писем последнего сохранилась в Красноярском краевом краеведческом музее. Два письма Баторова выявлены в фонде Г.Н. Потанина, отложившемся в отделе рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Томского государственного университета. Оба письма публикуются впервые. В соответствии с правилами археографии в публикации документов, применяются современные орфография и пунктуация, сохранены принятые в письмах сокращения.

Многоуважаемый Григорий Николаевич!

Вследствие Вашего последнего письма имею честь при сем отправить Вам копию с указа 1690 г. Подлинник был у покойного моего брата, но в данное время найти¹; по миновению надобности копию эту покорнейше прошу Вас возвратить мне. Копию эту посылаю, потому что некоторые слова не могли разобрать.

На таилганах у нас в Алари посуда употребляется безразлично. Разные ловушки для зверей и птиц в силу общественного приговора, состоявшегося в 1872 г., все из употребления изъяты как вредные способы эксплуатации естественного богатства, ввиду чего удобно ли будет выставить таковые в музее? Известия Императорского географического общества мы еще не получили, нельзя ли будет нам с о. Николаем² пользоваться хоть одним экземпляром?

Относительно проч. вопросов мы с о. Николаем по силе возможности собираем материалы, но на многое нельзя рассчитывать, не потому что не было усердия с нашей стороны, а потому что многое забыто, искажено и бурятами не особенно охотно сообщается, в особенности про шаманов. Как звали первого шамана, по сие время не могу добиться.

Название посланных зверьков по-бурятски следующие: 1. Уныгын – лисица. 2. Холонго (солонго) – хорек. 3. Олбо – летяга.

Ваш покорный слуга Петр Баторов
1889 года апреля 16 дня

Глубокоуважаемый Григорий Николаевич!

По инициативе д-ра А.Т. Трубочеева³ нами собраны в разных местах у бурят старинные вещи: онгоны, шаманские одежды и другие принадлежности шаманского культа. Также собраны кое-какие сказания и легенды народные. Все вышеназванные предметы нами решено ныне передать от имени бурятского о-ва в Иркутский музей.

Между прочим, у меня хранятся все Ваши письма, написанные Вами мне из Иркутска, касающиеся этнографии бурят Иркутской губ.

Со своей стороны, придавая огромное значение письмам Вашим, я очень желаю сохранить таковые для будущих исследователей быта бурятского народа, для чего считаю за самое лучшее передать их на хранение вместе с коллекцией бурятских вещей в отдел Восточно-Сибирского Императорского

¹ Так в тексте, пропущено слово.

² Затопляев Николай Иннокентьевич, фольклорист, священник Аларской степной думы.

³ Трубочеев Андрей Тимофеевич (1874–1949), врач.

Русского географического общества, но для этого мне, конечно, необходимо Ваше предварительное разрешение. В случае согласия Вашего благоволите, пожалуйста, уведомить меня по следующему адресу: Черемхово Ирк. губ. Голунстское почтовое отд., в с. Аларь, Петру Павловичу Баторову.

С величайшим к Вам уважением и сердечно преданный

Петр Пав. Баторов
1916 года апреля 23 дня

Список источников

1. Михеева С. Хонгодоры пришли в аларские степи по спинам скота. URL: baik-info.ru/hongodory-prishli-v-alarские-stepi-po-spinam-skota?ysclid=I9nq1io6uv330411079
2. Хороших П. Петр Павлович Баторов (К 75-летию его жизни) // Жизнь Бурятии. Верхне-удинск, 1926. № 1-3. С. 115–118.
3. Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М., Голев И.А. Научное наследие А.В. Потаниной: труды о повседневном быте женщин-буряток в XIX веке // Музей и национальное наследие трансграничных регионов в XXI веке: материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции, приуроченной к 30-летию кафедры музеологии и наследия ВСГИК. Улан-Удэ, 2022. С. 60–63.

References

1. Mikheeva, S. (n.d.) *Khongodory prishli v alarskie stepi po spinam skota* [Khongodors came to the Alar steppes on the backs of cattle]. [Online] Available from: baik-info.ru/hongodory-prishli-v-alarские-stepi-po-spinam-skota?ysclid=I9nq1io6uv330411079
2. Khoroshikh, P. (1926) Petr Pavlovich Batorov (K 75-letiyu ego zhizni) [Petr Pavlovich Batorov (To the 75th anniversary of his life)]. *Zhizn' Buryatii*. 1-3. pp. 115–118.
3. Chernyak, E.I., Dmitrienko, N.M. & Golev, I.A. (2022) Nauchnoe nasledie A.V. Potaninoy: trudy o povsednevnom byte zhenshchin-buryatok v XIX veke [A.V. Potanina's scientific heritage: Works on the everyday life of Buryat women in the 19th century]. *Muзей i natsional'noe nasledie transgranichnykh regionov v XXI veke* [Museum and National Heritage of Transboundary Regions in the 21st Century]. Proc. of the Conference. Ulan-Ude, pp. 60–63.

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, Россия). 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 06.06.2022;
одобрена после рецензирования 07.11.2022; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 06.06.2022;
approved after reviewing 07.11.2022; accepted for publication 04.11.2022.

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2022. № 48

Редактор *В.Г. Лихачева*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Якобсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 26.12.2022 г. Дата выхода в свет 20.01.2023 г.
Формат 70х100¹/₁₆. Печ. л. 20,5; усл. печ. л. 26,7; уч.-изд. л. 28,2.
Тираж 50 экз. Заказ № 5272. 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