

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2023

№ 49

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»**

Г.И. Петрова, д-р философских наук, профессор, Томский государственный университет (Томск);
Н.С. Бажанов, д-р искусствоведения, профессор, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Новосибирск);
М.И. Бурлыкина, д-р культурологии, профессор, заслуженный работник культуры РФ (Сыктывкар, Республика Коми);
П.С. Волкова, д-р искусствоведения, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург);
Йорг Гляйтер, профессор, Институт архитектуры Технического университета Берлина (Германия);
Карло Гинзбург, д-р истории, профессор, Высшая нормальная школа Пизы (Италия);
Лю Лянь, канд. искусствоведения, Институт музыки Циндаоского университета (Китай);
В.И. Марков, д-р культурологии, профессор, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово);
Н.Л. Прокопова, д-р культурологии, профессор, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово);
К.Г. Филева, профессор, Академия музыки, танца и изобразительного искусства (Пловдив, Болгария);
Т.К. Щеглова, д-р исторических наук, профессор, Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул).

EDITORIAL COUNCIL

G.I. Petrova (Tomsk, Russia);
N.S. Bazhanov (Novosibirsk, Russia);
M.I. Burlykina (Syktvkar, Russia);
P.S. Volkova (St. Petersburg, Russia);
Joerg Gleiter (Berlin, Germany);
Carlo Ginzburg (Pisa, Italy);
Liu Lian (Qingdao, China);
V.I. Markov (Kemerovo, Russia);
N.L. Prokopova (Kemerovo, Russia);
K.G. Fileva (Plovdiv, Bulgaria);
T.K. Shcheglova (Barnaul, Russia)

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

Главный редактор:
Э.И. Черняк, д-р исторических наук, профессор, НОЦ ТГУ «Музей и культурное наследие».
Заместитель главного редактора:
Н.М. Дмитриенко, д-р исторических наук, профессор, НОЦ ТГУ «Музей и культурное наследие».
Ответственный секретарь:
И.С. Караченцев, канд. культурологии, институт искусств и культуры Томского государственного университета.
Члены редколлегии:
В.Е. Буденкова, канд. философских наук, доцент, философский факультет Томского государственного университета;
Л.В. Булгакова, канд. искусствоведения, доцент, институт искусств и культуры Томского государственного университета;
Д.В. Галкин, д-р философских наук, доцент, институт искусств и культуры Томского государственного университета;
Л.А. Коробейникова, д-р философских наук, профессор, институт искусств и культуры Томского государственного университета;
Е.А. Приходовская, д-р искусствоведения, доцент, институт искусств и культуры Томского государственного университета;
Е.Н. Савельева, канд. философских наук, доцент, институт искусств и культуры Томского государственного университета;
Т.В. Чапля, д-р культурологии, доцент, Новосибирский государственный педагогический университет.

EDITORIAL BOARD

E.I. Chernyak (Tomsk, Russia) – Editor-in-Chief
N.M. Dmitrienko (Tomsk, Russia) – Deputy 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)
L.A. Korobeynikova (Tomsk, Russia)
E.N. Savelyeva (Tomsk, Russia)
T.V. Chaplya (Novosibirsk, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Абрашкевичус Г.А. Литовцы в Крыму: социокультурный аспект адаптации	5
Бабошко Е.Ю., Галкин Д.В., Коновалова К.В. Концептуализация современности в контексте постмодернистской рефлексии	14
Бадмаев А.А. Образ собаки в традиционном мировоззрении и ритуале бурят	30
Гороховская Л.Г. Дискурс путеводителя «Глобус Владивостока»: широта крымская, долгота колымская	44
Ивашенко Я.С. Неоязычество в современном изобразительном искусстве на примере жизнетворчества А.А. Осиповой	55
Кривовяз Н.В., Кухта М.С. Оверстрат как новая осевая структура социальности: природа и контекст общества знания	72
Кучмурукова Е.А., Шаньгинова Г.А. Практика как средство формирования профессиональных качеств будущих библиотекарей	80
Лукичев Р.В., Галкин Д.В., Коновалова К.В. Проблема интерпретации генеративного искусства: к герменевтике автономных систем	90
Прикладова М.А. Лавиния Фонтана и Луиза Ролдан: религиозный жанр в творчестве женщин-мастеров XVI–XVII веков	107
Скаковская Н.В., Бобков С.П. Проблемы и перспективы виртуальной реконструкции культурного наследия	121

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Архипова М.А. Концерт, несущий духовное просветление (А.Г. Шнитке «Концерт для смешанного хора в четырех частях» на стихи из «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци)	131
Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Развитие этно-региональных традиций в музыкальном искусстве XXI века (на примере современного скрипичного искусства)	140
Казанцева Л.П. Музыкальное «прочтение» словесного текста	161
Клименко В.В., Малиновская Е.Е. Корреляция оперного образа и индивидуального внутреннего мира певца	173
Колотаев В.А. Драматургический конфликт как отражение кризисных состояний идентичности в киноискусстве	182
Космовская М.И. История творческих встреч Н.Ф. Финдейзена с О.Э. Озаровской: по архивным материалам	197
Найко Н.М. К вопросу о поисках алгоритмов процесса композиторского творчества	215
Окишева А.А. Дорога времени: тема странствий в музыкальном искусстве	236
Тяглова С.А., Ермакова В.А. Самодеятельный хор как форма досуговой деятельности в XXI в.	241

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Васильев Д.В., Мазаев Н.А. Памятник-ансамбль на Мамаевом кургане как опыт переосмысления проектов и практик коммеморации	249
Голев И.А. Взаимоотношения и научное сотрудничество Г.Н. Потанина и П.П. Семёнова-Тян-Шанского	265
Леонов И.В., Хлезов А.А., Кириллов И.В. «Шрам» на военном артефакте как свидетель его биографии (с опорой на материалы Военно-артиллерийского музея)	272
Саяпарова Е.В. Неопубликованные документы из личных фондов Н.С. Романова как источники изучения культурной жизни Иркутска	283

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Дмитриенко Н.М., Караченцев И.С. Доклад А.Я. Тугаринова на съезде по организации Института исследования Сибири (1919 г.)	293
Тарасова И.А. Рецензия на книгу «Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения»	303

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Abrashkevichus G.A. Lithuanians in Crimea: the socio-cultural aspect of adaptation	5
Baboshko E.Yu., Galkin D.V., Konovalova K.V. Conceptualization of modernity in the context of postmodern reflection	14
Badmaev A.A. Dog in the traditional worldview and ritual of the buryat	30
Gorokhovskaya L.G. Discourse guide "Globe of Vladivostok": latitude crimean, longitude kolyma	44
Ivaschenko Ya.S. Neo-paganism in modern visual art in the case of A.A. Osipova's life-creation	55
Krivoviyaz N.V., Kukhta M.S. Overstratum as a new axial structure of sociality: the nature and context of a knowledge society	72
Kuchmurukova E.A., Shaginova G.A. Practice as a means of forming professional qualities of future librarians	80
Lukichev R.V., Konovalova K.V. The problem of interpreting generative art: towards hermeneutics of autonomous systems	90
Prikladova M.A. Lavinia Fontana and Luisa Roldán: religious themes in works of women-masters of the XVI–XVII centuries	107
Skakovskaya N.V., Bobkov S.P. The problems and perspectives of virtual reconstructing of cultural heritage	121

ART HISTORY

Arkipova M.V. A concert that brings spiritual enlightenment (A.G. Schnittke "Concert for a mixed choir in four parts" to verses from the Book of sorrowful songs by Grigor Narekatsi)	131
Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Development of ethno-regional traditions in musical art of the XXI century (using the example of modern violin art)	140
Kazantseva L.P. Musical "reading" of the verbal text	161
Klimenko V.V., Malinovskaya E.E. Correlation of the opera image and the individual inner world of the singer	173
Kolotaev V.A. Dramatic conflict as a reflection of the crisis state of identity in cinema	182
Kosmovskaya M.L. History of creative meetings of N.F. Findeizen with O.E. Ozarovskaya: following archival materials	197
Naiko N.M. Revisiting the search of composing process algorithms	215
Okisheva A.A. The road of time: the theme of wandering in the musical art	236
Tyaglova S.A., Ermakova V.A. Amateur chorus as a form of leisure activity in the 21st century	241

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Vasilyev D.V., Mazaev N.A. The monument-ensemble at Mamayev kurgan as an experience of reinterpretation of projects and practices of commemoration	249
Golev I.A. G.N. Potanin and P.P. Semenov-Tyan-Shansky: relationships and scientific collaboration	265
Leonov I.V., Khlevov A.A., Kirillov I.V. "Scar" on military artifact as a witness of his biography (with support for materials of the Military-artillery museum)	272
Sayaparova E.V. Unpublished documents of N.S. Romanov's personal funds as sources for studying the cultural life of Irkutsk	283

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Dmitrienko N.M., Karachencev I.S. Lecture of A.Y. Tugarinov at the congress on the organization of the Institute for the study of Siberia (1919)	293
Tarasova I.A. Book review: Dialectics of post-dramatic theater: the experience of cognitive theater studies	303

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья
УДК 008:1413.11.27
doi: 10.17223/22220836/49/1

ЛИТОВЦЫ В КРЫМУ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ АДАПТАЦИИ

Галина Александровна Абрашкевичус

*Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, Россия,
galacrimea.60@mail.ru*

Аннотация. На примерах переписи населения Крыма в разные исторические периоды изучается формирование этнической группы литовцев. Анализируется аспект социокультурной адаптации литовцев к культурному ландшафту многонационального полуострова. Сохранение и трансляция информации о литовской культуре рассматривается через деятельность Крымского республиканского общества литовской культуры имени М.К. Чюрлёниса.

Ключевые слова: литовцы, этническая группа, социокультурная адаптация, трансляция литовской культуры

Для цитирования: Абрашкевичус Г.А. Литовцы в Крыму: социокультурный аспект адаптации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 5–13. doi: 10.17223/22220836/49/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

LITHUANIANS IN CRIMEA: THE SOCIO-CULTURAL ASPECT OF ADAPTATION

Galina A. Abrashkevichus

*Crimean University of Culture, Art and Tourism, Simferopol, Russian Federation,
galacrimea.60@mail.ru*

Abstract. For centuries, the Crimea has been a mosaic of cultures, bringing together representatives of more than a hundred ethnic groups. The multicultural, multilingual and multireligious situation on the peninsula has been traditional for centuries. Contact and dialogue of cultures acted as a means of communication and the creation of a unique Crimean historical and cultural landscape. The region's multiculturalism has necessitated the study of the historical and cultural heritage of representatives of different cultures. The cultural approach actualizes the need to comprehend the content of joint life activities of

crimeans, models of adaptation of small ethnic groups, their role in the formation of a culture of good neighborliness and interethnic communication in a single cultural space. Using examples of the census of the population of Crimea in different historical periods, the author examines the stages of formation of the ethnic group of Lithuanians on the peninsula. The retrospective look helped to expand the understanding of the processes of ethnic identity preservation among Lithuanian culture bearers, whose ethnic identity was intertwined with both civil and regional identities, demonstrating the duality of identification processes. The preservation and transmission of information about Lithuanian culture is analysed through the activities of the M.K. Čiurlionis Crimean Republican Society of Lithuanian Culture. In this context, the aspect of Lithuanian sociocultural adaptation to the cultural landscape of the multinational crimean society is considered, which allows us to consider forms of active inclusion in the cultural ties of the Crimean community and ways to preserve traditional Lithuanian culture in the communication field of the ethnic group. Under democratic conditions of transition from directive management to flexible regulation of cultural processes, the practice of sociocultural adaptation, selforganisation of culturally distinct ethnic groups expands our understanding of the processes of formation of regional identity – the Crimean people. Relying on the past, finding out the reasons for the stability of certain models of cultural integration that suit both the dominant majority and national minorities, and studying the experience of good-neighborliness can provide answers to today's problems. Further research on the ethnic group of Lithuanians in the Crimea, the intergenerational transmission of information about Lithuanian culture will be related to the consideration of the concept of “Lithuanian descendants”.

Keywords: Lithuanians, ethnic group, sociocultural adaptation, translation of lithuanians culture

For citation: Abrashkevichus, G.A. (2023) Lithuanians in Crimea: the socio-cultural aspect of adaptation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 5–13. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/1

«Неповторимый исторический путь развития территории, многонациональный и поликонфессиональный состав населения, культурное многообразие определили особое место Республики Крым в культурном пространстве России» [1. С. 2]. Будущее многочисленных этнических групп в новом культурном пространстве – предмет междисциплинарных исследований, в которых культурологии, культурной антропологии принадлежит весомое теоретическое, практико-ориентированное место. Культурологический подход актуализирует потребность в осмыслении содержания совместной жизнедеятельности крымчан, моделей адаптации этнических групп, трансляции этнической культуры и воспитания культуры межнационального общения. Взаимное доверие, забота и ответственность за совместное пространство бытия, консенсусный язык общения между участниками межкультурных коммуникаций – логическое следствие сформированной социокультурной среды на полуострове.

Цель данной статьи – изучение способов адаптации литовцев в социокультурной среде Крыма. Социокультурный аспект позволит рассмотреть формы активного включения литовцев в культурные связи крымского сообщества и сохранение литовской культуры в коммуникационном поле этнической группы.

Крымский полуостров – территория, на которой с глубокой древности происходили масштабные переселения народов. На протяжении столетий Крым представлял собой мозаику культур, которая объединяла представителей более ста этносов. Соприкосновение и диалог культур выступали средством общения и объединения людей на полуострове, помогая им наилучшим образом адапти-

роваться к природным ландшафтам и понять друг друга. Региональная культура, сформированная как картина мира, через упорядоченную и структурированную информацию о восприятии окружающего мира, способах приспособления влияла на массовое сознание. Коллективная историческая память крымчан, традиционные нравственные и этические нормы добрососедства приводили к межкультурной коммуникации. Взаимопонимание как основа и цель диалога во всех социокультурных аспектах – от языкового до аксиологического, становилось одним из важнейших факторов жизнедеятельности в полиэтничном сообществе. Поэтому сложившийся крымский историко-культурный ландшафт можно «воспринимать как форму общения в веках, между веками, между народами и между культурами» [2. С. 53].

Ретроспективный анализ формирования этнической группы литовцев на полуострове поможет расширить представления о процессах сохранения этнической самобытности. Изучение итогов переписи населения Крыма позволит соотнести информацию об этнической самоидентификации литовцев с общим этнокультурным составом крымчан в различные исторические периоды. Следует отметить, что в отличие от немцев, болгар, итальянцев, греков или албанцев (арнаутов) в истории Литвы не было массового, добровольного или насильственного переселения в Крым. Наоборот, начиная с XIII в. на территории Литвы проживают приглашенные крымские караимы и татары, потомки которых поддерживают тесную связь с родиной предков до настоящего времени. Литовцы как переселенцы в основном попадали на полуостров после разгрома польских национально-освободительных восстаний XVIII–XIX вв. 15 апреля 1795 г. императрица Екатерина II подписала Манифест о присоединении к Российской империи Великого княжества Литовского, Герцогства Курляндского и Семигальского, завершив третий раздел Речи Посполитой. Прибалтийские земли вошли в состав Виленской, Ковенской, Курляндской губерний Российской империи. После подавления польского восстания Тадеуша Костюшко, часть литовцев, скрываясь от преследований, бежала в Таврическую губернию. В Российской империи после событий Польского восстания 1863–1864 гг., по высочайшему Указу Императора Александра II от 25 августа 1866 г. литовскому языку гарантировалось гражданское право в школах, было налажено начальное образование среди детей крестьян.

Официально проживание этнической группы литовцев в Крыму зафиксировано в итоговых материалах Первой одновременной и всеобщей переписи в Российской империи, проведенной с 28 января 1897 г. Данные по Таврической губернии сохранили ответы граждан на 14 вопросов. Из общего списка вопросов нас интересуют ответы на два: № 7 – вероисповедание и № 11 – родной язык, связанные с этнической самоидентификацией литовцев. По итоговым подсчетам в Таврической губернии проживало 183 литовца по языковой идентификации и вероисповеданию (163 мужчин, 50 женщин) [3. С. 95]. Следующий этап миграции населения из Литвы связан с потрясениями Первой мировой войны. Этнические переселенцы массово расселялись по странам и континентам, создавая диаспоры литовцев. Определенная часть переселенцев оказалась в Крыму. По данным Первой Всесоюзной переписи 1926 г. в СССР численность населения Крымской АССР составляла 713 832 человек, из них – 397 литовцы (208 мужчин, 189 женщин) [4]. Этни-

ческий состав населения Крыма в 1926 г. отличался разнообразием, в автономии были зарегистрированы представители 70 народностей. По данным Всесоюзной переписи от 17 января 1939 г. нет статистики конкретно по литовцам. В СССР начинался процесс формирования советской идентичности. Представителей балтийских национальностей – латышей и литовцев отнесли к категории «прочие национальности» в общем количестве 10 345 граждан Крымской АССР [5]. Отчет о национальном составе населения Крымской области в составе УССР по переписи населения от 18 января 1989 г. предоставляет следующие данные: литовцы – 1 065 человек; эстонцы – 985; латыши – 759 человек [6].

После принятия Верховным Советом Литовской ССР 11 марта 1990 г. «Акта восстановления независимости Литвы» и дальнейшего распада Советского Союза многие семьи с литовскими корнями покинули историческую родину. За тридцать лет из Литвы эмигрировало более 700 тыс. человек. Крупные зарубежные диаспоры литовцев сформировались в США, Канаде, Великобритании, Ирландии, Германии. Сегодня мировое литовское сообщество (лит. Pasaulio Lietuvių Bendruomenė) насчитывает около 1,5 млн литовцев, проживающих в 42 странах мира. По итогам переписи населения 2010 г. в Российской Федерации проживало 31 295 граждан – литовцев по национальности, признающих литовский язык родным [7. С. 105]. По данным переписи населения 2014 г., в Республике Крым живут 415 литовцев [8. С. 122], 403 признают литовский язык родным [8. С. 126].

Общественно-политические изменения в мировом контексте, безусловно, оказывают влияние на этническую самоидентификацию литовцев в России и Крыму. При переписи населения, измерении культурного многообразия, по мнению В.В. Степанова, следует учитывать наличие переходных, смешанных сообществ, с несколькими этническими идентичностями из числа лиц, проживающих в этнически смешанных браках, чтобы избежать выбора только в пользу одной идентичности и не зависеть от общественно-политической конъюнктуры. «Резкие изменения численности некоторых групп в большую или меньшую сторону при точном измерении получили бы наконец свое статистическое объяснение, и эти группы не выглядели бы как „исчезающие“ или „возникшие ниоткуда“» [9. С. 154].

Для литовцев, проживающих в Крыму, при этнической самоидентификации важным остается соотношение с «материнской нацией», определяемой через Литовскую Республику (лит. Lietuvos Respublika), на территории которой сосредоточена большая часть этнических литовцев – носителей литовской культуры. Национальный язык, культура и религиозная принадлежность стали для литовцев Крыма теми этническими маркерами, которые лежат в основе идеального, символического представления об их этнической принадлежности. Осознанный характер выбора позволяет им объективировать этническую идентичность через литовскую культуру. Построенная на общих воззрениях, ценностях, языке, солидарность носителей этнической культуры дает возможность испытывать чувство общности, связь поколений, гордость от сделанного выбора. Осознавая свою принадлежность к этнической группе, литовцы оценивали и переживали свое тождество с ней на основе общей парадигмы традиции. Как следствие, в процессе этнической идентификации появляется модальность как способ внутригруппового события и совместного мышления, а через признание уникальности «материнского этноса», его

культуры, происходит самореализация и самовыражение индивидов. Групповая идентичность в данных процессах становится суммой общепринятых норм и образцов, берущих начало в поведении отдельных людей, их этническое взаимодействие выступает решающим фактором формирования этнической идентичности, имеющей своим основанием общность культуры.

Оторванность от «материнской нации» в поликультурном крымском социуме предопределила включенность литовцев в параллельный процесс формирования общероссийского гражданского самосознания – российской идентичности. Л.М. Дробужева считает, что «общероссийская идентичность наших граждан является многосоставной. Она включает в себя и государственную идентичность, и территориальную, страновую, историко-культурную» и понимается как «отождествление себя с гражданами страны и государственно-территориальным пространством. Она предполагает наличие определенных представлений о государстве и стране, образа Мы, чувства общности, солидарности, ответственности за происходящее в стране» [10. С. 27].

Для этнокультурной мозаики Крыма традиционной на протяжении веков была и остается поликультурная, многоязычная и поликонфессиональная ситуация. Определение общей стратегии развития республики влияет на принятие этническими группами культурных стандартов региона, образовавшихся под воздействием истории. Поэтому региональную (территориальную) идентичность крымских литовцев можно считать самосоотнесенностью с поликультурной общностью, локализованной в границах административно-территориального региона – Республики Крым. Дуализм идентификационных процессов мотивирует литовцев к сохранению исторической памяти и поиску общего с судьбами крымчан. Практика культуры повседневности, социальная легитимизация норм жизнедеятельности, память задают технологии и правила социокультурной деятельности, а модели поведения и межкультурная коммуникация конструируют матрицу адаптации, придают форму и осмысленность социальному бытию.

Жизнедеятельность литовцев на территории Крыма изначально имела ориентацию на социокультурную адаптацию, сохраненную до сегодняшнего дня. В современных условиях Н.В. Касаткина предлагает обращать большее внимание на то, как социокультурный контекст влияет на ход и результаты адаптации. Представители этнических групп могут сталкиваться с благоприятной или неблагоприятной реакцией большинства. Индивиду в поликультурной среде по-прежнему приходится решать сложные проблемы этнической самоидентификации, сохранения связи с родной культурой. При этом своеобразное сочетание стремлений и надежд индивида, его возможностей и потребностей должно сопрягаться с требованиями общества. Адаптацию «нельзя считать успешной в тех случаях, когда большая часть членов определенной этнической группы в адаптационных процессах не обретает знаний и навыков, необходимых для участия в общественной жизни и для поддержания своего социального благополучия. Успех социальной адаптации зависит от того, каковы стремления у индивидов, есть ли у них возможность реализовать себя в обществе» [11. С. 49].

Сформированная веками культура добрососедства и межнациональное согласие в крымском социуме создают базу для консолидационных процессов, позитивный вектор которых сохраняется только при условии распро-

странения гражданской солидарности. Осознание участниками крымского сообщества общности фундаментальных интересов, общечеловеческих ценностей, жизненных смыслов способствует социальной солидарности в регионе, взаимной поддержке, лояльности, приводит к сотрудничеству. Многовекторность сотрудничества стала оптимальным механизмом межэтнических и межкультурных коммуникаций. Представители различных культур не могут иметь идентичные ценностные ориентации во всех сферах жизнедеятельности, но могут вырабатывать общие взгляды на достижение оптимальных результатов межэтнической и межкультурной коммуникации, признавая равноправие всех субъектов обмена информацией. С.А. Арутюнов считает, что «механизм существования этнических общностей всех типов, их пространственная стабильность, их временная преемственность основывается главным образом на связях, которые могут быть описаны в рамках понятия информация» [12. С. 19].

Стремление современных носителей литовской культуры к сохранению этнического своеобразия, а через него этнической идентичности предопределяет взаимообмен информацией о культурной идентичности, направленный на гармонизацию отношений на условиях доверительного и открытого взаимодействия в поликультурной среде, что выводит межкультурную коммуникацию литовцев на новый уровень достижения ценностно-смыслового единства с представителями крымского сообщества, при этом активно используется информационный потенциал русскоязычных СМИ. Примером сохранения и трансляции в русскоязычной среде наиболее ярких образцов литовской культуры выступает деятельность Крымского республиканского общества литовской культуры. Общество носит имя всесторонне одаренного художника и композитора Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (лит. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis), выдающегося деятеля возрождения литовского искусства, культуры и языка в начале прошлого века. По мнению А.А. Андрияускаса, своим художественным даром великий творец Литвы «открыл исключительность национального духа», создал «образ культуры как высшей человеческой целесообразности, полной самореализации человека, нравственности, творчества и свободы» [13. С. 204]. Из архивных источников семьи Чюрлёнисов, писем к брату Паулюкасу известно, что жизненные пути связывали М.К. Чюрлёниса с Крымом. Благодаря Брониславе Вольман (Волманай), летом 1905 г. он совершил двухмесячное путешествие по побережью Черного моря, побывал на Кавказе и в Крыму. В этот период увлекся фотографией, на снимках доминировали образы моря, атмосферные изображения ландшафта. Как «очарованный странник» продолжал писать картины, всегда бывал на закате солнца у побережья моря, свои впечатления описывал брату.

Рассматривая предысторию образования Крымского республиканского общества литовской культуры, следует отметить, что ход исторических событий значительно меняет образ этноса. Литовский этнос также претерпел изменения за столетия, но при этом не лишился изначального собственного самоназвания, языка, веры, традиций, не потерял преемственность поколений, что способствовало объединению литовцев в Крыму. С первых дней своей деятельности, начиная с 1999 г., члены общества поставили своей целью сохранение литовских традиций и обычаев, изучение родного языка, популяризацию литовской культуры. Участниками общества традиционно про-

водились музыкальные и художественные вечера памяти М.К. Чюрлёниса. Крымские художественные галереи демонстрировали выставки современного литовского искусства. В Дни литовской культуры в Крыму Симферопольский художественный музей проводил выставки работ литовских художников и фотографов: Юстинаса Вайтекунаса, Тадаса Гиндренаса, Анеле Каминскене. В библиотеке им. А.С. Пушкина работала книжная выставка «Знакомьтесь: Литва». Экспозиция репродукций картин М.К. Чюрлёниса размещалась в библиотеке им. К.А. Тренёва. В Крымском этнографическом музее на выставке «Литва любящими глазами» можно было увидеть национальные костюмы, домотканые пояса, ленты, галстуки ручной вязки, предметы литовской вышивки, салфетки с традиционным орнаментом. Резьба по дереву, поделки из янтаря, работы, созданные по мотивам литовских сказок, картины и фотографии о Литве сделали ее ближе и понятнее жителям Крыма. В Крымском академическом русском драматическом театре им. М. Горького организовывались концерты вокалистов из Литвы, презентовалось творчество фольклорных коллективов и театральные проекты. В Ялте, в Центре органной музыки «Ливадия» выступала органистка Юргита Казакевичюте. Членами общества постоянно проводились творческие встречи с деятелями культуры и искусств, круглые столы по историко-культурной тематике. Создан танцевальный творческий коллектив «Дайнава» («Песня») – участник фольклорных фестивалей.

На первое место в образовательно-культурном направлении деятельности общества им. М.К. Чюрлёниса вынесено изучение родного литовского языка. С помощью языка можно передать традиции, нормы и ценности культуры народа – и будущему поколению, и представителям другой культуры. В Воскресной литуанистической школе желающие имеют возможность изучать основы литовского языка, историю, географию и фольклор Литвы. В ходе языковой коммуникации обучающимся всегда есть что вспомнить и о чем поговорить, поэтому литовский язык можно рассматривать как «механизм» культурно-информационной трансляции литовской культуры. Находили отражение темы о символике, праздничной культуре, традиционных ремеслах литовцев. О жизни крымских литовцев, специфике исторически сложившегося национального бытия и современных событиях, происходящих в Литве, рассказывает двуязычная газета «Тилтас» (Мост). Газета «Тилтас» – локальный вариант популяризации ценностных установок литовской культуры выпускается с 2000 г. и освещает опыт проживания этнической группы в Крыму.

Члены общества принимают активное участие в реализации социокультурных проектов на территории Крыма. В рамках республиканского проекта Министерства курортов и туризма «Развитие культурно-этнографического туризма в Крыму» создан историко-культурный маршрут «Литовцы в Крыму», размещенный на туристических сайтах полуострова. Фонд Всемирной литовской общины поддержал проект исторического исследования «Литовцы в Крыму». Итоги исследования опубликованы в книге «Литовский след на крымской земле» на русском и литовском языке. Цель исследования – размышления об истории пребывания литовцев в Крыму, о судьбах, повседневной жизни и месте человека в мире, его этнических корнях и культурной памяти. Архивные документы, исторические источники позволили провести параллели в развитии стран, исследовать дипломатические и культурные свя-

зи Крыма и Литвы в различные исторические периоды. Участники проекта использовали мемуарную и краеведческую литературу, интервьюировали членов общества, использовали фотоматериалы. Электронный вариант доступен членам 42 общин Мирового литовского сообщества. Печатные экземпляры книги «Литовский след на крымской земле» разосланы во все библиотеки и этнокультурные общества Республики Крым, их с интересом читают.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Ретроспективный анализ итогов переписи населения Крыма позволяет констатировать факт пребывания этнической группы литовцев на крымской земле более ста пятидесяти лет. Этническая самоидентификация литовцев в различные исторические периоды выступила важным маркером, который отделял их от многочисленных представителей других этносов полуострова. Доминирующими в последовательном развитии этнической группы стали общие предки, историческая родина, наследуемость литовской культуры. Адаптация к культурному ландшафту поликультурной республики позволяет крымским литовцам сегодня строить межэтнические взаимоотношения на принципах добрососедства. Их этническая идентичность сопрягается с гражданской и региональной идентичностью, демонстрируя дуализм идентификационных процессов. Дальнейшие исследования этнической группы, межпоколенной передачи информации о литовской культуре будут связаны с рассмотрением понятия «потомки литовцев». Перспективным станет изучение информационных связей «потомков литовцев», в том числе в социальных сетях, влияющих на наследование этнических традиций, хранение и трансляцию литовской культуры.

Список источников

1. Закон Республики Крым от 9 января 2017 г. № 352-ЗРК/2017 «О стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года». URL: <http://crimea.gov.ru/text-doc/gu/7/act/352z.pdf> (дата обращения: 10.02.2022).
2. Белый Л.К. Культурный процесс в Крыму: диалог культур на рубеже тысячелетий: историко-культуролог. очерк. Симферополь : Палитра, 2007. 75 с.
3. Таврическая губерния ХLI. Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. СПб. : Изд. центр. стат. комитета МВД, 1904. Т. 41. 309 с.
4. Всесоюзная перепись населения 1926 года: Крымская АССР. М. : ЦСУ СССР, 1929. Кн. 3: Отд. 3: Население по семейному состоянию, полу, возрасту и народности. 1929. 43 с. Таблица VI.
5. Государственный архив Республики Крым. Ф.Р-137. Оп. 9. Д.-14. Л. 46.
6. Распределение населения СССР, союзных и автономных республик, краев, областей и автономных округов по национальности и языку. М., 1989. 479 с. (Крымская область).
7. Социально-демографический портрет России: По итогам Всероссийской переписи населения 2010 г. М. : ИИЦ «Статистика России», 2012. 183 с.
8. Итоги переписи населения в Крымском федеральном округе. М. : ИИЦ «Статистика России», 2015. 279 с.
9. Измерение культурного многообразия. Языковая ситуация, переписи, полевая этностатистика / ред. М.Ю. Мартынова, В.В. Степанов. М. : ИЭА РАН, 2019. 433 с.
10. Дробижева Л.М. Общероссийская идентичность и уровень межнационального согласия как отражение вектора консолидационных процессов // Социологические исследования. 2017. № 1. С. 26–36.
11. Касаткина Н.В. Особенности адаптации этнических групп в современной Литве // Социологические исследования. 2004. № 5. С. 49–54.
12. Арутюнов С.А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие / отв. ред. Ю.В. Бромлей. М. : Наука, 1989. 243 с.
13. Андрияускас А.А. Философия искусства: Анализ концепций XVIII–XX вв. Вильнюс : Минтис, 1990. 307 с.

References

1. Russian Federation. (2017) *Zakon Respubliki Krym ot 9 yanvarya 2017 g. № 352-ZRK/2017 "O strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Respubliki Krym do 2030 goda"* [Law № 352-3PK/2017 of the Republic of Crimea (January 9, 2017) "On a strategy for the socioeconomic development of the Republic of Crimea until 2030"]. [Online] Available from: <http://crimea.gov.ru/textdoc/ru/7/act/352z.pdf> (Accessed: 10th February 2022).
2. Belyy, L.K. (2007) *Kul'turnyy protsess v Krymu: dialog kul'tur na rubezhe tysyacheletiy* [The Cultural Process in Crimea: Dialogue of Cultures at the Turn of the Millennium]. Simferopol: LTD TH Palitra.
3. Russia. (1904) *Tavricheskaya guberniya XLI. Pervaya vseobshchaya perepis' naseleniya Rossiyskoy imperii, 1897 g.* [Taurida Governorate XLI. First General Population Census of the Russian Empire, 1897]. Vol. 41. St. Petersburg: Central Statistical Committee of the Ministry of Internal Affairs.
4. Soviet Union. (1929) *Vsesoyuznaya perepis' naseleniya 1926 goda: Krymskaya ASSR* [The All-Union Population Census: Crimean ASSR]. Vol. 3. Moscow: USSR Central Statistical Office.
5. The State Archive of the Republic of Crimea. Fund R-137. List 9. File 14. p.46.
6. USSR. (1989) *Raspredelenie naseleniya SSSR, soyuznykh i avtonomnykh respublik, kraev, oblastey i avtonomnykh okrugov po natsional'nosti i yazyku* [Distribution of the population of the USSR, union and autonomous republics, provinces, regions and autonomous counties by nationality and language]. Moscow: USSR State Committee on Statistics.
7. Russian Federation. (2012) *Sotsial'no-demograficheskiy portret Rossii: Po itogam Vserossiyskoy perepisi naseleniya 2010 g.* [The sociodemographic profile of Russia: On the results of the 2010 All-Russian Population Census]. Moscow: Federal State Statistics Service, Statistical Information Centre "Statistics of Russia."
8. Russian Federation. (2015) *Itogi perepisi naseleniya v Krymskom federal'nom okruge* [Census results in the Crimean Federal District]. Moscow: Moscow: Federal State Statistics Service, Statistical Information Centre "Statistics of Russia."
9. Martynova, M.Yu. & Stepanov, V.V. (eds) (2019) *Izmerenie kul'turnogo mnogoobraziya. Yazykovaya situatsiya, perepisi, polevaya etnosta-tistika* [Measuring Cultural Diversity. Language Situation, Censuses, Field Ethnostatistics]. Moscow: IEA RAS.
10. Drobizheva, L.M. (2017) *Obshcherossiyskaya identichnost' i uroven' mezhnatsional'nogo soglasiya kak otrazhenie vektora konsolidatsionnykh protsessov* [All-Russian identity and the level of national consent as a reflection of the vector of consolidation processes]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 1. pp. 26–36.
11. Kasatkina, N.V. (2004) *Osobennosti adaptatsii etnicheskikh grupp v sovremennoy Litve* [Features of adaptation of ethnic groups in modern Lithuania]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 5. pp. 49–54.
12. Arutyunov, S.A. (1989) *Narody i kul'tury. Razvitie i vzaimodeystvie* [Nations and Cultures. Development and Interaction]. Moscow: Nauka.
13. Andriyauskas, A.A. (1990) *Filosofiya iskusstva: Analiz kontseptsiy XVIII–XX vv.* [Philosophy of Art: An analysis of 18th – 20th century concepts]. Vilnius: Mintis.

Сведения об авторе:

Абрашкевичус Г.А. – кандидат культурологии, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: galacrimea.60@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Information about the author:

Abrashkevichus G.A. – Crimean University of Culture, Art and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: galacrimea.60@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 28.11.2020;
одобрена после рецензирования 15.01.2021; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 28.11.2020;
approved after reviewing 15.01.2021; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/49/2

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Елена Юрьевна Бабошко¹, Дмитрий Владимирович Галкин²,
Кристина Владимировна Коновалова³

^{1, 2, 3} *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

¹ *elena.baboshko@gmail.com*

² *gdv_t@mail.ru*

³ *kristina.u.work@gmail.com*

Аннотация. Авторы статьи обращаются к проблеме интерпретации современности в области искусства и ставят перед собой задачу описать характер изменений в дискурсе современности в ракурсе постмодернистской рефлексии. С этой целью был проведен анализ факторов, определяющих трансформацию ключевых понятий в дискурсе современности, включая рассмотрение взаимосвязи модерна и постмодерна, получившую развитие на почве модернистских интенций концепции тотального произведения искусства (Gesamtkunstwerk), а также вопроса о тотальности современности, отрефлексированной и «перевернутой» в творчестве апологета жанра тотальной инсталляции художника Ильи Кабакова. Рассмотрев также идею Зигмунда Баумана о «текучести современности», подразумевающую нарушение ранее сформировавшихся культурных, коммуникативных и символических связей, авторы делают свое заключение относительно изменений в определении современности, в соответствии с которым свойством, характеризующим современную действительность и задающим вектор развития искусству в будущем, становится фрагментарность, возникновение которой обусловлено отходом от восприятия мира как целостного явления и сменой представлений в эпоху модерна.

Ключевые слова: современность, современное искусство, модернизм, постмодернизм, тотальная инсталляция, Илья Кабаков, фрагментарность

Для цитирования: Бабошко Е.Ю., Галкин Д.В., Коновалова К.В. Концептуализация современности в контексте постмодернистской рефлексии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 14–29. doi: 10.17223/22220836/49/2

Original article

CONCEPTUALIZATION OF MODERNITY IN THE CONTEXT OF POSTMODERN REFLECTION

Elena Yu. Baboshko¹, Dmitry V. Galkin², Kristina V. Konovalova³

^{1, 2, 3} *National Research Tomsk State University Tomsk, Russian Federation*

¹ *elena.baboshko@gmail.com*

² *gdv_t@mail.ru*

³ *kristina.u.work@gmail.com*

Abstract. The authors of the article address the problem of interpretation of modernity in the field of art and set themselves the task of describing the nature of changes in the discourse of modernity from the perspective of postmodern reflection. To this end, an analysis of the fac-

tors determining the transformation of key concepts in the discourse of modernity was carried out, including consideration of the relationship between modernity and postmodernity, and the concept of a total work of art (*Gesamtkunstwerk*) developed on the basis of modernist intentions, as well as the question of the totality of modernity, reflected and “inverted” in the work of the apologist of the genre of total installation I. Kabakov. Having also considered the idea of Z. Bauman on the “liquidity of modernity”, implying the violation of previously formed cultural, communicative and symbolic ties, the authors draw their conclusion about the changes in the definition of modernity, according to which the property characterizing modern reality and setting the vector of development of art in the future becomes fragmentality, the emergence of which is due to the departure from the perception of the world as a holistic phenomenon. and the change of ideas in the modern era.

Having set the task to describe the nature of changes in the discourse of modernity from the perspective of postmodern reflection, the authors proceed, first of all, from the idea that modernity is characterized through the prism of the formation of ideas about it in the field of art, as a kind of artistic and aesthetic reaction of culture to the predominance of outdated trends in it with the help of a unique language of artistic forms, based on the philosophical conclusions of the famous art theorist B. Groys, according to whom an important reflexive distance is formed in the field of art in relation to various socio-historical situations, allowing the artist to comprehend what is happening from the position of autonomy as comprehensively as possible in the language of the artistic image. In addition, according to the authors, at the moment it is becoming increasingly clear that the conceptual and substantive aspect of the philosophy of the modern era, which gave rise to the formation of ideas about modernity as an idea, and the embodiment of modernist intentions in the radical manifestation of the avant-garde and the total work of art that replaced it does not reflect the fullness of the changes taking place in the development of ideas about modernity. Thus, there is a need to turn to the philosophy of postmodernism as a reflection of modernism and analyze the changes in the discourse of modernity, based on the transformations in the paradigm of modern times.

Keywords: modernity, modern art, modernism, postmodernism, total installation, Ilya Kabakov, fragmentation

For citation: Baboshko, E.Yu., Galkin, D.V. & Konovalova, K.V. (2023) Conceptualization of modernity in the context of postmodern reflection. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 14–29. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/2

Интерпретация современности через призму искусства

Проблема интерпретации современности как идеи выглядит в начале нового тысячелетия как никогда актуально в условиях влияния процесса глобализации, развития и усовершенствования технологий, роста скорости информационных потоков и трансформации культурно-исторических понятий в контексте межкультурного диалога.

Поставив задачу описать характер изменений в дискурсе современности в ракурсе постмодернистской рефлексии, авторы исходят, прежде всего, из представления о том, что современность характеризуется через призму формирования представлений о ней в области искусства, как своеобразная художественно-эстетическая реакция культуры на преобладание в ней устаревших тенденций с помощью уникального языка художественных форм. Согласно философским умозаключениям известного теоретика искусства Бориса Гройса, в сфере искусства формируется важная рефлексивная дистанция по отношению к различным социально-историческим ситуациям, позволяющая художнику из позиции автономии осмыслить происходящее максимально комплексно в языке художественного образа [1]. Кроме того, по мнению авторов, на сегодняшний момент становится все более ясно, что концептуально-содержательный аспект философии эпохи модерна, давший начало фор-

мированию представлений о современности как идее, и воплощение модернистских интенций в радикальной манифестации авангарда и пришедшем ему на смену тотальном произведении искусства, не отражает всей полноты происходящих изменений в развитии представлений о современности. Таким образом, возникает необходимость обратиться к философии постмодернизма как рефлексии модернизма и проанализировать изменения в дискурсе современности, основываясь на трансформациях в парадигме нового времени.

Среди теоретиков, обращавшихся к этой проблеме, безусловно, необходимо выделить Бориса Гройса (живет и работает в США, Германии), теоретизирующего идею современности и предлагающего рассматривать изменения в ее интерпретации с точки зрения возникновения тотальности, создаваемой в процессе преобразования сознания индивида и общества средствами искусства (основываясь на концепции создания тотального произведения искусства – *Gesamtkunstwerk*), которыми, по мнению философа, и была сама реальность в советской России) [2].

Напротив, российский теоретик М.А. Колеров указывает на неубедительность попытки определить современность через тотальность – как идею, характеризующую эпоху всеобщей индустриализации [3. С. 15].

Такие исследователи, как Меньшиков, отсылают нас к нищезанятости с его традицией понимания культуры как соединения двух противоречивых начал (выразившейся, в частности, в понимании постмодернизма как культуры двойного кода, в котором можно усмотреть истоки постмодерна) и указывают на актуализацию мифа о вечном возвращении как на основополагающий механизм культуры, определяя ее как существеннейшее завоевание постмодернистской эпохи [4. С. 6].

Жан Бодрийяр, в свою очередь, трактуя современность с точки зрения искусства, апокалиптически указывает на то, что современное искусство, став производным от современных технологий, безвозвратно потеряло связь с реальностью, стало независимой от реальности структурой, приняв форму цитирования, симуляции и ре-апроприации [5. С. 68].

У В.Н. Сырова, исследующего творчество И. Кабакова, мы находим ссылку на интерпретацию природы современности в ракурсе искусства. Он указывает на то, что основу творчества Кабакова составляет идея о фрагментарности, в соответствии с которой новое понимание мира состоит в том, что мир рассматривается как фрагмент, как одна реализованная возможность из многочисленных потенциальных [6. С. 150].

Также большой интерес представляют собой умозаключения британского социального теоретика Зигмунда Баумана, предметом философских размышлений которого стала идея о «текучести» современности, подразумевающая переход от сложного структурированного мира, который обременен сетью социальных обязательств, к миру гибкому, свободному от различных границ и условий [7. С. 97].

Цель данной статьи – провести анализ факторов, определяющих трансформацию ключевых понятий в дискурсе современности, и описать характер происходящих изменений в ракурсе постмодернистской рефлексии. С точки зрения авторов статьи, последовательное рассмотрение взаимосвязи модерна и постмодерна и получившей развитие на почве модернистских интенций концепции тотального произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*), вопроса о

тотальности современности, отрефлексированной и «перевернутой» в творчестве апологета жанра тотальной инсталляции И. Кабакова, а также идеи З. Баумана о «текучести современности», подразумевающей нарушение ранее сформировавшихся культурных, коммуникативных и символических связей, может привести к формированию заключения относительно изменений в определении современности.

От модернистской интенции к постмодернистской рефлексии

Роль философии модернизма в вопросе интерпретации современности переоценить невозможно, поскольку именно в модернизме, с нашей точки зрения, сформировались предпосылки определения современности как идеи. Одним из первых, кто обратился к проблеме современности в искусстве, можно считать французского поэта и философа Шарля Бодлера, который через определение романтизма в его связи с современным искусством дал современности теоретическое обоснование применительно к искусству, согласно которому она воплощает собой «парадоксы времени, осознавшего свою поразительную новизну по сравнению с предыдущими этапами переживания современности» [8]. В месте с тем Бодлер, который отвергал возможность сравнения современности с чем-либо в прошлом и наделял современность императивностью, подразумевал, что искусство должно быть по сути современным.

Представитель «второго поколения» теоретиков Франкфуртской школы Юрген Хабермас отождествляет современность с незавершенностью, характеризуя качественную определенность современного общества и культуры как процесс «незавершенного модерна» [9. С. 128]. С нашей точки зрения, это развивает идею Бодлера об императивности современности, которая определяется только тем, что есть здесь и сейчас, в настоящем. При этом Хабермас понятие современности наделяет рефлексивными качествами и определяет с точки зрения необходимости переосмысления и переоценки инициатив модерна, предлагая считать современным то, что способствует объективному выражению спонтанно обновляющейся актуальности духа времени [9. С. 16]. Можно даже сказать, что он ставит знак равенства между понятиями «современность» и «концепция постмодерна», в основе которого лежит рефлексия эстетики модерна.

Согласно влиятельному теоретику постмодернизма Жану-Франсуа Лиотару, последовательность смены философских взглядов, по сути, утопического модернистского дискурса, с его отвержением представления об истории как процессе и объявлением настоящего вершиной исторического прогресса, постмодернистским восприятием нового, определяющимся рефлексией прошлого, обуславливает взаимозависимость модерна и постмодерна. На самом деле, если понимание модерна связано с этапом становления и эволюции промышленного общества, приходящего на смену традиционному, то «постмодерн» (англ. *post* – после, *modern* – новый, современный) используется для описания социокультурной ситуации, характеризующейся принципиальной сменой ряда ключевых параметров, характерных для культурной парадигмы модерна. Сопоставляя модерн и постмодерн, В.Н. Волков сравнивает эпоху модерна в искусстве с эпохой гениев и авангарда, характеризуя ее наличием четких художественных границ, которые определялись

при помощи манифеста, декларации эстетической идентичности [10. С. 85]. В отличие от модерна, по его мнению, в постмодерне на первый план выдвигается эстетика смешения, где приветствуются скрещивания и гибриды. В постмодерне стираются границы между живописью и скульптурой, зданием и ландшафтом, более того, снимаются барьеры между искусством и жизнью: в работах Э. Уорхола, который занимался «театрализацией обыденной жизни», мы встречаем копии картинок из журнала мод, магазинной полки, телевизионного экрана, случайное сочетание форм – графики, живописи, фотографии, кино, журналистики, популярной музыки. Возникший позднее, в середине 1960-х гг. минимализм уже не смешивал формы, но подрывал различие между ними – сначала посредством производства объектов, не являющихся ни живописью, ни скульптурой, а затем при помощи перемещения скульптуры в сторону ландшафтного дизайна и архитектуры. Концептуализм, в свою очередь, сумел освободить искусство от изобразительных рамок, демонтировав сам объект искусства через исследование кодов, конституирующих его, и направив текст против образа, чтобы сопротивляться не только традиционным идеологиям эстетики, но и современной культуре спектакля вообще. Наконец, после того как живопись уступила место новым развивающимся формам выражения, появившееся инсталляционное искусство стало символом победы тривиальности.

Как широкое культурное движение постмодернизм живет критикой модернизма, присущих ему стандартов и ориентиров, ценностей осовременивания, новизны, усовершенствования, изобретения, преобразования и т.п. Архитектурный и социальный функционализм, научная и техническая рациональность, нормы визуальной симметрии и межиндивидуального взаимодействия подлежат методологической критике и ироническому отстранению. Под вопросом оказываются идеи развития и эволюции, логики, выстраивающие иерархические системы, и логики, построенные на противопоставлениях. Постмодернизм рассматривается как завершение модернизма, его разоблачение и демонтаж, обнаруживая в этом смысле непосредственную связь с модернизмом, заостряя внимание на рефлексии его оснований и свидетельствуя о продолжении процесса, не предполагающего логичного завершения.

Борис Гройс на этот счет справедливо замечает, что постмодернизм обращается к готовому, прошлому, уже состоявшемуся с целью восполнить недостаток собственного содержания, демонстрируя, таким образом, свою «крайнюю традиционность» и противопоставляя себя нетрадиционному искусству авангарда [11. С. 82].

«Художник наших дней – это не производитель, а апроприатор (присвоитель)... со времен М. Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте... Культурная инновация осуществляется сегодня как приспособление культурной традиции к новым жизненным обстоятельствам, новым технологиям презентации и дистрибуции, или новым стереотипам восприятия». [11. С. 82]

Схожей позиции придерживается Ж. Бодрийяр, называя сущностью современного искусства цитирование, симуляцию и ре-апроприацию [5. С. 68]. Согласно его апокалиптическому взгляду, современное искусство, став производным от современных технологий, безвозвратно потеряло связь с реаль-

ностью, стало независимой от реальности структурой, перестало быть подлинным, копируя свои собственные произведения и создавая копии копий, копии без оригиналов [5. С. 68]. Цитирование, симуляция – не просто термины современного искусства, но его сущность, так как оно с большей или меньшей степенью игрового начала или китча заимствует все формы прошлого, и даже формы сугубо современные.

Постмодернизм, характеризуемый в более узком философском смысле как методология деконструкции (терминологически оформившись прежде всего в работах Ж. Дерриды), отрекающаяся от рационалистических и метафизических норм организации исследования, описания феноменов человеческого бытия, интерпретации культурных объектов, скорее, представляется широкой публике как художественно-эстетическое движение. Одной из причин этого можно считать взаимодействие художественно-эстетической деятельности и социальных процессов, возникающее в кризисные эпохи, переживаемые обществом. Это взаимодействие определяется обращением художественно-эстетического сознания к образам игры, к приемам оборачивания привычных форм, к перетасовке социальных ролей и масок на фоне деформированной социальности, утратившей жесткие структуры и представляющей из себя неопределенное соотношение сил, борьбу разных тенденций и вероятностей. Таким образом, в парадигме постмодернизма эстетизированная социальность представляется отсутствием стандартов и ориентиров, а современность дает о себе знать, прежде всего, как проблема, поскольку неясны контуры социального времени и пространства.

Но, участвуя в деконструкции и без того разрушающихся структур социальности, эстетизированная критика современности дискредитирует заодно и социально-философские, рационально-метафизические попытки выйти за ее рамки в понимании складывающейся в обществе ситуации, включить в описание современности представления о структурах прошлого и возможных формах будущего. Данная логика хотя и типична для постмодернистского подхода, все же не отрицает возможность рассмотрения самой постмодернистской установки как одной из тем современности, когда сама современность трактуется как специфическая форма социальной эволюции, несводимая к сложившимся уже формам, но сопоставимая с ними.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что, претерпев изменения в соответствии с трансформацией социально-культурной ситуации в постмодернизме, ключевые понятия в дискурсе современности теперь не опираются на стремление к новизне и отрицание традиции вместе с призывом к пересмотру ценностей и развитием личностной свободы. Идея современности утрачивает питавшуюся модернистскими идеалами категоричность и императивность, приобретая характер открытости, противоречия и сомнительности.

Как отмечает В.Н. Волков, в философии постмодернизма большой интерес представляет ироническая линия философа Ричарда Рорти, по мнению которого история – совокупность созданных творческим человеком метафор, опирающихся на старые понятия. В таком ракурсе задачей творческой личности становится сравнение метафор с другими метафорами, а не фактами, художник просто пользуется подвернувшимися ему новыми инструментами, не открывая ничего нового. Критерием культуры, в которой все характеризуется

случайностью (язык, совесть, самость), являются не факты, но многообразные артефакты. Иронист – автономное творческое существо, чуждое каким бы то ни было абсолютам, созидающее себя благодаря случайности, а не открывающее готовые истины. При этом он подвергает непрестанному радикальному сомнению и отчуждению «конечный словарь» личности – набор унаследованных слов для оправдания своих действий, убеждений, жизни [12. С. 9], противопоставляя свою позицию условно понимаемому здравому смыслу.

В терминах С. Кьеркегора суть постмодернистской культуры определяется эстетическим отчаянием, смысл которого заключается в бесконечном поиске разнообразия эстетических впечатлений, каждое из которых в отдельности бессмысленно, а потому приводит в состояние отчаяния, которое становится общим содержанием жизни постсовременного человека. Термины отчаяния и страха, к которым сводится существование, непосредственным образом открывают череду концептов, ведущих к осознанию катастрофизма современной жизни.

Неопределенность и отчаяние возвращают нас к ницшеанству с его традицией понимания культуры как соединения двух противоречивых начал (выразившейся, в частности, в понимании постмодернизма как культуры двойного кода, в котором можно усмотреть истоки постмодерна) и трактовкой культуры как проявления воли к власти (непосредственным основанием постструктуралистских моделей отношений культуры и человека) [4. С. 6]. Таким образом, Л.А. Меньшиков указывает на актуализацию мифа о вечном возвращении как основополагающем механизме культуры, определяя ее как существеннейшее завоевание постмодернистской эпохи, которое претендует на то, чтобы стать тем наследием культуры второй половины XX в., которое переживет свое время. В таком ракурсе идею вечного возвращения в культуре можно рассматривать как центральный механизм воспроизводства культурных смыслов в сегодняшней художественной и социально-политической практике. Следовательно, постмодерн воспринял идею вечного возвращения как основной механизм производства культурных смыслов и как основной механизм исторического движения человечества. В наиболее радикальных постмодернистских концепциях представление о вечном возвращении абсолютизируется и становится единственным основанием для культуротворчества, которое «вечно возвращается в каждом событии» [4. С. 7].

Фридрих Ницше помог постмодерну «придать безответственности ее позитивный смысл» [13. С. 71]. Представления Ф. Ницше о переоценке ценностей открыли путь для постмодернистского учения об относительности ценностей, их исторической обусловленности и текучести. Понятие переоценки может быть использовано как описание еще одной стратегии постмодернистского творчества – творчество происходит только в случае нового наделения ценностью какого-либо из прежних смыслов. Наконец, Ф. Ницше открывает своим творчеством эпоху «смертей» всех возможных ценностей – после однажды осуществившейся в теории Ф. Ницше «смерти Бога» начинается черед постмодернистских «умираний», когда смертными оказываются все казавшиеся прежде бессмертными ценности и идеалы [4. С. 9].

Ирония в творчестве Ильи Кабакова Тотальность: пародия и миф

Кроме того, что представление о современности утрачивает питавшуюся модернистскими идеалами категоричность и императивность, приобретая характер открытости, противоречия и сомнительности, в соответствии с трансформацией социально-культурной ситуации в постмодернизме, можно предположить, что одним из свойств, характеризующим постмодернистскую действительность, является фрагментарность, возникшая вследствие отхода от восприятия мира как целостного явления и смены представлений в эпоху модерна. Этот аспект, по мнению В.Н. Сырова, формирует основу проблематики творчества И. Кабакова [6. С. 150], у которого новое понимание мира состоит в том, что мир рассматривается как фрагмент, как одна реализованная возможность из многочисленных потенциальных [14] (здесь следует подчеркнуть, что уже многие годы художник Илья Кабаков предпочитает выступать дуэтом со своей супругой Эмилией, что следует всегда иметь в виду, когда мы ссылаемся на его работы, особенно в 2000-х гг.).

«Причина состоит в том, что новые условия действительно появляются из других фрагментов» [6. С. 150].

Мир воспринимается как событие, возникающее в результате других, неизвестных фрагментов, из-за чего не подлежит упорядочиванию. В этой связи оказывается невозможным вариант однозначного прочтения тотально фрагментарного [15. С. 74]. Мир уподобляется тексту, прочтение которого никогда не будет полным и исчерпывающим, части которого – фрагменты, подобные самому тексту [14]. Как следствие, человек постоянно сталкивается с неизведанным и неупорядоченным. Это, в свою очередь, опровергает возможность сопоставлять современность с тотальностью, характеризующейся целостностью и завершенностью. То есть мы сталкиваемся с новым, соответствующим духу времени, основанием для определения современности.

Проблема фрагментарности особенно остро воспринимается в искусстве в жанре тотальной инсталляции, создателем и апологетом которого считают И. Кабакова. Направление в своем творчестве художник назвал «тотальной инсталляцией» (синтетической конструкцией, построенной на включении зрителя внутрь себя и рассчитанной на его реакцию внутри закрытого пространства), так как по сложности исполнения произведения этого жанра представляют собой *Gesamtkunstwerk* – универсальные произведения, объединяющие в себе различные виды искусства. Кроме характеризующей тотальную инсталляцию фрагментарности, на наш взгляд, реализация творческих замыслов в рамках именно этого жанра свидетельствует о сомнительности предположения о лежащей в основе современности тотальности, а его изучение позволяет, в свою очередь, опровергнуть данное предположение. Выстраивая пространство своих инсталляций, отражающих советскую реальность, И. Кабаков наполняет декорации, повествующие о противоречивости мифов советской эпохи, глубоким символическим значением. Собирая детали советской эпохи в комплексный художественный объект, он иронизирует в своих работах над понятием тотальности. Подвергая иронии нормы и понятия, атрибуты тотального общества, художник указывает на то, что тотальное общество является собственной пародией, а критический взгляд на него и

мир в целом не оставляет сомнений в том, что в основе современного восприятия лежит фрагментарность.

Зритель в буквальном смысле может войти в сотворенный художником мир, увидеть его изнутри, прочувствовать, и даже стать его частью. Тотальные инсталляции – это особым образом организованные пространства (иногда компактные, иногда занимающие целые музеи), отчасти напоминающие «коробку» театральных декораций, погружающие зрителя в ту или иную атмосферу. Согласно идеям И. Кабакова, тотальная инсталляция строится на включении зрителя внутрь себя и рассчитана на его реакцию внутри закрытого, без «окон», пространства, часто состоящего из нескольких помещений. Основное, решающее значение при этом имеет ее атмосфера, аура, возникающая из-за покраски стен, освещенности, конфигурации комнат и т.д., при этом многочисленные, «обычные» участники инсталляции – объекты, рисунки, картины, тексты – становятся рядовыми компонентами всего целого. *И. Кабаков обосновывает создание тотальной инсталляции необходимостью «выставлять “пространство”, впоследствии помещая в него предметы – что символично отражает процесс растворения отдельных элементов в едином «душином государственном “ничейном” пространстве»* [16]. *Теряя свою идентичность, отдельные элементы становятся частью созданной реальности.* Находясь внутри нее, зритель превращается из наблюдателя в участника события. Например, в известной работе И. Кабакова, посвященной коммунальному быту, «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1985) неряшливый быт коммунальной квартиры советского периода олицетворяет собой декорации к спектаклю, который происходит в безмолвном повествовании автора, обращаясь к зрителю и рассказывающего историю неведомого жильца, которому удалось катапультироваться из этих условий. Таким образом, он, с одной стороны, воплотил советскую мечту о покорении космоса, а с другой – избежал унижительного существования в коммунальной квартире. В работе «Туалет» (1992) среднестатистическая советская гостиная находится в одном помещении

с общественным туалетом, иллюстрируя противоречивую сущность мифа о советской реальности. Декорации в виде грязного общественного туалета символизируют вывернутый наизнанку миф о комфорте существования в условиях советской реальности. Инсталляция-лабиринт «Альбом моей матери» (1990) представляет собой полутемный коридор, попадая в который, зритель погружается в воспоминание о советских коммунальных квартирах (в которых, по словам автора, «человек полностью лишается своей приватной сферы, он находится под постоянным контролем»). Инсталляция основана на воспоминаниях матери художника, записанных ею по просьбе сына, когда ей было уже за восемьдесят. Перепечатанные на машинке фрагменты этого текста, вместе с любительскими фотографиями, составляют несколько десятков листов этого своеобразного альбома, исполненного на кусках старых обоев. Продвигаясь по коридору-лабиринту, зритель все громче слышит голос, напевающий старый романс.

Согласно Б. Гройсу, таким образом, художник создает не модель или копию, а иллюзию советской культуры, которой в реальности не было. Многие люди, например, никогда не жили в коммунальной квартире. В этой связи

скачок от того, что мы видим, к тому, что мы воображаем, является исключительно проблематичным продуктом нашего сознания. Кроме того, в «Диалогах» с И. Кабаковым уточняется, что все его работы содержат как бы самооценки изображенного в них с целью предвосхитить чужую оценку, интегрировать ее в свою собственную и тем самым парализовать ее [17. С. 14].

Согласно собственным высказываниям художника, его работы содержат в себе «остроумные сопоставления», при помощи которых можно высмеять тяжелые для существования условия, нелепость и фальшь советского быта (на примере советских коммунальных квартир) [18]. Его образ становится своеобразной метафорой, раскрывающей неприглядность и противоречивость советской жизни:

«...потому что жить в ней нельзя, но и жить иначе тоже нельзя, потому что из коммуналки выехать практически невозможно. Вот эта комбинация – так жить нельзя, но и иначе жить тоже нельзя – хорошо описывает советскую ситуацию в целом. Остальные формы советской жизни (в том числе, например, лагерь) являются лишь различными вариантами коммуналки» [18].

Воспроизводя мир (в эстетике советской действительности) в рамках метафоры, И. Кабаков подчеркивает разницу между миром за стенами коммунальной квартиры, который «прекрасен и един», и внутри нее, где все живут раздробленно и в разногласии, не уважая друг друга, прислушиваясь к пропагандистским сигналам снаружи, бессознательно подчиняясь установленной доктрине и правилам. «Там рай, там молодые, юные существа идут на физпарад. А вы здесь... живете как собака. Постыдились бы! Это форма пристыжения» [18]. Художник использует иронию для создания дистанции, для возможности смотреть на происходящее (контраст между «Пушкинским музеем, Третьяковкой, консерваторией, несколькими библиотеками – и той повседневной одичалостью, которую представляла собой советская жизнь» [18]) со стороны, анализировать, оценивать и формировать конкретное отношение. «Нельзя было жить в Советском Союзе и не дистанцироваться от общего одичания» [18]. Однако, по его словам, отношение могло быть разным: познавательным или гневным, отражающим отчаяние и страх. Метафору продолжает большое количество неопределенных текстов (безличных местоимений «они», «оно», «у нас» и др., форм «не завезли», «выбросили», «сегодня не подошло»), в форме которых в реалиях коммунальной квартиры выступает внешний мир и которые отражают беспомощность и безответственность коммунальной жизни. «В коммунальной речи очень высока степень давления императива “высших” начал. <...> Всякий текст как бы адресован от имени каких-то очень высоких инстанций» [18]. То есть наличие коммунальных норм подразумевает наличие высокого императива, вследствие чего все апеллируют к этому «надкоммунальному “я”», «сверх-я» [18]. Художник подчеркивает, что тотальность коммунального существования определяется невозможностью отказа от нее из-за неизбежности последующего осуждения и идеологического террора со стороны других. Нельзя выделиться или жить лучше, чем другие. Вместо этого, выполняя отведенную роль и принимая все ценности коммунального мира, можно принять участие в жизни других, быть готовым поделиться. «Для коммуналки большого мира и другой системы ценностей нет – она образует полностью замкнутый мир» [18].

Таким образом, анализ творчества И. Кабакова позволяет сделать следующие выводы:

- создавая иллюзию и вовлекая в нее зрителя, искусство представляет язык определения современности, но не навязывая идеалы и ценности, а предлагая интерпретировать и рефлексировать реальность;

- использование иронии позволяет создать дистанцию, чтобы предоставить возможность смотреть на происходящее со стороны, анализировать, оценивать и формировать конкретное отношение;

- сравнивая идеалистическую (искусственно созданную и пропагандируемую) и реальную картины мира, существовавшие в советскую эпоху, И. Кабаков указывает на противоречие между идеей (тотальностью, навязываемой идеологией) и реальностью (распадающимся на разрозненные мелкие части неприглядным бытом коммунальной квартиры), что позволяет опровергнуть возможность проведения параллели между современностью и тотальностью; жанр тотальной инсталляции в современном искусстве, в противоположность модернистскому произведению тотального искусства (*Gesamtkunstwerk*), как бы «выворачивает» наизнанку и подвергает насмешке все наивные идеалы и ценности, определяющие тотальность;

- наконец, предлагая специфический угол зрения, фокусируя внимание зрителя на каком-либо аспекте образа, И. Кабаков максимально раскрывает представление о тенденции к фрагментарности, определяющей современность. Вследствие чего мир воспринимается как событие, возникающее в результате других, неизвестных фрагментов, из-за чего не подлежит упорядочиванию.

Текущая современность в философии З. Баумана

Постмодернистская парадигма оправдывает интенции модерна, представляя собственный взгляд на его концепции и рефлексирова его идеалистические устремления. Однако по-прежнему остается открытым вопрос относительно содержания и смысла современности. В этой связи, на наш взгляд, уместно обратиться к философии З. Баумана, который использует метафору «текущая современность» для описания эпохи постмодерна [7], характеризующейся большой неопределенностью как в жизни индивида, так и в социальной жизни, и на основании его умозаключений сформулировать тенденции актуального представления о современности, рефлекслируемые и представленные в области современного искусства.

Под «текучестью» у З. Баумана подразумевается переход от сложного структурированного мира, который обременен сетью социальных обязательств, к миру гибкому, свободному от различных границ и условий. Этот процесс сопровождается отмиранием некоторых слов, форм, институций и напоминает состояние непрерывного перемещения, плавления, перетекания. Обретая мобильность и избавляясь от длительных обязательств, человек получает возможность изменить все, что он создает. Одним из главных факторов в этом случае становится близость к источникам неопределенности, а также способность ускользать, отдаляться.

По утверждению З. Баумана, по-настоящему новой чертой социального мира, осмысляющей «текучесть» сегодняшнего состояния современности (в противоположность другим, ранним формам эпохи современности), явля-

ется непрерывная и невосполнимая текучесть того, что современность в своих первоначальных формах старалась, напротив, закрепить и упрочить местоположения людей в социальном мире и межчеловеческие связи; особый упор делался на вторые, поскольку их текучесть является условием (хотя и не предопределяет сама по себе) текучести первых [19. С. 164]. Процесс активности по установлению связей в обществе постепенно вытесняет сами связи. Современность представляет собой непрекращающуюся модернизацию, она не состояние, а, скорее, процесс. Кроме того, современность характеризуется такими свойствами, как «разукоренение», «избавление от обязательств», «плавление твердых тел» [19. С. 164] и т.д. С точки зрения З. Баумана, лишение сети человеческих связей ее былой прочности было изначальной целью процесса современности, но со временем не оправдались первоначальные ожидания, связанные с прохождением этого процесса, а именно: вместо переопределения и новой стабилизации мы становимся свидетелями перманентного «разукоренения», которое не оставляет возможности для формирования перспектив стабилизации. Изначально этот процесс имел инструментальную ценность: его смыслом и целью были переустройство и создание нового, более рационально устроенного общества. То есть условный «проект современности» мог заключаться в поиске совершенного состояния – такого, которое сделает всякое дальнейшее изменение ненужным, неуместным, нежелательным, поскольку любое изменение приведет только к ухудшению. Взамен этого развивается тенденция к формированию непрочных связей, временных обязательств, субъективно поддерживаемого видения мира, где приветствуется непредсказуемая смена правил. Во втором десятилетии XXI в. слабость, сугубая временность связей и готовность в любой момент пересмотреть их обозначились еще более отчетливо, поскольку этому процессу начинает содействовать онлайн-опыт, после чего сообщества все более стали походить на «сети»: агрегаты, которые производятся и постоянно заново воспроизводятся в виде чередующихся действий по соединению и разъединению контактов.

Заключение

Суммируя основные идеи З. Баумана и сопоставляя их с рефлексией модернистской интенции, мы можем сделать свое заключение относительно оснований и определения современности. Можно сказать, что тенденции, формирующие облик цивилизации конца XX – начала XXI столетия, представляют продукт естественного саморазвития модерна как специфического типа социальности.

Приоритет динамических ценностей – развития и совершенствования, движения вперед, но в строго установленном направлении, – провозглашенный в рамках классического модерна, пришедшего на смену традиционному обществу и сменившего «старый» порядок на «новый», более соответствующий реалиям, свидетельствовал о возникновении «жесткой» (по определению З. Баумана) модификации современности – индустриального общества. По мнению некоторых ученых (например, Ю. Хабермас), тенденции, формирующие облик цивилизации начала XXI в., представляют продукт саморазвития модерна и вписываются в общий контекст эволюционной программы модернизации, что свидетельствует о «незавершенности» модернистского проекта.

Вместе с тем очевидно, что постиндустриальное общество конца XX – начала XXI в., испытывающее влияние таких факторов, как глобализация, развитие технологий и усиление скоростей в процессе обмена информацией, нуждается в новом подходе, анализе и интерпретациях. Ссылаясь на З. Баумана, согласно которому «постмодерн не есть преходящее отклонение» от «нормального состояния модерна» [19. С. 156], можно предположить, что мы имеем дело с качественно иным обществом по сравнению с модерном, не похожим ни на одно из прежде существовавших.

В то время как эпоха классического («тяжелого») модерна характеризовалась взаимовыгодным соглашением между капиталом и трудом, регламентацией и контролем системы разделения труда, а также формированием целей коллективных действий государством, которое выступало в качестве основного субъекта социального управления, планирования и нормообразования, постмодернистской современности, скорее, присуща «гибкость», неопределенность, а также отсутствие гарантий и иллюзий. На фоне внезапно меняющихся условий труда, краткосрочных контрактов, исчезающих профессий, специальностей, предприятий и даже отраслей производства теряет свой смысл идея попечителя и контролера, а весь груз ответственности, включая принятие решений без оглядки на государство, начальство, партию, вождя, перекладывается на плечи самих индивидов. Вместе с тем приобретенная (относительная) свобода не решает всех проблем, обрекая индивида на самостоятельный поиск решений в любой ситуации, лишая его возможности винить в случае неудачи кого-либо, кроме себя. В обществе начала XXI в., с одной стороны, быстро усложняются экономические действия, с другой – все более явно фрагментируется человеческое существование. Согласно З. Бауману, противоречие между этими действиями и составляет основную дилемму современной жизни.

Государство модерна, определяющее себя – в том числе через искусство авангарда – как цивилизацию разумную и гуманную, выступало в качестве оплота борьбы за лучшую жизнь. В борьбе за цивилизованное существование, свободу от страданий и формирование личности в условиях свободы суверенное право действовать принадлежало государству, законодательным и исполнительным органам власти. Ссылаясь на Б. Гройса, можно сказать, что государство выступало в роли художника, создававшего уникальное произведение искусства, которым была сама реальность. Однако возложение на государство ответственности за решение задачи всеобщего счастья приводило к злоупотреблениям и стало восприниматься, скорее, как усиление бремени, чем как освобождение от него. Речь о тоталитаризме и его последствиях, лишивших идею обретения индивидом уверенности в себе и ответственности за себя в результате освобождения от любых ограничений какого-либо смысла. Однако национальные государства, традиционно претендовавшие на роль источника силы и могущества, обнаруживают свою слабость перед лицом анонимно-универсальных тенденций текучего модерна, а вместе с уходом тотальных амбиций государства в прошлое – из-за неспособности человека к самоутверждению и утраты веры в спасительную миссию общества оказываются бесплодными и демократические иллюзии.

В этой связи вполне закономерно заключить, что определение тотальности, сформировавшееся в эпоху классического модерна, противоречит идее

современности в постмодернистском аспекте, что, в свою очередь, опровергает возможность сопоставления современности с тотальностью, так как последняя гораздо уже понятий модернизации, индустриализации и глобализации, определяющих развитие общества в перспективе. Для постмодернистской версии современности, скорее, верно сопоставление со скоростью, гибкостью, неопределенностью, переменчивостью. От современного человека требуется умение быстро перестраиваться, чутко реагировать на внешнее окружение и его запросы, осваивать новые знания и навыки, быть готовым к любым изменениям. И жить в настоящем, так как действующая сегодня «формула успеха», скорее всего, не будет работать завтра.

Согласно З. Бауману, последнее предположение оправдывается представлением о грядущем распаде как цивилизации мировой системы модерна и капитализма вследствие процесса глобализации [19. С. 156]. В этой связи существует вероятность, что существующий хаос может смениться новым порядком, отличным от привычного нам. Лежащая в основе этого предположения неизвестность и неопределенность, безусловно, также способствует распространению растерянности. Это отражается в области художественных практик, где в символической или даже абсурдной форме художниками осуществляется попытка отрицания и преодоления их гротескной судьбы.

Это своеобразная рефлексия того, что реальность положения прячется за социальными играми, психологическими уловками и личными увлечениями, принимающими форму «согласованного», «коллективного» безумия, которое «возвеличивается всеохватным масштабом и артикулированным или молчаливым согласием уважать то, что признается столь многими». Общество представляет собой силу, которая создает и легализует самодостаточные мифы и смыслы, и делает согласованное и принятое величественным. В этой связи именно абсурд выступает в качестве констатации смыслового, логического, бытийного и символического бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире.

Таким образом, можно сделать вывод: постмодернизм, являясь своеобразным результатом реализации задач и ценностей модерна, привел к отчуждению и овеществлению. Переключившись из сферы общественного устройства в сферу повседневности и обустройства быта, свобода и прогресс пришли к своей противоположности, сковав общество зависимостью от потребления. И это в условиях огромного богатства возможностей и отсутствия каких-либо запретов. В мире постмодерна нет ничего определенного: глобальных целей, ценностей, интересов. Фактически постмодерн, характеризуемый нестабильностью и хаосом, можно сопоставить с переходным периодом к обществу, суть и определение которого нам пока неизвестно.

Список источников

1. Гройс Б. Логика равноправия // Художественный журнал. 2005. № 58–59. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/508> (дата обращения: 10.04.2021).
2. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи // Художественный журнал. 2003. № 6.
3. Колеров М.А. Большой стиль Сталина: Gesamtkunstwerk Alsindustriepalast // Лорос. 2015. Т. 25, № 5 (107). С. 1–32.
4. Меньшиков Л.А. Истоки постмодерна и роль неклассической философии в формировании интеллектуального пространства современной культуры // Человек. Культура. Образование. № 2. 2013. С. 6–16.
5. Baudrillard J. The Illusion of The End / Trans. by C. Turner. Oxford : Polity Press, 1994.

6. Сыров В.Н. Научное познание в условиях утраты идеи целостности мира // Методология науки. Человеческие измерения и дегуманизирующие факторы научного познания. Томск : Ротапринт ТГУ, 1996. С. 147–152. URL: http://siterium.trecom.tomsk.su/syrov/Syrov_3.htm
7. Бауман З. Текучая современность. СПб. : Питер, 2008.
8. Калинеску М. Идея современности // Художественный журнал. 2016. № 98. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541>
9. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне : пер. с нем. М. : Весь мир, 2003.
10. Волков В.Н. Постмодернизм: эстетизация этики // Вестник Марийского государственного университета. 2014. № 2 (14). С. 85–89.
11. Гройс Б. Политика поэтики. М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. 401 с.
12. Волков В.Н. Постмодернистская этика и эстетика: отказ от ценностно-нормативного // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2014. № 3. С. 9–34.
13. Делёз Ж. Ницше и философия. М., 2003.
14. Кузьмина М.А. Метафора как элемент методологии современного научного познания // Социологические исследования. 2006. № 2 (262). С. 5.
15. Недельский В.О. Переходные системы. Теория прогресса и теория хаоса // Русский мир. 2002. № 6. С. 74–94.
16. Орлова М. Шесть тезисов И. Кабакова // Новости искусства. 2018. № 62. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5590/>
17. Гройс Б. Кабаков И. Диалоги. Вологда, 2010.
18. Семендяева М. Кабаков о коммунальном мире // The Art Newspaper Russia. URL: <http://arzamas.academy/authors/153/>
19. Де Бовер А., Оберемко О.А., Кристалл Э. Когда обрываются связи: интервью с З. Бауманом // Социологический журнал. 2017. Т. 23, № 1. С. 156–176.

References

1. Groys, B. (2005) Logika ravnopraviya [The logic of equality]. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 58–59. [Online]: <http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/508> (Accessed: 10.04.2021).
2. Groys, B. (2003) Gesamtkunstwerk Stalin. Stat'i [Gesamtkunstwerk Stalin. Articles]. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 6.
3. Kolerov, M.A. (2015) Bol'shoy stil' Stalina: Gesamtkunstwerk Alsindustriepalast [Stalin's Great Style: Gesamtkunstwerk Alsindustriepalast]. *Logos*. 5(107). pp. 1–32.
4. Menshikov, L.A. (2013) The Postmodernity sources and the importance of nonclassical philosophy in the creation of intellectual space in contemporary culture. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie – Human. Culture. Education*. 2. pp. 6–16. (In Russian).
5. Baudrillard, J. (1994) *The Illusion of The End*. Translated from French by C. Turner. Oxford: Polity Press.
6. Syrov, V.N. (1996) Nauchnoe poznanie v usloviyakh utraty idei tselostnosti mira [Scientific knowledge in the conditions of the loss of the idea of the integrity of the world]. In: Sukhotin, A.K. (ed.) *Metodologiya nauki; chelovecheskie izmereniya i degumaniziruyushchie faktory nauchnogo poznaniya* [Methodology of science; human dimensions and dehumanizing factors of scientific knowledge]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 147–152.
7. Bauman, Z. (2008) *Tekuchaya sovremennost'* [Liquid Modernity]. St. Petersburg: Piter.
8. Kalinesku, M. (2016) Ideya sovremennosti [The idea of modernity]. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 98. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541>
9. Habermas, Yu. (2003) *Filosofskiy diskurs o moderne* [Philosophical Discourse on Modernity]. Translated from German. Moscow: Ves' mir.
10. Volkov, V.N. (2014) Postmodernizm: estetizatsiya etiki [Postmodernism: aestheticization of ethics]. *Vestnik Mariyskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2(14). pp. 85–89.
11. Groys, B. (2012) *Politika poetiki* [The Politics of Poetics]. Moscow: Ad Marginem.
12. Volkov, V.N. (2014) Postmodernistskaya etika i estetika: otkaz ot tsennostno-normativnogo [Postmodern ethics and aesthetics: Rejection of the value-normative]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke*. 3. pp. 9–34.
14. Deleuze, J. (2003) *Nitshe i filosofiya* [Nietzsche and Philosophy]. Translated from French. Moscow: [s.n.].
15. Kuzmina, M.A. (2006) Metafora kak element metodologii sovremennogo nauchnogo poznaniya [Metaphor as an element of the methodology of modern scientific knowledge]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Studies*. 2(262). p. 5.

16. Nedelskiy, V.O. (2002) Perekhodnye sistemy; teoriya progressa i teoriya khaosa [Transitional systems; theory of progress and chaos theory]. *Russkiy mir*. 6. pp. 74–94.
17. Orlova, M. (2018) Shest' tezisev I. Kabakova [Six theses of Ilya Kabakov]. *Novosti iskusstva*. 62. [Online] Available from: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5590/>
18. Groys, B. & Kabakov, I. (2010) *Dialogi* [Dialogues]. Vologda: [s.n.].
19. Semendyaeva, M. (n.d.) Kabakov o kommunal'nom mire [Kabakov about the communal world]. *The Art Newspaper Russia*. [Online] Available from: [https://arzamas.academy/authors/153 ?](https://arzamas.academy/authors/153?)
21. De Bover, A., Oberemko, O.A. & Kristall, E. (2017) Kogda obryvayutsya svyazi: interv'y u s Z. Baumanom [When connections break: An interview with Z. Bauman]. *Sotsiologicheskij zhurnal*. 23(1). pp. 156–176.

Сведения об авторах:

Бабошко Е.Ю. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: elena.baboshko@gmail.com

Галкин Д.В. – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: gdv_t@mail.ru

Коновалова К.В. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: kristina.u.work@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

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

Galkin D.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: gdv_t@mail.ru

Kononova K.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kristina.u.work@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.02.2023;
одобрена после рецензирования 13.02.2023; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 10.02.2023;
approved after reviewing 13.02.2023; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья
УДК 39:34
doi: 10.17223/22220836/49/3

ОБРАЗ СОБАКИ В ТРАДИЦИОННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ И РИТУАЛЕ БУРЯТ

Андрей Андреевич Бадмаев

*Институт археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук,
Новосибирск, Россия, badmaevaa@ngs.ru*

Аннотация. Выделен образ собаки на основе рассмотрения традиционных мифологических воззрений и обрядности бурят. Источниковой базой исследования послужили фольклорные, лингвистические и полевые материалы. Выявлено, что образ собаки был широко представлен в традиционном мировоззрении бурят, животное было включено в некоторые обряды жизненного цикла и обряд принесения клятвы-*шерти*. Образ собаки у бурят имел амбивалентный характер и помимо субстратного пласта в суждениях об этом животном были заимствования, в том числе связанные с буддизмом. Часть бурятских представлений об этом животном находит типологическую близость воззрениям главным образом тюрко-монгольских народов Центральной Азии и Южной Сибири.

Ключевые слова: буряты, традиционное мировоззрение, ритуал, буддизм, собака

Благодарности: Работа выполнена в рамках проекта НИР ИАЭТ СО РАН № FWZG-2022-0001 «Этнокультурное многообразие и социальные процессы Сибири и Дальнего Востока XVII–XXI вв.».

Для цитирования: Бадмаев А.А. Образ собаки в традиционном мировоззрении и ритуале бурят // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 30–43. doi: 10.17223/22220836/49/3

Original article

DOG IN THE TRADITIONAL WORLDVIEW AND RITUAL OF THE BURYAT

Andrew A. Badmaev

*Institute of Archaeology and Ethnography of the Siberian branch of the Russian
academy of sciences, Novosibirsk, Russian Federation, badmaevaa@ngs.ru*

Abstract. The aim of the work is to highlight the image of the dog through the analysis of traditional religious and mythological representations and ritual practice of the buryats. Proceeding from the goal, the following tasks were set: to give a characterization of the image of the dog in the buryat culture; to consider dog on the basis of mythology, folklore and language of the buryats; to determine the dog's place in rituals of the buryats.

The study was carried out within the framework of a systemic integrated approach. At the same time, the methodological basis of the work is the structural-semiotic method, according to which the symbols containing ideas about the dog are determined.

The source base of the work was folklore, linguistic data and field materials of the author.

In the course of the study, the following conclusions were made: the buryats formed a complex set of traditional representations about the dog. According to folk classification, it is included in the class “domestic animals”. Dog is considered useful for human, and so is vested with positive characteristics. It was incorporated into the ritual associated with the life

cycle and swearing-wool. It was believed that it performs a protective-magical function, this is due to the veneration of her as a guardian of the family and home. This animal symbolized the male principle. But, the image of a red / yellow dog was associated with female symbolism, the idea of receiving grace. Yellow dog was a totem from galzhuts that proves the existence in the past they have a local cult of this animal. The dog was included in the concept of space and time.

However, this animal had a negative connotation. In the mythological views of the buryats, she acted as an intermediary between the Middle and Lower worlds. Believed that the dog is associated with demonic characters. The ambivalence of the animal, in particular, was manifested in relation to its wool: along with the belief in its healing power, there was a judgment about the "impurity" of dog hair.

In addition to the substrate layer in the representations of the dog, we can distinguish borrowings. Dogs have drilled along with the change in religious preferences has been modified, in particular, significantly influenced by buddhism. At the same time, the views of this animal, which are typologically close to the views of a certain circle of peoples, mainly the turkic-mongolian ethnic groups of southern Siberia and Central Asia, testifying to the former ethno-cultural contacts of their ancestors, are highlighted.

Keywords: Buryats, traditional worldview, ritual, buddhism, dog

Acknowledgments: The work was carried out within the framework of the research project of IAET SB RAS No. FWZG-2022-0001 "Ethnocultural diversity and social processes of Siberia and the Far East of the XVII–XXI centuries".

For citation: Badmaev, A.A. (2023) Dog in the traditional worldview and ritual of the buryat. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 30–43. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/3

В истории человечества собака является первым одомашненным животным. Люди, находясь в исторически длительном общении с ней, изучили ее биологические особенности и повадки с целью использования ее лучших качеств для ведения хозяйства и обеспечения безопасности. Исследования отечественных авторов показывают, что народы России выработали оригинальные комплексы представлений об этом животном; они доказывают, что его образ связан с воззрениями о космосе, пространственно-временном измерении, демонологии и многом другом. До настоящего времени в бурятской этнографии не проводились специальные исследования подобного рода. Наша работа нацелена на выделение образа собаки через анализ традиционных религиозно-мифологических представлений и ритуальной практики бурят.

Статья опирается на письменные источники, при этом особое значение имеют фольклорные и лингвистические данные. Дополнительный характер носят полевые материалы автора (ПМА). Лексические данные преимущественно взяты из двухтомного бурятско-русского словаря «Буряад-ород толи» [1], включающего различные зоонимы и выражения, связанные с собакой.

Общая характеристика

Судя по лингвистическим данным, буряты осознавали биологическое родство, существующее между домашней собакой (*нохой* 'собака' (Canis lupus)) и волком (*шоно* 'волк'), что выразилось в наличии в бурятском языке общего понятия *шоно нохой* 'букв. собака и волк, собир. волки'. С этим связано мифологическое сближение данных биологических видов, проявившееся у бурят в суждении о волке (по Г.Р. Галдановой, о белом волке [2. С. 36]) как небесной собаке верховного небожителя (табуир. назв. *бурханай нохой* 'соба-

ка бога', *тэнгэрийн нохой* 'собака небожителя'. – А.Б.), якобы спущенной на землю для истребления вредных зверей [3. С. 628].

Тем не менее, по народной зооклассификации, собака входит в класс «домашних животных», о чем, в частности, говорит употребление таких собирательных терминов, как *нохой гахай* 'собака и свинья' и *нохой шубуун* 'собака и птица'. Мифологическим сознанием бурят это животное отнесено к категории «своих». Ядро указанного выше класса, соотносившееся с кочевническим укладом, составляли собака и *табан хушуун мал* 'пять видов скота' (кони, крупный рогатый скот, овцы, козы и верблюды). Кошка, свинья и домашняя птица появились у бурят в результате заимствования у русского переселенческого населения и перехода на оседлый образ жизни.

В бурятской лексике имеются слова и выражения, передающие звуки, издаваемые этим животным и отражающие его психоэмоциональное состояние: *гангинаан* 'визг собаки'; *хусаан* 'лай (собаки)'; *нохойн хусалдаан* 'собачий лай (о многих)', *нохойн хэрхирхэ абаян* 'рычание собаки', *улиха* 'выть', *улижа хусаха* 'лаять с воем' [1. Т. 1. С. 295, 615–616].

В традиционном хозяйстве и быту бурят собака играла особенную роль. Ведение скотоводства и охотничьего промысла, которые были для большинства бурят основными занятиями, делало необходимым держать одного и более псов. Поэтому, говоря о благополучии мужчины (его семьи), перечисляли кроме всего прочего и собаку. Для примера, в сказке «Зэр Далай Мэргэн на рыжем коне», помимо обязательного указания его коня, назван пес по кличке *Нарин Тойбон* 'Тонкое препятствие' [4. С. 109–116].

В первую очередь собака выполняла функцию охраны дома и двора. Немаловажную роль она играла при выпасе скота, следя за его компактным расположением и отгоняя от стада хищников. Наконец, она была настоящим помощником при добыче пушного и мясного зверя. Отметим, что для пушного промысла готовили псов отдельно – для охоты на медведя, соболя или белку. Вся эта профессиональная градация собак отразилась в бурятском языке: *ангууша нохой* 'охотничья собака'; *хотошо нохой* 'сторожевая собака'; *хонишо нохой* 'пастушья собака' и т.д.

Для выполнения каждого из перечисленных видов деятельности требовались собаки, наделенные определенными качествами. Так, признаками хорошей охотничьей собаки считались: наличие у нее на небе 14–15 небольших округлостей, длинный нос, большая голова, громкий голос, крепкая шея, сила как у тигра [5. С. 34]. При этом вне зависимости от хозяйственного предназначения в ней ставили высоко ум, верность хозяину, силу и стойкость к невзгодам.

В ряде бурятских фразеологических выражений живучесть человека ассоциируется с чертой, присущей данному животному: *Нохой амьтай* 'живучий, с собачьим дыханием' [6. С. 97]; *нохой голтой* 'очень живучий' (*гол* 'жизненный центр'. – А.Б.) [1. Т. 1. С. 615]; *ноходли голтой* 'живуч, как собака' [6. С. 106]. Другие выражения подчеркивают особенности хода собаки: *Нохой гальядлаар* 'тихо, медленно (идти), собачьим шагом (идти)'; *нохойн хатарһандадлаар (бэшэхэ)* 'быстро, легко (писать), как собака рысит (писать)' (*хатар* – быстрый бурятский танец. – А.Б.) [6. С. 98]. В другом фразеологизме передается тяжелое душевное состояние человека: *Досоонь нохой ухэхэ* 'горевать, букв. внутри собака сдохла' [6. С. 106]. Или в знак удивления

буряты обычно говорили: *Долоон нохой хуса* 'Ох, ах, семеро собак залай' [6. С. 106].

В прошлом наиболее распространенной породой собаки у бурят был бурят-монгольский волкодав, больше известный как хотошо 'букв. сторожащий стойбище (двор)'. Данное название указывает на исполнение им функций сторожевой и пастушьей собаки. Эта аборигенная порода была известна в Юго-Восточной Сибири еще в эпоху владычества хунну (II в. до н.э. – II в. н.э.).

Бурятская лексика содержит слова, показывающие половозрастное деление собаки: *эрэ нохой* 'кобель'; *агта нохой* 'кастрированная собака'; *эмэ нохой* 'сука'; *гулгэн нохой* 'щенок' [1. Т. 1. С. 615]. В антропонимике бурят имеются имена, омонимичные упомянутым выше и другим названиям собаки: *Нохой*, *Шара нохой* 'Желтая собака', *Хара нохой* 'Черная собака', *Эмэ нохой*, *Гулгэн* [7. С. 54], *Улэгшэн* 'Сука' [8. С. 16]. В свою очередь, эти охраняемые имена послужили основой для некоторых распространенных фамилий (Нохоев, Гулгенов и др.).

Надо заметить, что буряты пытались объяснить причину domestikации собаки, и это нашло отражение в их фольклоре. В сказке «Собака» данное животное, не ужившись с крупными хищниками, приходит, по его мнению, к самому сильному существу на свете – человеку и остается у него жить [9. С. 27]. В сюжете этого произведения лежит идея одомашнивания собаки добровольно, и она, кстати, созвучна одной из научных гипотез domestikации этого животного.

В следующей части работы постараемся выявить, какой комплекс представлений был связан с данным животным и каково было отношение бурят к собаке.

Образ собаки в мифологии, фольклоре и языке бурят

В представлениях бурят собака была хорошим животным, потому что была полезна в хозяйственной жизни. В эпических и сказочных произведениях бурят ее образ очеловечивается через приписывание животному ряда положительных черт – преданность (неслучайно говорят о «собачьей преданности»), способность любить и обладание разумом. В них пес является для героя соратником, готовым дать важный совет и даже отдать жизнь за него (как и у других тюрко-монгольских народов Центральной Азии и Южной Сибири, образы собаки, быка и коня у бурят подаются как наиболее близкие человеку).

Бурятское мировоззрение достигает своего абсолюта в сближении человека и собаки в мифе о людях-собаках, который был записан М.Н. Хангаловым у унгинских бурят (Предбайкалье): «По словам унгинских бурят, на северо-восточной стороне есть собачье царство *Нохой хани урам*. В этом собачьем царстве <...> все мужчины рождаются собаками, которые такие же, как обыкновенные собаки, но только большие; женщины же рождаются людьми, как обыкновенные женщины» [9. С. 220]. В этом рассказе можно увидеть отголосок довольно распространенных в средневековье, как на Западе, так и Востоке, легенд о песоголовых людях. В работе М.П. Алексеева, например, дается следующий фрагмент китайского исторического трактата династии Чэу (X в.): «Жители страны Кеу (т.е. собак) имеют тело человека, а голову собаки, длинные волосы, не носят одежду; их язык похож на собачий вой; все

их жены имеют человеческий облик; они рожают мальчиков, которые становятся собаками, и девочек, которые становятся женщинами; потом они женятся и выходят замуж» [10. С. 12]. Два выше приведенных текста во многом схожи, что даже может дать повод утверждать о китайских корнях бурятской легенды.

Но, образ человека-собаки все-таки отражает локально бытовавший у бурят культ собаки. Действительно, образ собаки присутствует в генеалогическом предании о происхождении одного из хори-бурятских родов: предками хоринских галзутов (некоторые исследователи полагают, что название *галзууд* ‘галзуты’ это сокращение выражения *Галзуу нохой* ‘Бешеная собака’) считается род Нохой, который предположительно имел эвенкийские корни. Правда, подобные названия носили этнические подразделения и у тюркских народов (например, знаменитая Ногайская орда или сеок (род) Ногой у алтайцев [11. С. 2]).

Упомянутая выше легенда унгинских бурят прямо указывает, что собака символизировала у бурят мужское начало. Кроме того, в ней исподволь находит отражение идея об оборотничестве человека в другое животное.

Позитивное отношение к собаке обнаруживается, в частности, в некоторых поговорках. Так, образ старой собаки связывается с умудренным жизнью стариком: *Хугшэн нохойн хусаһан – уур сайса, убгэн хунэй хэлэһэн – уе дууһаса* ‘Лай старого пса – вплоть до утра, а слово, сказанное стариком, – на всю жизнь (т.е. кто стар и бывал, тот и дело сделает хорошо и совет даст умный)’ [6. С. 97].

В мифе о хлебе это домашнее животное предстает в роли защитника человека. Бог за совершенный женщиной грех готов был наказать весь человеческий род (в буддийской версии вместо *бурхана* ‘бога’ указывают Будду), лишив его хлеба, но на помощь людям приходит собака, которая просит оставить ей пай на каждом колосе: «Буряты говорят, что нынешний хлеб это собачий пай, оставленный богом. Поэтому считается грехом жалеть хлеба для собаки» [12. С. 84–85]. Подобный сюжет с небольшими отличиями известен еще у ряда тюрко-монгольских народов: монголов [11. С. 352–353], хакасов [13. С. 111–112], алтайцев [14. С. 147–148] и др. Очевидно, что в этом мифе семантика собаки и хлеба совпадает [15. С. 115].

По мифологическим воззрениям бурят, с данным животным увязывают идею о получении *хэшиг* ‘благодати’. Кроме того, на это указывают, например, такие приметы селенгинских бурят: «Если (собака) воет по направлению от дому – к деньгам»; «если роет (яму) и ложится в нее, как бы играя, – к счастью» [8. С. 28]. В сказке «Сирота-парень, сын Хулдая, и его саврасый конь» герой получает от побежденного врага Шоно-хана рыжую собаку, которая превращается в красавицу и становится его женой, приносит богатство и счастливую жизнь [4. С. 95]. В других фольклорных произведениях герою за оказанную помощь отдают желтую собачку, также дарующую удачу и благодать. Исходя из данных примеров, можно предполагать, что, по суждениям бурят, рыжая/желтая собака символизировала женское начало. Сюжет о такой волшебной собаке, как показывают исследования, достаточно расхожий, и встречается, помимо монгольских народов, у ряда тюрков Южной Сибири: хакасов, шорцев и северных алтайцев [15. С. 115].

Здесь нужно отметить, что у бурят важную роль играла цветовая символика. В частности, это демонстрирует поверье о зарытых в земле кладях китайцев, якобы когда-то обитавших в Предбайкалье. Это золото и серебро будто бы со временем превращается в разных диких и домашних животных, например: «золото обращается в солового жеребенка, в желтого ямана (дикого козла. – А.Б.), в **желтую собаку** (выделено мною. – А.Б.)» [9. С. 63]. Данное поверье подтверждает, что рыжая/желтая собака воплощала удачу, богатство, т.е. тот же *хэшиг*. В пользу сакральности такого животного свидетельствует то, что желтая собака является родовым тотемом у выше упомянутого хори-бурятского рода галзутов. Кроме того, этот колор у бурят-буддистов соотносится с их религией, называемой *шара шажан* ‘желтая вера’; шаманизм обозначается как *хара шажан* ‘черная вера’.

Однако стоит указать, что в отдельных поверьях желтая собака служит нечистой силе: например, в одном из рассказов повествуется о появлении *шудхэр* ‘черта’ в облике босоногой старухи, сопровождаемой таким животным [16. С. 109]. Связь собаки с желтым окрасом шерсти с демоническими существами и миром мертвых отмечается в этнографии хакасов. Так, по их представлениям, мифическим царем желтых собак был *Саарадай-хан*, имевший тело человека и песью голову, обитавший в царстве мертвых, где вершил суд над душами умерших [15. С. 120].

В народных представлениях бурят выделяется образ пары псов, охраняющих героя и зачастую выступающих в роли *сахюусан* ‘божество-покровитель’. Для примера в сказке «Девушка и говорящий бархатисто-черный конь» такие собаки приходят на помощь герою и расправляются с шолмосом (*шолмос* ‘черт’) [4. С. 81]. Своеобразной проекцией указанного выше образа на звездную карту неба является бурятский миф о небесном стрелке, в котором тоже фигурирует пара охотничьих псов.

Мифическая пара собак известна в фольклоре других тюрко-монгольских народов. В частности, в алтайском героическом эпосе «Маадай-кара» рисуются два могучих пса богатыря, встающих на пути владыки Нижнего мира Эрлика:

«Шулмусам тропы заступив,
Путь Эрлик-бия преградив,
Два черных пса сторожевых –
Тайгыла, – неусыпно злых.
Алып верен пес Азар,
Алып предан пес Казар» [17. С. 13].

В то же время в суждениях хакасов и алтайцев с ними контрастируют образы двух грозных псов Эрлика [11. С. 66, 290–291; 15. С. 121].

В одной из легенд селенгинских монголов упоминается крылатая собака *тайга* (аналогию ей можно найти в фольклоре хакасов, самодийцев и иранцев [15. С. 115]). Этимология названия этого мифического персонажа происходит от монг. *taji* ‘лес’ (отсюда монг. *tajigan* ‘охотничья собака’ [18. С. 10]); между тем *тайгыл*, наименование указанных выше богатырских псов из алтайского эпоса, производно от тюрк. *taiya* ‘скалистые горы’ [18. С. 11]. Отличали собаку *тайга* длинные уши и крылья из шерсти [8. С. 30]. Считали, что способ-

ность передвигаться по суше и воздуху делают его непревзойденным охотничьим псом.

Как выше было сказано, наиболее распространенной породой собак у бурят был *хотошо*, имеющий черно-подпалый окрас шерсти. Из-за отличительных отметок на шкуре ее иначе именовали *Халтар* 'с рыжими полосами на ногах и морде' [1. Т. 2. С. 386]. Данную собаку характеризует наличие пары симметрично расположенных над глазами рыжих пятен – «глаз», отчего ее прозвали четырехглазой. Основываясь на этом, верили, что она обладает потусторонним зрением и видит призраков и представителей нечистой силы – *шолмос*, *ада* 'бес', *альба* 'злой дух' и др., сторожит от них дом (ПМА). Наглядным примером подобных воззрений может быть следующая охотничья примета: «Собака вертится у ног, не идет в лес – нечистый идет рядом, нужно выстрелить сзади себя» [17. С. 224]. Заметим, что, по представлениям бурят, четырехглазым был также волк, о чем говорит выражение, вероятно, отображающее мистическую способность, придаваемую этому зверю: *Шонын дурбэн нюдэн* 'волчья четыре глаза'.

Буряты с почтением относились к *хотошо*, имеющей белую шерсть на груди, полагали, что она дана сахюусаном (вспомним, что, по воззрениям бурят, гений-хранитель якобы принимает облик собаки). Считалось, что такая собака, но с белыми кончиками лап, приносит семье *хэшэг*. Между тем, если у щенка были белые лапы, по народным представлениям, он мог вырасти вороватым. Хуже всего относились к собакам с пестрым или серым окрасом шерсти, в отношении их действовал стереотип, что они трусливы и боятся быть съеденными волком или медведем [5. С. 34].

В загадках собака иногда ассоциируется с основным орудием труда лесоруба – топором: *Ой соо охтор нохой хусаа* 'в лесу маленькая собачка лает' [20. С. 118, 121]; *ойдо огто нохой хусаба* 'в лесу залаяла бесхвостая собака' [21. С. 122, 123]. Вероятно, такой образ возник из-за схожести (отрывистости) звуков, издаваемых топором во время рубки деревьев, и собачьего лая. Но надо заметить, что буряты образно называли топором и волка: они, прибегая к магии, пытались убить этого хищника, для этого в котле варили топор – «волчью голову» [2. С. 36]. Здесь, очевидно, совпадение семантики собаки, волка и топора.

По представлениям бурят особыми магическими качествами обладала шерсть собаки. Об этом, в частности, свидетельствует суждение о том, что человеческая душа может спастись от посланцев Эрлик-хана и нечистой силы, укрывшись в шерсти хорошей собаки. Верили, что подобно домашнему скоту у собаки благодать-*хэшэг* находится на ее волосяном покрове (ПМА). В связи со сказанным видится неслучайным изготовление бурятских традиционных видов головных уборов, одежды и обуви с использованием собачьей шкуры или волос. Еще Н. Витсен, чье сочинение «Северная и Восточная Тартария» было написано в конце XVII в., упоминает о традиции бурят носить собачью доху с собольей подкладкой [22. С. 157–158]. Источники XVIII в. отмечают также, что зимой буряты утепляли ноги, надевая под обувь «шубные лоскуты» – куски выделанной собачьей шкуры. Позднее такую функцию выполняли вязаные чулки из собачьей шерсти, считавшейся полезной при ревматизме ног (точнее при ревмополиартрите стоп и голеностопных). Вера в ее излечивающую силу показывает почтительное отношение бурят к собаке.

С данным животным ассоциируются номинации некоторых лекарственных растений: *Нохойн хоншоор* (*Rósa aciculáris*) ‘шиповник иглистый, букв. собачья морда’; *Нохойн хэлэн* (*Pulmonaria mollis*) ‘медуница мягкая, букв. собачий язык’. Вероятно, это обусловлено представлениями о его способности отыскивать лечебные травы и с их помощью исцеляться от болезни.

Собака была включена в традиционные представления о пространстве и времени. В центральноазиатском лунном календаре, которого придерживались буряты-буддисты, в его «малом» временном цикле (двенадцатилетнем) выделяли одиннадцатый по счету год собаки. В календарном году у забайкальских бурят был *нохой хара* ‘месяц собаки’ (октябрь – ноябрь), связанный с наступлением нового хозяйственного периода, когда семья перекочевывала на зимник и открывался сезон охоты на мясного и пушного зверя. Отметим, что тот же период в народном календаре бурят-шаманистов получил название *гуроохэн хара* ‘месяц косули’ или *гуран хара* ‘месяц дикого козла’, указывающее на основной объект охоты. Наконец, в сутках отделяли *нохой саг* ‘час собаки’. Двенадцатилетний календарь проецировался на внутреннее пространство юрты: в окружности, в центре которого находился домашний очаг, выделяли секцию под знаком собаки.

С животным увязывали особую меру длины – об этом можно судить по фразеологизму: *Нохойн дуунай газар* ‘на расстоянии собачьего лая’ [1. Т. 1. С. 616].

В традиционных воззрениях бурят образ собаки, помимо положительных качеств, наделялся и негативным ореолом, складывавшимся нередко из-за ее неблагоприятных поступков, в особенности наносивших прямой вред хозяевам (например, в случаях ее нападения на домашний скот).

В космогоническом мифе о сотворении мира и человека собака была оставлена Шибегени-бурханом (*Шигэмуни* ‘Будда Шакьямуни’. – А.Б.), сторожить первых мужчину и женщину, но с поручением она не справилась: Черт, дав ей волосяной покров и еду, смог осквернить спящих людей, оплевав их [9. С. 10]. Поэтому буряты полагали, что «шерсть с собаки нечиста» [9. С. 10]. В их мифопоэтическом сознании амбивалентность животного переносилась и на элементы его тела. Схожие рассказы, но с упоминанием иных мифических персонажей, были зафиксированы у ряда народов Сибири и Центральной Азии (алтайцев, монголов, самодийцев, хакасов) [15. С. 115].

Отрицательное восприятие собаки проявлялось и в поверьях об ее посмертной душе – *хомхой*. Буряты верили, что эти души «лижут губы у людей и губы от этого паршивеют» [9. С. 127]. По этой причине появившийся герпес на губах называли *хомхой долёохо* ‘высыпать, появляться (о герпесе), букв. собачья душа облизывает’ [1. Т. 2. С. 440]. Данное наименование души животного вполне сопрягается с указанным в космогоническом мифе о сотворении мира и человека нарицательным качеством собаки – чревоугодием: другие значения слова – *хомхой* ‘прожорливый, жадность, алчность’ [1. Т. 2. С. 440].

В бурятском языке и фольклоре отразились различные негативные качества собаки (жестокость, агрессивность, подлость, чревоугодие, всеядность и др.). Например, в загадке о собаке говорится: *Яндай ябагаар нуубэ* ‘Яндай кочует пешком’ [21. С. 120, 121] (*яндай* ‘жесткий’ – слово синонимично однокоренному *яндан* ‘жесткий, негодник, дрянь’ [1. Т. 2. С. 704]). Приведем еще несколько распространенных слов и фразеологизмов, связываемых с ней: *нохой хохор* ‘крайне недалёковидный, букв. слепой как собака’; *нохойн эдихээгуй*

‘мерзкий, букв. такой, что и собака есть не станет’; *нохойн барахагуй* *ехэ* ‘очень много, как собак нерезанных, букв. так много, что и собаке не съесть’; *хусаха* ‘лгать, перен. ругать, бранить’; *нохойрхо* ‘быть негодяем, подло поступать, букв. становиться собакой’ [1. Т. 1. С. 616].

Все эти негативные стороны поведения собаки вызывали у бурят презрительное отношение к животному, которое закрепилось в лексических выражениях, в том числе бранных: *Нохойлхо* ‘обращаться с кем-либо пренебрежительно, букв. обходиться как с собакой’; *нохойн надаан* ‘ничего не стоит, сущий пустяк, букв. игра собаки’; *нохойн хусаандашье бодохогуй* ‘ни во что не ставить, букв. даже за собачий лай не считать’; *нохос*, *нохосууд* ‘негодяй, презренный человек, сукин сын’; *бужуутай (хара) нохой!* ‘паршивая (черная) собака!’; *ямаан дэгэл хэдэрһэн нохойи!* ‘собака ты в козлиной шубе!’ [1. Т. 1. С. 616].

Здесь стоит указать, что номинация этого животного используется в разговорной речи как междометная идиома предостережения и досады: *Нохой, унавай* ‘Ой, как бы не упал’ [6. С. 106]; *нохой халхай!* ‘черт побери! букв. собака крапива (обжегся)!’; *ай, нохой!* ‘тьфу ты! букв. ай, собака’ [6. С. 615].

Интересно, что, по суждениям бурят, семантика собаки и свиньи (считавшейся нечистым животным) совпадает в случае, когда сообщается о бедности и неадекватности человека: *Нохой нюсэгэн* ‘совершенно ничего не имеющий, букв. собака голый’; *нохой гахагуй* ‘гол как сокол, букв. не имеющий ни собаки, ни свиньи’; *гахай ябаган*, *нохой нюсэгэн* ‘ни кола, ни двора, букв. пеший как свинья, голый как собака’; *нохой гахайдаа хурэхэ* ‘оскорблять друг друга последними словами, букв. собаке и свинье уподобляться’ [6. С. 616]. Употребление в лексических выражениях эпитета голый в отношении собаки, вероятно, адресует нас к упомянутому выше мифу о сотворении мира и человека, согласно которому это животное изначально было голым и не было покрыто шерстью.

В мифологических воззрениях бурят собака выступала как медиатор между Средним и Нижним мирами. В частности, такое восприятие животного имело следствием наблюдение за изменениями в его повадках. Его нетипичное поведение трактовалось как негативное. Так, к дурным приметам буряты относили: «Очень плохо, когда собака мочится, стоя на четырех лапах; лает на своего хозяина; сопит; залезает на крышу дома, юрты; прыгает на домашнее животное; лает, постоянно глядя в одну сторону» [16. С. 114]. Полагали, что собака может быть предвестником смерти человека: «собака роет во дворе яму – к беде: человек пропадет (умрет)» [23. С. 483]; «собака не узнает своего, лает – видит смерть, скоро умрет тот человек» [19. С. 224]; «если собака перескочит через юрту, то это предвещает смерть хозяину» [8. С. 27].

Между тем, отслеживая ее поведение, прогнозировали перемену в погоде, например выпадение осадков: «собаки забиваются в темные углы – к дождю» [19. С. 225]; «если собака играет и катается по земле – будет ненастье» [8. С. 28].

Полагали, что в собаку может обернуться представитель демонического мира *ада* или *бок* ‘домовой, черт’. По Ц.Ж. Жамцарано, такая собака-оборотень имеет пестрый окрас шерсти (черная с белыми пятнами) и красную морду; ее отличают необычные повадки: «Обходят (юрту. – А.Б.) неверно: не по солнцу, слева направо, а наоборот – справа налево <...> (собака-

оборотень) все время отвратительно воет» [24. С. 226]. По поверью, ее находят щенком в норе сурка-тарбагана, иными словами, в «чужом» неосвоенном мире.

Имея представление о демоническом начале собаки, в сильную грозу буряты боялись укрывать ее в доме. Считалось, что в такое ненастье один из небожителей (*тэнгри*) пускает молнии в нечистую силу: «Он старается убить Арахын-Шитхура (у монголов его именовали Арахо, у бурят – Алха [25. С. 319]), который часто прячется то за деревом, то в щель <...> Арахын-Шитхур прячется под собак <...>. В дерево гром кидает каменной стрелой, в животных огнем» [11. С. 141]. Данные воззрения были распространены и у сибирских тюрков (алтайцев, хакасов) [15. С. 121].

Верили также в особую силу голоса собаки в период затмений небесных светил, когда возрастали эсхатологические настроения у людей. Если случалось такое астрономическое явление, буряты всячески создавали шум, стуча железными предметами, стреляя в воздух и колотя собак [9. С. 191, 192]. Сходные обычаи отмечены у других монгольских и тюркских (алтайцев, тувинцев, хакасов и др.) народов. Для примера приведем выдержку из работы Г.Н. Потанина: «Кок-чулутуны говорят: „ай гарук тутту“, т.е.: месяц Гарук схватил), и в то время собакам уши вертят, детей квелият <...> Тангну-уранха бьют при затмении **желтых** (выделено мною. – А.Б.) собак и вертят хвост красному козлу» [26. С. 126–127]. Необходимо сказать, что у всех названных выше народов корни мифа о чудовище, проглатывающем небесное светило, тем самым вызывая затмение, были одни и произрастали из древнеиндийского мифа о чудовище Раху (неслучайна схожесть в названии этого мифического персонажа у некоторых из перечисленных выше народов – монг. Арахо, бур. Алаха, кок-чулут. Гарук, алт. Карык).

Укус собаки воспринимался бурятами двояко: не только как физический ущерб, нанесенный человеку, но и как знак вредоносного воздействия на него потусторонних сил. В особенности опасным считался укус бешеной собаки, его лечили, протаскивая больного на веревке через узкий проход в пещере или окуная в ледяные воды оз. Алят. Вероятно, такие процедуры символизировали новое рождение человека, так как в мифологическом сознании бурят пещерная щель ассоциировалась с чревом богини Умай, а вода наделялась порождающей функцией.

Имея непосредственное отношение к хозяйственной жизни и быту человека, собака инкорпорировалась в обрядовую практику.

Собака в ритуале

Это животное было представлено в бурятской обрядности, связанной с жизненным циклом и принесением клятвы-*шерти*.

Одним из старинных видов присяги у бурят была клятва на крови собаки, при которой саблей отсекали голову черной собаке и слизывали стекающую кровь с лезвия оружия [8. С. 82]. Г.Ф. Миллер пишет, что считалось, с этой кровью в человека входит дух животного, мстящий клятвopреступнику [27. С. 168–169].

Одним из обязательных ритуалов на свадьбе у унгинских (предбайкальских) бурят было *залаа зуухэ* ‘вешать кисточку’ – подношение в знак почтения и добрых пожеланий лент мужчинам и головных платков – женщинам.

При этом свой подарок получала и домашняя собака: ей на шею надевали красный тканевый ошейник [28. С. 83]. Так же поступали и у других предбайкальских бурят – нижеудинских бурят, перед совершением обряда смены прически невесте и облачения ее в одежду замужней женщины. Тогда собаке на шею подвязывали белую миткалевую ленту [28. С. 112]. Причем показателен перечень сакральных мест во внутреннем пространстве жилища, где втыкали березовые ветки с такими лентами, – очажные камни, несущие столбы, дверной проем, супружеская кровать и др. Другими словами, это домашнее животное тоже относили к священным для семьи предметам. Семантика обрядовых действий с участием собаки в обеих этнотерриториальных группах бурят была одна: они почитали животное как охранителя семьи и дома.

В обряде имянаречения ребенка несколько раз протаскивали под стоящей собакой, при этом его нарекали именем, омонимичным этому животному. Согласно А.Г. Митрошкиной, этот ритуальный акт имитировал очищение его от злого духа и вторичное рождение [7. С. 54]. Вероятно, дитя выдавали за щенка и таким способом пытались уберечь от нечистой силы. Примеры использования собаки в защитно-магических целях можно найти в этнографии других народов: южные манси очищали себя после похорон, трижды поднимая это животное над головой [29. С. 244].

В других семейных обрядах, в частности в погребальных, а также в традиционных молениях на *обоо* ‘место совершения обряда (в виде сложенных в кучу камней и веток), посвященного мифическому духу-хозяину’, и в некоторых иных традиционных родовых обрядах у бурят не допускали присутствие собаки. Причина этого запрета кроется в восприятии ее как нечистого существа, принадлежащего к «чужому» миру.

Заключение

Проведенное исследование показало, что у бурят сформировался сложный комплекс традиционных представлений о собаке. По народной зооклассификации она входит в класс «домашних животных», хотя, по воззрениям бурят, ее объединяют общие черты с волком, представителем класса «диких животных». Собака считается полезной для человека, и поэтому наделяется положительными характеристиками. Она была инкорпорирована в обрядность, связанную с жизненным циклом и принесением клятвы-*шерти*. Верили, что она выполняет защитно-магическую функцию, этим обусловлено почитание ее как охранителя семьи и дома. Это животное символизировало мужское начало. Но образ рыжей/желтой собаки связывался с женской символикой, идеей получения благодати. Желтая собака являлась тотемом у галзутов, что доказывает существование у них в прошлом локального культа такого животного. Собака была включена в представления о пространстве и времени.

Вместе с тем это животное имело и отрицательную коннотацию. В мифологических воззрениях бурят она выступала как посредник между Средним и Нижним мирами. Верили, что собака связана с демоническими персонажами. Амбивалентность животного, в частности, проявлялась в отношении к его шерсти: наряду с верой в ее излечивающую силу было суждение о «нечистоте» собачьей шерсти.

Помимо субстратного пласта в представлениях о собаке (например, о душе *хомхой* и др.), можно выделить заимствования. Образ собаки у бурят вместе со сменой религиозных предпочтений подвергался изменению, в особенности заметно влияние буддизма. Между тем выделены представления об этом животном, которые типологически близки воззрениям определенного круга народов, главным образом тюрко-монгольских этносов Южной Сибири и Центральной Азии, свидетельствующие о былых этнокультурных контактах их предков.

Список источников

1. *Буряад-ород толи*. Бурятско-русский словарь / сост. К.М. Черемисов, Л.Д. Шагдаров : в 2 т. Улан-Удэ : Республиканская типография, 2010. Т. I. А–Н. 636 с.; Т. II. О–Я. 708 с.
2. *Галданова Г.Р.* Доламаистские верования бурят. Новосибирск : Наука, 1987. 115 с.
3. *Протасов Н.* Из бурятских сказаний // Сибирский архив. 1912. № 8. С. 623–631.
4. *Бурятские волшебные сказки* / сост. Е.В. Баранникова, С.С. Бардаханова, В.Ш. Гунгаров. Новосибирск : Наука, 1993. 341 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 5).
5. *Намжилон Л.Б.* Шэдэи эрхи (Волшебные четки) : Словарь с комментариями. Улан-Удэ : [б. и.], 1996. 79 с.
6. *Бертагаев Т.А.* Об устойчивых фразеологических выражениях (на материалах современного бурят-монгольского языка) // Сборник трудов по филологии. Улан-Удэ : Бурмонгиз, 1949. С. 64–119.
7. *Митрошкина А.Г.* Бурятская антропонимия. Новосибирск : Наука, 1987. 222 с.
8. *Смолев Я.С.* Три табангутских рода селенгинских бурят: этнографический очерк. М. : Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1900. 58 с.
9. *Хангалов М.Н.* Собрание сочинений. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1960. Т. 3. 421 с.
10. *Алексеев М.П.* Сибирь в известиях западно-европейских путешественников и писателей, XIII–XVII вв. : введение, тексты и комментарий. Новосибирск : Наука, 2006. LXXII. 504 с.
11. *Потанин Г.Н.* Очерки Северо-Западной Монголии. Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 гг. по поручению Императорского Русского Географического Общества. Вып. IV: Материалы этнографические. СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1883. 1026 с.
12. *Хангалов М.Н.* Собачий пай в хлебе // Записки ВСОРГО. Иркутск, 1890. Т. 1, вып. 2. С. 84–85.
13. *Бутанаев В.Я.* Бурханизм тюрков Саяно-Алтая. Абакан : Изд-во Хак. гос. ун-та, 2003. 260 с.
14. *Муйтуева В.А.* Традиционная религиозно-мифологическая картина мира алтайцев. Горно-Алтайск : Тип. Г.Г. Высоцкой, 2004. 166 с.
15. *Бурнаков В.А.* Традиционные представления хакасов о собаке (конец XIX – середина XX века) // Археология, этнография и антропология Евразии. 2012. № 2 (40). С. 114–123.
16. *Нацов Г.Д.* Материалы по истории и культуре бурят / введ., пер. и примеч. Г.Р. Галдановой. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1995. Ч. 1. 156 с.
17. *Маадай-кара*. Алтайский героический эпос. Горно-Алтайск : Горно-Алтайское отд-ние Алтайского кн. изд-ва, 1979. 271 с.
18. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. Т. 4 (Т–яшур) / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 2-е изд. М. : Прогресс, 1987. 864 с.
19. *Осокин Г.М.* На границе Монголии: Очерки и материалы к этнографии юго-западного Забайкалья. СПб., 1906. 304 с.
20. *Фольклор Курумчинской долины*. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1999. 137 с.
21. *Болдонов Н.С.* Загадки бурят-монголов: Из старинного сборника Харбасарова // Сборник трудов по филологии. Улан-Удэ : Бурмонгиз, 1949. С. 120–125.
22. *Хамарханов А.З.* О культуре и быте монгольских народов в труде Н. Витсена «Северная и Восточная Тартария» // Культурно-бытовые традиции бурят и монголов : сб. ст. Улан-Удэ : БФ СО АН СССР, 1988. С. 143–161.
23. *Евсенин И.* Из бурятских примет // Сибирская летопись. 1916. № 9–10. С. 483.
24. *Жамцарано Ц.Ж.* Путевые дневники 1903–1907 гг. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. 382 с.
25. *Хангалов М.Н.* Собрание сочинений. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1958. Т. 1. 551 с.

26. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 гг. по поручению Императорского Русского Географического Общества. Вып. I: Дневники путешествия. Материалы для физической географии и топографии Северо-Западной Монголии. СПб., 1881. 425 с.
27. Миллер Г.Ф. Описание сибирских народов / изд. А.Х. Элерт, В. Хинтцше. М.: Памятники исторической мысли, 2009. 456 с.
28. Хангалов М.Н. Собрание сочинений. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1959. Т. 2. 444 с.
29. Бурыкин А.А. Вера в духов. Сколько душ у человека. СПб.: Азбука-классика: Петербургское Востоковедение, 2007. 320 с.

References

1. Cheremisov, K.M. & Shagdarov, L.D. (2010) *Buryaad-orod toil*. Ulan-Ude: Respublikanskaya tipografiya.
2. Galdanova, G.R. (1987) *Dolamaistkie verovaniya buryat* [Dolamist beliefs of the Buryats]. Novosibirsk: Nauka.
3. Protasov, N. (1912) Iz buryatskikh skazaniy [From the Buryat legends]. *Sibirskiy arkhiv*. 8. pp. 623–631.
4. Barannikova, E.V., Bardakhanova, S.S. & Gungarov, V.Sh. (1993) *Buryatskie volshebnye skazki* [Buryat Fairy Tales]. Novosibirsk: Nauka.
5. Namzhilon, L.B. (1996) *Shedite erkhi*. Ulan-Ude: [s.n.].
6. Bertagaev, T.A. (1949) Ob ustoychivyykh frazeologicheskikh vyrazheniyakh (na materialakh sovremennogo buryat-mongol'skogo yazyka) [On stable phraseological expressions (based on the materials of the modern Buryat-Mongolian language)]. In: *Sbornik trudov po filologii* [Collection of Works on Philology]. Ulan-Ude: Burmongiz. pp. 64–119.
7. Mitroshkina, A.G. (1987) *Buryatskaya antroponimiya* [Buryat anthroponymy]. Novosibirsk: Nauka.
8. Smolev, Ya.S. (1900) *Tri tabangutskikh roda selenginskikh buryat: etnograficheskiy ocherk* [Three Tabangut clans of the Selenga Buryats: An ethnographic essay]. Moscow: A.I. Mamontov.
9. Khangalov, M.N. (1960) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Ulan-Ude: Buryat. kn. izd-vo.
10. Alekseev, M.P. (2006) *Sibir' v izvestiyakh zapadno-evropeyskikh puteshestvennikov i pisateley, XIII–XVII vv.: vvedenie, teksty i kommentariy* [Siberia in the news of Western European travelers and writers, XIII–XVII centuries: Introduction, texts and commentary]. Novosibirsk: Nauka.
11. Potanin, G.N. (1883) *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii. Rezul'taty puteshestviya, ispolnennogo v 1876–1877 gg. po porucheniyu Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo Obshchestva* [Essays on Northwestern Mongolia. The results of a journey made in 1876–1877 on behalf of the Imperial Russian Geographical Society]. Vol. 4. St. Petersburg: V. Kirshbaum.
12. Khangalov, M.N. (1890) Sobachiy pay v khlebe [Dog share in bread]. *Zapiski VSORGO*. 1(2). pp. 84–85.
13. Butanaev, V.Ya. (2003) *Burkhanizm tyurkov Sayano-Altaya* [Burkhanism of the Turks of Sayano-Altai]. Abakan: Khassia State University.
14. Muytueva, V.A. (2004) *Traditsionnaya religiozno-mifologicheskaya kartina mira altaytsev* [Traditional religious and mythological picture of the world of the Altaians]. Gorno-Altaysk: G.G. Vysotskaya.
15. Burnakov, V.A. (2012) Traditional Perceptions of the Dog Among the Khakas People of the Late 19th–mid 20th Century. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii*. 2(40). pp. 114–123. (In Russian).
16. Natsov, G.D. (1995) *Materialy po istorii i kul'ture buryat* [Materials on the history and culture of the Buryats]. Ulan-Ude: SB RAS.
17. Anon. (1979) *Maaday-kara. Altayskiy geroicheskiy epos* [Maadai-kara. Altai heroic epic]. Gorno-Altaysk: Gorno-Altayskoe otd-nie Altayskogo kn. izd-va.
18. Fasmer, M. (1987) *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols]. Vol. 4. 2nd ed. Translated from German by O.N. Trubachev. Moscow: Progress.
19. Osokin, G.M. (1906) *Na granitse Mongolii: Ocherki i materialy k etnografii yugo-zapadnogo Zabaykal'ya* [On the border of Mongolia: Essays and materials for the ethnography of southwestern Transbaikalia]. St. Petersburg: [s.n.].
20. Tulokhonov, M.I. (ed.) (1999) *Fol'klor Kurumchinskoy doliny* [The Folklore of the Kurumchi Valley]. Ulan-Ude: SB RAS.

21. Boldonov, N.S. (1949) Zagadki buryat-mongolov: Iz starinnogo sbornika Kharbasarova [Riddles of the Buryat-Mongols: From the old collection of Harbasarov]. In: *Sbornik trudov po filologii* [Collection of Works on Philology]. Ulan-Ude: Burmangiz. pp. 120–125.
22. Khamarkhanov, A.Z. (1988) O kul'ture i byte mongol'skikh narodov v trude N. Vitsena "Severnaya i Vostochnaya Tartariya" [On the culture and life of the Mongolian peoples in the work of N. Witsen "Northern and Eastern Tartaria"]. In: Basaeva, K.D. & Nimaev, D.D. (eds) *Kul'turno-bytovye traditsii buryat i mongolov* [Cultural and Everyday Traditions of the Buryats and Mongols]. Ulan-Ude: SB of USSR AS. pp. 143–161.
23. Evsenin, I. (1916) Iz buryatskikh primet [From Buryat Signs]. *Sibirskaya letopis'*. 9–10. p. 483.
24. Zhamtsarano, Ts.Zh. (2001) *Putevye dnevniki 1903–1907 gg.* [Travel diaries of 1903–1907]. Ulan-Ude: SB RAS.
25. Khangalov, M.N. (1958) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Ulan-Ude: Buryat. kn. izd-vo.
26. Potanin, G.N. (1881) *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii. Rezul'taty puteshestviya, ispolnennogo v 1876–1877 gg. po porucheniiyu Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo Obshchestva* [Essays on Northwestern Mongolia. The results of a journey made in 1876–1877 on behalf of the Imperial Russian Geographical Society]. Vol. 1. St. Petersburg: [s.n.].
27. Miller, G.F. (2009) *Opisanie sibirskikh narodov* [Description of the Siberian Peoples]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli.
28. Khangalov, M.N. (1959) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 2. Ulan-Ude: Buryat. kn. izd-vo.
29. Burykin, A.A. (2007) *Vera v dukhov. Skol'ko dush u cheloveka* [Faith in spirits. How many souls does a person have]. St. Petersburg: Azbuka-klassika: Peterburgskoe Vostokovedenie.

Сведения об авторе:

Бадмаев А.А. – доктор исторических наук, старший научный сотрудник Отдела этнографии Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: badmaevaa@ngs.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Badmaev A.A. – Institute of Archaeology and Ethnography of the Russian academy of sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: badmaevaa@ngs.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 12.12.2019;
одобрена после рецензирования 03.02.2020; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 12.12.2019;
approved after reviewing 03.02.2020; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 82-369(089.3)+801.73

doi: 10.17223/22220836/49/4

ДИСКУРС ПУТЕВОДИТЕЛЯ «ГЛОБУС ВЛАДИВОСТОКА»: ШИРОТА КРЫМСКАЯ, ДОЛГОТА КОЛЫМСКАЯ

Лариса Георгиевна Гороховская

*Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия,
gorokhovskaya.lg@dvfu.ru*

Аннотация. На примере текста путеводителя рассматривается процесс производства дискурса о городе. Образ города понимается как языковой и социальный конструкт. Анализ проводится путем вычленения двух моделей ментальной карты. Выделены три пространственно-временные сети, предпринят анализ риторических приемов автора. В качестве доминирующей дискурсивной практики определяется сеть парадоксальности, которая является когнитивным фреймом. Проводится аналогия с типовыми моделями «русских разговоров» Н. Рис.

Ключевые слова: дискурс, образ города, ментальная карта, риторические приемы, сеть, фрейм, парадоксальность

Для цитирования: Гороховская Л.Г. Дискурс путеводителя «Глобус Владивостока»: широта крымская, долгота колымская // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 44–54. doi: 10.17223/22220836/49/4

Original article

DISCOURSE GUIDE “GLOBE OF VLADIVOSTOK”: LATITUDE CRIMEAN, LONGITUDE KOLYMA

Larisa G. Gorokhovskaya

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, gorokhovskaya.lg@dvfu.ru

Abstract. The purpose of the article is to study the production of city discourse. The image of the city is regarded as a linguistic and social construct. The source of our study is the book ‘Globe of Vladivostok’ (2010) by journalist Vasily Avchenko. The genre of the book is defined by the author as a ‘short PhraseBook-guide’ or more specifically ‘comments on an unwritten novel.’ The macrostructure of the discourse of the ‘Globe of Vladivostok’ represents dictionary entries (from A to Z) of the most popular urban lexicon in the author’s view.

The study is based on the discursive approach, which is understood as a socially and culturally determined use of language. Discursive analysis is carried out through the study of the process of signifying and building a network of relations/values of the author’s representations of the city image and ultimately identifying the dominant discursive practice. The author also use the actor-network theory (ANT) in the version of J. Law. The study of discourse is carried out using the mapping method. At first for determining mental map of the author of the guide the scheme of K. Lynch is used. Then the approach of S. Milgram is applied. In the discourse structure of the author’s artistic style various discursive genres intertwine, such as documentary-historical, literary, mythologizing and household/stereotypical. But household/stereotypical genre with its inherent techniques of speech occasionalism, expressive emotional vocabulary and irony is predominant. Because of household/stereotypical genre through the translation of background knowledge the pragmatic function of the text is realized.

The use of the actor-network approach allowed us to distinguish three spatio-temporal 'networks' in the image of the city including the network of the past as a 'cosmopolitan city', the network of the present as a 'city of informal economy' and the natural, geo-landscape network as a 'sea of water'.

The specificity of the author's cognitive representation is revealed in the implicitly present fourth 'network' of paradoxicality. 'Life is not-by-the-rules' that weaves together all the previous ones and represents the cognitive frame is the dominant discursive practice of the author. The prevailing rhetorical techniques of ambiguity, hyperbolization and irony perform the same function. The paper raises a research question whether paradoxicality and 'life is not-by-the-rules' is a specific author's style or a typical style of 'Russian conversations'? It is concluded that the representation of paradoxicality may indirectly point to the inherent 'Russian conversation' the discourse of absurdity of the 'Russian world' according to American anthropologist N. Riecke.

This conclusion is confirmed by the prevailing everyday genre in the text of the guide. The frame of paradoxicality as a softened version does not reach 'absurdity', because there is no extreme, pitch in that, but nevertheless contradictoriness as its basis retains.

Keywords: discourse, image of the city, mental map, rhetorical techniques, network, frame, paradoxical.

For citation: Gorokhovskaya, L.G. (2023) Discourse guide "Globe of Vladivostok": latitude crimean, longitude kolyma. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 44–54. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/4

Исследование культурного, символического, производства образов, в частности образов города, в последнее время становится одним из трендов в подходах к городской проблематике. Исследовательский интерес к нестрогому понятию «образ города» является междисциплинарным. В зарубежной науке пионером в разработке этого вопроса считают немецкого социолога Г. Зиммеля, понимающего город как совокупность символических пространств [1. С. 23–34]. В отечественной – эта же роль принадлежит Н.П. Андиферову, изучавшему образы Петербурга, основываясь на памятниках русской литературы, и относившему свой труд к истории культуры [2]. В дальнейшем именно это направление – изучение художественного образа города (по текстам литературных произведений) – получило наибольшее развитие. Отдельной ветвью в рамках городской антропологии (этнографии города) представлено исследование локального текста города на примере провинциальных городов России ([3–6]).

Владивосток – молодой город, возраст которого приближается к 160-летию, и его образ не столь широко представлен в литературной среде, но нельзя сказать, что у города нет «летописцев». Одним из них является журналист Василий Авченко. Источником для нашего исследования стало первое издание его книги «Глобус Владивостока» (2010, переиздание 2012, 2015). Авченко – автор и других сочинений о городе: документального романа «Правый руль» (2009, переиздание 2012), киноповести «Владивосток – 3000» (2012, в соавторстве с И. Лагутенко).

Формирование образа города представляется определенным конструктом, в котором отражаются и аспекты реальности, учитывающей природно-климатическую логику места, и в то же время образ всегда находится в сфере воображаемого, в сфере субъективных интересов автора – социальных, культурных и др. Отсюда важнейшие черты любого образа – это и репрезентация, и множественность интерпретаций. Структурно образ города включает геоландшафтный, экономико-социальный и историко-культурный аспекты.

Цель статьи состоит в изучении производства дискурса о городе, в изучении процесса выбора значений и именования, поскольку то, что «требует

способа быть проявленным, получает имя» [7. С. 84]. Дискурсивный подход к тексту понимается как социально и культурно обусловленное использование языка. Образ города как дискурсивная форма будет иметь отличия в репрезентациях СМИ, деятельности политиков, в системе образования или в литературном произведении [8].

Цель работы достигается решением нескольких задач. Во-первых, анализом дискурса-строения, выделением дискурсивных жанров художественного стиля автора. Во-вторых, выявлением соотношения пространственно-временных категорий, характеризующих дискурсивный образ города. В-третьих, изучением специфики авторских репрезентаций, в том числе через изучение риторических приемов, а также определением доминирующей дискурсивной практики.

Кроме дискурсивного подхода к тексту, в работе используется акторно-сетевая теория (ANT) в версии Дж. Ло [9. С. 223–244.]. Акторно-сетевой подход акцентирует равнозначность как материального, так и нематериального в создании и поддержании порядков жизни, все они (материальные объекты, вещи, идеи) создают определенные тактики и стратегии, что выражается в формировании *сети* отношений.

Таким образом, акторно-сетевой анализ позволяет использовать метафору «сеть» как операциональное понятие, применимое к исследованию образа города. Город может быть рассмотрен через сети отношений, формирующие различные городские пространственности. Применяя этот подход к городу, В. Вахштайн замечает, что неподвижность объекта в сетевом (семиотическом, функциональном) пространстве, несмотря на его передвижение в физическом (географическом пространстве), не изменяет ни сути объекта, ни формы пространственности [10. С. 26]. Таким образом, речь идет не об одном образе, а о разных, в зависимости от созданных сетей, которые переформируют его пространственности.

Кроме того, мы рассматриваем путеводитель «Глобус Владивостока» и как своего рода ментальную/когнитивную карту, как способ репрезентации воображаемого, авторского пространства. Ментальное картографирование предполагает фиксирование индивидуального, субъективного взгляда на объект, это репрезентативная практика как проживаемого, так и воображаемого пространства. Э. Сойя (E. Soya) называет эти схемы «городским воображаемым» [11. С. 134]. Мы сочли возможным применить этот метод по причине однопорядковости, однородности функций, выполняемых ментальной картой и текстом путеводителя. И в одном, и в другом случае выделяются значимые городские объекты, определяется их соотносимость друг с другом. Помимо прочего, одной из особенностей картографирования является ее адресованность Другому. Также текстовый формат путеводителя дополнен требуемой для метода визуальной информацией – фотографиями.

Метод картографирования как субъективная форма восприятия пространства возник в географии. Затем он получил распространение в социальной психологии. Как отмечал С. Милграм, ментальная карта – это образ города, в котором локализованы наиболее значимые для человека элементы городской среды, вызывающие эмоции и ассоциации [12. С. 17].

Специфика дискурсивного жанра книги определяется самим автором как «краткий разговорник-путеводитель» с уточнением, что перед нами «ком-

ментарии к ненаписанному роману». В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова лексема «разговорник» трактуется как «пособие для общения с иностранцами на определенные, обычно обиходные темы» [13]. По этой причине макроструктура дискурса «Глобуса Владивостока» представляет словарные статьи (от А до Я) наиболее употребимой, с точки зрения автора, лексики, имеющей отношение к городу.

Другое назначение «Глобуса Владивостока» – быть путеводителем по городу. Как краткое справочное издание, основанное на достоверной исторической информации и содержащее необходимые сведения для путешественников, путеводитель выполняет задачу конструирования городских туристических достопримечательностей [14. С. 78]. Краеведческий жанр путеводителя адресован массовой аудитории, однако автор уточняет, что путеводитель сочинен «для иноязычных и инопланетных» по случаю городского юбилея. В изучаемом нами варианте круг достопримечательностей и городской символики определен позицией автора. Так, в путеводителе отсутствует упоминание о многих достопримечательностях, традиционных для туристических изданий, к примеру, в нем нет сведений о городских музеях, храмах, площадях и пр. Кроме этого, в отличие от академического дискурса исторических путеводителей [15], в «Глобусе...» излагаются городские легенды и мифы, некоторые из которых широко известны горожанам, другие же имеют авторское начало. Мифологизирующий дискурс подобного рода сведений выполняет важнейшую функцию локальной идентификации. Отметим особое внимание автора к перечислению литературных имен и событий, происходивших в городе на протяжении всех лет его существования, что вполне объяснимо с позиций социально-семиотического подхода профессиональными интересами журналиста, так как «разные сообщества заселяют свой социальный мир разными именами» [7. С. 84]. Кроме прочего, текст путеводителя содержит немалую долю стереотипных представлений, хорошо известных в повседневном обиходе. Стереотипные представления и городская мифология играют роль фоновых знаний и формируют один из пластов коллективных знаний [16. С. 124]. В доведении до сведения читающей публики именно этих фоновых знаний реализуется прагматическая функция «Глобуса...».

Текст путеводителя примечателен и остроумной авторской интенцией, которая направлена на применение языковой игры путем использования стилистических приемов двусмысленности, буквализации метафоры, речевого окказионализма. Сошлемся на точку зрения Н. Рис, указывающей на остроты как на традиционную форму мужской дискурсивности [17. С. 19].

Таким образом, в строе авторского художественного стиля переплетаются документально-исторический, литературоведческий дискурсы, формирующие интертекстуальность, а также мифологизирующий и повседневно-бытовой дискурсы, относящиеся к фоновым знаниям.

Первоначально рассмотрим текст «Глобуса Владивостока» как своего рода ментальную карту, затем перейдем к дискурсивному анализу через раскрытие процесса означивания и построения сети отношений авторских репрезентаций образа города и в конце – к определению доминирующей дискурсивной практики.

Методологически метод картографирования и соответственно его интерпретации возможен в различных формах: от линейных, схематических карт

(по К. Линчу) до сложных, с выделением «типов доминирующих объектов» (по С. Милграму).

Первоначально выстроим простую линейную карту, используя предложенную К. Линчем схему образа города: пути, границы, узлы, районы, ориентиры [18 С. 28]. То есть по сути речь идет о структуре городского пространства, которое дополняется городскими знаками, символами, приписываемыми этой структуре, что в итоге и формирует специфичность пространственной среды.

Построение ментальной/когнитивной карты «Глобуса...» начинается с городской топонимики. Автор не ставит перед собой цели описать всю городскую топонимику [19], в разговорнике присутствуют только те названия, которые значимы для авторской репрезентации. Текст включает как официальные городские топонимы – бухты, улицы, мысы, так и неофициальные с использованием приемов речевого окказионализма и аббревиации. К примеру, обиходное название жилого района «БАМ» связано не с Байкало-амурской железнодорожной магистралью, а с расположением здесь батальона *армейской милиции* [20. С. 13]. Кроме неофициальной городской топонимики в тексте присутствуют жаргонизмы-двусмысленности, речевые окказионализмы, характеризующие специфичность городского образа жизни: «бичхолл» – пароходские межрейсовые гостиницы, «киты» – не морские млекопитающие, а китайские гастарбайтеры, «крузак» – национальное владивостокское средство передвижения и т.д. [20. С. 11, 50, 55].

Начинается путеводитель с главы «Американская»: «Так раньше (совсем раньше) называлась в честь пароходокорвета „Америка“ центральная улица Владивостока. Когда в 1873 г. стало окончательно ясно, что она центральная, Американскую переименовали в „Светланскую“ в честь фрегата „Светлана“, на котором незадолго до этого прибыл... великий князь...» [20. С. 6]. Выделяя другие улицы города, В. Авченко почти всегда указывает их исторические названия. Выбирая из множества именовании улицы с определенными названиями – Американская, Пекинская, Китайская, Корейская, Японская, Великорусская – и желая тем самым указать на нетипичный формат городской топонимики, автор задает определенный срез городской пространственности, раскидывает сеть отношений города с другими территориями и странами. Добавим к этому и главы с именованием бухт. Упоминание о бухте Улисс продолжается уточнением с использованием приема гиперболы и иронии: «Соседние бухты носят название из той же древнегреческой оперы – Диомид и Патрокл, а через пролив... располагаются бухты Аякс и Парис (все названы в честь военных бригов). Так что в топонимике Владивостока хватает эпического и даже гомерического [20. С. 113].

Городские районы в «Глобусе...» представлены по их названиям в повседневной жизни горожан (Эгершельд, Тихая, Чуркин, Змеинка, БАМ, Вторяк), об официальном административном делении города упоминается мимоходом. Как незначительные элементы в ментальной карте «Глобуса...» показаны городские границы: главы «Заря» (неофициальная граница, разделяющая город и пригород), «Золотой Рог» и «Остров Русский».

Узлы пространственной структуры в «Глобусе...» представлены главами «36 причал» (место, откуда отходят городские катера и паромы), «Транссиб» и «Зеленый угол». Рассмотрим главу о Транссибе как узле: «Железнодорожная магистраль, завершающаяся во Владивостоке. Согласно установленной на вокзале...

стеле, расстояние от Москвы до Владивостока по рельсам составляет 9 288 км. *Парадокс* в том, что на аналогичной доске, укрепленной на Ярославском вокзале Москвы... значится другая цифра – 9 298. Причем никакой ошибки, утверждают специалисты, нет: в разных направлениях длина Транссиба действительно меняется» [20. С. 108]. Еще один пространственный узел – «Зеленый угол» – определяется автором почти что пафосно, через метафоры «чрево» и «соль» как суть и нутро постперестроечного Владивостока [20. С. 40]. С 1993 г. здесь располагается крупнейший в стране рынок подержанных японских машин.

Особо богат путеводитель на городские ориентиры, они представлены множеством глав. Часть ориентиров отнесем к историко-культурным (Владивостокская крепость, Миллионка, подлюдка С-56, памятники, гостиница «Версаль», в которой бывали многие знаменитые люди). Историко-культурные ориентиры действуют как опознавательные знаки, посредством которых и конструируются туристические объекты. Визитной карточкой города автор считает район Миллионки, который в ментальной карте выполняет несколько функций: и района проживания населения в самом центре города, и функцию опознаваемости. В начале XX в. Миллионку населяли китайцы, здесь находились злачные места. Как пишет один из современных путешественников, «Миллионка что-то похожее на одесскую Молдованку, но посуровей, покирпичней, потесней» [21]. В «Глобусе» Миллионка «характеризуется обилием краснокирпичных хрущоб, с характерными арками, балкончиками, лабиринтами» [20. С. 69]. Противоречивое сочетание качеств лучшего – визитная карточка города – с применением экспрессивного речевого окказионализма – хрущобы – передает точную характеристику места как злачного, но в то же время и притягательного.

Другая часть ориентиров, обозначим их как ориентиры Власти, немногочисленна. Автор использует жаргонизмы «Белый дом» и «Серый дом». В первом варианте это высотное здание краевой администрации, доминирующее над остальной территорией, а во втором – здание городской мэрии. Помимо неофициального именования (Белый, Серый) используется прием двусмысленности: «Белый дом – он же Зуб мудрости, он же Член КПСС [20. С. 13].

И третья часть ориентиров, архитектурная, также незначительна. В путеводителе упоминается бывший магазин «Зеленые кирпичики» и жилой дом «Серая лошадь», хотя архитектура старой, исторической части города имеет немало достойных внимания зданий [22, 23].

Более всего в тексте представлены ориентиры другого порядка. Строго говоря, по схеме К. Линча, их совсем нельзя считать ориентирами по той причине, что они не входят в архитектурный городской ландшафт. Множество глав описывает природные объекты. Это уникальные растения приморской тайги, которые в пространстве города не встречаются (багульник, женьшень, лимонник и лотос), кроме прочего, автор описывает обитателей моря – гребешков, кальмаров, трепангов и пр. Таким образом, репрезентируя биологические формы жизни как знаковые городские объекты, автор причисляет их к городским формам жизни, что соответствует идеям акторно-сетевой теории.

Попытаемся собрать более сложную мозаику, выделив разные «сети» в ментальной/когнитивной карте. Сети образуются некоторыми устойчивыми множествами (событиями, именами, вещами), и пока отношения между ними стабильные, сеть сохраняется [9].

Первая сеть – это историко-культурный образ города, это своеобразный *отпечаток* города, его прошлое, его археология. Он не проживаем, а только вообразим, это вымышленный город. Очевидно, что такой *город-отпечаток* существует в любом городском пространстве с прошлым. В чем специфичность этого образа в «Глобусе Владивостока»? В «Глобусе» воедино соединены четыре именованя города: Владивосток (по легенде имя города связано с фразой графа Н. Муравьева-Амурского: «Владеть Востоком»), порт Мэй (Port May – это английское название, существующее на морских картах с 1854–1856 гг.), Хайшенъвэй (таково китайское название, возникшее раньше, чем русское) и Урадзиосутоку (японское название) [20. С. 20]. Еще раз упомянем об интересе автора к старым историческим названиям улиц города: Американская, Пекинская, Корейская, Японская. А также существующее во всех путеводителях по городу (и «Глобус...» не исключение) указание на «турецкое происхождение» названий «Золотой Рог» и «Босфор Восточный». Кроме этого, в словнике выделена глава с названием «Де-Фриз», полуострова ничем особо не примечательного: «...назван в честь жителя Владивостока с англо-голландскими корнями и французской фамилией» [20. С. 31].

Укажем на еще одну точку зрения автора в отношении города: «то ли азиатский, то ли европейский...» [20. С. 20]. В итоге складывается сеть города как *города-космополита*, в котором сходятся нити со всех концов света (или, наоборот, расходятся). Эта космополитическая сеть дополнена именами путешественников, бывавших во Владивостоке, – Р. Амудсенон, Ф. Нансенон (именно Нансену принадлежит сравнение города с Неаполем). Эту же сеть продолжают и литературоведческие эскизы автора: о Сомерсете Моэме, А.П. Чехове, С. Довлатове (отец которого жил во Владивостоке), В. Марте и К. Бальмонте и многих других. Таким образом, ядро историко-культурной сети образа города в «Глобусе...» (именно сейчас, на наш взгляд, уместно обратить внимание и на значение слова «глобус» в названии книги) выражено в идее космополитизма как изначально присущей черте.

Другое ядро – образ настоящего, город современности. В путеводителе настоящее города выстраивается так же, как *сеть* событий, вещей, объектов, идей. Глава «Правый руль» начинается с ироничной аллюзии: «Наше все». Затем дополняется оценкой («он лучше, чем левый») и определением значимости: «правому рулю скоро во Владивостоке поставят памятник» [20. С. 86]. Речь идет о японских автомобилях, руль управления которых находится справа, а не слева, как принято правилами дорожного движения в России. Продолжим формирование сети: акцентуация на контрольном пункте ГАИ как месте, особо примечаемом горожанами; выделение гостиницы, не претендующей на статус городской достопримечательности («Гранит»: непафосная гостиница, облюбована заезжими перегонщиками машин и славится распушенностью нравов). Сеть дополняется словарными статьями «объектов-вещей»: еж (линейка автомобильных двигателей), конструктор (японская машина, ввезенная и растаможенная по частям). И далее перечисляются популярные во Владивостоке марки японских автомобилей. Сеть «праворульного» города «органически» расширяется криминальной составляющей: Партизанский проспект (в обиходе под этим названием имеют в виду местное СИЗО), «Третья смена», «приморские партизаны» (название криминальной группы, в связи с которым семантика номинации Партизанский проспект

стала трактоваться иначе, чем при первоначальном именовании), «химка», В. Николаев («Винни-Пух», первый мэр города, арестованный и осужденный прямо при исполнении должностных обязанностей) [20. С. 25, 76, 84, 108].

Сеть современного города в «Глобусе...» складывается из неформальной экономики, связанной с торговлей подержанными японскими машинами, из самого высокого в стране уровня автомобилизации на душу населения и криминала. Автор приводит текст хита музыкальной группы ПанфиLove «Море воды», в котором Владивосток «знаменит своей погодой, криминалом и Главой (города. – Л.Г.)» [20. С. 59].

Третья пространственная сеть города связана с метафорой «море воды», т.е. с его природным, географическим расположением на берегу Тихого океана. По числу глав в словнике, отведенном под «морскую лексику», эта сеть наиболее значительна. Сюда входит уже упоминавшийся нами «бичхолл» с использованием приема двусмысленности: «Иногда кажется, что весь город – один большой бичхолл» [20. С. 14]. Сеть охватывает городские бухты, морских обитателей, памятник адмиралу Макарову, авианосец «Минск», острова, морские учебные заведения, фрегаты «Паллада» и «Надежда», «наш советский Сан-Франциско», сопки, тайфун, пляж Шамора, первую женщину капитана, маяк, торговый порт, валютный магазин «Альбатрос», в котором в советское время можно было отоваривать выдаваемые морякам «бонны» – чеки Внешторгбанка [20. С. 137] – все это и есть сеть «моря воды», включающая людей, морских обитателей, материальные объекты, географическую среду, образовательные и культурные институции.

Сети второго и третьего порядка – это проживаемая автором современность. Они узнаваемы и присутствуют в повседневности городского жителя. В этом случае мы можем говорить не столько об авторских репрезентациях, сколько о стереотипных. Автор ссылается на общеизвестную городскую максиму: «после работы каждый уважающий себя житель Владивостока должен потаксовать, искупаться и порыбачить» [20. С. 65]. Таким образом, самоидентификация жителей основана на образе морского и самого автомобилизированного города страны.

Соединяя вместе три выделенные нами пространственно-временные сети в путеводителе (сеть прошлого как «города-космополита», сеть настоящего как «города неформальной экономики», природную сеть как «море воды»), выделим четвертую сеть, которая пронизывает иногда явно, иногда неявно все предыдущие. Обозначим ее как парадоксальную. По нашему мнению, ядро авторского дискурса о городе кроется в обнаружении парадоксального (др.-греч. *παράδοξος* – неожиданный, странный) [24]. Обратимся к тексту и процитируем до конца ироничную фразу, о которой упоминалось выше: «Лучший город Земли, то ли азиатский, то ли европейский, то ли южный, то ли северный, то ли благословенный, то ли проклятый» [20. С. 20].

Рассмотрим далее сеть парадоксальных репрезентаций. Как уже отмечалось, в главе «Транссиб» автор указывает на различающееся расстояние в направлении Владивосток – Москва и обратно: в одну сторону – 9 298 км, а в другую – на десять меньше. Парадоксальный характер носят сведения о владивостокском климате: то ли южный курортный город, то ли северный. Автор цитирует известную фразу из городского фольклора, обыгрывающую местоположение города: «широта крымская, долгота колымская» [20. С. 102].

Парадоксально преобладание на дорогах автомобилей с правым рулем в стране, где правилами принято левостороннее движение. Отношение к городу, существующему против всяких правил, проявляется в ироничном описании городского ландшафта. Автор пишет о сопках, ветре и крутых улицах, расположенных почти вертикально: «Человек, когда-то нарекавший эту улицу Пологой, имел очень своеобразное чувство юмора» [20. С. 85]. Парадоксальность, жизнь не «по-правилам» дискурсивно выражена и в определении автором жанра книги: комментарии к ненаписанному роману, т.е. к тому, чего нет. Именно парадоксальность, не-норма, создает трудности в процессах самоидентификации горожан, как отмечает автор, «налицо кризис самоидентификации» [20. С. 89]. В этом направлении – намеренного усиления двусмысленности – задействованы и авторские приемы остроумия. Остроумие как форма проявления оценочного отношения к действительности органично вписывается в дискурсивную сеть парадоксальности.

Подведем некоторые итоги. В строе авторского художественного стиля переплетаются различные дискурсивные жанры: документально-исторический, литературоведческий, мифологизирующий и бытовой/стереотипный. Однако преобладающим все же является бытовой/стереотипный с использованием приемов речевого окказионализма, экспрессивно-эмоциональной лексики, иронии. Через трансляцию фоновых знаний (бытовой/стереотипный жанр) реализуется прагматическая функция текста.

Использование акторно-сетевого подхода позволило выделить три пространственно-временные сети в образе города: сеть прошлого как «города-космополита», сеть настоящего как «города неформальной экономики», геоландшафтную сеть как «море воды». Специфика когнитивной репрезентации автора выражается в четвертой сети: «жизни не-по-правилам» – парадоксальности, которая сплетает воедино все предыдущие и представляет когнитивный фрейм, определяющий доминирующую дискурсивную практику автора. В этом же направлении работают преобладающие в тексте риторические приемы двусмысленности, гиперболизации, иронии. Зададим последний вопрос: это специфика авторской репрезентации, авторский взгляд, или типичный стиль «русских разговоров»? На наш взгляд, репрезентация парадоксальности может опосредовано указывать на присущий «русским разговорам» дискурс абсурдности русского мира [25. С. 95]. В этом же направлении, как вариант «русских разговоров», функционирует и преобладающий в тексте повседневно-бытовой жанр дискурса. Фрейм парадоксальности как смягченный вариант не дотягивает до «абсурдности» тем, что отсутствует крайность, кромешность, но, тем не менее, сохраняет свою основу – противоречивость.

Список источников

1. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3–4. С. 23–34.
2. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петроград, 1922. URL: http://www.wmos.ru/book/detail.php?PAGEN_1=11&ID=4255#nav_start (дата обращения: 8.12.2018).
3. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX в. Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 2000. 404 с.
4. Алексеевский М., Лурье М., Сенькина А. Легенда о памятнике Гоголю в Могилеве-Подольском: опыт комментария к фрагменту локального текста // Антропологический форум. 2010. № 12. С. 375–422.
5. Ахметова М., Лурье М. Материалы бологовских экспедиций // Антропологический форум. 2005. № 2. С. 336–356.

6. Разумова И.А. Культурные ландшафты Кольского Севера. Города у «Большой воды» и Хибин. СПб. : GAMAS, 2009. 160 с.
7. Кресс Г. Социальная семиотика и вызовы мультимодальности // Политическая наука. 2016. № 3. С. 77–100.
8. Фэркло Н. Дialeктика дискурса // Современный дискурс-анализ. URL: <http://discourse-analysis.org/ada1/st9.shtml> (дата обращения: 12.12.2019).
9. Ло Дж. Объекты и пространства // Социология вещей. М. : Изд. дом «Территория будущего», 2006. С. 223–244.
10. Вахитайн В. Пересборка города: между языком и пространством // Социология власти. 2014. № 2. С. 9–39.
11. Сойя Э. Постметрополис. Критические исследования городов и регионов // Логос. 2003. № 6 (40) С. 133–150.
12. Милграм С. Эксперимент в социальной психологии. СПб. : Питер, 2000. 336 с.
13. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. URL: <http://www.ozhegov.com/words/29218.shtml> (дата обращения: 12.06.2019).
14. Руцкая И.И. Путеводитель как инструмент конструирования региональных достопримечательностей (вторая половина XIX – начало XX в.) // Вестник Моск. университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М. : Изд-во Московского ун-та, 2011. Вып. 1. С. 74–93.
15. Турмов Г., Хисамутдинов А. Владивосток. Исторический путеводитель. Владивосток : Изд-во Вече, 2015. 192 с.
16. Водак Р. Взаимосвязь «дискурс-общество»: когнитивные подходы к критическому дискурс-анализу // Современная политическая лингвистика / сост. Э.В. Будаев и др. Екатеринбург, 2006. С. 123–136.
17. Рис Н. Отрывки русских разговоров // Этнографическое обозрение. 2006. № 5. С 6–24.
18. Линч К. Образ города. М. : Стройиздат, 1982. 328 с.
19. Рублева О.Л. Владивосток в названиях. Владивосток : Изд-во ДВГУ, 2010. 273 с.
20. Авченко В. Глобус Владивостока. Владивосток : ИПК Дальпресс, 2010. 143 с.
21. *Periskop*. Владивосток. Рисованные подпорные стенки. URL: <http://periskop.livejournal.com/925089.html> (дата обращения: 19.02.2014).
22. Хисамутдинов А.А. Владивосток: Этюды к истории старого города. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1992. 328 с.
23. Марков В. Здравствуй, Владивосток! Путеводитель-справочник. Владивосток : Дальневост. кн. изд-во, 1988. 237 с.
24. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. URL: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=19900> (дата обращения: 12.06.2019).
25. Рис Н. «Русские разговоры»: Культура и речевая повседневность эпохи перестройки. М. : Нов. лит. обозрение, 2005. 364 с.

References

1. Simmel, G. (2002) Bol'shie goroda i dukhovnaya zhizn' [Big cities and spiritual life]. *Logos*. 3–4. pp. 23–34.
2. Antsiferov, N.P. (1922) *Dusha Peterburga* [The Soul of Petersburg]. Petrograd: [s.n.]. [Online] Available from: http://www.wmos.ru/book/detail.php?PAGEN_1=11&ID=4255#nav_start (Accessed: 8.12.2018).
3. Abashev, V.V. (2000) *Perm' kak tekst. Perm' v russkoy kul'ture i literature XX v.* [Perm as text. Perm in Russian culture and literature of the 20th century]. Perm: Perm State University.
4. Alekseevskiy, M., Lurie, M. & Senkina, A. (2010) Legenda o pamyatnike Gogolyu v Mogileve-Podolskom: opyt kommentariya k fragmentu lokal'nogo teksta [The legend of the monument to Gogol in Mogilev-Podolsky: An experience of commentary on a fragment of a local text]. *Antropologicheskij forum*. 12. pp. 375–422.
5. Akhmetova, M. & Lurie, M. (2005) Materialy bologovskikh ekspeditsiy [Materials of the Bologovsk expeditions]. *Antropologicheskij forum*. 2. pp. 336–356.
6. Razumova, I.A. (2009) *Kul'turnye landshafty Kol'skogo Severa. Goroda u "Bol'shoy vody" i Khibiny* [Cultural landscapes of the Kola North. Cities near the "Big Water" and the Khibiny Mountains]. St. Petersburg: GAMAS.
7. Kress, G. (2016) Sotsial'naya semiotika i vyzovy mul'timodal'nosti [Social semiotics and challenges of multimodality]. *Politicheskaya nauka*. 3. pp. 77–100.
8. Fairclough, N. (n.d.) *Dialektika diskursa* [Dialectics of discourse]. [Online] Available from: <http://discourseanalysis.org/ada1/st9.shtml> (Accessed: 12th December 2019).

9. Law, J. (2006) Ob"ekty i prostranstva [Objects and spaces]. In: Vakhstein, V. (ed.) *Sotsiologiya veshchey* [Sociology of Things]. Moscow: Territoriya budushchego. pp. 223–244.
10. Vakhstein, V. (2014) Peresborka goroda: mezhdru yazykom i prostranstvom [A reassembly of the city: Between language and space]. *Sotsiologiya vlasti*. 2. pp. 9–39.
11. Soya, E. (2003) Postmetropolis. Kriticheskie issledovaniya gorodov i regionov [Postmetropolis. Critical studies of cities and regions]. *Logos*. 6(40) pp. 133–150.
12. Milgram, S. (2000) *Eksperiment v sotsial'noy psikhologii* [Experiment in social psychology]. Translated from English. St. Petersburg: Piter.
13. Ozhegov, S.I. (n.d.) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. [Online] Available from: <http://www.ozhegov.com/words/29218.shtml> (Accessed: 12th June 2019).
14. Rutsinskaya, I.I. (2011) Putevoditel' kak instrument konstruirovaniya regional'nykh dostoprimechatel'nostey (vtoraya polovina XIX – nachalo XX v.) [The guide as a tool for designing regional sights (the second half of the 19th – early 20th century)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 1. pp. 74–93.
15. Turmov, G. & Khisamutdinov, A. (2015) *Vladivostok. Istoricheskiy putevoditel'* [Vladivostok. A Historical Guide]. Vladivostok: Veche.
16. Wodak, R. (2006) Vzaimosvyaz' "diskurs-obshchestvo": kognitivnye podkhody k kriticheskomu diskursu-analizu [Relationship "discourse-society": Cognitive approaches to critical discourse analysis]. In: Budaev, E.V. et al. *Sovremennaya politicheskaya lingvistika* [Modern Political Linguistics]. Ekaterinburg: [s.n.]. pp. 123–136.
17. Ris, N. (2006) Otryvki russkikh razgovorov [Fragments of Russian conversations]. *Etnotraficheskoe obozrenie*. 5. pp. 6–24.
18. Lynch, K. (1982) *Obraz goroda* [The Image of the City]. Moscow: Stroyizdat.
19. Rubleva, O.L. (2010) *Vladivostok v nazvaniyakh* [Vladivostok in onyms]. Vladivostok: Far Eastern State University.
20. Avchenko, V. (2010) *Globus Vladivostoka* [The Globe of Vladivostok]. Vladivostok: IPK Dal'press.
21. Periskop.livejournal.com. (n.d.) *Vladivostok. Risovannye podpornye stenki* [Vladivostok. Drawn retaining walls]. [Online] Available from: <http://periskop.livejournal.com/925089.html> (Accessed: 19th February 2014).
22. Khisamutdinov, A.A. (1992) *Vladivostok: Etyudy k istorii starogo goroda* [Vladivostok: Sketches for the History of the Old City]. Vladivostok: Far Eastern State University.
23. Markov, V. (1988) *Zdravstvuy, Vladivostok!: Putevoditel'-spravochnik* [Hello, Vladivostok!: A Guidebook]. Vladivostok: Dal'-nevost. kn. izd-vo.
24. Ozhegov, S.I. (n.d.) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [An Explanatory Dictionary of the Russian Language]. [Online] Available from: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=19900> (Accessed: 12th June 2019).
25. Ris, N. (2005) "Russkie razgovory": Kul'tura i rechevaya povsednevnost' epokhi perestroiki ["Russian conversations": Culture and speech everyday life of the era of the Perestroika]. Translated from English. Moscow: Nov. lit. obozrenie.

Сведения об авторе:

Гороховская Л.Г. – кандидат исторических наук, доцент Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета (Владивосток, Россия).
E-mail: gorokhovskaya.lg@dvfu.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Gorokhovskaya L.G. – Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation).
E-mail: gorokhovskaya.lg@dvfu.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 16.01.2020;
одобрена после рецензирования 24.06.2020; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 16.01.2020;
approved after reviewing 24.06.2020; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 008:7.036

doi: 10.17223/22220836/49/5

НЕОЯЗЫЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НА ПРИМЕРЕ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА А.А. ОСИПОВОЙ

Яна Сергеевна Иващенко

*Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, Россия,
iva_ya@mail.ru*

Аннотация. Исследовано взаимодействие неоязычества и изобразительного искусства на примере житнетворчества А.А. Осиповой. Это взаимодействие возможно описать посредством понятия «художественный нomaдизм». Неоязычество исходит из нomaдического поиска иной идентичности в этническом прошлом или универсальной архаике, непризнания границ и иерархии, сочетания индигенизации и универсализма, свободной интерпретации традиции. А.А. Осипова представляет в своем творчестве тип неоязычества, определяемый как эклектичный универсализм.

Ключевые слова: художественные практики, изобразительное искусство, нomaдизм, неоязычество

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-01712).

Для цитирования: Иващенко Я.С. Неоязычество в современном изобразительном искусстве на примере житнетворчества А.А. Осиповой // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 55–71. doi: 10.17223/22220836/49/5

Original article

NEO-PAGANISM IN MODERN VISUAL ART IN THE CASE OF A.A. OSIPOVA'S LIFE-CREATION

Yana S. Ivaschenko

Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation, iva_ya@mail.ru

Abstract. The article studies the interaction of neo-paganism and visual art by the example of life-creation of Anna Afanasyeva Osipova, who works with archeoart and magical realism. Her art has not previously been the subject of special research, but its analysis contributes to understanding the artistic thinking of early XXI century in Russian regions (in particular, the specifics of Siberia and Far East) and the country as a whole, the peculiarities of art and neo-paganism ideas interaction, the principles of incorporation of neo-paganism into artistic culture. The study of the artist's works and interviews with the help of biographical method, socio-cultural and axiological approaches, introduction of concept of "artistic nomadism" had brought to following conclusions.

The interaction of visual art and neo-paganism can be described through the concept of "artistic nomadism", which means the author's way of artistic practice linked with a permanent change in search of artistic "ego" and a sense of belonging. Neo-paganism comes from a nomadic search for a different identity in the ethnic past or universal archaic, non-recognition of boundaries and hierarchy, the combination of indigenization and universalism, free interpretation of tradition. A.A. Osipova represents in her work a type of neo-paganism,

defined as eclectic universalism. Such an existence in the artistic world is akin to life-creating principle implemented by A.A. Osipova in fluctuations between the postmodern game and a sincere search for a Home. Archeoart and magical realism proved to be able to reflect this worldview.

The nomadic thinking reflects in semantic infinity of immanent images and compositions. Osipova's visual art displays the new attitude to meaning and semantic determinacy: semiosis turns into process of free signification at the stages of both creation and perception of artistic utterance, thus creating an unlimited number of meanings.

Neo-paganism and archaic art as forms of incorporation the archaic into modern culture are close phenomena, but not related originally. Both of them are the consequences of person's disillusionment with industrial and post-industrial civilization values and ideals that was repeatedly observed throughout the XIX–XX centuries. The “alternative spirituality” trend at the turn of XX–XXI centuries was perceived by A.A. Osipova and implemented in artistic practice.

The revival of archetype in art is one of the possible intellectual and creative ways of self-organization of artistic activity subject in the context of cultural rhizome, which is not necessarily associated with the archaization of consciousness. Rhizomatic being stimulates the processes of self-organization and generates the alternative structure of sensations and new discourse in art, represented by the synthesis of traditional and modern and forms a new sincerity as opposed to postmodern irony.

Keywords: Artistic practices, visual art, nomadism, neo-paganism

Acknowledgements: The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project No. 22-28-01712).

For citation: Ivashchenko, Ya.S. (2023) Neo-paganism in modern visual art in the case of A.A. Osipova's life-creation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 55–71. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/5

Введение

Начало современного искусства, в отношении которого используется понятие *Contemporary Art*, приходится на 1960–1970-е гг. Оно было сопряжено с активным поиском адекватной модернизму художественной альтернативы. Это время прихода постмодернизма в искусство, актуального и сегодня, в частности, для Анны Афанасьевны Осиповой – российской художницы из Республики Саха (Якутия). Ее произведения известны не только на родине, их знают в столице России и за рубежом. Однако в искусствоведении и культурологии творчество этого автора остается малоизученным. Типичный пример – упоминание ее имени в списке художников Якутии или Сибири наряду со многими другими персоналиями [1, 2]. Только в статье Т.Ю. Сериковой обозначены стилистические особенности творчества А.А. Осиповой [3]. Между тем жизнь и произведения этого автора репрезентативны для понимания взаимодействия искусства и неоязычества. Феномен неоязычества рассматривают в контексте проблемы религиозной безопасности современного общества, поэтому изучение принципов его инкорпорирования в различные сферы культуры представляется актуальным.

Социально-культурный контекст становления А.А. Осиповой как художницы образует в первую очередь художественная среда рубежа XX–XXI вв., находящаяся под влиянием постмодернизма и идей возрождения традиционных религий, образов, мифологем и их новой интерпретации. А.А. Осипова, кроме Республики Саха (Якутия), проживала во Владивостоке, Красноярске; с 2020 г. живет и работает в Санкт-Петербурге. В Красноярске были созданы наиболее известные крупноформатные ее картины, которые сегодня пред-

ставляют ее авторское имя. Художница также много путешествовала, но неоднократно возвращалась на родину в Якутию как на «место силы», где обрела новые идеи и вдохновение для очередного поиска. В искусствоведческой среде ее произведения рассматривают в контексте постмодернистского сознания, направления неоархаики, а также манеры, близкой к магическому реализму [3, 4]. В этом вопросе существуют различные мнения.

В задачи исследования входит дескрипция и уточнение стилистических особенностей творчества Анны Афанасьевны Осиповой, изучение на его примере принципов отражения неоязыческих идей и ценностей в современном изобразительном искусстве. Наличие в ее жизни стабильного центра – Якутии, выступающего смыслообразующим началом изобразительной деятельности, представляется несвойственным эстетике постмодернизма. Такое противоречие тоже требует разрешения. Изучение этих вопросов позволяет установить характер связей неоязычества и современного искусства.

В качестве материалов привлекаются тексты интервью с А.А. Осиповой, а также живописные произведения, представленные циклами и тематическими выставками: «Полярная звезда», «Все это было, было...», «Умай», «Монголия», «Хакасия», «Женщины реки Олонхо», «Средний мир», «Зыбкая ткань реальности». Изучению того, каким образом конкретные обстоятельства жизни субъекта влияют на его художественную деятельность, способствует использование биографического метода. Исследование художественного творчества как единства личностного, социального и культурного, изучение мышления и ценностей автора во взаимосвязи с историко-культурным контекстом и аксиологическими основаниями современной культуры возможны с применением социокультурного и аксиологического подходов.

Неоязыческие идеи в творчестве А.А. Осиповой

Неоязычество определяют как вид нового религиозного движения, основанного на актуализации в условиях современной культуры древних форм дохристианских верований с привлечением научных и мифологических источников, материалов фольклора [5. С. 40–41]. К такому типу дохристианских верований также относятся традиционные религии тюркских народов, с которыми А.А. Осипова имеет генетические и историко-культурные связи. М. Стрмиска выделяет два основных типа неоязычества: этнический реконструктивизм и эклектический универсализм [6]. Процессы возрождения традиционных форм жизни этносов России, получившие название «этнокультурный ренессанс», наблюдаются с конца 1980-х гг. Они отразились на сферах религии, политики, художественной и даже повседневной культуры. Эти процессы оказали влияние на творчество художницы, родина которой оказалась в центре событий.

Этнический ренессанс и неоязычество связывают с потребностью современного общества противостоять техногенной культуре, созданной христианским западным сознанием, восстановить нарушенное экологическое равновесие в мире и целостность сознания, преодолеть разрыв между Востоком и Западом [7–9]. В качестве альтернативы фрагментированному и децентрированному современному миру неоязычество предлагает «новый космический и экологический менталитет» [7. С. 75]. Такой «новый традиционный» тип мышления – причина явления, называемого «изобретенной культурой» [10].

В своем житнетворчестве А.А. Осипова реализует это новое мироощущение рубежа веков. В ее искусстве синтез Востока и Запада представлен соединением «материи» и «формы»: образная система, почерпнутая преимущественно в северо-восточной и восточносибирской традиции, представлена в современной западной художественной манере. Символическое возвращение к родным тюркским образам на самом деле осуществилось вдалеке от родины, во Франции, куда художница намеревалась «убежать от традиции... к Пикассо, модерну...» и свободе [11]. В модерне достаточно сложно найти свой оригинальный путь, и любой рискует в этом «океане» затеряться. Обращение к традиционной мифологии и символике однажды помогло А.А. Осиповой выйти из творческого кризиса и обрести свое творческое «я». Им она остается верна, но бесконечно погружает древние образы и мифологемы в поле художественного эксперимента, выходя за рамки их исходного культурного ареала.

Якутская природа, люди и мифология составляют основу образной системы произведений А.А. Осиповой, но она мечтает сделать предметом художественной рефлексии жизнь всех кочевых народов мира и проявляет интерес к разным культурам. Наряду с тюркскими героями, мифологическими персонажами и символами, на полотнах художницы соединяются элементы из тенгрианства, буддийского мира, античной и палеоазиатской культуры (рис. 1, 2); значительная часть образов представляет языческий мир. Родная природа и история выступают, как отмечает художница, главными источниками ее вдохновения. Чувство единения с одухотворенным природным ландшафтом Севера Анна Афанасьевна передает понятием «Космос»: «...на вершине горы... духи этих мест... Ты и природа – Космос» [11]. Этот концепт реализован, в частности, в произведении «Мой космос» (рис. 3).



Рис. 1. Серия «Все это было...». Лица (автор А. Осипова, 2017 г.). Масло, холст, 100 × 80

Fig. 1. Series "All this was...". Faces (by A. Osipova, 2017). Oil on canvas, 100 × 80



Рис. 2. Битва (автор А. Осипова, 2017 г.). Масло, холст, 150 × 150

Fig. 2. Battle (by A. Osipova, 2017). Oil on canvas, 150 × 150



Рис. 3. Мой Космос (автор А. Осипова, 2018 г.). Масло, холст, 150 × 100

Fig. 3. My Space (by A. Osipova, 2018). Oil on canvas, 150 × 100

Достижение равновесия в социальном космосе для нее стало возможным через поиск идентичности, укорененной в истории и мифологии тюркских народов. Как известно, восстановление «родовой памяти», духовно-генети-

ческих основ бытия – одна из главных задач неоязычников, артикулируемая ими отчетливо. Но это увлечение «происхождением рода» у А.А. Осиповой не превращается в проповедь, религиозное учение или этнографическую реконструкцию на холсте, а запускает творческий процесс переосмысления истории с учетом особенностей восприятия автора и законов современного изобразительного искусства.

Уходя от фактологии, свойственной этнографизму, Анна Афанасьевна стремится к познанию непознанного, невыразимого мира, к изучению его первопричины. Она не просто использует этнические мотивы, сюжеты и символы, а пропускает образно-символическую реальность через собственное мировосприятие. Подобно шаману-медиатору, А.А. Осипова соединяет в пределах полотна темпорально и территориально удаленные культурные типы, способна подняться до уровня горных духов, спуститься в «глубины», т.е. осваивает по горизонтали и вертикали различные социальные и космологические пространства. Такой подход к созданию произведений – метафора шаманского путешествия, достаточно отчетливо реализуемая художницей в процессе жизнетворчества. Что касается реальных территорий, изображаемых А.А. Осиповой, то предпочтения отданы северо-востоку России, Хакасии, Эвенкии, побережью Байкала, Монголии (рис. 4, 5) и другим историческим территориям народов, практикующих шаманизм.

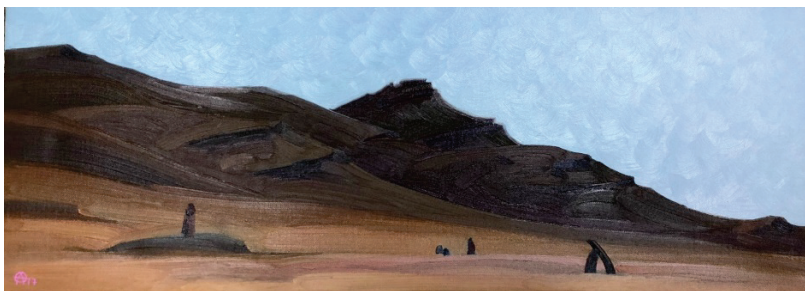


Рис. 4. Серия «Хакасия». Тарпиг (автор А. Осипова, 2017 г.). Масло, холст, 31 × 86

Fig. 4. Series «Khakassia». Tarpig (by A. Osipova, 2017). Oil on canvas, 31 × 86



Рис. 5. Песнь о Байкале. Триптих, центральная часть (автор А.Осипова, 2014 г.). Масло, холст, 100 × 150

Fig. 5. Song of Baikal. Triptych, central part (by A. Osipova, 2014). Oil on canvas, 100 × 150

Особенности художественной культуры Якутии и Красноярского края и обстоятельства этнокультурного ренессанса не могли не повлиять на одаренную личность – этнофора культуры шаманистов – и на ее творения. Это предположение усиливает факт использования художницей особого благоговения шаманов для настройки на творческий процесс [12]. В одном из анонсов собственной выставки она представляется следующим образом: «художник и шаман» [13]. Последнее, вероятно, следует считать способом заигрывания со зрителем и создания интриги, укладывающимися в эстетику постмодернизма. Если это так, то выбор названия игры, очевидно, не является случайным. «Шаманская тема» в самопрезентации может быть одновременной аллюзией на интерпретацию творчества художника-абстракциониста В.В. Кандинского, который, согласно популярной версии, имел шаманскую наследственность, переживал состояние, подобное «шаманской болезни», занимался этнографией и в своем творческом экстазе был подобен шаману в состоянии камлания [14].

В художественной практике А.А. Осиповой происходит пересечение не только различных эпох, культур, но и языков: традиционной мифологии, истории, художественной выразительности и даже философии; все эти контаминации в сумме с идеями восстановления гармонии человека с природой и этнокультурной идентичности характеризуют неоязычество как явление современной культуры. Но в отличие от некоторых его направлений, в частности славянского, мыслеформы Анны Афанасьевны выделяются особой демократичностью и космополитичностью: в многообразии культурных конфигураций, способов их художественной репрезентации она видит много общего, признает равноценность культур различных народов (притом не только тюркских). Все эти историко-культурные «материалы» художница объединяет в понятии «язычество» [15]. В итоге все претензии на поиск индивидуальной идентичности оборачиваются всеобщностью. Похожую тенденцию отметил Е.П. Маточкин в сибирском археоарте: чем сильнее происходит погружение авторов в традицию, тем больше их искусство обретает общекультурный характер; к жизни в произведении возвращаются самые архаичные праобразы, которые были свойственны всем народам [16. С. 230].

Вышесказанное позволяет назвать демократичное искусство А.А. Осиповой в некотором роде апологетикой неоязычества, в отношении которого на основе оценки деятельности отдельных его групп сложились негативные стереотипы: его отождествляют с экстремизмом, информационной и религиозной угрозой для общества. Следует также отметить, что в творчестве художницы наблюдаются черты, типичные для большинства новых религиозных движений, в том числе неошаманизма (вида неоязычества), а именно: эклектизм, внедрение восточных идей и учений в тело культуры через «фильтры» западной системы. Это характеризует и ряд художественных направлений, в том числе неоархаику и магический реализм.

Неоархаика и магический реализм в творчестве А.А. Осиповой

Формирование понятия «неоархаика» связано с историей Сибири XX – начала XXI в. Его используют для обозначения способов освоения и интеграции археологического и этнографического наследия Сибири в современном

искусстве, что предполагает воспроизведение и стилизацию в изобразительной деятельности традиционных символических структур (архетипов, ритуальных символов и образов) [17, 18]. Но таинственное и непосредственное восприятие первобытного мифа в неoarхаике подменяется бесконечной «интеллектуальной игрой и загадками» [18].

Названия «археарт», «этноархаика», «неомифология», «археоавангард» не синонимичны понятию «неoarхаика», но отражают различные аспекты этого явления. Так, археарт делает акцент на историческом наследии культуры, которое представляется в качестве «первоосновы, первопричины, отправной точки» [19. С. 52]; в нем происходит синтез европейского и «туземного» искусства [16. С. 230]. Этноархаика – это любое цитирование этнических мотивов в современных произведениях, которое, в отличие от археарта, не предполагает «вживание», «овладение» древней символикой [19. С. 51]. Неомифологизм последовательно воссоздает в художественной плоскости принципы неомифологического мышления [18]. Археоавангард воспроизводит только внешние признаки архаики [18]. Все они возникают на пересечении традиций и современной эстетики, антиглобалистичны, являются формой творческого переосмысления наследия этнической культуры, превращающего мифологический образ в художественную метафору.

А.А. Осиповой свойственно «путешествовать» не только по историческим эпохам, регионам мира и космологическим зонам, вживаясь и пропуская образы через собственное сознание, но и внутри своего ментального мира, заимствуя идеи в бессознательном. Нередко последние приходят, согласно ее рассказам, из сновидений «в предрассветный час, пограничное время» [20], но эти образы полностью не тождественны воплощенному в холсте и масле результату, их еще «нужно обуздать» [20]. Они требуют «приручения», словно шаманские духи. Согласно мнению А.Г. Кичигиной, интуитивное восприятие и создание образа произведения, когда художник будто становится носителем мифологического сознания и мировосприятия, близки к архаическому искусству [18. С. 186], т.е. археарту.

Выйдя из недр бессознательного, идеи в рождающемся произведении А.А. Осиповой начинают развиваться по другим законам, жить, как говорит художница, «своей собственной жизнью» [21]. Смысл ее творчества – не социально-экономический результат типа состоявшейся выставки или дохода от продажи картин, для А.А. Осиповой важен сам процесс творчества «здесь и сейчас», то особое состояние, которое его сопровождает. Подобный уход автора на второй план после порождения идеи и его отчуждение от процессов восприятия своего творения описал Р. Барт: «...если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, т.е., в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо» [22. С. 385]. Самоустранение в качестве автора в традиционном понимании этого явления обнаруживается и в артикулируемом художницей отсутствии стилистического и концептуального единства в творчестве, а также в наличии в нем намеренных цитирований и бессознательного начала.

В суждениях постструктуралистов «смерть автора» знаменует собой «рождение зрителя», воспринимающего произведения автономно от творца и

создающего собственные впечатления-реакции от художественного высказывания. А.А. Осипова не дает содержательных комментариев к своим произведениям, только посвящает в некоторые детали личной биографии, что проясняет происхождение ряда образов, но мало дает для понимания целого. Такая авторская позиция позволяет реципиенту самостоятельно выстраивать свои взаимоотношения с произведением, иметь собственные реакции на него, оформленные в выражениях типа «портал вселенной», «энергетическая мощь», «сочащийся эрос», «безвременье» [21]. В подобном контексте бессмысленным представляется изучение синтактики, семантики и прагматики ее произведений. Они обязаны различаться в каждом индивидуальном случае их восприятия. Авторский замысел (если таковой подразумевается) уступает перед соблазном порождения новых неожиданных ассоциаций и реакций. Эти специфические реакции для А.А. Осиповой – источник особого «эмоционального заряда» [22], запускающего новый творческий цикл.

Обозначенные особенности художественной деятельности и мышления доказывают, что постмодернистская эстетика определила становление художественного метода Анны Афанасьевны, а неоархаика в ее творчестве преодолела географические границы Сибири. Из всех направлений неоархаики ее творчество ближе всего к археоарту, что определяется интуитивным восприятием образов, их универсализмом, способностью именно переживать образы. Здесь также следует отметить двойственную позицию художницы в отношении традиционных образов: она одновременно и «внутри» традиции как этнофор, и «снаружи» в качестве инициатора художественного эксперимента с этой традицией. Подобная бинарность присуща и такому псевдонаучному явлению, как «сращение шаманизма и шаманологии», когда автор текста (он же и шаман) одновременно и в опыте, и в его «исследовании» [23].

Археоарт имеет немало общего с магическим реализмом. Возможно, поэтому эти два направления повлияли на художественную манеру А.А. Осиповой, не считая обстоятельств ее жизни, сотрудничества и взаимодействия в художественной среде. Магическому реализму также интересны национальный образ, история, мифология и фольклор, творческая переработка историко-культурного наследия; в нем происходит искажение времени, пространства, перспективы и масштабов; пространство произведения живет по иным законам, которые, впрочем, не обязательно подчиняются логике мистического. В археоарте и магическом реализме соединяются Восток и Запад как сочетание содержания и технологий; оба направления выступают «проекцией коллективного бессознательного» [24. С. 17]. В ряде работ якутской художницы (рис. 6–8) есть композиционное, колористическое и даже образное сходство с полотнами Н.К. Рериха, творчество которого вдохновило ряд художников, представляющих магический реализм.

В магическом реализме основой выступает внешняя видимая реальность, в которую дозированно вводят фантастические элементы для устранения эффекта повседневности. При этом артикулируется обратное: в реальности уже присутствует это странное, магическое, его нужно только увидеть, распознать. Онтологической же основой археоарта как синтеза авангарда и традиционной культуры является бессознательное – хранилище архетипов – и сознание художника, где реализуется новое прочтение древних знаков и происходит их превращение в художественную метафору.

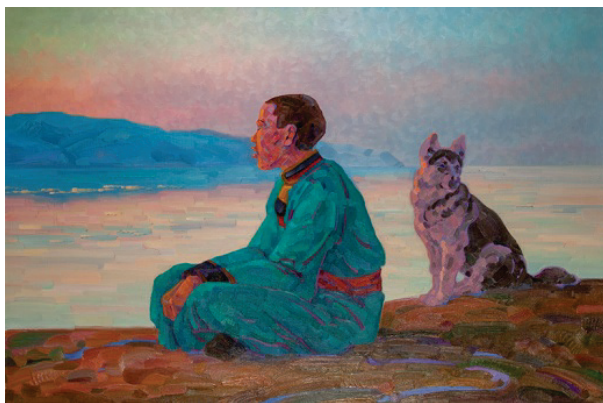


Рис. 6. Песнь о Байкале. Триптих, правая часть (автор А. Осипова, 2014 г.). Масло, холст, 100 × 150

Fig. 6. Song about Baikal. Triptych, right part (by A. Osipova, 2014). Oil on canvas, 100 × 150



Рис. 7. Пламя веков (автор А. Осипова, 2017 г.). Масло, холст, 100 × 80

Fig. 7. Flame of Ages (by A. Osipova, 2017). Oil on canvas, 100 × 80



Рис. 8. Алгис (автор А. Осипова, 2016 г.). Масло, холст, 100 × 156

Fig. 8. Algys (by A. Osipova, 2016). Oil on canvas, 100 × 156

Персонажи А.А. Осиповой – это не только образы из ее сновидений, но и реальные ландшафты, обычные пастухи, рыбаки, оленеводы или близкие подруги. При этом, как она сама подчеркивает, важно «видеть волшебное в самых обычных моментах жизни» [12]. «Магическое впечатление» создается благодаря цветам «потустороннего» (фиолетовому, пурпурному, голубому, синему), контрасту (столкновению «разгоряченных» и «холодных до оледенения» цветов), игре светотени, искажению масштабов, нарушению правил перспективы (рис. 9, 10). В творчестве якутской художницы сочетаются пути «изнутри» и «извне», исходящие от двух реальностей: скрытой и видимой.



Рис. 9. Серия «Женщины реки Олонхо». Марья (автор А. Осипова, 2014 г.). Масло, холст, 120 × 100

Fig. 9. Series “Women of the Olonkho River”. Marya (by A. Osipova, 2014). Oil on canvas, 120 × 100



Рис. 10. Только темная ночь укроет нас от холода ветров (автор А. Осипова, 2016 г.).

Масло, холст, 111 × 121

Fig. 10. Only a dark night will shelter us from the cold winds (by A. Osipova, 2016).

Oil on canvas, 111 × 121

Все стилевые определения А.А. Осиповой основаны на стремлении академической культуры внести в мир творческого хаоса порядок. Вместе с тем очевидно влияние на художницу принципов археоарта и магического реализма и следование им. Сама же она этим вопросом не озадачена и характеризует свою манеру как «почерк, который постоянно меняется», а процессы создания произведений – как бесконечный «эксперимент» [21], что, в сущности, обозначает «письмо» в бартовском понимании этого слова. Такое самоопределение обусловлено особенностями житнетворчества и мышления автора, которые могут быть описаны с помощью понятия «художественный номадизм».

«Художественный номадизм» А.А. Осиповой

Понятие «номадизм» используется в различных контекстах: как характеристика традиционного образа жизни кочевых народов, основанного на систематическом перемещении в пространстве в хозяйственных целях; как означающее стратегии мышления и поведения человека в контексте культуры постмодерна, связанного с особым состоянием свободы, преодолением привязанностей, любых форм принуждения и оседлости. Дальнейшая эксплуатация категории «номадизм» обусловила появление целого ряда других производных выражений типа «цифровой номадизм», «технокочевник», «корпоративный кочевник» и др. Общим для известных контекстов использования понятия является следующее значение: форма существования, основанная на принципе свободы от любого рода границ и связанная с постоянным движением и поиском. В контексте художественной практики предлагается использовать выражение «художественный номадизм». Его следует отличать от обозначения «искусство номадов», под которым понимают искусство народов, которые ведут (вели ранее) кочевой образ жизни.

Ж. Делез помещает номадическое мышление в условия ризомы как лишенного центра, иерархии и структуры способа существования целостности, поддерживаемой «нон-финальной экспериментацией» [25. С. 6–45]. Согласно Р. Брайдотти, это мышление базируется на отчуждении как методе избавления субъекта от нормативного «видения себя» [26. С. 527], когда стилистические и другие привязки становятся авторитарной аффилиацией.

Применение понятия «художественный номадизм» к изобразительному искусству А.А. Осиповой лишь в некоторой степени оправдано личной причастностью автора к традиции кочевого мира, но больше – особенностями художественного письма. Обстоятельства подвижной жизни художницы отражены в специфическом мироощущении духовного кочевника и соответствующем способе художественного самовыражения, при котором «...исчезает картина в классическом смысле этого слова, появляется „проекция“ <...>, исчезают границы творческого воплощения живописных или графических идей, доказывая безграничность сознания, творчества, внутреннего мира любого человека» [18. С. 184]. Такая художественная манера в чем-то подобна одномерному линейному (без очерчивания границ) освоению и присвоению географического пространства традиционным кочевником.

Отсутствие границ и постоянства в стиле, одновременные универсальность и локальность, непрерывный эксперимент, разнообразие, но при этом искренность (А.А. Осипова убеждена, что нужно «все делать и творить ис-

кренне» [21]), – то, на чем основывается нынешнее творческое кредо художницы. Однако такое «кочевничество», как показывает анализ ее высказываний, обусловлено стремлением к противоположному состоянию – ощущению целостности, равновесия, подлинности и глубины, которое экология культуры обобщила в концепте Дом. Способом преодоления состояния потерянности, бесструктурности, «бездомности» является интенсивное движение, которое у А.А. Осиповой имеет циклическую направленность. В первом случае это обретение свободы от традиции, другое направление – путь обратно к Природе, Родине, Космосу. Обращение к образам Якутии – это форма возвращения утраченного Дома, который у настоящего кочевника всегда при нем. Для поддержания «космического равновесия» ей необходимо периодически менять направление.

На «вызовы постмодернизма», который сформировал художественную манеру целого поколения художников рубежа XX–XXI вв., в художественных экспериментах А.А. Осиповой рождается «архаичный ответ»: ризоматическое бытие стимулирует процессы самоорганизации и формирует другую структуру ощущений и новый дискурс, представленные синтезом традиционного и современного. Не стремясь к полному разрыву со сформировавшей ее парадигмой, художница начинает следовать иной художественной логике (в этом, очевидно, присутствует намек на метамодернизм) и, как ей кажется, отчасти преодолевает «постмодернистскую поверхностность и безглубинность» [27. С. 199]. Реализуя в своем изобразительном искусстве номадологический проект Ж. Делеза и идею Вечного Возвращения Ф. Ницше, А.А. Осипова «утверждает вовсе не бесцельное скитание <...>, а во многом трагичный, духовный поиск человека на пути культурного развития» [28. С. 67]. Этот художественный поиск отражает номадическое мышление.

Выводы

Взаимодействие современного изобразительного искусства и неоязычества возможно определить посредством понятия «художественный номадизм», которое означает способ бытия автора в художественной культуре, сопряженного с перманентным изменением в поисках своего художественного «я» и чувства принадлежности. Неоязычество тоже исходит из номадического поиска иной идентичности в этническом прошлом или универсальной архаике, непризнания границ и иерархии, сочетания индигенизации и универсализма, свободной интерпретации традиции. Если пользоваться типологией неоязыческих движений М. Стрмиска, то творчество А.А. Осиповой представляет художественную версию эклектичного универсализма.

«Номадическое странствование» в художественном мире приобретает характер житнетворческого принципа, реализуемого А.А. Осиповой в колебаниях между пост- и метамодернистским дискурсами. Археоарт и магический реализм оказались способными отразить это мироощущение. Проявлением номадического мышления является семантическая бесконечность имманентных образов и композиций. Изобразительное искусство Анны Афанасьевны демонстрирует особое отношение к смыслу и семантической определенности: семиозис превращается в процесс свободного означивания на стадиях и создания, и восприятия художественного высказывания, создавая безграничное количество значений.

Неоязычество, археоарт и магический реализм как формы инкорпорирования традиции в современную культуру – явления близкие, но не состоящие в отношении генерации. Они – следствия разочарования человека в ценностях и идеалах индустриальной и постиндустриальной цивилизации, неоднократно наблюдаемого на протяжении XIX–XX вв. Тренд на «альтернативную духовность» на рубеже XX–XXI вв. был воспринят А.А. Осиповой и реализован в художественной практике. Введение магического и возрождение архетипа в искусстве – возможные интеллектуально-творческие способы самоорганизации субъекта в условиях культурной ризомы, которые не обязательно сопряжены с архаизацией сознания.

Список источников

1. Дмитриева Т.А., Козак А.В. Аспекты изображения Севера в актуальном искусстве на материале живописи и современных арт-практик // Социальная антропология Сибири. 2020. № 2. С. 13–23. doi: 10.31804/2687-0606-2020-1-2-13-23
2. Покровская Н.В. Образ Сибири в современной художественной практике // Художественные традиции Сибири: материалы Междунар. науч. конф. (Красноярск, 2–3 октября 2018 г.). Красноярск: Сиб. гос. ин-т искусств им. Дмитрия Хворостовского, 2019. С. 14–17.
3. Серикова Т.Ю. Произведения искусства как результат коммуникации художника и зрителя (на примере творчества А.Г. Поздеева, А.А. Осиповой и З.Б. Доржиева) // Вестник Южно-уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2022. Т. 22. С. 58–65. doi: 10.14529/ssh220208
4. Выставка. Анна Осипова. Средний мир. 30 марта 2022 – 3 июля 2022 // Сайт музея современного искусства Эрарта. URL: <https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/08122102/> (дата обращения: 30.03.2022).
5. Гайдуков А.В. Новое язычество, неоязычество, родноверие: проблема терминологии // Язычество в современной России: опыт междисциплинарного исследования / под ред. Р.В. Шиженского. Н. Новгород, 2016. С. 24–46.
6. Strmiska M. Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives // Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives / editor M. Strmiska. Santa Barbara, California: ABC CLIO, 2005. P. 1–54.
7. Ожиганова А.А., Филиппов Ю.В. Новая религиозность в современной России: учения, формы и практики. М.: ИЭА РАН, 2006. 300 с.
8. Михалев М.С. Трансформация картины мира шамана как отражение ценностей современного бурятского общества // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2018. № 35. С. 89–97. doi: 10.22162/2075-7794-2018-35-1-89-97
9. Ожиганова А.А. Неошаманизм и неоязычество: перспективы религиозного творчества // Этническое наследие и духовные практики в прошлом и настоящем: сб. статей / отв. ред. В.И. Харитонов. М.: ИЭА РАН, 2013. С. 199–209.
10. Oliveira A.F. The others of the party: a flight over Yawanawa and Huni Kuin festivals // Horizontes Antropológicos. 2018. № 24 (51). P. 167–201. doi:10.1590/S0104-71832018000200007
11. Анна Осипова: «Оторванность от родины помогает мне творить» // Сайт радиостанции «Серебряный Дождь – Красноярск». URL: <https://krassilver.ru/#!/rainman/267> (дата обращения: 26.04.2022).
12. Видеть волшебное в обычном. Художница Анна Осипова – о роли отца, творческом кризисе и планах // Главный якутский портал Ykt.Ru. Новости Якутии. URL: <https://news.ykt.ru/article/76565> (дата обращения: 24.05.2022).
13. Анна Афанасьевна Осипова // Сайт проекта «Год живописи». URL: <http://artgod.ru/artists/osipova-a-a/> (дата обращения: 20.05.2022).
14. Weiss P. Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven: Yale University Press, 1995. 291 p.
15. Анна Осипова и Зинаида Курчатова: «Два берега двух художниц» // Сетевое издание «Якутия.Инфо». URL: <https://yakutia.info/article/184774> (дата обращения: 24.05.2022).
16. Маточкин Е.П. Археоарт Сибири // Вестник Тюменского государственного университета. 2010. № 5. С. 227–232.

17. Рецкова И.П. Археарт и археология // Актуальные проблемы этнической, культурной и религиозной толерантности коренных народов Русского и Монгольского Алтая : материалы Междунар. науч. конф. Горно-Алтайск : РИО ГАГУ, 2006. С. 71–79.
18. Кичигина А.Г. Явление неоархаики в современном искусстве Сибири. В поисках определения // Омский научный вестник. 2007. № 1 (51). С. 183–187.
19. Коробейникова Т.С. Археарт как отличительная черта творчества сибирских художников-авангардистов 60–80-х гг. XX в. // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 361. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arheoart-kak-otlichitelnaya-cherta-tvorchestva-sibirskih-hudozhnikov-avangardistov-60-80-h-gg-xx-v> (дата обращения: 20.04.2022).
20. Вдохновение. Про Анну Осипову // YouTube-канал. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vUSZEQN901E> (дата обращения: 14.04.2022).
21. Анна Осипова о творческом поиске (видеоподкаст 2011 года) // Сетевое издание «SAKHALIFE.RU». URL: <https://sakhalife.ru/anna-osipova-o-tvorcheskom-poisek-videopodkast-2011-goda/> (дата обращения: 24.04.2022).
22. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1994. С. 384–391.
23. Kouri J., Hytönen-Ng E. The change in the researcher's position in the study of shamanism // Approaching Religion. 2022. № 12 (1). P. 117–131. doi: <https://doi.org/10.30664/ar.111072>
24. Якимович А.К. Реализмы двадцатого века: магический и метафизический реализм; идеологический реализм; сюрреализм. М. : Галарт : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 176 с.
25. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского ; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. 895 с.
26. Braidotti R. Animals, Anomalies, and Inorganic Others // PMLA. 2009. Vol. 124, № 2. P. 526–532. URL: <http://www.jstor.org/stable/25614294> (дата обращения: 30.05.2022).
27. Спиваковский П.Е. Метамоде́рнизм: контуры глубины // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 4. С. 196–211.
28. Семенюк К.А. Номадическая сингулярность и бунт блудного сына: рефлексия о метафорах культуры // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 338. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nomadicheskaya-singulyarnost-i-bunt-bludnogo-syna-refleksiya-o-metaforah-kultury> (дата обращения: 24.05.2022).

References

1. Dmitrieva, T.A. & Kozak, A.V. (2020) Aspects of the north image in contemporary art on the material of painting and modern art practices. *Sotsial'naya antropologiya Sibiri – Social Anthropology of Siberia*. 2. pp. 13–23. (In Russian). DOI: 10.31804/2687-0606-2020-1-2-13-23
2. Pokrovskaya, N.V. (2019) Obraz Sibiri v sovremennoy khudozhestvennoy praktike [The image of Siberia in contemporary art]. *Khudozhestvennye traditsii Sibiri* [Artistic Traditions of Siberia]. Proc. of the International Conference. Krasnoyarsk. October 2–3, 2018. Krasnoyarsk: Siberian State Institute of Arts. pp. 14–17.
3. Serikova, T.Yu. (2022) A piece of art as a result of communication of the artist and the viewer (a case study of A.G. Posdeev, A.N. Osipova and Z.B. Dorzhiev's works). *Vestnik Yuzhno-ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki – Bulletin of the South Ural State University. Series: Social and Humanitarian Sciences*. 22. pp. 58–65. (In Russian). DOI: 10.14529/ssh220208
4. Osipova, A. (2022) *Vystavka Sredniy mir* [Exhibition. Middle World]. March 30 – July 3, 2022. [Online] Available from: <https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/08122102/> (Accessed: 30th March 2022).
5. Gaydukov, A.V. (2016) Novoe yazychestvo, neoyazychestvo, rodnoverie: problema terminologii [New paganism, neo-paganism, Rodnoverie: The problem of terminology]. In: Gaydukov, A.V. (ed.) *Yazychestvo v sovremennoy Rossii: opyt mezhdistsiplinarnogo issledovaniya* [Paganism in modern Russia: An experience of interdisciplinary research]. Nizhny Novgorod: The Minin University. pp. 24–46.
6. Strmiska, M. (2005) Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives. In: Strmiska, M. (ed.) *Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives*. Santa Barbara, California: ABC CLIO. pp. 1–54.
7. Ozhiganova, A.A. & Filippov, Yu.V. (2006) *Novaya religioznost' v sovremennoy Rossii: ucheniya, formy i praktiki* [New religiosity in contemporary Russia: Doctrines, forms and practices]. Moscow: RAS.

8. Mikhalev, M.S. (2018) Transformation of Shamanistic Worldview as a Reflection of Contemporary Buryat Society and its Values. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN – Bulletin of the Kalmyk Institute for Humanitarian Research RAS*. 35. pp. 89–97. (In Russian). DOI: 10.22162/2075-7794-2018-35-1-89-97
9. Ozhiganova, A.A. (2013) Neoshamanizm i neoyazychestvo: perspektivy religioznogo tvorchestva [Neo-shamanism and neo-paganism: Perspectives of religious creativity]. In: Kharitonova, V.I. (ed.) *Etnicheskoe nasledie i dukhovnye praktiki v proshlom i nastoyashchem* [Ethnic Heritage and Spiritual Practices in the Past and Present]. Moscow: RAS. pp. 199–209.
10. Oliveira, A.F. (2018) The others of the party: a flight over Yawanawa and Huni Kuin festivals. *Horizontes Antropológicos*. 24(51). pp. 167–201. DOI: 10.1590/S0104-71832018000200007
11. Osipova, A. (n.d.) *Otorvannost' ot rodiny pomogaet mne tvorit'* [Separation from my homeland helps me create]. [Online] Available from: <https://krassilver.ru/#!/rainman/267> (Accessed: 26th April 2022).
12. Malysheva, V. (n.d.) *Videt' volshebnoe v obychnom. Khudozhnitsa Anna Osipova – o roli ottsa, tvorchestvom krizise i planakh* [Seeing the magical in the ordinary. Artist Anna Osipova – about the role of the father, the creative crisis and plans]. [Online] Available from: <https://news.ykt.ru/article/76565> (Accessed: 24th May 2022).
13. God zhivopisi Official Website. (n.d.) *Anna Afanasievna Osipova*. [Online] Available from: <http://artgod.ru/artists/osipova-a-a/> (Accessed: 20th May 2022).
14. Weiss, P. (1995) *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven: Yale University Press.
15. Yakutiya.Info. (n.d.) *Anna Osipova i Zinaida Kurchatova: "Dva berega dyukh khudozhnits"* [Anna Osipova and Zinaida Kurchatova: "Two Shores of Two Artists"]. [Online] Available from: <https://yakutiya.info/article/184774> (Accessed: 24th May 2022).
16. Matochkin, E.P. (2010) Archaeoart of Siberia. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of the Tyumen State University*. 5. pp. 227–232. (In Russian).
17. Reshchikova, I.P. (2006) Arkheoart i arkhologiiya [Archeoart and Archeology]. *Aktual'nye problemy etnicheskoy, kul'turnoy i religioznoy tolerantnosti korennykh narodov Russkogo i Mongol'skogo Altaya* [Topical Problems of Ethnic, Cultural and Religious Tolerance of Indigenous Peoples of the Russian and Mongolian Altai]. Proc. of the International Conference. Gorno-Altaysk: GASU. pp. 71–79.
18. Kichigina, A.G. (2007) Yavlenie neoarkhaiki v sovremennom iskusstve Sibiri. V poiskakh opredeleniya [The phenomenon of neo-archaism in the contemporary art of Siberia. In search of a definition]. *Omskiy nauchnyy vestnik*. 1(51). pp. 183–187.
19. Korobeynikova, T.S. (2012) Arkheoart kak otlichitel'naya cherta tvorchestva sibirskikh khudozhnikov-avangardistov 60–80-kh gg. XX v. [Archeoart as a distinctive feature of the creativity of Siberian avant-garde artists of the 1960–80s]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 361.
20. Youtube. (n.d.) *Vdokhnovenie. Pro Annu Osipovu* [Inspiration. About Anna Osipova]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=vUSZeqn901E> (Accessed: 14th April 2022).
21. SAKHALIFE.RU. (2011) *Anna Osipova o tvorchestvom poiske* [Anna Osipova on creative search (video podcast)]. [Online] Available from: <https://sakhallife.ru/anna-osipova-o-tvorchestvom-poiske-videopodcast-2011-goda/> (Accessed: 24th April 2022).
22. Barthes, R. (1994) *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 384–391.
23. Kouri, J. & Hytönen-Ng, E. (2022) The change in the researcher's position in the study of shamanism. *Approaching Religion*. 12(1). pp. 117–131. DOI: <https://doi.org/10.30664/ar.111072>
24. Yakimovich, A.K. (2001) *Realizmy dvadtsatogo veka: magicheskii i metafizicheskii realizm; ideologicheskii realizm; syurrealizm* [Twentieth-Century Realisms: Magical and Metaphysical Realism; ideological realism; surrealism]. Moscow: Galart: OLMA-PRESS.
25. Deleuze, J. & Guattari, F. (2010) *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Translated from French by Ya.I. Svirsky. Ekaterinburg: U-Faktoriya; Moscow: Astrel'.
26. Braidotti, R. (2009) Animals, Anomalies, and Inorganic Others. *PMLA*. 124(2). pp. 526–532. [Online] Available from: <http://www.jstor.org/stable/25614294> (Accessed: 30th May 2022).
27. Spivakovskiy, P.E. (2018) Metamodernism: Contours of Depth. *Vestnik Moskovskogo universiteta – Bulletin of Moscow University. Philology*. 4. pp. 196–211. (In Russian).
28. Semenyuk, K.A. (2010) Nomadicheskaya singulyarnost' i bunt bludnogo syna: refleksiya o meta-forakh kul'tury [Nomadic Singularity and the Prodigal Son's Rebellion: Reflection on the

Metaphors of Culture]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 338. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/nomadicheskaya-singulyarnost-i-bunt-bludnogo-syna-refleksiya-o-metaforah-kultury> (Accessed: 24th May 2022).

Сведения об авторе:

Иващенко Я.С. – доктор культурологии, зав. кафедрой истории и политологии Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: iva_ya@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Ivaschenko Y.S. – Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: iva_ya@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 30.05.2022;
одобрена после рецензирования 07.12.2022; принята к публикации 15.02.2023.*

*The article was submitted 30.05.2022;
approved after reviewing 07.12.2022; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 122

doi: 10.17223/22220836/49/6

ОВЕРСТРАТ КАК НОВАЯ ОСЕВАЯ СТРУКТУРА СОЦИАЛЬНОСТИ: ПРИРОДА И КОНТЕКСТ ОБЩЕСТВА ЗНАНИЯ

Наталья Викторовна Кривовяз¹, Мария Сергеевна Кухта²

¹ Тувинский государственный университет, Кызыл, Россия, awatanchik@yandex.ru

² Национальный исследовательский Томский политехнический университет,
Томск, Россия, kuhta@tpu.ru

Аннотация. Раскрыта специфика и статусные особенности «оверстрата интеллектуалов», обозначена природа социокультурных последствий трансформации статуса знания. Обозначен процесс изменения потенциала знания, связанного с изменением природы стратификации. Социокультурная дифференциация когнитивного общества нашла выражение в явлении перехода власти и управления к интеллектуалам. Посредством термина оверстрат акцент смещен на владении интеллектуальной собственностью, превращенной в стратообразующий признак. Оверстрат управленцев интерпретирован как новая осевая структура социальности, новая управленческая элита, ориентированная на владение знанием и новую систему ценностей.

Ключевые слова: меритократия, оверстрат, сдвиг власти, интеллектуальная собственность, ситусы, знание, социокультурная дифференциация, ноократическое общество

Для цитирования: Кривовяз Н.В., Кухта М.С. Оверстрат как новая осевая структура социальности: природа и контекст общества знания // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 72–79. doi: 10.17223/22220836/49/6

Original article

OVERSTRATUM AS A NEW AXIAL STRUCTURE OF SOCIALITY: THE NATURE AND CONTEXT OF A KNOWLEDGE SOCIETY

Natalya V. Krivoviyaz¹, Maria S. Kukhta²

¹ Tuva State University, Kyzyl, Russia Federation, awatanchik@yandex.ru

² National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russia Federation, kuhta@tpu.ru

Abstract. The article analyzes the nature and cultural meaning of the overstratum of intellectuals as a new axial structure of sociality. The socio-cultural consequences of the transformation of the status characteristics of knowledge are indicated. The process of transformation of knowledge potential associated with a change in the nature of stratification is analyzed. It is shown that the process of sociocultural differentiation of the knowledge society, referred to as Knowledge-Society, finds expression in the phenomenon of the transition of management to intellectuals. By referring to the system of concepts, in particular, by using the term “Overstratum”, the emphasis is shifted to the study of the process of owning intellectual property, turned into a stratum-forming feature.

The overstratum of managers is characterized as a new axial structure of sociality, a new managerial elite, the characteristic properties of which are the ownership of intellectual property and a new system of values. As shown in the article, the formation of an overstratum of managers turns out to be conditioned not by an economic factor, which is traditionally understood as ownership of the means of production, but by a cultural factor, its

role is played by knowledge. Knowledge is gaining dominant importance in an integral system of power and control – violence, wealth, knowledge. It is shown that the result of the "shift", "shift" of power and control is the transformed potential of knowledge – knowledge has been turned into a dominant source of strength, wealth, power. Violence, including at the state level, is becoming computerized. The thesis is proved that the transformation of the source of power and control is the nature of stratification, which is characteristic of the post-industrial society. The very same sociocultural differentiation is reflected in the phenomenon of the transition of power and control to intellectuals, representing a new social synthetic group – this group was the overstratum of intellectuals.

Noocratic society is interpreted by referring to the model of noocratic society proposed earlier in the analytical literature, which is a futurological project of a social macro-structure. It is shown that the maximization of the "aggregate existential force" (the term of VK Petrosyan) of the community can be achieved through the use of the potential possessed by the overstratum of managers.

Keywords: meritocracy, overstratum, power shift, new oligarchy, intellectual property, situs, knowledge, socio-cultural differentiation, noocratic society, decision-making, axial structure of sociality, futurological project of socio-technical macro-order

For citation: Krivovyaz, N.V. & Kukhta, M.S. (2023) Overstratum as a new axial structure of sociality: the nature and context of a knowledge society. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 72–79. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/6

В 1985 г. в романе-притче, антиутопии социолога из Великобритании М. Янга «Возвышение меритократии: 1870 – 2033» впервые прозвучал новый термин – «меритократия» (лат. *meritus* – достойный и греч. *kratos* – власть). У М. Янга понятие «меритократия» обозначает общество с правительством, формируемым с учетом заслуг и способностей. Посредством этого термина была обозначена так называемая новая олигархия, лица наемного труда, обладающие высокой квалификацией, достигнутой за счет ориентации на высокие образовательные стандарты, за счет одаренности, личных способностей и качеств. Речь шла о слое интеллектуальной меритократии, возможной лишь в обществе повышенного благополучия; появление нового социального слоя оказалось связанным не с экономическим фактором, каким является собственность, но с фактором культурным, роль которого играет знание; знание обретает доминирующее значение в целостной системе власти и управления – насилия, богатства, знания. Смысл «сдвига», «смещения» по Тоффлеру, который обратился к явлению этого «сдвига», заключен не столько в изменении масштабов значимости знания, но, прежде всего, в изменении потенциала знания: знание превращается в непосредственный источник силы, богатства, власти [1]. Исследующими природу этого явления, отмечена деталь – насилие на государственном уровне становится информатизированным, зависит от информации (Вл. Иноземцев, Э. Баталов, М. Буйвол, А. Орехов и др.) [2–9]. Трансформация источника власти и управления явилась тем, что изменило природу стратификации. Социокультурная дифференциация когнитивного общества нашла выражение в явлении перехода власти и управления к интеллектуалам. Именно интеллектуалы оказались непосредственно связаны с мощным культурным фактором (знанием) и составили новую социальную синтетическую группу – этой группой явился оверстрат.

Термин «оверстрат» сыграл значимую роль в содержательном наполнении теории управления. Так, в 1973 г. в исследовании «Становление постиндустриального общества» Д. Белл употребил понятие «оверстрат», обозначив

посредством его новый принцип управления тем обществом, где не существует бюрократии и технократии, но есть класс интеллектуалов в значении центра социальной структуры.

Логика формирования трансформированной социальной структуры когнитивного общества, одним из доминирующих элементов которой является оверстрат как новая синтетическая социальная группа, введенная для обозначения интеллектуалов-управленцев, формируется в проблемном горизонте теории так называемого ноократического общества. В тезисном выражении его специфика предложена в версии В.К. Петросяна [6].

Ноократическое общество в интерпретации В.К. Петросяна представлено посредством его теоретической модели как футурологический эскизный проект социального макроустройства нового поколения. Новому обществу присущи улучшенные эволюционные характеристики, прогноз развития ноократического общества в XXI в., строящийся на анализе «совокупного эволюционного (инновационного) разума сообщества» (термин В.К. Петросяна), достаточно оптимистичен. Примечательно, что в предлагаемом проекте, говоря о внедрении в практику политических изобретений (они представлены как социотехнические макроустройства и технологии определенного уровня эффективности), автор интерпретирует ноократическое общество как «суверенную экзистенциальную силу», в которой в единстве представлены социоценоз (для обозначения чего использован термин «социобы» – множество социальных объектов разнообразных иерархических уровней) и социотоп (обозначающий социализированные экосистемы, ареал обитания социума). Синонимами при этом выступает совокупность понятий – общественная экзистенциальная система, социом, социотопоценоз. В концептуальной модели ноократического общества сама модель общества представлена как эффективный инструмент политического мышления и управления; этот инструмент имеет субъективную природу, он создается с учетом объективных экзистенциальных эффектов, подлежит оценке в контексте гармонической концепции истины, строящейся с учетом и аксиологического критерия. Этим критерием является критерий экзистенциальной эффективности. Проблема в излагаемой ситуации приобретает форму максимизации «совокупной экзистенциальной силы» сообщества, и эта максимизация может быть достигнута лишь посредством повышения качества управления социальной эволюцией. При этом существенным для достижения эффективности управления является деление общества (социома, социотопоценоза) на централизованную управленческую и исполнительскую подсистемы, поскольку эффективность политического управления (уровень развития эволюционного политического разума) представлена как доминирующая компонента развития социальной эволюции.

Что касается понятия «социотопоценоз», то оно может быть использовано в процессе моделирования ряда социальных макроустройств с различными степенями исторической свободы, с максимально вариативной внутренней структурой, – в сравнении с таким понятием, как «социальный организм» (последнее можно применять в ситуации, когда речь идет об эволюционно статичных общественных системах). Как высшая фаза социальной эволюции ноократическое общество может быть охарактеризовано с помощью ряда параметров, позволяющих проводить различие ноократического общества и иных уже известных социальных макроустройств. В числе этих параметров

характеристик – актуализированное бессмертие; оно, по мнению В.К. Петросяна, достижимо лишь на демиургической фазе эволюции, когда субъект, пройдя множество ступеней эволюционного развития, способен изменять себя и среду, не имея адекватных себе экзистенциальных угроз. Параметром-характеристикой ноократического общества является и переход к метасоциальной стадии эволюции, необходимым свойством которой становится сверхдалекий поисковый и нормативный прогноз, рассчитанный на перспективу в 10 000 лет. Условие, сопутствующее этому прогнозу, заключено в возможности противостояния латентным экзистенциальным угрозам.

Специфична и организационная структура ноократического общества. В ней выделена высшая (ноократическая) форма власти и управления. Она ответственна за моделирование и прогноз в определении направленности социальной эволюции, за разработку стратегии эволюции, проектирование и селекцию решений (программ, планов, проектов). Централизация сферы власти и управления предполагает и сопутствующее этой централизации деление сферы власти и управления на такие сегменты, как сегмент инновационный, репродуктивный и иммунный. Возникает новый тип стратегического управления, в котором насилие будет сохранено, но это – интеллектуальное насилие. Его смысл и назначение проявит себя и свою эффективность посредством селекции оптимальных решений. В ведущее направление будет превращено инновационное по своей сути управление; осознанным для социума явится и то обстоятельство, что лишь вложения в необходимые для общества эффективные стратегические инновационные технологии способны стать экзистенциально рентабельным размещением человеческого капитала, что, в свою очередь, приведет к росту абсолютных темпов развития всех сегментов и сфер ноократического общества. Сфера инновационной стратегии превратится в сверхсознание ноократического общества.

В.К. Петросяном введен термин, новый для отечественной аналитической литературы, – «ноократическая война». Этим термином обозначены интеллектуальные дискуссии разработчиков альтернативных управленческих проектов, направленные на достижение интересубъективной истины, необходимой для управленческого решения. Ноократические войны становятся способом разрешения управленческого противоречия посредством уже упоминаемого управленческого насилия. Ноократия – слой тех, кто участвует в ноократических войнах и побеждает. Право войти в ноократический слой социальной иерархии имеет каждый, но реальным получение этого права будет лишь для людей творческих, «эволюционно полезных», обретающих это право в интеллектуальном противостоянии с иными «ноокомбатантами». В результате этого процесса высшего развития достигнет дифференциация деятельности, что будет сопряжено с возможностью вхождения в сферу творчества, в сегмент сегодня неведомых форм и уровней духовной и интеллектуальной активности.

В перспективе ноократическое общество может быть представлено как общество, в котором доминирующая форма собственности, как и система экзистенциальных отношений, получит возможность определяться принципами целесообразности эволюционного развития. В этом обществе интеллектуальные ресурсы, частные объекты интеллектуальной собственности обретут возможность оценки, исходя из принципов модернизиро-

ванной теории стоимости, – возможно, она получит название творческой теории стоимости.

В ноократическом обществе будут сформированы и соответствующие механизмы и принципы защиты прав на частные ресурсы интеллектуальной собственности. Процесс правовой регуляции будет превращен в инструмент и средство эффективной эволюционной стратегии, работающие на рост экзистенциального потенциала ноократического общества. Вместе взятое, изложенное позволит перейти к метасоциальной фазе эволюции общества, обладающего встроенным механизмом непрерывно порождаемых инноваций экзистенциальных отношений. Это общество ориентировано на экспоненциальный рост экзистенциального потенциала, что необходимо в совершающихся процессах опережающего познания и в итоге посредством чего возможно разрешение и преодоление угроз и рисков. Именно в обществе подобного типа доминирующие позиции займет инновационная деятельность, посредством которой инновационная функция определит для всех сегментов общественной жизни доминирующие параметры существования.

Посредством термина «оверстрат» акцент оказывается смещенным на традиционном для социальной стратификации явлении владения собственностью, однако в данном случае речь идет о собственности интеллектуальной, ранее не имеющей статуса классовообразующего признака. И сегодня аналитики, исследующие проблему роли и статуса оверстрата в решении проблем управления, интерпретируют этот признак (обладание интеллектуальной собственностью) не как признак классовой дифференциации, но скорее как признак, объединяющий по культурному принципу, этим принципом является приобщение к знаниям.

Именно в этом значении и смысле оверстрат характеризуется как синтезирующая общество страта, сформированная из различных страт и различных профессиональных групп. Оверстрат управленцев включает в себя такие профессиональные страты, как страта чиновников (государственных управленцев) и менеджеров (частных управленцев). Оверстрат интеллектуалов может быть определен посредством той связи, которая существует в отношении «интеллектуальная собственность – группа родственных профессий».

В основании процессов формирования оверстрата – тип собственности и вид профессиональной деятельности. Это та группа, значение которой определено посредством не только социального обособления, но, прежде всего (и важнее всего) посредством культурного статуса; в этом смысле оверстрат является статусной группой. Именно в этом смысле и значении Р. Дарендорф использовал понятие правящей статусной группы, отнеся к ней субъектов высшего эшелона управления промышленными компаниями и высшего эшелона бюрократической иерархии [10]. Позиция Р. Дарендорфа подтверждена позднее и исследованием А. Турена «Постиндустриальное общество: классы, конфликты, культура» [11], где автор, отрицая тезис о бюрократической природе новой страты, определяет ее как социальную общность людей, ориентированную на знания и информацию о производственных процессах и механизме общественного прогресса. Для этой статусной страты объектом собственности являются информация и знания, выступающие в статусе не столько производственного, сколько культурного фактора. Статус оверстрата интеллектуалов, определяемый доминирующим положением в обществе,

определен научной компетентностью, обладанием уникальными способностями, принадлежностью к кругу тех, кто входит в сообщество людей творческих профессий.

Итак, измененный статус знания явился основанием трансформации социальной структуры и трансформации роли бюрократии в социокультурном развитии. И если в предыдущем столетии господствующими фигурами были предприниматели, бизнесмены, промышленные руководители, то «новыми людьми», входящими в «новую страту», сегодня названы ученые, математики, экономисты, создатели новых интеллектуальных технологий. «Новая страта», – оверстрат, – включает привносящих специальные знания, талант и опыт в процессе коллективного принятия решений.

Оверстрат интеллектуалов, являясь культурным фактором роста новых осевых структур, возникновение оверстрата как новой страты, основанной на владении знанием и информацией, объясняется тем, что в когнитивном обществе знание превращено в предпосылку любой деятельности организационного характера. Представителям новой технократии с их технологиями принятия решений, основанными на знании и информации, отведена ведущая роль в формировании и анализе мнений, от которых зависят решения. Культурное влияние при этом настолько существенно, что исследовательская и административная деятельность в совокупности с новой работой современного образования явились основой появления той общности, которой явился оверстрат. Это по сути своей новая осевая структура социальности. Те, кто ее составляет, не связаны общими интересами, не представляют нового класса – их объединяет то, что они – порождение нового статуса знания, превращенного в доминирующий ресурс социальной жизни. Нормы новой общественной страты – оверстрата – нормы профессиональной культуры, основанной на владении знанием, они знаменуют отход от норм экономической выгоды, до этого определяющих. Оверстрат как новая управленческая элита, новое научное и культурное сообщество, ориентирован в своей деятельности и на новую систему ценностей (постматериалистических по своей сути), которые, возможно, в перспективе составят основание нового классового этоса. Д. Беллом отмечена важная деталь: говоря о ситусах как новых единицах социальной структуры постиндустриального общества, функциональных и институциональных ситусах, автор предполагает возможность конфликта интересов между группами ситусов. На этом предположении автора основан и прогноз: именно приверженность интересам явится препятствием для слияния профессиональных групп в единый общественный класс новой осевой дифференциации общества.

В системе других оверстратных групп оверстрату интеллектуалов принадлежит особое место. К примеру, говоря о соотношении оверстрата интеллектуалов и оверстрата бюрократов, исследователи (А.М. Орехов, Б. Рубл, А. Хонор, Г. Кан, У. Браун, Л. Мартел) опираются на представление о различных исторических типах бюрократии. К примеру, А.М. Ореховым, раскрывающим специфику западно-постиндустриальной бюрократии, предложена интересная идея: автор использует особую систему понятий: фундаментальный тип собственности, степень свободы, оверстрат. Фундаментальный тип собственности – конкретный способ владения конкретным фактором, отношения, возникающие по поводу обладания обозначенным

фактором. Фактором может явиться и нечто невещественное, например процесс управления. Оверстрат интеллектуалов свое существование связывает с интеллектуальной собственностью, она представлена в формах квалификации, образования, идей, создаваемых в границах деятельности этой группы.

Собственность на управление может быть накоплена, – по сути своей это равнозначно движению в системе управленческой иерархии. Исходя из фундаментальных типов собственности, возможно выделение таких оверстратов, как оверстрат интеллектуальных собственников, оверстрат собственников на управление. Названные типы собственности возможны лишь в постиндустриальном обществе – индустриальное общество интеллектуальной собственности не знало. Массовое накопление интеллектуальной собственности в смысле ее массового производства, как отмечает М.А. Буйвол, стало возможно лишь в постиндустриальную эпоху, эпоху с тремя степенями свободы. Речь идет о возможности изменения социального статуса. В постиндустриальную эпоху возможность изменения социального статуса может проявить себя трояко. Это может принять форму накопления вещественной собственности (предпринимательство, финансовая деятельность в первую очередь), управленческой карьеры (государственная служба, менеджмент), интеллектуальной деятельности (наука, образование, журналистика, культура, юридический и экономический консалтинг).

Превращение в постиндустриальную эпоху интеллектуальной собственности в ведущий тип должно одновременно интерпретироваться как кардинальная перемена в статусе всех интеллектуальных собственников: они превращаются из «оверстрата–в-себе» в «оверстрат–для-себя», осознают свой суперпрофессиональный интерес и обособляют его от интересов других оверстратов.

Список источников

1. Тоффлер Э. Проблема власти на пороге XXI века // Свободная мысль. 1992. № 2. С. 113–120.
2. Иноземцев В.Л. Наука, личность и общество в постиндустриальной действительности. URL: <http://www.postindustrial.net>
3. Баталов Э.Я. В мире утопии: пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М. : Политиздат, 1989. 319 с.
4. Буйвол М.А. Власть знания в информационном обществе: от гносеологической к социокультурной интерпретации : дис. ... канд. филос. наук. Томск, 2005. 154 с.
5. Орехов А.М. Интеллектуальная собственность: Опыт социально-философского и социально-теоретического исследования. М. : Изд-во ЛКИ, 2007. 222 с.
6. Петросян В.К. Понятие и сущность ноократического общества // Вопросы философии. 2002. № 10. С. 25–31.
7. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М. : Изд. дом «Классика-XXI», 2007. 421 с.
8. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. М. : Академия, 1999. 956 с.
9. Турен А. От обмена – к коммуникации: рождение программируемого общества. М., 1986. 128 с.
10. Дарендорф Р. Современный социальный конфликт. Очерк политики свободы / пер. с нем. Л.Ю. Пантиной. М. : Российская политическая энциклопедия, 2002.
11. Touraine A. La société postindustrielle. Paris, 1969.

References

1. Toffler, A. (1992) Problema vlasti na poroge XXI veka [The problem of power on the threshold of the 21st century]. *Svobodnaya mys'!*. 2. pp. 113–120.

2. Inozemtsev, V.L. (n.d.) *Nauka, lichnost' i obshchestvo v postindustrial'noy deystvitel'nosti* [Science, personality and society in post-industrial reality]. [Online] Available from: <http://www.postindustrial.net>
3. Batalov, E.Ya. (1989) *V mire utopii: pyat' dialogov ob utopii, utopicheskom soznanii i utopicheskikh eksperimentakh* [In the world of utopia: Five dialogues about utopia, utopian consciousness and utopian experiments]. Moscow: Politizdat.
4. Buyvol, M.A. (2005) *Vlast' znaniya v informatsionnom obshchestve: ot gnospelologicheskikh kul'turnaya interpretatsiya* [The power of knowledge in the information society: From epistemological cultural interpretation]. Philosophy Cand. Diss. Tomsk.
5. Orekhov, A.M. (2007) *Intellektual'naya sobstvennost': Opyt sotsial'no-filosofskogo i sotsial'no-teoreticheskogo issledovaniya* [Intellectual property: Socio-philosophical and socio-theoretical research]. Moscow: LKI.
6. Petrosyan, V.K. (2002) Ponyatie i sushchnost' nookraticeskogo obshchestva [The concept and essence of the noocratic society]. *Voprsoy filosofii*. 10. pp. 25–31.
7. Florida, R. (2007) *Kreativnyy klass: lyudi, kotorye menyayut budushchee* [The Rise of the Creative Class]. Translated from English. Moscow: Klassi-ka-XXI.
8. Bell, D. (1999) *Gryadushchee postindustrial'noe obshchestvo. Opyt sotsial'nogo prognozirovaniya* [The coming of post-industrial society. An Venture in Social Forecasting]. Translated from English. Moscow: Akademiya.
9. Touraine, A. (1986) *Ot obmena – k kommunikatsii: rozhdenie programmiruемого obshchestva* [From exchange to communication: The birth of a programmable society]. Translated from French. Moscow: Progress.
10. Darendorf, R. (2002) *Sovremennyy sotsial'nyy konflikt. Ocherk politiki svobody* [Modern Social Conflict. Essay on the Politics of Freedom]. Translated from German by L.Yu. Pantina. Moscow: ROSSPEN.
11. Touraine, A. (1969) *La société postindustrielle*. Paris: [s.n.].

Сведения об авторах:

Кривовяз Н.В. – кандидат экономических наук, докторант кафедры технологии и предпринимательства Тувинского государственного университета (Кызыл, Россия). E-mail: awatanchik@yandex.ru

Кухта М.С. – доктор философских наук, профессор Отделения автоматизации и робототехники Инженерной школы информационных технологий и робототехники Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: kuhta@tpu.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Krivoviyaz N.V. – Tuva State University (Kyzyl, Russia Federation). E-mail: awatanchik@yandex.ru

Kukhta M.S. – National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kuhta@tpu.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 02.10.2020;
одобрена после рецензирования 14.11.2020; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 02.10.2020;
approved after reviewing 14.11.2020; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 378.016

doi: 10.17223/22220836/49/7

ПРАКТИКА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ БУДУЩИХ БИБЛИОТЕКАРЕЙ

Екатерина Александровна Кучмурукова¹,
Галина Алексеевна Шаньгинова²

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

¹ *kuchmurukova@mail.ru*

² *gala_shanginova@mail.ru*

Аннотация. Рассматриваются особенности организации и проведения различных видов практик кафедрами библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры, характеризуются базы практик, проводимые стационарным и выездным способом, выявляются различия в содержании заданий практик для студентов очной и заочной форм обучения, описывается содержание учебной и производственных практик, поднимаются проблемы, возникающие в ходе их организации.

Ключевые слова: учебная практика, производственная практика, преддипломная практика, библиотечно-информационная деятельность, Восточно-Сибирский государственный институт культуры

Для цитирования: Кучмурукова Е.А., Шаньгинова Г.А. Практика как средство формирования профессиональных качеств будущих библиотекарей // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 80–89. doi: 10.17223/22220836/49/7

Original article

PRACTICE AS A MEANS OF FORMING PROFESSIONAL QUALITIES OF FUTURE LIBRARIANS

Ekaterina A. Kuchmurukova¹, Galina A. Shanginova²

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

¹ *kuchmurukova@mail.ru*

² *gala_shanginova@mail.ru*

Abstract. The problem of choosing the means of professional training of future specialists in the library and information sphere is repeatedly raised by specialists and is one of the most relevant in Russian education. Among the works devoted to this topic, we should note the publications of O.A. Lopatina, V.K. Klyuev, G.I. Sbitneva and A.Sh. Merkulova, T.N. Somova, G.A. Starodubova and other authors.

The organization of all types of practices in the field of training 51.03.06 “Library and information activities” (qualification (degree) – bachelor) in THE East Siberian state Institute of culture (VSGIK) is carried out in accordance with the regulatory documents of Federal and local significance.

As a stationary base practice defined by the largest library in the city of Ulan-Ude. Among them, GAUC “national library of the Republic of Buryatia”, UIA “Centralized library system of Ulan-Ude”, “Republican children's and youth library”, scientific libraries of higher educational institutions of the city. These organizations are used for conducting training practices for students of all forms of education, are the main ones for the majority of full-time students when passing all types of industrial practices.

The main types of libraries are represented among the field practices of distance learning students: the main libraries of the subjects of the Russian Federation, district, city, University, school, etc. The geography of visiting practices is very extensive: the republics of Buryatia, Sakha (Yakutia), Tuva, Irkutsk region, Zabaykalsky and Krasnoyarsk territories. Students of correspondence education have a library as their practice base, where they carry out their professional activities.

The choice of places of practice for people with disabilities is made taking into account the state of health of students and accessibility requirements. Many databases (specialized organizations) are adapted for students with different nosologies.

Important attention is paid to the educational and methodological support of practices. In recent years, several educational manuals have been published that regulate the procedure for passing various types of practices.

The procedure for conducting the practice is strictly regulated, at the beginning of any practice, an introductory conference is organized, and at the end – the final one. Reporting documentation on practices is completed and submitted by the student in a complete package in printed and electronic versions at the final conference.

The first practice is educational, then production and pre-graduate, completing this section of training.

Thus, practices contribute to better training of specialists in the library and information sphere, allow you to establish the relationship between theoretical and practical training of students, get acquainted with the work of librarians directly at the workplace. The solution to the problem of reducing the hours allocated to all types of practices is facilitated by practice-oriented training, during which students get the opportunity to interact with employers not only when passing the practice, but also when studying various disciplines of the curriculum.

Keywords: educational practice, industrial practice, pre-graduate practice, library and information activities, East Siberian state Institute of culture.

For citation: Kuchmurukova, E.A. & Shanginova, G.A. (2023) Practice as a means of forming professional qualities of future librarians. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 80–89. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/7

Система отечественного высшего библиотечно-информационного образования видоизменяется в условиях внедрения новых федеральных государственных образовательных стандартов. Особое значение приобретает практико-ориентированный подход, усиливающий мотивированность будущего специалиста, его профессиональную подготовку, максимально приближенный и учитывающий профиль сферы трудоустройства выпускника.

Проблема выбора средств профессиональной подготовки будущих специалистов библиотечно-информационной сферы неоднократно поднимается в публикациях авторов и является одной из актуальных тем в отечественном образовании.

Интересной работой по изучаемой проблеме является статья О.А. Лопатиной [1], в которой приводятся результаты контент-анализа публикаций по вопросам организации разных видов практик. Проведение данного метода позволило автору определить наиболее изученные и фактически незатронутые специалистами аспекты темы. Кроме того, ею особо подчеркивается роль работодателей в процессе обучения студентов по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» [2]. В статье представлены

итоги апробированного в 2019 г. в Московском государственном институте культуры (МГИК) пилотного проекта «Партнеры МГИК – библиотекарям нового поколения». Согласно разработанной педагогической стратегии, одним из направлений, в котором предполагается тесное взаимодействие между педагогами вуза и сотрудниками библиотек, является практика. Ранее на приоритетность практико-ориентированной подготовки будущих библиотекарей указывал В.К. Ключев [3].

Ряд статей описывают опыт конкретных отраслевых вузов. Так, работа кафедры технологии документальных коммуникаций КемГИК в данном направлении обобщена Г.И. Сбитневой и А.Ш. Меркуловой [4]. Опыт Орловского государственного института культуры рассмотрен Т.Н. Сомовой [5]. Отдельные публикации посвящены анализу конкретных видов практик, в частности, работа Г.А. Стародубовой [6] описывает особенности организации производственной (педагогической) практики. При этом автор особое внимание уделяет характеристике разных этапов практики через призму формируемых компетенций.

Организация всех видов практик по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» (квалификация (степень) – бакалавр) во ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (ВСГИК) осуществляется согласно нормативно-правовым документам федерального значения:

Положение о практике обучающихся, осваивающих основные профессиональные образовательные программы высшего образования, утвержденное приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 27.11.2015 № 1383 (с доп. и изм.);

ФГОС ВО по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», утвержденный приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 11.08.2016 № 1001.

Среди локальных документов, регламентирующих образовательный процесс в вузе: Устав ФГБОУ ВО ВСГИК, Положение о порядке организации и осуществления образовательной деятельности в ФГБОУ ВО ВСГИК по образовательным программам высшего образования – программам бакалавриата, специалитета, магистратуры, Положение о порядке разработки и реализации основной профессиональной образовательной программы в ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», Положение о практике обучающихся в ФГБОУ ВО ВСГИК, Положение об электронно-информационно-образовательной среде в ФГБОУ ВО ВСГИК, Положение о фонде оценочных средств, Положение об организации образовательного процесса в ФГБОУ ВО ВСГИК для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья и др. Все нормативные документы представлены на официальном сайте ВСГИК в разделе «Сведения об образовательной организации». Кроме того, на главной странице имеется раздел для обучающихся «Студенту», где в подразделе «Практика» размещена подробная информация о порядке организации данного вида учебной деятельности, перечень заключенных ВСГИК договоров о практике и бланки отчетных документов по итогам прохождения практики для студентов [7].

Согласно Федеральному государственному образовательному стандарту высшего образования по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-

информационная деятельность» прохождение практики является одним из важных условий подготовки обучающихся к профессиональной деятельности. Являясь особым видом учебных занятий, практика дает возможность не только закрепить знания, полученные в результате теоретического освоения предусмотренных учебным планом курсов, но и выработать практические навыки, подойти комплексно к формированию общекультурных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций обучающихся.

Практика проводится в соответствии с учебным планом и календарным учебным графиком. Периоды ее проведения предполагают в зависимости от формы обучения различные сроки. Согласно учебному плану у студентов очной формы предусмотрены учебная, производственная и преддипломная практики (1 неделя, 5 недель, 2 недели соответственно). Распределение практики по заочной форме обучения предполагает аналогичные виды практик, отличающиеся по срокам: так, учебная практика и преддипломная проводятся в течение двух недель, в то время как производственная сокращена до четырех недель. Одинаковые по срокам практики, завершающие процесс обучения студента, – преддипломные. Безусловно, объем времени, отведенный на выполнение заданий по практикам, весьма ограничен, не дает возможность студенту в полной мере сосредоточиться на задачах практики. Частично эта проблема на всех формах обучения решается привлечением наиболее опытных практиков к преподаванию ряда дисциплин и проведение их на базе ведущих библиотек Республики Бурятия.

В ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» основные способы проведения практики – стационарная и выездная. В качестве стационарной выступает практика, которая проводится в вузе либо профильной организации, расположенной на территории Улан-Удэ. Выездная практика проводится вне города Улан-Удэ. Условия проведения данного вида практики определяются «Положением о порядке обеспечения обучающихся проездом к месту проведения практики и обратно, а также проживанием их вне места жительства в период прохождения практики».

Кафедра библиотечно-информационных ресурсов (БИР) ежегодно заключает долгосрочные договоры с различными организациями, учреждениями, выступающими местом практики студентов. На данный момент институтом заключено 9 договоров для проведения стационарной практики и более 30 для проведения выездной. При этом год от года наблюдается рост количества библиотек, входящих в их состав, и расширение географии их распространения. Так, за период 2017/2018 учебный год число заключенных договоров составило 4, в следующем 2018/2019 учебном году – 7, что свидетельствует о динамике роста договоров с библиотеками различных регионов.

В качестве стационарных баз практик определены наиболее крупные библиотеки г. Улан-Удэ. Среди них ГАУК «Национальная библиотека Республики Бурятия», МАУ «Централизованная библиотечная система г. Улан-Удэ», «Республиканская детско-юношеская библиотека», научные библиотеки высших учебных заведений города. При этом данные организации используются для проведения учебной практики для студентов всех форм обучения, а также являются основными для большинства обучающихся-очников при прохождении всех видов производственных практик.

Выездные практики преимущественно используются обучающимися заочной формы обучения: среди баз практик – главные библиотеки субъектов РФ (Национальная библиотека Республики Бурятия, ГУК «Забайкальская краевая универсальная научная библиотека им. А.С. Пушкина»), районные («Нижнеангарская межпоселенческая центральная библиотека» р.п. Нижнеангарск Северо-Байкальского р-на Бурятии, МКУК «Межпоселенческая центральная библиотека» Усть-Удинского р-на Иркутской обл., МБУ «Прибайкальская межпоселенческая центральная библиотека» с. Турунтаево Прибайкальского района Республики Бурятия, МБУК МОБ Балаганского р-на «Центральная межпоселенческая библиотека» п. Балаганск Иркутской области, МБУК ЦБС МО «Окинский район» с. Орлик Окинського р-на Республика Бурятия, МАУК ЦБС «Межпоселенческая центральная библиотека» п. Заиграево Заиграевского р-на Республики Бурятия, МБУ «Иволгинская ЦБС» с. Иволгинск Иволгинского р-на Республики Бурятия и др.), городские (МАУ ЦБС г. Улан-Удэ, МБУК АГО «ЦБС» г. Ангарск Иркутской области, МУК ЦБС ЦГБ г. Саянска Иркутской обл., МБУ НГБ «Нерюнгринская городская библиотека» г. Нерюнгри Республики Саха (Якутия) и др.), вузовские (научные библиотеки ВСГИК, ВСГУТУ, БГСХА), школьные (МОУ Шилкинская СОШ № 51 п. Шилка Шилкинского р-на Забайкальского края, МБОУ СОШ № 77 г. Иркутска, МБОУ СОШ № 17 ст. Хушенга Хилокского р-на Забайкальского края) и т.д. География выездных практик весьма обширная: республики Бурятия, Саха (Якутия), Тува, Иркутская область, Забайкальский и Красноярский край. Таким образом, среди баз практик студентов представлены основные виды библиотек. Со многими библиотеками установлены деловые контакты, что позволяет говорить об успешном взаимодействии, совместном решении вопросов с работодателями, возникающих в процессе организации практики.

У студентов заочной формы обучения, как правило, в качестве базы практики выступает библиотека, в которой они осуществляют профессиональную деятельность. Студентам-очникам значительно сложнее, поскольку производственная практика проходит после сессии, в результате чего приходится констатировать фактор усталости студента, кроме того, необходимо время на освоение в новом коллективе. Наш опыт свидетельствует, что для студентов, обучающихся на очном отделении, практика – возможность не только продемонстрировать свои знания, умения и навыки, но и определиться с местом своей будущей работы.

Среди организаций, являющихся базами практик студентов по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», чаще всего можно отметить библиотеки, с которыми вуз сотрудничает значительное время, но встречаются и единичные, редко используемые – ГАУЗ «Республиканская клиническая больница им. Н.А. Семашко», ВС ЦНТИБ Восточно-Сибирской железной дороги – филиал ОАО «Российские железные дороги» на станции Улан-Удэ и др. Сложности взаимодействия с данными учреждениями заключаются в отсутствии информации на сайтах баз практик.

Выбор мест прохождения практик для лиц с ОВЗ производится с учетом состояния здоровья обучающихся и требований доступности. Многие базы (профильные организации) адаптированы под студентов с различными нозологиями. Национальная библиотека Республики Бурятия, Научная библиоте-

ка Восточно-Сибирского государственного университета технологий и управления (ВСГУТУ) оснащены специальным оборудованием для лиц с нарушениями опорно-двигательного аппарата, двигательных функций верхних конечностей или отсутствием верхних конечностей и предусматривают в случае необходимости вызов сотрудника. В частности, НБ ВСГУТУ оборудована лифтом, пандусами и туалетными комнатами, Национальная библиотека Республики Бурятия имеет телескопический пандус, кнопку вызова сотрудника библиотеки и другие виды приспособлений для разных нозологий.

Важное внимание уделяется учебно-методическому обеспечению практик. Педагоги кафедры ежегодно обновляют методические рекомендации с учетом мнения работодателей. В последние годы изданы учебно-методические пособия, регламентирующие порядок прохождения разных видов практик. Так, в 2017 г. была выпущена программа преддипломной практики [8], в 2019 г. – рекомендации по прохождению учебной и производственных практик для студентов очной формы обучения [9]. В них обозначены цели и задачи конкретных видов практик, их объем и сроки, формируемые компетенции. Каждое пособие включает несколько разделов, в которых описываются определенные задачи. Наиболее значимыми для студентов являются разделы, включающие задания, соотнесенные с конкретным видом практики, оценочные средства, используемые для характеристики сформированности в ходе практик компетенций, и формы отчетных документов, которые необходимо предоставить на отчетной конференции. Списки основной и дополнительной литературы оказываются востребованными при подготовке к практике: с их помощью студенты имеют возможность своевременно внести изменения и дополнения в отчетные документы, пояснить непонятные фрагменты.

Порядок проведения практики строго регламентирован, в начале любой практики организуется установочная конференция, по окончании – итоговая. Отчетная документация по практикам заполняется и сдается студентом полным пакетом в печатном и электронном варианте на итоговой конференции.

Первой практикой является учебная, предполагающая экскурсии по крупным республиканским, городским библиотекам. В процессе ее прохождения студенты знакомятся с библиотеками, изучают их функции, задачи, основные показатели работы. В число баз учебных практик по получению первичных профессиональных умений и навыков, в том числе научно-исследовательской деятельности (ознакомительной), входят ведущие библиотеки: Национальная библиотека Республики Бурятия, МАУ «Централизованная библиотечная система г. Улан-Удэ», Республиканская детско-юношеская библиотека, научная библиотека ВСГУТУ. По окончании учебной практики предусмотрена производственная.

Некоторые отличия в содержании производственных практик обусловлены разными профилями подготовки, по которым обучаются студенты очной и заочной формы обучения. Производственные практики в соответствии с видами профессиональной деятельности поделены на несколько типов. Для всех форм обучения проводятся научно-исследовательская, технологическая, преддипломная практики и практика по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности. Для студентов очной формы обучения дополнительно определена информационно-аналитическая, для за-

очников – аналитико-синтетическая практика. Таким образом, практики способствуют формированию всех профессиональных компетенций, предусмотренных конкретным учебным планом.

Производственные практики являются своеобразным этапом, трамплином, с помощью которого студент закрепляет полученные в ходе учебных занятий теоретические знания, приобретает необходимые практические навыки и переходит к изучению более сложных дисциплин. Различные типы практик предполагают выполнение заданий по базовым библиотечно-библиографическим дисциплинам, среди которых «Общее библиографоведение», «Аналитико-синтетическая переработка информации», «Документоведение», «Библиотечный фонд», «Справочно-поисковый аппарат библиотеки», «Отраслевые информационные ресурсы», «Методика изучения информационных потребностей», «Библиотечно-информационное обслуживание», «Библиографическая деятельность библиотеки» и др. Практика формирует навыки обучающегося, способствует повышению его активности, формирует основы самостоятельной работы студента. С этой целью в программы включены разнообразные по содержанию задания. Помимо изучения и анализа внутренней документации, студентам предлагается составить программу научного исследования и провести его, составить библиографические описания и проиндексировать документы, подготовить информационно-аналитические продукты, организовать мероприятия и выставки, обслужить читателей, выполнить различные виды справок, принять участие в комплектовании библиотечных фондов и т.д. Наибольший интерес вызывают задания, связанные с разработкой различных проектов и программ. Так, студентам предлагается принять участие в разработке проекта оптимальной библиотечной среды, составить программу продвижения чтения для различных категорий пользователей и др.

По окончании учебной, производственной практики студенты направления подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» переходят к производственной (преддипломной), завершающей данный раздел обучения. Итоговая практика направлена на выполнение выпускной квалификационной работы (ВКР). Опираясь на использование фактического материала, собранного в библиотеках и иных научных, информационных учреждениях и организациях, обучающийся анализирует проблемы библиотечно-информационной деятельности.

У студентов очной и заочной форм обучения цели производственной (преддипломной) практики различаются. Так, первые создают информационно-аналитическую продукцию на основе анализа информационных ресурсов; вторые – заочной формы обучения – изучают и анализируют информационные, кадровые, экономические и материально-технические ресурсы библиотеки.

Производственная (преддипломная) практика для студентов всех форм обучения состоит из нескольких последовательных этапов, с помощью которых формируются профессиональные компетенции, необходимые будущему специалисту библиотечно-информационной сферы. Отразим основные этапы производственной (преддипломной) практики в таблице.

Сравнительный анализ этапов производственной (преддипломной) практики позволяет выявить как общие, так и отличительные особенности, продиктованные различиями в профилях обучаемых.

Этапы практики производственной (преддипломной) практики

Stages of the practice of industrial (pre-graduate) practice

№ п/п	Задание
<i>Для студентов очной формы обучения</i>	
	Установочная конференция
1	Выявление, анализ и оценка информационных ресурсов по теме ВКР
2	Аналитико-синтетическая переработка выявленной информации
3	Создание информационно-аналитической продукции по теме ВКР
4	Подготовка презентации готовой информационно-аналитической продукции
	Итоговая конференция
<i>Для студентов заочной, заочной (ускоренной) формы обучения</i>	
	Установочная конференция
1	Изучение и анализ библиотечно-информационной деятельности в ракурсе проблематики ВКР
2	Использование научных методов сбора и обработки эмпирической информации при исследовании библиотечно-информационной деятельности
3	Проведение социологического, психолого-педагогического и маркетингового исследования (в зависимости от темы ВКР)
4	Использование методов качественной и количественной оценки работы библиотеки при подготовке ВКР
5	Выявление и оценка профессиональных инноваций
	Итоговая конференция

Таким образом, практики способствуют более качественной подготовке специалистов библиотечно-информационной сферы, позволяют установить взаимосвязь между теоретическим и практическим обучением студентов, ознакомиться с работой библиотекарей непосредственно на рабочем месте. Однако сокращение общих сроков обучения студентов по программам бакалавриата привело к уменьшению часов, отведенных на все виды практик. Это привело к необходимости пересмотра программ практик (отказ от заданий, на реализацию которых требуется долгое время, совмещение ранее разведенных практик). Решению проблемы способствует практико-ориентированное обучение, в ходе которого студенты получают возможность взаимодействовать с работодателями не только при прохождении практики, но и при изучении различных дисциплин учебного плана.

Список источников

1. Лопатина О.А. Комплексный подход к организации практик бакалавров библиотечно-информационной деятельности: проблемы и решения // Сборник материалов Международного саммита по культуре и образованию, посвященного 50-летию Казанского государственного института культуры: материалы науч.-практ. конф. / под науч. ред. Р.Ш. Ахмадиевой, З.М. Явгилиной. Казань, 2019. С. 413–417.
2. Лопатина Н.В. Педагогические стратегии участия работодателей в образовательном процессе: на примере библиотечно-информационного образования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 5 (91). С. 162–171.
3. Ключев В.К. Практико-ориентированное обучение как приоритет подготовки библиотечных кадров // Библиография и книговедение. 2018. № 6 (419). С. 13–18.
4. Сбитнева Г.И., Меркулова А.Ш. Учебная и производственная практики в подготовке бакалавров по направлению 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» // Актуальные проблемы реализации ФГОС 3+ : материалы XVI науч.-практ. конф. / науч. ред. И.С. Цыремпилова; сост. З.К. Хуриганова. Улан-Удэ, 2016. С. 53–54.
5. Сомова Т.Н. Формирование профессиональной компетентности студентов в процессе прохождения производственной практики // Пятнадцатые Денисьевские чтения: материалы Междуна. науч.-практ. конф. по библиотековедению, библиографоведению, книговедению и проблемам библиотечно-информ. деятельности. Орел, 2019. С. 171–173.

6. Стародубова Г.А. Роль производственной практики в развитии компетенций бакалавров, обучающихся по направлению подготовки 510306 (071900.62) «Библиотечно-информационная деятельность» – профиль подготовки «Библиотечно-педагогическое сопровождение школьного образования» // Актуальные проблемы реализации ФГОС 3+: материалы XVI науч.-практ. конф. / науч. ред. И.С. Цыремпилова; сост. З.К. Хуриганова. Улан-Удэ, 2016. С. 57–60.

7. Практика во ФГБОУ ВО ВСГИК // Восточно-Сибирский государственный институт культуры : офиц. сайт. URL: <https://www.vsgaki.ru/student/practice/> (дата обращения: 02.04.2020).

8. Кучмурукова Е.А., Ринчинова Ю.С., Шаньгинова Г.А. Программа производственной (преддипломной) практики: методические рекомендации для студентов, обучающихся по направлению подготовки 51.03.06. «Библиотечно-информационная деятельность» (уровень бакалавриата). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2017. 44 с.

9. Кучмурукова Е.А., Ринчинова Ю.С., Фокичева И.А., Шаньгинова Г.А. Учебная и производственная практики : методические рекомендации для студентов очного отделения, обучающихся по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» (уровень бакалавриата). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2019. 68 с.

References

1. Lopatina, O.A. (2019) Kompleksnyy podkhod k organizatsii praktik bakalavrov bibliotечно-informatsionnoy deyatel'nosti: problemy i resheniya [An integrated approach to the organization of practices of bachelors of library and information activities: Problems and solutions]. In: Akhmadiev, R.Sh. & Yavgildin, Z.M. (eds) *Sbornik materialov Mezhdunarodnogo sammita po kul'ture i obrazovaniyu, posvyashchennogo 50-letiyu Kazanskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Collection of materials of the International Summit on Culture and Education, dedicated to the 50th anniversary of the Kazan State Institute of Culture]. Kazan: [s.n.], pp. 413–417.

2. Lopatina, N.V. (2019) Pedagogicheskie strategii uchastiya rabotodateley v obrazovatel'nom protsesse: na primere bibliotечно-informatsionnogo obrazovaniya [Pedagogical strategies for the participation of employers in the educational process: Library and information education]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 5(91). pp. 162–171.

3. Klyuev, V.K. (2018) Praktiko-orientirovannoe obuchenie kak prioritet podgotovki biblioteknykh kadrov [Practice-oriented learning as a priority for the training of library staff]. *Bibliografiya i knigovedenie*. 6(419). pp. 13–18.

4. Sbitneva, G.I. & Merkulova, A.Sh. (2016) Uchebnaya i proizvodstvennaya praktiki v podgotovke bakalavrov po napravleniyu 51.03.06 “Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'” [Educational and industrial practice in the syllabus of Bachelors’ programme 51.03.06 “Library and Information Activities”]. In: Tsyrempilova, I.S. (ed.) *Aktual'nye problemy realizatsii FGOS 3+ [Topical problems of the Federal State Educational Standard 3+]*. Ulan-Ude. pp. 53–54.

5. Somova, T.N. (2019) Formirovanie professional'noy kompetentnosti studentov v protsesse prokhozhdeniya proizvodstvennoy praktiki [Formation of professional competence of students during industrial practice]. *Pyatnadsatye Denis'evskie chteniya* [Fifteenth Denisiev Readings]. Proc. of the International Conference. Orel: [s.n.], pp. 171–173.

6. Starodubova, G.A. (2016) Rol' proizvodstvennoy praktiki v razvitii kompetentsiy bakalavrov, obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 510306 (071900.62) “Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'” – profil' podgotovki “Bibliotечно-pedagogicheskoe soprovozhdenie shkol'nogo obrazovaniya” [The role of industrial practice in the development of competencies of bachelors studying in 510306 (071900.62) “Library and Information Activities”, Program “Library and Pedagogical Support of School Education”]. In: Tsyrempilova, I.S. (ed.) *Aktual'nye problemy realizatsii FGOS 3+ [Topical problems of the Federal State Educational Standard 3+]*. Ulan-Ude. pp. 57–60.

7. East Siberian State Institute of Culture. (n.d.) *Praktika vo FGBOU VO VSGIK* [Practice at East Siberian State Institute of Culture]. [Online] Available from: <https://www.vsgaki.ru/student/practice/> (Accessed: 2nd April 2020).

8. Kuchmurukova, E.A., Rinchinova, Yu.S. & Shanginova, G.A. (2017) *Programma proizvodstvennoy (prediplomnoy) praktiki: metodicheskie rekomendatsii dlya studentov, obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 51.03.06. “Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'” (uroven' bakalavriata)* [The program of production (pre-diploma) practice: Guidelines for students enrolled in 51.03.06. “Library and Information Activity” (Bachelor's Degree)]. Ulan-Ude: East Siberian State Institute of Culture.

9. Kuchmurukova, E.A., Rinchinova, Yu.S., Fokicheva, I.A. & Shanginova, G.A. (2019) *Uchebnaya i proizvodstvennaya praktiki: metodicheskie rekomendatsii dlya studentov ochnogo otdele-*

niya, obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 51.03.06. "Bibliotechno-informatsionnaya deyatel'nost'" (uroven' bakalavriata) [Educational and production practices: Guidelines for full-time students studying in 51.03.06. "Library and Information Activities" (Bachelor's Degree)]. Ulan-Ude: East Siberian State Institute of Culture.

Сведения об авторах:

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

Шаньгинова Г.А. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ, Россия). E-mail: gala_shanginova@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

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

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

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 07.04.2020;
одобрена после рецензирования 24.06.2020; принята к публикации 15.02.2023.*

*The article was submitted 07.04.2020;
approved after reviewing 24.06.2020; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/49/8

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВА: К ГЕРМЕНЕВТИКЕ АВТОНОМНЫХ СИСТЕМ

Руслан Владимирович Лукичев¹, Дмитрий Владимирович Галкин²,
Кристина Владимировна Коновалова³

^{1, 2, 3} *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

¹ *ruslanlukichev@gmail.com*

² *gdv_t@mail.ru*

³ *kristina.u.work@gmail.com*

Аннотация. Рассматривается проблема интерпретации генеративного искусства, подразумевающего создание произведений посредством автономных систем. Впервые в российской гуманитарной науке данный феномен анализируется через призму герменевтики. Последовательно применяя идеи немецкой романтической герменевтики, феноменологии, онтологической и философской герменевтики, структурализма и пост-структурализма, автор раскрывает самобытную природу ген-арта как производного алгоритмических конструкций, работа которых осуществляется по принципу герменевтического круга.

Ключевые слова: генеративное искусство, герменевтика, феноменология, структурализм, автономные системы

Для цитирования: Лукичев Р.В., Галкин Д.В., Коновалова К.В. Проблема интерпретации генеративного искусства: к герменевтике автономных систем // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 90–106. doi: 10.17223/22220836/49/8

Original article

THE PROBLEM OF INTERPRETING GENERATIVE ART: TOWARDS HERMENEUTICS OF AUTONOMOUS SYSTEMS

Ruslan V. Lukichev¹, Dmitry V. Galkin², Kristina V. Konovalova³

^{1, 2, 3} *National Research Tomsk State University Tomsk, Russian Federation*

¹ *ruslanlukichev@gmail.com*

² *gdv_t@mail.ru*

³ *kristina.u.work@gmail.com*

Abstract. The article is devoted to the problem of interpretation of generative art, which implies the creation of works by means of various kinds of autonomous systems. For the first time in the Russian humanities, this phenomenon is analyzed through the prism of hermeneutics: German romantic hermeneutics (F. Schleiermacher, W. Dilthey), phenomenology (E. Husserl), ontological and philosophical hermeneutics (M. Heidegger, H.-G. Gadamer), structuralism and post-structuralism.

The use of the Schleiermacher and Dilthey systems made it possible to draw attention to the personal aspect of human interaction with generative algorithms: the artist is often driven by research interest and craving for creative innovations, the presence of specialized education and skills in the field of information technology, as well as an introverted type of character.

Husserl's concept of intentionality led to an understanding of the triune essence of subject-object relations in generative art: the author, as the subject and initiator of the creative process, creates an autonomous system, which in turn forms an art object. This art object is the final product of the generative process and, at the same time, is associated with the original intention of the author only indirectly, through the algorithm written and launched by him.

In addition, the article discusses the duality of the role of the artist-programmer in the light of Heidegger's concept of *techne*. Writing a program is, on the one hand, a routine process, and, on the other hand, a creative one. And the perception by the recipient of the results of the work of such a program largely depends on whether he is in the grip of false prejudices – so called pre-opinions, according to Gadamer – or strives to realize and overcome them. One of the possible prejudices that impede the correct interpretation of gen-art is the judgment of machine creativity as a profanation of art, within which no significant artistic or aesthetic results are possible.

Structuralism seems to be the most appropriate methodology, especially in relation to computer gen-art. Its key ideas explain the nature of generative work as a derivative of sequential blocks of code written by the author according to the universal rules of a particular programming language. Both the execution and perception of such code is carried out according to the principle of a hermeneutic circle: understanding the meaning of individual commands allows you to understand the principle of the program as a whole and vice versa.

At the same time, the position of a person as a bearer of the aesthetic category of artistic taste is fully manifested only at the stage of selection of patterns generated by an autonomous system. It allows us to speak about the merging of the roles of the artist and the curator, which is characteristic not only for generative, but also for many other forms of contemporary art.

Keywords: generative art, hermeneutics, phenomenology, structuralism, autonomous systems

For citation: Lukichev, R.V., Galkin, D.V. & Konovalova, K.V. (2023) The problem of interpreting generative art: towards hermeneutics of autonomous systems. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 90–106. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/8

Пожалуй, любой художественный феномен, особенно новаторский и малоизученный, нуждается в интерпретации. Работа над раскрытием и истолкованием смысла не только позволит исследователю глубже проанализировать природу рассматриваемого явления и корректно предопределить его позицию в системе искусств, но и сделать объект изучения достоянием более широкого круга общественности – путем его популяризации и актуализации в современном социокультурном контексте.

Генеративное искусство (англ. *generative art*, сокр. ген-арт), создаваемое посредством различного рода автономных систем, является как раз таким феноменом: несмотря на его истоки, усматриваемые еще в музыкальном шуточно-игровом формате середины и второй половины XVIII в., компьютерный и в более широком смысле мультимедийный базис ген-арта зародился сравнительно недавно, в последней трети XX столетия, и не получил достаточного освещения в отечественном искусствоведении.

Следует особо подчеркнуть, что интерпретация столь сложного и многогранного явления, как ген-арт, нуждается в эффективной методологии, предложить которую, вероятно, могли бы различные гуманитарные дисциплины, однако наиболее целесообразной и уместной представляется именно герменевтика.

Очевидно, что герменевтика на протяжении значительной части своей истории имела дело исключительно с текстами: к примеру, филологи как в период поздней Античности, так и в эпоху Возрождения переводили и объясняли современникам классическую литературу древних греков и римлян, средневековые теологи занимались христианской экзегезой (достигшей кульминации в полемике между католиками и протестантами), а юристы и правоведы Нового времени – систематизацией правил трактовки юридических документов и терминов.

Однако последующее развитие герменевтики, начиная с первой половины XIX в., привело к существенному расширению круга научных интересов исследователей: от текстов, априори преисполненных возвышенными идеями и духовной ценностью (памятники античной литературы, Священное Писание, философские трактаты), они перешли вначале к любым текстам вообще, как письменным, так и устным (вплоть до обывательского разговора с приятелем), а затем и ко всему, что наделено смыслом в принципе и потому может подлежать интерпретации. Таким образом, герменевтика сформировалась как универсальная философская дисциплина, применимая к самым разным областям знаний, включая богословие, литературоведение, филологию, психологию, социологию, правоведение. Не стало исключением и искусствоведение, что позволяет в полной мере распорядиться герменевтическим инструментарием с целью предпринять попытку изучить и объяснить столь многообразное явление, как ген-арт.

Важнейшую роль в становлении современной герменевтики как общегуманитарной дисциплины сыграл немецкий философ, теолог, филолог Фридрих Шлейермахер (1768–1834). Именно он первым отказался от ценностного аспекта при выборе предмета понимания, которым, с его точки зрения, мог стать любой речевой акт, и настаивал на идее об универсальности интерпретационных механизмов – вне зависимости от того, на что именно они направлены. Хотя при всей кажущейся «демократичности» подобной установки любые усилия интерпретатора, по мнению Шлейермахера как представителя романтизма, на самом деле были направлены на понимание личности автора.

Очевидно, исходя из романтической концепции человека как микрокосма и связанной с ней дихотомией «индивидуальное – всеобщее», философ вводит два взаимообусловленных принципа «чужеродности» (различности) и «родственности» (тождественности) и обосновывает ими саму возможность понимания: набор личностных качеств один, однако интенсивность их проявления в каждом отдельно взятом индивиде различна. Следовательно, такое качественное тождество при количественном различии и позволяет всем нам понимать и быть понятыми.

Противоположность между самобытным и тождественным – основополагающее этическое воззрение Шлейермахера, который считал их согласование главной задачей герменевтики: «Отдельное произведение следует понимать в свете обоих этих единств» [1. С. 129].

Шлейермахер предлагает два метода интерпретации текстов: грамматический и психологический. Первый направлен на выявление индивидуальной стилистической манеры автора в контексте единой языковой среды (здесь вновь усматривается следование дуалистическому представлению об общем

и уникальном), а второй – на понимание первоначального, зачастую неосознаваемого самим автором импульса, который сподвигнул его на создание того или иного произведения. По словам философа, «перед тем как прибегнуть к искусству, нужно объективно и субъективно уподобиться автору. С объективной стороны, изучив современный автору язык... С субъективной стороны, – изучив его внутреннюю и внешнюю жизнь» [2. С. 64–65]. Таким образом, грамматический метод является объективным, а психологический – субъективным способом истолкования, и они соотносятся между собой как язык и мышление. В рамках герменевтического акта обязательно использование обоих методов, однако грамматический как объективный должен применяться в первую очередь.

По Шлейермахеру, психологическое истолкование содержит два метода: интуитивный (дивинационный) и сравнительный (аналитический). «Метод интуитивный состоит в том, чтобы, словно перевоплощаясь в другого, пытаться непосредственно схватить индивидуальное. Сравнительный полагает сначала то, что следует понять в качестве всеобщего, а затем находит самобытное путем сравнения с другим, входящим в состав того же всеобщего» [2. С. 156]. Это соответствует женской и мужской силам, проявляемым в познавательном процессе.

Система Шлейермахера, построенная на двуединстве чужеродного и родственного, грамматического и психологического, сравнительного и интуитивного, оперирует еще одной дуальной парой понятий, которая была заимствована из риторики и сыграла значительную роль для дальнейшего развития герменевтики. Речь идет о соотношении части и целого, названном впоследствии принципом герменевтического круга. «Словарь автора и историческая эпоха образуют целое, внутри которого отдельные произведения понимаются как части, а целое, в свою очередь, состоит из частей. Совершенное знание всегда движется по этому мнимому кругу, в котором всякая часть может быть понята только из всеобщего, частью которого она является, и наоборот» [2. С. 65].

Принцип герменевтического круга предполагает спиралевидное движение с постоянной сменой объекта понимания: например, от целого как контекста эпохи и творческой биографии автора – к частному как к отдельно взятому произведению или его фрагменту, и обратно. Методы трактовки также применялись попеременно, что позволяло корректировать результаты, полученные аналитическим способом, посредством озарения и интуиции, и наоборот. В результате, по мнению Шлейермахера, интерпретатор должен был преодолеть историческую дистанцию, психологически отождествиться с личностью автора и «осознать многое из того, что он не осознавал сам» [2. С. 64].

Последователем и в некотором отношении оппонентом Шлейермахера выступил немецкий философ, историк культуры Вильгельм Дильтей (1833–1911). Он критиковал своего предшественника за попытку универсализации герменевтических методов применительно к любым наукам, без их разделения на классы, в то время как предмет и методы познания в гуманитарных и естественных науках являются различными. Точные науки, названные Дильтеем науками о природе, выявляют и объясняют закономерности внешнего мира посредством интеллектуальных аналитических процессов и предпола-

гают «классические» субъектно-объектные отношения между исследователем и исследуемым; при этом первый занимает позицию «внезаходности» – чтобы сохранить ее объективность, непредвзятость и не допустить влияния собственных личностных качеств на конечный результат. Гуманитарные дисциплины – науки о духе, – напротив, имеют дело с единичными, неповторимыми проявлениями человеческого духа, предполагают не «объясняющую», а «понимающую» методологию, построенную на единстве интуиции, чувства, воображения и других духовных способностей человека; для наук о духе, кроме того, характерны субъектно-субъектные отношения между интерпретатором и предметом исследования, поскольку оба они имеют единую природу. При этом личностные свойства познающего субъекта всегда сказываются на результатах процесса познания, который в итоге превращается в интуитивное самопостижение.

В целом идея неразрывной связи как всеобщего духовно-жизненного контекста является одной из ключевых в разработанной Дильтеем системе и лежит в основе наук о духе. «Жизнь существует везде лишь в виде связанного комплекса» [3. С. 11], – пишет он в работе «Описательная психология». И далее: соединение «наук о духе в одно целое невозможно без понимания душевной связи, в которой они соединены», «душевная жизнь есть связь» [3. С. 16]. Истоки этой идеи усматриваются в так называемой философии жизни – иррационалистическом течении преимущественно в немецкой философии конца XIX – начала XX в., рассматривавшем жизнь как целостную, интуитивно постигаемую, динамически развивающуюся реальность онтологического свойства.

Понятие связи тесно сопряжено с таким термином, как «переживание», потому что именно переживание этой связи «лежит в основе всякого постижения фактов духовного, исторического и общественного порядка» [3. С. 20]. Дильтей понимал переживание как внутренний опыт постижения единства в многообразии, частей в целом, причинно-следственных отношений и прочих проявлений исходной жизненной связи, и отмечал, что переживание часто носит характер озарения: «Связь эту внутри нас мы переживаем лишь отрывочно; то тут, то там падает на нее свет, когда она доходит до сознания» [3. С. 46].

Немалую роль в процессе познания играет и воображение: именно оно позволяет интерпретатору перевоплотить себя в автора – посредством таких приемов, как сопереживание, вчувствование, вживание, отождествление и прочих, успешность применения которых возможна, с одной стороны, благодаря нахождению обоих субъектов в едином духовно-жизненном пространстве, а с другой – под действием принципа конгенности: как и Шлейермахер, Дильтей считал, что герменевт должен обладать таким же творческим потенциалом, как и автор.

Таким образом, Дильтей закрепил за точными науками метод объяснения, соотносимый с анализом, а за гуманитарными науками – метод понимания, соответствующий дивинации. С одной стороны, это позволило преодолеть противоречие в системе Шлейермахера, которого часто критиковали за соединение казавшихся несовместимыми сравнительного и интуитивного способов познания. С другой – неизбежно привело к снижению результативности познавательного процесса: герменевтический круг перестал носить циклический и спиралевидный характер, поскольку результаты дивинации,

при отсутствии сравнительного метода, более не подвергались аналитическим итерациям и потому не могли быть ни подтверждены, ни опровергнуты.

Претерпела некоторые изменения и цель герменевтического акта как таковая: если Шлейермахер стремился к раскрытию творческой индивидуальности каждого отдельно взятого автора, то Дильтей расширил границы объекта познания до уровня некоей культурно-исторической целостности: предметом его научных интересов становится личность человека, обусловленная конкретными культурными, национальными, историческими факторами. При этом соотношение личности и эпохи он рассматривал как часть и целое в пределах герменевтического круга: культурно-историческая данность как целое образуется из результатов деятельности отдельных персоналий, а человек как ее часть формируется контекстом своей эпохи.

Так, в работах Дильтея исследуемые им творческие биографии складывались в своего рода коллективный портрет того или иного исторического периода. Впрочем, привлекаемый им материал носил скорее иллюстративный характер, а система как таковая работала лишь на философской почве. Попытки применить ее в практическом ключе сводились к еще большей редукции: к примеру, русский литературный критик Юлий Айхенвальд (1872–1928) сузил предмет исследования до психологического портрета автора, отказавшись от рассмотрения социально-исторического, национального, культурного контекстов, потому как считал нецелесообразным искать какие бы то ни было объяснения искусству вне его самого. Это привело к отмене двухчастной структуры понимания и устранению герменевтического круга ввиду отказа от целого и абсолютизации частного.

Итак, герменевтика XIX в. представляла собой методологическую дисциплину, которая выявляла универсальные методы познания и ставила целью понимания психологическое отождествление интерпретатора с автором. Применительно к генеративному искусству подобную установку на психологизм едва ли можно считать основополагающей, скорее лишь дополнительной, потому как наибольший интерес представляет именно способ создания произведений посредством автономных систем, а не личность авторов.

К герменевтике автономных систем

Тем не менее, применяя к ген-арту методику Дильтея, можно сделать следующий обобщенный вывод. Пожалуй, все художники, имеющие отношение к работе с автономными системами, – как стоящие у истоков генеративного искусства, так и его непосредственные представители – были заряжены духом борьбы, новаторства, жажды перемен, смелого творческого поиска, создания чего-то принципиально нового в искусстве и жизни в целом.

Отметим, что характер подобных настроений был различным. К примеру, русские и западноевропейские авангардисты первой трети XX в., в работах которых усматривается предтеча ген-арта, стремились к эпатажному подрыву канонов классического искусства, решительному отказу от академических традиций и культурной преемственности как таковой, что, если говорить об историческом контексте, обусловлено не только чередой социально-политических потрясений, прежде всего в России, но и революционным прорывом в науке. Разработка специальной, а затем и общей теории относительности навсегда перевернула представления человека о таких категориях, как

время, пространство, движение, скорость и т.д., и завладела умами не только физиков, математиков, астрономов, но и художников, философов, писателей, мыслителей, отражавших в своем творчестве идеи о бескрайнем и непостижимом пространственно-временном континууме.

К середине XX в. новой точкой бифуркации стало появление ЭВМ. Однако доступ к новомодному и технически сложному устройству в первые десятилетия его существования был только у тех, кто имел отношение к крупным научно-исследовательским центрам, оснащенным подобным оборудованием, как, например, германо-американский художник Манфред Мор или целая плеяда советских инженеров-кибернетиков. Их всех, в отличие от авангардистов, объединял не отказ от традиций, а жажда познания и живой исследовательский интерес вокруг идеи расширения человеческих возможностей, в том числе творческих, средствами ЭВМ. Культурно-исторический контекст этому весьма способствовал: сделанная ведущими странами мира ставка на технологизацию и компьютеризацию производства, а затем и прочих сфер человеческой жизнедеятельности, включая науку, культуру, искусство, образование, привела к возникновению современной техногенной и виртуально-цифровой среды.

Если же в общих чертах охарактеризовать личности сегодняшних художников-генеративистов, то их сформировал, прежде всего, соответствующий образовательный бэкграунд: математические, инженерно-технические или компьютерные специальности, освоенные ими в вузах, на профильных курсах или путем самообучения, не только развили в них навыки программирования и алгоритмическое мышление, но и пробудили интерес ко всему, что связано с информационными технологиями.

Однако и этот интерес неслучаен. Ведь, по словам генеративиста Алексея Лянгузова, взаимодействие с компьютером лично для него и для многих знакомых ему программистов и медиахудожников компенсировало трудности в общении со сверстниками в подростковом возрасте. Интровертивный склад характера вкупе с недостаточно развитыми коммуникативными навыками побуждал проводить досуг в уединении, за освоением различных языков программирования или веб-разработки. И со временем сиюминутное, возникшее из чистого любопытства или скуки желание сделать компьютер более интерактивной, независимой средой, как бы имитирующей отдельный, самостоятельно мыслящий субъект, переросло в серьезное увлечение – создание генеративных изображений.

В XX в. герменевтика покидает плоскость методологии, переходит в ряд онтологических дисциплин и оказывается тесно сопряжена с феноменологией, основателем которой выступил Эдмунд Гуссерль (1859–1938). Доработанная им концепция интенциональности (изначально предложенная немецко-австрийским философом Францем Brentano) как имманентного свойства сознания, подразумевающего его непрерывную смыслообразующую направленность на тот или иной предмет, преобразовала характер субъектно-объектных взаимоотношений: субъект более не мог существовать и выполнять собственные функции без объекта, будучи изолированным, замкнутым в самом себе.

Мысль о том, что любое сознание в обязательном порядке представляет собой «сознание о чем-либо», изменила представление о познавательных ме-

ханизмах и самой природе понимания. Цель познания в феноменологии – постижение и актуализация всего содержательного потенциала воспринимаемого предмета, причем в его как «тематизированной», так и «нетематизированной» данности – т.е. такой, на которую сознание реципиента направлено либо не направлено в данный момент. А для достижения подлинного, чистого знания познаваемый объект должен быть очищен методом феноменологической редукции, восходящей к понятию о радикальном сомнении Декарта и призванной преодолеть так называемую естественную установку в пользу глубинных переживаний сознания – с целью постижения аподиктической, безусловно истинной реальности.

Применяя вышесказанное к генеративному искусству, важно отметить, что субъект и объект здесь демонстрируют интенциональную взаимозависимость и не могут существовать отдельно друг от друга. При этом наблюдается особенность, нетипичная для исконно дуальных субъектно-объектных отношений: художник как субъект, иницирующий творческий процесс, направляет внимание на конструируемую им автономную систему, которая, изначально выступая объектом, преобразуется в полноценный субъект, – как только автор запускает механизм генерации. Получаемый по итогу визуальный ряд, в свою очередь, является результирующим объектом генеративного процесса, но с интенцией художника связан опосредованно – через созданную им автономную систему. Также примечательно, что генерируемый этой системой визуальный ряд первоначально представляет собой нетематизированную данность, которая актуализируется только по итогам каждого генеративного акта – в момент анализа автором алгоритма очередных результатов его работы.

Затронув тему феноменологии, нельзя не упомянуть имя одного из крупнейших философов XX в., ученика Гуссерля – Мартина Хайдеггера (1889–1976), автора важнейшего для современной континентальной философии трактата «Бытие и время» (1927). В основе его герменевтической системы лежат два взаимообусловленных понятия – сущее и бытие. Сущее представляет собой внешний по отношению к человеку, явленный, эмпирический мир объектов, который является предметом научного познания. В то время как бытие – подлежащая подлинному герменевтическому осмыслению реальность в основе и за пределами сущего, составляющая предмет дильтеевских «наук о духе». Бытие открывает себя сознанию, а сознание есть способ бытия – следовательно, сознание и бытие оказываются неразрывно связаны друг с другом, практически тождественны, что Хайдеггер и подчеркивает введенным им термином *Dasein*, один из вариантов перевода которого – «бытие сознания». Отсюда следует онтологический статус герменевтики: сущность любого понимания заключается в раскрытии возможностей бытия, его внутренней силы и глубинного смысла.

Онтологической, а не методологической категорией становится и принцип герменевтического круга, предполагающий, по мысли Хайдеггера, движение от предварительного понимания к пониманию путем набрасывания смысла всего текста на основе его отдельных фрагментов. Философ полагал, что герменевтический круг, на котором строится любой познавательный акт, обеспечивает взаимообусловленность субъекта и объекта, имеет конструктивный характер и потому не нуждается в преодолении: «В нем таится пози-

тивная возможность исходнейшего познания, которая конечно аутентичным образом уловлена только тогда, когда толкование поняло, что его первой, постоянной и последней задачей остается не позволять всякий раз догадкам и расхожим понятиям диктовать себе предвзятое, предусмотрение и предрешение, но в их разработке из самих вещей обеспечить научность темы» [4. С. 179–180].

В работе «Исток художественного творения» Хайдеггер ставит вопрос о сущности произведения искусства, и в его подходе прослеживается отказ от преобладавшей в системах Шлейермахера и Дильтея установки на всестороннее изучение личности автора, – потому что именно «в творении творится сама истина», запечатлевает себя бытие. Причем саму истину Хайдеггер понимал как «несокрытость», используя буквальный перевод греческого слова *aletheia*: «Красота есть способ, каким бытийствует истина – несокрытость». И в данном ключе истина оказывается тесно связана как с искусством, так и с ремеслом, обозначавшимися одним и тем же греческим словом *techne*. Этот термин, согласно Хайдеггеру, подразумевал способ ведения, т.е. констатации того, что нечто сущее как таковое воспринято, увидено, раскрыто и потому является истинным. «*Techne* как ведение, постигнутое в согласии с греками, есть, следовательно, произведение на свет некоего сущего в том смысле, что нечто пребывающее как таковое выносится из закрытости в несокрытость его вида, выгляда» [5. С. 177]. Именно поэтому художник и ремесленник выступают фигурами равноположенными: «как составление творения, так и составление изделия совершается как про-изведение на свет, когда сущее, начиная с его вида, выгляда, выдвигается в его наличное пребывание», и вся такая деятельность «насквозь определена сущностью созидания, она пронизана созиданием и погружена в него» [5. С. 177].

Вышеприведенные рассуждения Хайдеггера о *techne* в главе «Истина и искусство» представляются релевантными в контексте ген-арта, особенно компьютерного. Действительно, роль художника-программиста как автора алгоритма воспринимается как нечто двойственное – одновременно с позиций искусства и ремесла. С одной стороны, акт написания программы сам по себе не является процессом художественного свойства: программист ежедневно пишет сотни однообразных строк кода для самых разных приложений, что скорее сродни мастерству ремесленника. Но, с другой стороны, на этапе выбора наиболее подходящих результатов действия автономной системы автор определяет художественную ценность сгенерированного визуального ряда, выступая как носитель эстетической категории вкуса. Это побуждает его проявлять качества, характерные для художника: образное мышление, пространственное воображение, эмоциональную отзывчивость, избирательность восприятия, наблюдательность и т.д. Вероятно, с этой точки зрения, отнесение компьютерного ген-арта к технологическому искусству, создаваемому с помощью специальных технических средств (начиная с фото- и киноаппаратуры конца XIX в.), терминологически оправданно: греческий корень *techne* удачно подчеркивает даже не столько способ создания произведений, сколько двойственность позиции их автора, как бы выступающего ремесленником и художником одновременно.

Как бы то ни было, отношение к наследию Хайдеггера оказалось разнохарактерным: от почти благолепного преклонения перед его фигурой как

оракулом до полного неприятия предложенных им идей как в корне ложных. Представляется небезынтересной его критика со стороны представителей аналитической философии. Например, австрийско-американский философ Пол Эдвардс (1923–2004), обвинявший Хайдеггера в фальшивых греческих и немецких этимологиях, постоянном разбиении немецких слов и введении в оборот придуманных терминов без сколько-нибудь внятного их объяснения, отмечал, что пресловутый поиск бытия ошибочен и нерезультативен, потому как строится на изначально неверном положении о том, что «бытийность» или существование является таинственной характеристикой вещей. В то время как существование – не базисное свойство объекта, а лишь логическая константа: Хайдеггер с самого начала допустил ошибку из-за особенностей грамматической формы предложений существования, предполагающих употребление глагола-связки в английском (is) и немецком языках (ist), не различив «„есть“ предикации (небо есть голубое), „есть“ тождества (треугольник есть плоская фигура, ограниченная тремя линиями) и „есть“ существования (есть Бог)» [6. С. 245]. «В результате мы имеем огромную массу ужасной тарбарщины, которая является уникальной в истории философии» [6. С. 254].

Вклад Хайдеггера в герменевтику также считается неоднозначным: он не предложил научный метод анализа текста, который обеспечивал бы стабильную результативность познавательного процесса, за что подвергался критике со стороны филологов и литературоведов, и использовал лишь иллюстративный творческий материал – в частности, отдельные произведения немецкого поэта Ф. Гёльдерлина. Впрочем, разработанная философом система изначально и не предполагала таких критериев, как достоверность, общая значимость, научная строгость, потому что, с его точки зрения, все они применимы лишь к когнитивной истине, но никак не к истине онтологической.

Учеником и последователем Хайдеггера выступил немецкий философ Ханс-Георг Гадамер (1900–2002), развивший идеи учителя об онтологическом свойстве герменевтического круга и предпонимании. По мнению Гадамера, в целях сохранения объективности и непредвзятости интерпретатору следует отказаться от большинства собственных пред-мнений, пред-суждений, предрассудков и подходить к объекту познания лишь с теми из них, которые проверены с точки зрения их оправданности, значимости. «Речь идет о том, чтобы помнить о собственной предвзятости, дабы текст проявился во всей его инаковости и тем самым получил возможность противопоставить свою фактическую истину нашим собственным пред-мнениям» [7. С. 321].

При этом Гадамер не соглашался с тем, что слово «предрассудок» имеет только негативную коннотацию: в этом он усматривал вину мыслителей эпохи Просвещения, дискредитировавших данное понятие. Ведь именно они провозгласили отказ от религиозного миропонимания и превознесли возможности научного познания, в том числе в вопросе полного избавления от любых предрассудков. Гадамер полагал, что просветители сами находились во власти ложных, необоснованных суждений, одно из которых – отрицание всех авторитетов, и это впоследствии привело к искажению понятия «авторитет» и его противопоставлению разуму и свободе.

По Гадамеру, предрассудок может иметь как позитивную, так и негативную окраску, поскольку является пред-суждением, «то есть суждением, вынесенным до окончательной проверки всех фактически определяющих мо-

ментов» [7. С. 322–323]. Однако предрассудки и пред-мнения, которые владеют сознанием интерпретатора, не находятся в его свободном распоряжении: он не может с самого начала отделить продуктивные предрассудки, делающие понимание возможным, от тех, которые препятствуют пониманию и ведут к недоразумениям [7. С. 350].

Помимо конструктивных предрассудков, другой позитивной и продуктивной возможностью понимания, стоящей на переднем плане герменевтики, Гадамер считал так называемое временное отстояние, которое вовсе не нуждается в преодолении, потому как представляет собой не зияющую пропасть между интерпретатором и интерпретируемым, а «непрерывность обычаев и традиции, в свете которых является нам всякое предание» [7. С. 352]. Именно временное отстояние позволяет решить критически важный для герменевтики вопрос: «как отделить истинные предрассудки, благодаря которым мы понимаем, от ложных, в силу которых мы понимаем превратно» [7. С. 353].

Чтобы понять какое-либо предание, по мнению Гадамера, нужен «исторический горизонт». Философ вводит данный термин, чтобы передать необходимое для толкователя свойство «возвышенной дальновидности», которое, однако, не может быть обретоено путем мысленного перенесения себя в ту или иную историческую эпоху или вчувствования в индивидуальность автора. Необходимо «достижение более высокой общности, преодолевающей не только нашу собственную партикулярность, но и парктикулярность другого» [7. С. 361]. При этом понимание предполагает процесс слияния настоящего и исторического горизонтов: первый формируется при участии второго ввиду тесной взаимосвязи старого и нового.

В контексте темы ген-арта представляется любопытным рассуждение Гадамера и о современном искусстве:

«Очевидно, что мы подходим к таким произведениям с нашими неконтролируемыми предрассудками, с предпосылками, которые владеют нами до такой степени, что мы уже не способны их осознать, и которые сообщают современному нам произведению резонанс, не соответствующий его действительному содержанию, его действительному значению. Лишь отмирание всех актуальных связей делает зримым подлинный облик произведения и создает тем самым возможность такого его понимания, которое может претендовать на обязательность и всеобщность» [7. С. 352].

Очевидно, что, соприкасаясь с произведениями художников-генеративистов, интерпретатор оказывается во власти предрассудков, главный из которых заключается в том, что машина как нечто бездушное, лишенное разума и эмоций, неспособна к творчеству, а потому любые разработки в данном направлении – не более чем профанация искусства, жалкая имитация деятельности художника, не приводящая к сколько-нибудь значимым художественно-эстетическим результатам.

По словам Гадамера, «чтобы вычленить предрассудок в качестве такового, требуется, очевидным образом, приостановить его воздействие» [7. С. 354]. Предположим, что некая условная выставка генеративных произведений не имеет отсылки к их машинному способу создания – ни в названии отдельных работ или всего выставочного проекта, ни в сопроводительных текстах куратора. Тогда фактор нерукотворного происхождения экспонируемых арт-объектов, будучи скрытым от публики, никоим образом не повлияет

на зрительское восприятие: обыватели будут оценивать представленный визуальный ряд с позиции вкуса и личных предпочтений по принципу «нравится – не нравится»; более искушенная аудитория обратит внимание на композицию, цвет, ритм и иные средства образной выразительности, не оставит без внимания смысловую составляющую и даже найдет точки соприкосновения, скажем, с абстрактным экспрессионизмом.

Иное дело – если зрители будут заранее уведомлены о том, что выставка посвящена генеративному искусству, созданному компьютерным алгоритмом. Они явно окажутся под воздействием вышеуказанного предубеждения и, очевидно, испытают несколько иную палитру эмоциональных реакций, от снисходительного любопытства до скептического неприятия увиденного. А про поиск стилистических отсылок или образно-смысловой начинки речь пойдет едва ли. Ведь машина попросту неспособна испытывать и уж тем более отображать в художественной форме какие бы то ни было чувства, даже самого что ни на есть примитивного свойства.

Очевидно, что, при всей аксиоматичности указанного предубеждения, именно оно зачастую выступает ключевым препятствием для понимания генеративных произведений, и если не преодоление, то хотя бы осознание реципиентом собственной предубежденности по отношению к чему-то, что создано неодушевленной программой (или иным источником случайности), – важный вывод, подсказанный системой Гадамера, применительно к проблеме интерпретации ген-арта. Куда более конструктивной установкой было бы предсуждение о том, что художественно-эстетическая ценность может и должна иметь место в работах, сгенерированных подобным образом, хотя бы потому, что художник, преследуя ту или иную творческую цель, принимает самое непосредственное участие в создании как самой автономной системы, так и итоговой визуальной выборки. Кроме того, человек является субъектом и процесса рецепции, – если следовать сторонникам так называемой рецептивной эстетики, основателем которой выступил польский философ Роман Ингарден (1893–1970), то именно читатель или зритель становится полноправным участником творческого акта, потому что именно его сознание, будучи интенциональным, оказывается смыслопорождающим фактором для любого произведения. То есть налицо сопричастность человека к компьютерному искусству в самом широком его смысле, с позиции как автора, так и реципиента, а значит, образно-смысловая и эстетическая составляющие в таких произведениях наличествуют.

Как бы то ни было, истина и метод, согласно Гадамеру, оказались несовместимы, а герменевтика как дисциплина – принципиально ненаучна. постижение смысла, пребывающего в постоянном движении и становлении, имеет иную направленность и результат, чем обоснование статичного, вырванного из контекста научного факта. По сути, это явилось следствием еще дильтеевского разделения на науки о духе и науки о природе, предполагавшие противоположные друг другу категории понимания и объяснения соответственно. Однако с подходом «понимающей» герменевтики были солидарны далеко не все, что привело к возникновению герменевтики «объясняющей», – т.е. использующей методы и принципы точных наук на гуманитарной почве. Данная тенденция проявилась еще в позитивизме, с представителями которого Дильтей постоянно полемизировал в своих трудах, но наиболее полно и

отчетливо воплотилась в таком междисциплинарном явлении, зародившемся еще в первой трети XX в., как структурализм.

Данный феномен проявился в целом ряде гуманитарных дисциплин, особенно в культурной антропологии, литературной критике, лингвистике. Из лона последней как раз и возник структурализм волей швейцарского лингвиста, основоположника современной лингвистической науки Фердинанда де Соссюра (1857–1913). Он настаивал на приоритетности синхронической лингвистики перед диахронической, т.е. необходимости изучения языка безотносительно к историческим этапам его развития, а также призывал к разделению понятий «речь» (набор высказываний отдельно взятых носителей языка) и «язык» (единая для всех его носителей система знаков, правил и ограничений, обеспечивающая возможность коммуникации).

Структурализм как культурная и научная парадигмы впитал предложенное Соссюром представление о языке как знаковой системе и перенес его вначале на литературные произведения, а затем и на любые последовательности знаков, вербальные и невербальные. Все они теперь стали восприниматься не как нечто уникальное и неповторимое, обусловленное творческой индивидуальностью автора или историческим контекстом, а как явление повторяющееся, закономерное, подчиненное заданным повествовательным схемам и смыслопорождающим формулам. Это привело к отрицанию господствовавшего ранее деления на гуманитарные и точные науки и применению к искусству общенаучных методологических принципов исследования, обеспечивавших стабильные, измеримые и абстрактно-обобщенные результаты – как в дисциплинах естественно-математического профиля.

Яркая иллюстрация структуралистского подхода была предложена, к примеру, в статье «Структурная поэтика – порождающая поэтика» (1967) известных филологов А.К. Жолковского и Ю. Щеглова. Они дискутировали с оппонентами структурализма, говорившими о банальности и неприемлемости схематизации «живого» литературного произведения, и настаивали на необходимости его структурного описания, т.е. демонстрации «его порождения из известных темы и материала по некоторым постоянным правилам» [8. С. 80]. Также филологи предприняли попытку разобрать на составные элементы эпизод покупки стульев на аукционе из романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» и выявили целый набор использованных авторами средств выразительности, в том числе подчеркивание (укрупненная подача предмета), нарастание (повышение напряжения, обострение ранее заданной ситуации и ее вывод на новый уровень), развертывание (детализация описываемых предметов), совмещение (например, противоположных функций в одном предмете или проведение одной функции через разные предметы или сюжетные линии) и т.д. Итогом проделанной исследовательской работы явилась «имитация порождения эпизода» – написанный авторами статьи по лекалам исходного текста романа альтернативный эпизод. При этом они допускали теоретическую возможность «нескольких художественно равноценных вариантов» и отмечали, что «порождение ряда вариантов и отсеивание неудовлетворительных входит в число функций поэтического автомата». Кстати, само понятие функции в значении постоянных, устойчивых, неразложимых элементов повествования было введено крупным советским филологом, фольклористом В.Я. Проппом в его всемирно известной работе «Морфология

волшебной сказки» (1928), которая считается первым опытом структурного анализа.

Примерно то же самое наблюдается и в генеративном искусстве, создаваемом с помощью компьютерных автономных систем. Любой такой алгоритм, вне зависимости от того, на каком языке программирования он написан, имеет четкую структуру и состоит из целого ряда конституирующих элементов: переменных (именованная область оперативной памяти компьютера для хранения различного типа данных), функций (именованные или анонимные блоки кода, которые предназначены для многократного выполнения определенных операций), массивов (упорядоченный набор значений, идентифицируемых с помощью индекса), объектов (структура данных с собственным набором свойств и операций над ними, называемых атрибутами и методами соответственно), условных операторов (конструкции для управления ходом выполнения программы в зависимости от заданных условий), циклов (последовательность инструкций, исполняемых многократно до тех пор, пока условие остается истинным или счетчик итераций не достигнет определенного значения) и т.д. Арт-объект в ген-арте, таким образом, изначально выступает как набор написанных по правилам того или иного языка программирования команд, каждая из которых играет свою роль в генеративном процессе: к примеру, одна рисует линии или создает геометрические фигуры, другая определяет их координаты, цвет, толщину и направленность, третья – сохраняет в файл полученное изображение.

Отметим также, что взаимосвязь и взаимообусловленность частей и целого в компьютерном генеративном искусстве проявляются особенно отчетливо. И их постижение осуществляется как раз по принципу герменевтического круга. Реципиент, воспринимающий текст программы, подобно переводчику, должен владеть языком, на котором она написана, и осуществлять круговое движение: понимание принципа работы всей системы строится на восприятии ее отдельных, но при этом взаимозависимых функциональных блоков (например, циклов или условных конструкций), состоящих, в свою очередь, из элементов еще меньшего масштаба (переменных, массивов, объектов).

Структуралистский подход, однако, с течением времени изжил себя. Ему на смену в 1970–1980-х гг. пришел постструктурализм, провозгласивший объектом исследования все хаотическое, фрагментарное, случайное, субъективное, и постмодернизм с его «постмодернистской чувствительностью», настаивавший на восприятии мира как чего-то неупорядоченного, лишённого структуры, ценностных ориентиров и смысловых доминант, и решительном отказе от строгого естественно-научного подхода. Одним из ключевых понятий данных парадигм стал введенный в 1967 г. французской исследовательницей болгарского происхождения Юлией Кристевой (р. 1941) термин «интертекстуальность», означающий способность текстов явно или скрыто взаимодействовать между собой путем цитаций, пересказов, реминисценций, отсылок и т.д.

Интертекстуальность в целом характерна для ген-арта. К примеру, машинное обучение строится как раз на основе базы данных изображений, выступающей как бы учебным материалом для компьютерного алгоритма, который в конечном счете выдает нечто «свое», по мотивам предоставленной

ему выборки. Именно так был создан, к примеру, нашумевший «Портрет Эдмонда Белами»: сгенерированная в 2018 г. искусственным интеллектом картина впервые в истории ушла с молотка аукционного дома Christie's, причем сразу же почти за полмиллиона долларов. Алгоритм, разработанный французской арт-группой «Obvious», обучился на 15 000 разнохарактерных произведений XIV–XIX вв. и в результате выпустил целую серию портретов членов вымышленного семейства Белами, стилистически восходящую прежде всего к портретному жанру в голландской живописи XVII столетия.

Иными словами, в подобных случаях всевозможные цитаты и заимствования по умолчанию ложатся в основу генеративного процесса, и в этом контексте уместно говорить об интертекстуальности как смысловой трансформации и реактуализации художественного наследия.

Заключение

Итак, генеративное искусство представляет собой сложное междисциплинарное явление, применение к которому герменевтической методологии обуславливает следующие выводы. Каждая из рассмотренных методик вносит определенный вклад в понимание природы ген-арта, способов его создания и восприятия. К примеру, использование системы Шлейермахера и Дильтея в отношении художников, работающих с автономными системами, позволяет говорить о характерной для них жажде перемен, новаторских стремлениях и беспрестанных творческих экспериментах, начавшихся еще в период важнейших научных прорывов, революционных и военных потрясений первой четверти XX столетия. Кроме того, современные генеративисты, как правило, владеют навыками программирования и развитым алгоритмическим мышлением, демонстрируют высокий интерес к сфере информационных технологий. Взаимодействие с компьютером как полноправным собеседником и даже соавтором во многом компенсирует их некоторую замкнутость, свойственную интровертивному типу личности.

В то же время концепция интенциональности Гуссерля наталкивает на мысль о взаимозависимости и неразрывном триединстве субъектно-объектных отношений в генеративном искусстве: художник как субъект создает автономную систему, которая, в свою очередь, конструирует определенный визуальный ряд. Именно он и является конечным объектом генеративного процесса и при этом связан с интенцией автора лишь опосредованно, через созданный им алгоритм.

Представляет интерес и двойственность роли художника-программиста – с позиций искусства и ремесла, изложенных Хайдеггером в контексте понятия о *techne*. Написание программы является, с одной стороны, рутинным процессом, а с другой – творческим. И адекватность художественно-эстетического восприятия результатов работы такой программы во многом зависит от того, находится ли реципиент во власти ложных предрассудков – пред-мнений, по Гадамеру, – или стремится к их осознанию и преодолению.

Однако наиболее уместной методологией, особенно в контексте именно компьютерных форм ген-арта, представляется структурализм, возникший как реакция на субъективизм Хайдеггера и Гадамера и предполагавший объективизацию герменевтического знания на основе идей структурной лингвистики. Программы, генерирующие произведения в различных визуальных, тексто-

вых или аудиальных форматах, написаны на том или ином языке программирования, и их исходный код представляет собой четкую структуру, последовательность команд, каждая из которых выполняет строго определенную роль и может служить предметом интерпретационного процесса, осуществляемого по принципу герменевтического круга: понимание значения отдельных блоков кода позволяет понять принцип работы программы в целом, и наоборот.

Таким образом, в русле структуралистской концепции генеративное произведение может рассматриваться как производное алгоритмической структуры, созданной автором из имеющихся в данном языке программирования элементов в соответствии с универсальными правилами их комбинирования. При этом, помимо общего замысла, авторская индивидуальность, творческое волеизъявление и художественный вкус проявляются разве что на этапе ручного отбора наиболее удачных экземпляров среди множества сгенерированных автономной системой паттернов. Цитата из книги Бориса Гройса «Политика поэтики» подходит в этой связи как нельзя лучше: «В современном искусстве момент творчества зачастую совпадает с моментом выбора... творческий жест стал жестом селекции» [9. С. 133].

Список источников

1. Дильтей В. Собрание сочинений : в 6 т. / под ред. А.В. Михайлова, Н.С. Плотникова. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. 522 с.
2. Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб. : Европейский дом, 2004. 242 с.
3. Дильтей В. Описательная психология. М. : Современный гуманитарный университет : МБА-Сервис, 2001. 138 с.
4. Хайдеггер М. Бытие и время. М. : Ad Marginem, 1997. 452 с.
5. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М. : Академический Проект, 2008. 528 с.
6. Целищев В.В. Философский раскол: логика vs метафизика. М. : Канон : РООИ «Реабилитация», 2021. 336 с.
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
8. Щеглов Ю., Жолковский А.К. Структурная поэтика – порождающая поэтика // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 73–89.
9. Гройс Б. Политика поэтики. М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. 399 с.

References

1. Dilthey, W. (2001) *Sobranie sochineniy: v 6 t.* [Collected Works: In 6 vols]. Vol. 4. Translated from German. Moscow: Dom intellektual'noy knigi.
2. Schleiermacher, F. (2004) *Ger menevtika* [Hermeneutics]. Translated from German. St. Petersburg: Evropeyskiy dom.
3. Dilthey, W. (2001) *Opisatel'naya psikhologiya* [Descriptive Psychology]. Translated from German. Moscow: Modern University for the Humanities: OOO MBA-Servis.
4. Heidegger, M. (1997) *Bytie i vremya* [Being and time]. Translated from German. Moscow: Ad Marginem.
5. Heidegger, M. (2008) *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The Source of Artistic Creation]. Translated from German. Moscow: Akademicheskii Proekt.
6. Tselishchev, V.V. (2021) *Filosofskiy raskol: logika vs metafizika* [Philosophical Split: Logic vs Metaphysics]. Moscow: Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya."
7. Gadamer, H.-G. (1988) *Istina i metod: Osnovy filosofskoy ger menevtiki* [Truth and Method: Fundamentals of Philosophical Hermeneutics]. Translated from German. Moscow: Progress.
8. Shcheglov, Yu. & Zholkovskiy, A.K. (1967) *Strukturnaya poetika – porozhdayushchaya poetika* [Structural Poetics – Generating Poetics]. *Voprosy literatury*. 1. pp. 73–89.
9. Groys, B. (2012) *Politika poetiki* [The Politics of Poetics]. Moscow: Ad Marginem Press.

Сведения об авторах:

Лукичев Р.В. – ассистент кафедры дизайна Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: ruslanlukichev@gmail.com

Галкин Д.В. – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: gdv_t@mail.ru

Коновалова К.В. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: kristina.u.work@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Lukichev R.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ruslanlukichev@gmail.com

Galkin D.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: gdv_t@mail.ru

Konovvalova K.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kristina.u.work@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.02.2023;
одобрена после рецензирования 13.02.2023; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 10.02.2023;
approved after reviewing 13.02.2023; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 7.034

doi: 10.17223/22220836/49/9

ЛАВИНИЯ ФОНТАНА И ЛУИЗА РОЛДАН: РЕЛИГИОЗНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ ЖЕНЩИН-МАСТЕРОВ XVI–XVII ВЕКОВ

Мария Александровна Прикладова

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

Аннотация. Рассматривается творчество Лавинии Фонтаны и Луизы Ролдан. На примере религиозных работ анализируется деятельность мастеров в социокультурном контексте, выявляются источники, оказавшие на них влияние, и исследуются особенности их художественной манеры. Л. Фонтана и Л. Ролдан вслед за коллегами-мужчинами раздвигают пределы религиозного жанра, вводя в него элементы портретного или бытового. Целью статьи является расширение представлений о развитии европейского искусства XVI–XVII вв.

Ключевые слова: Л. Фонтана, Л. Ролдан, барокко, Италия, Испания, религиозное искусство

Для цитирования: Прикладова М.А. Лавиния Фонтана и Луиза Ролдан: религиозный жанр в творчестве женщин-мастеров XVI–XVII веков // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 107–120. doi: 10.17223/22220836/49/9

Original article

LAVINIA FONTANA AND LUISA ROLDÁN: RELIGIOUS THEMES IN WORKS OF WOMEN-MASTERS OF THE XVI–XVII CENTURIES

Mariia A. Prikladova

*Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation,
mprikladova@gmail.com*

Abstract. A number of women artists appeared in Europe in the Early Modern Age, who received wide recognition from their contemporaries and confidently established themselves in the patriarchal world. Among them were L. Fontana and L. Roldán. This article is dedicated to their work. Both of them received their artistic education from their fathers and later became the main breadwinners of their families thanks to commissions these women artists received. By analyzing some of religious works made by these artists the author of this paper explores these masters' work in the socio-cultural context, identifies the sources that influenced them and analyzes the individual characteristics of their artistic manner. Their works embody principles which are important in religious art from the point of view of the Catholic Church. The latter ones can be seen in the decrees of the Council of Trent and the work of Italian cardinal and archbishop of Bologna G. Paleotti "Discorso intorno alle immagini e profane" (1582).

L. Fontana was one of the first female painters who executed altarpieces for Italian churches. The religious paintings by L. Fontana demonstrate her interest in external beauty. She depicted very carefully rich clothing and jewelry. Thus L. Fontana stressed significance and dignity of represented scenes. Her religious works also demonstrate L. Fontana's tendency to naturalism. L. Fontana liked to combine features of different genres in her paintings, expanding boundaries of each of them. She often used her contemporaries as models. So her religious paintings also had characteristics of portrait painting and genre art. L. Fontana's works demonstrate influence of works of her compatriots and northern masters.

L. Roldán was the first known female sculptor in Spain. She manifested herself as a master with dramatic talent and an artist who saw great importance of family ties, love and mutual understanding between members of the family and demonstrated these feelings in her works dedicated to Holy family and childhood of Christ and Mary. Her sculptures are characterized by idealization, decoration and demonstrate L. Roldán's careful study of anatomy. L. Roldán paid great attention to the feelings of the characters, which were often complex in nature due to the Baroque worldview.

L. Fontana and L. Roldán not only expand the boundaries of contemporaries' ideas about women's art, but also push the boundaries of the religious genre, introducing elements of portrait genre and genre art into it as their male colleagues do. The aim of the article is to expand understanding of the evolution of European art of the XVI–XVII centuries.

Keywords: L. Fontana, L. Roldán, the Baroque, Italy, Spain, religious art

For citation: Prikladova, M.A. (2023) Lavinia Fontana and Luisa Roldán: religious themes in works of women-masters of the XVI–XVII centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 107–120. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/9

В последние годы исследователи все чаще обращаются к деятельности женщин-мастеров, восполняя очевидный недостаток существующих знаний об их работе. Несмотря на появление уже с XVII в. трудов, касающихся произведений художниц Нового времени и принадлежащих, в частности, Джулио Манчини [1], К.Ч. Мальвазия [2] и Л.М. Рагг [3], творчество женщин-мастеров становится объектом все более пристального внимания в мировом искусствознании лишь с 1970-х гг. Статья Л. Нохлин с провокационным заголовком «Почему не было великих художниц?» [4] дала импульс к изучению и осмыслению работ, созданных женщинами-мастерами. Наряду с публикациями, посвященными произведениям художниц и их стратегии утверждения в патриархальном мире, постепенно появляются труды, затрагивающие социокультурный аспект в контексте патронажа, теоретической и эстетической мысли. В последнее десятилетие проходит целый ряд выставок, в которых представлены произведения женщин-мастеров: от грандиозной и полномасштабной «Итальянские художницы: от Ренессанса до барокко» (2007, Национальный музей женского искусства, Вашингтон; ее каталог включает 60 произведений, принадлежащих 12 наиболее выдающимся художницам Италии [5]), ставшей в некотором смысле новым этапом после выставки «Женщины-мастера: 1550–1950» (1976, США), и до проходившей в прошлом году ретроспективы «Живопись и рисунок, достойные великого мастера: таланты Элизабетты Сирани» (2018, Уффици, Флоренция). В 2019 г., юбилейном для Прадо, прошла¹ в том числе выставка работ Софонисбы Ангиссолы (ок. 1532–1625) и Лавинии Фонтаны (1552–1614). Все это демонстрирует актуальность представленной темы.

Статья посвящена наследию женщин-мастеров Испании и Италии раннего Нового времени в контексте творчества наиболее знаковых их представительниц: Лавинии Фонтаны и Луизы Ролдан (1652–1706).

Л. Фонтана получила образование у своего отца, Просперо Фонтана (1512–1597). По мнению К. Мёрфи [6], болезнь последнего и, как следствие, ухудшение материального благосостояния, вынудили П. Фонтану начать обучать свою дочь живописи. Данным обстоятельством может объясняться

¹ Выставка «История двух художниц: Софонисба Ангиссола и Лавиния Фонтана» («Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana») проходила в Прадо с 22.10.2019 по 02.02.2020.

довольно позднее начало художественной деятельности Л. Фонтаны. Финансовый успех и признание пришли к ней в 1580-е гг. [7. Р. 8]. Связанная с болонской художественной традицией и известная прежде всего как выдающийся портретист своего времени, она вместе с тем обращалась и к созданию мифологических и религиозных сцен. Последние в настоящий момент мало изучены. Однако они обладают исключительной значимостью ввиду культурной и духовной жизни Болоньи в XVI в. как одного из важнейших центров Контрреформации. С этим городом связано имя Габриэля Палеотти (1522–1597), кардинала, архиепископа Болоньи и автора «*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*» (1582), являвшегося также одним из высокопоставленных заказчиков Л. Фонтаны (она создает для его часовни «Вознесение Девы Марии» (1593 г.; некогда в соборе Сан Пьетро, Болонья)). Как участник Тридентского собора в своей деятельности он сосредотачивает особое внимание на том значении, которое имеет религиозное искусство. Упомянутая выше работа, принадлежащая Г. Палеотти, является не только отражением его собственных религиозных и эстетических взглядов, но и результатом взаимодействия с учеными и художниками, что придает особую ценность данному труду и выделяет его среди других трактатов, относящихся к XVI–XVII вв. Л. Фонтана, как это можно видеть из ее творчества, во многом разделяет взгляды кардинала на искусство.

Нередко произведения, созданные Л. Фонтаной, совмещают в себе несколько жанров. Так, исполненные ею композиции, посвященные библейским или мифологическим сюжетам, могут включать портретные изображения ее современников. Более того, неоднократно она представляет себя в виде того или иного исторического персонажа, тем самым включая себя в один ряд с другими итальянскими художниками, среди которых Джорджоне (1477/1478–1510) и Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610). Так, в «Юдифи с головой Олоферна» (ок. 1600; музей Давиа Барджеллини, Болонья) Л. Фонтана придает свои портретные черты облику Юдифи. В противовес версиям, созданным Караваджо и его последователями, художница сосредотачивает свое внимание не на жестокости представленной сцены и натуралистичности страданий Олоферна, а на красоте одеяния героини и богатстве ее украшений, выписанных крайне подробно. Тем самым Л. Фонтана воспроизводит слова, сказанные в Книге Иудифи: «...и возложила на себя цепочки, запястья, кольца, серьги и все свои наряды, и разукрасила себя, чтобы прельстить глаза мужчин, которые увидят ее» (гл. 10: 5). На лице Олоферна нет и следа каких-либо мучений, перенесенных в мгновения перед смертью. Все внимание зрителя привлекает фигура Юдифи на переднем плане, облаченная в красное платье и заполняющая собой почти все пространство. Лезвия меча, который героиня держит в правой руке, практически не видно, в отличие от массивной и украшенной рукояти. С помощью единого направления взглядов Юдифи и служанки, обращенных на зрителя, Л. Фонтана стремится подчеркнуть единство их помыслов, направленное против ассирийцев. С другой стороны, подобная трактовка создает ощущение того, что перед зрителем не только сцена, передающая ветхозаветные события, но и парный женский портрет. Возможно, Л. Фонтана придала второму персонажу портретные черты своей служанки. В частности, на это указывает внешнее сходство с помощницей, в «Автопортрете с клавикордом и служанкой», которая находится

позади художницы (1577 г.; Академия св. Луки, Рим). В целом в произведении рубежа столетий мастер стремится воплотить сцену триумфа.

Последний демонстрируется и в более ранней версии, посвященной победе Юдифи над Олоферном (1590–1595 гг.; Ритиро-ди-Сан-Пеллегрино, Болонья). Взгляд вдовы направлен вверх, подчеркивая божественное благословение. Свет, падающий на Юдифь, в то время как остальные фигуры помещены в полумрак, усиливает это впечатление и создает ощущение ирреального характера его источника. Тем самым Л. Фонтана представляет ветхозаветную героиню как олицетворение и орудие некой божественной справедливости. Форма меча, который она держит в правой руке, близка представленной в более поздней версии из музея Давиа Барджеллини. Как и в последней версии, пространство не отличается глубиной. Лишь расположение фигур на нескольких планах позволяет создать ощущение некоего расстояния. Сходство также касается платья и драгоценностей. Вместе с тем ювелирные изделия отличаются еще большим богатством, оплетая всю верхнюю половину тела Юдифи. Чрезвычайное внимание Л. Фонтаны к изображению богатых тканей и драгоценностей, в целом характерное для ее творчества, здесь реализуется в полной мере, согласуясь также и с ветхозаветным сюжетом. Л. Фонтана выделяет фигуру Юдифи как посредством колорита и света, так и с помощью жестов других персонажей, словно обрамляющих ее и уравнивающих композицию. В результате эта живописная версия сюжета оказывается динамичнее по сравнению с более поздним вариантом. Снова художница стремится подчеркнуть единство Юдифи и ее служанки в ассирийском лагере. Отсюда Л. Фонтана придает им очевидное внешнее сходство. Некоторое противоречие, характерное для произведения, связано с изображением Олоферна. С одной стороны, Л. Фонтана стремится трактовать его останки, отразив жестокие подробности в виде обезглавленного тела со струящейся по нему кровью и зияющей раной на шее, отливающей синевой кожи на его лице, а также правой руки, поднятой вверх и впивающейся в ткань в предсмертной агонии. С другой стороны, черты лица Олоферна не искажены страданием. В результате в изображении возникает определенное противоречие. Однако оно согласуется с высказываниями Г. Палеотти в его «Discorso...» о том, что искусство должно вызывать восторг, поучать и воздействовать на эмоции зрителя [8. Р. 111]. При этом «христианин в равной степени может получить все три разновидности восторга от религиозных изображений, о которых мы размышляем: упоение для чувств, для разума и для духа»¹. С точки зрения Г. Палеотти, важным в религиозном искусстве является сочетание реалистичности с достоинством и добродетелью. Стремясь к натуралистичности, Л. Фонтана избегает демонстрации чрезмерной жестокости и, наоборот, подчеркивает торжество ветхозаветной героини, ее благородство, божественное благословение совершенного ею деяния. Тем более в период Контрреформации фигура Юдифи продолжала быть значимой, а книга Иудифи входила у католиков в Ветхий Завет, в то время как протестантами она была исключена из него.

Примером сочетания в рамках одного полотна истории и современности, религиозного и портретного жанров является «Визит царицы Савской к царю

¹ «...so a Christian may equally derive each of these three sorts of delight from the sacred images we are discussing: that of senses, that of the reason, and that of the spirit» [8. P. 113].

Соломону» (ок. 1600 г.; Национальная галерея Ирландии, Дублин). Л. Фонтана под видом ветхозаветных правителей представляет Винченцо I Гонзага (1562–1612) и его супругу Элеонору Медичи (1567–1611). Выбор именно этих библейских героев обусловлен несколькими причинами. Во-первых, подобное сравнение было связано с историей семьи Гонзага, их меценатской и коллекционной деятельностью. Как указывает П. Рокко [9. Р. 47], Торквато Тассо (1544–1595) в одном из своих диалогов, посвященных Элеоноре Австрийской (1534–1594), матери герцога, сравнил добродетельных женщин с царицей Савской, а в коллекции произведений искусства, принадлежавших мантуанскому дому, находилась ваза из оникса, по легенде происходившая из храма царя Соломона в Иерусалиме.

Во-вторых, данный выбор подчеркивал также образованность четы, ее значительную культурную деятельность и представлял их в идеализированном виде как аллегория мудрых правителей, при которых процветают вверенные им земли. Отсюда богатство нарядов, изобилие украшений и разнообразие даров, преподносимых Соломону царицей Савской в знак признания его мудрости. В связи с этим в качестве фона Л. Фонтана изображает итальянский холмистый пейзаж, напоминающий одновременно окрестности Болоньи и герцогство Монферрат, принадлежавшее чете Гонзага.

Существует предположение, высказанное в том числе П. Рокко [9. Р. 46], что женщинам из свиты царицы приданы портретные черты аристократок Болоньи или знатных подданных герцогской четы, сопровождавших их в поездке. В пользу этой версии говорит индивидуальность облика каждой из представленных, а также то, что они показаны преимущественно в трехчетвертном повороте. Последнее дает возможность подробно передать их персональные особенности. Однако тот факт, что они, за редким исключением, не смотрят на Соломона и царицу Савскую, создает ощущение их некоторой отстраненности от происходящего. Лишь дары в руках части из них, преподносимые правителю, связывают две группы между собой. Вероятно, что и четверо мужчин, изображенных на заднем плане, рядом с царем Соломоном, также обладают внешностью кого-то из современной художнице аристократии.

Богатые одеяния, отражающие итальянскую моду конца XV в., и изобилие ювелирных изделий подчеркивают процветание аравийского государства царицы Савской, как и Мантуи, двор которой при Винченцо I отличался особой роскошью. Дары, подносимые правителю, также демонстрируют предметы из жизни европейской знати. В частности, на подносе можно видеть известный приблизительно с середины XV в. аксессуар под названием *zebellini*. В произведении, созданном в результате посещения герцогом и его супругой Болоньи во время их путешествия во Флоренцию на свадьбу сестры Элеоноры Медичи, Марии (1575–1642), будущей королевы Франции, Л. Фонтана демонстрирует в первую очередь богатство и пышность нарядов, ювелирных изделий и окружающей обстановки. С помощью них она подчеркивает значительность и торжественность представленного момента. Акцентирование мастером внимания на роскошь, портретные черты современников компенсируют недостаток в передаче характеров изображенных.

Л. Фонтана при жизни была известна также и за пределами Италии. Так, одна из ее работ, «Святое семейство со спящим младенцем Христом и ма-

леньким Иоанном Крестителем» (1589 г.; Эскориал, Мадрид), находилась в коллекции Филиппа II (1527–1598). Вместе с тем, как отмечает К.П. Мёрфи [10. Р. 537], в настоящее время неизвестно, было ли это произведение исполнено в рамках королевского заказа или монарх приобрел его по совету кого-либо из своих агентов. Скорее всего, верным является второе. Так как Л. Фонтана создает не столько оригинальное произведение, сколько вольное повторение полотен Себастьяно дель Пьомбо (1485(?)–1547) «Мадонна с вуалью» (ок. 1520 г., Национальная галерея, Прага; ок. 1533–1535 гг., музей Каподимонте, Неаполь). Она цитирует его и при создании образа Богоматери в «Деве Марии, любяще смотрящей на спящего младенца Христа» (ок. 1605–1610 гг.; Музей изящных искусств, Бостон). Кроме того, жест Иоанна Крестителя, словно призывающий зрителя к тишине, чтобы не разбудить младенца Иисуса, напоминает также рисунок Микеланджело «Мадонна дель Силенцио», созданный для поэтессы и итальянской аристократки Виттории Колонны, маркизы де Пескара (1490/1492–1547). Известно, что художница создала живописную копию данного произведения (Художественная галерея Уокера, Ливерпуль), которую ранее считали принадлежащей Марчелло Венусти (1512–1579). Вместе с тем обращение при работе над «Святым семейством со спящим младенцем Христом и маленьким Иоанном Крестителем» к нескольким источникам, принадлежащим мастерам итальянского Возрождения, демонстрировало также широкую эрудицию Л. Фонтаны и ее художественный вкус.

Л. Фонтана является одной из первых художниц в мировой истории искусства, которая неоднократно создает алтарные образы. Среди них «Рождество Девы Марии» (ок. 1590 г.; церковь Сантиссима Тринита, Болонья). Мастер придает жанровый характер представленной религиозной сцене. На первом плане Л. Фонтана демонстрирует купание новорожденной. Художница изображает многочисленных служанок, одетых в красивые наряды, подчеркивающие праздничный характер представленного события, и заботящихся о святой Анне и ее дочери. Кроме того, на первом плане, в ярко освещенном левом нижнем углу, Л. Фонтана изображает то ли игру, то ли ссору между питомцами, подчеркивая домашний характер сцены. Вместе с тем маленькая собачка припала на передние лапы, словно хочет защитить новорожденную от малейшей опасности, представленной в виде кошки. Внимание к деталям, активное введение бытовых подробностей отражают влияние не только ломбардского искусства, чьи художники в целом тяготели к непосредственному наблюдению за окружающей действительностью, но и северных мастеров. С художественной манерой последних она могла познакомиться через Дениса Калверта (ок. 1540–1619), фламандца по происхождению, некоторое время работавшего в мастерской ее отца. Лишь присутствие ангелов демонстрирует, что перед зрителем религиозная сцена. Большое внимание Л. Фонтана уделяет проблеме передачи искусственного освещения, тем самым отчасти продолжая развивать принципы, которые были характерны для некоторых произведений Антонио да Корреджо (ок. 1489–1534). В качестве источников света используются очаг и свечи, которые выхватывают фигуры из окружающего полумрака. Кроме того, свет исходит также от ангелов, взирающих с небес на происходящее. Святая Анна показана чистящей яблоко. С одной стороны, перед зрителем некое обыденное действие. С дру-

гой – фрукт отсылает к древу познания и греху, совершенному Адамом и Евой, который будет искуплен сыном родившейся Марии. Тема скоротечности времени, жизни и ее увядания звучит в изображении двух служанок, размещенных в левой части композиции и передающих друг другу медный таз. Свет от светильника, который держит пожилая женщина, падает на лица обеих, подчеркивая старость одной и юность и красоту другой. Л. Фонтана также привносит театральные черты в данное изображение: одна из девушек, заботящихся о младенце, пристально смотрит на зрителя, тем самым приглашая его стать свидетелем происходящего события.

В 1599 г. Л. Фонтана получила свой первый заказ для одной из римских церквей. Она исполнила «Видение святого Гиацинта» (церковь Санта Сабина, Рим). Эта работа принесла художнице большое признание в Риме и, вероятно, способствовала переезду в 1604 г. в столицу, где стала придворным портретистом папы Павла V (1552–1621) [10. Р. 537]. В этом городе она проживала вплоть до своей смерти.

Канонизированный папой Климентом VIII (1536–1605) в 1594 г. и некогда обучавшийся в Болонье, доминиканский монах представлен художницей в момент видения ему Девы Марии с младенцем Христом и ангелами. Возможно, в качестве источника вдохновения Л. Фонтана использует версию, принадлежащую кисти ее соотечественника, Лодовико Карраччи (1555–1609) (1594 г.; Лувр, Париж): доминирование небесной части с клубящимися облаками над земной, представляющей изображение храмового интерьера в качестве места действия, наличие музыкальных инструментов, принадлежащих ангелам, – элементы, объединяющие обе композиции. Лик Мадонны схож с теми, что можно видеть в других религиозных произведениях, исполненных Л. Фонтаной. В то же время худое лицо доминиканского монаха отличается характерностью, так что создается впечатление, будто перед зрителем портретное изображение. Большое внимание мастер уделяет также мимике святого. Его худое лицо выражает почтение и благоговение. Обилие фигур ангелов, представленных в верхней части изображения музицирующими или наблюдающими за происходящим, приводит к некоторой перегруженности композиции. Размещение по диагонали фигур Богородицы и святого Гиацинта вместе с жестом левой руки Девы Марии, обращенным к доминиканцу, и их взглядами, направленными друг на друга, создает ощущение диалога между ними. Еще две диагонали (одна, образованная изображениями ангелов в верхней левой части композиции и святого Гиацинта, другая – Богородицы с младенцем Иисусом и ангелов в правом верхнем углу) образуют крест. Подобная трактовка также способствует динамичности представленной сцены и свидетельствует о появлении в творчестве Л. Фонтаны черт, которые затем станут характерными для стиля барокко.

В целом на примере произведений художницы, посвященных религиозным сюжетам, можно видеть ее стремление к демонстрации внешней красоты. Большое внимание она уделяет изображению богатства одеяний и ювелирных украшений. Они способствуют усилению ощущения значительности и торжественности представленного момента. При этом Л. Фонтана также тяготеет к натуралистичности в воплощении религиозных сцен. Более того, иногда, как в случае с алтарным образом из церкви Сантиссима Тринита, она изображает большое количество бытовых подробностей в представленном сюжете. Для

Л. Фонтаны характерно стремление соединить несколько жанров в рамках одного произведения, тем самым в некотором смысле раздвинув границы каждого из них. Нередко она использует в качестве моделей своих современников. Произведения, созданные ею, демонстрируют влияние работ как соотечественников художницы, так и северных мастеров. Во многом художница следует постановлениям Тридентского собора, а также наставлениям Г. Палеотти, в которых особое внимание придается изображению святых.

В последние годы все чаще предметом исследования становится также творчество Луизы Ролдан [11–14]. При этом значительная часть публикаций связана с проблемой атрибуции, что приводит к заполнению лакун в творческой биографии мастера и расширению представлений о ее деятельности. В отличие от мужчин-мастеров, Л. Ролдан, согласно общественным правилам того времени, заключать контракты не могла¹. И если мужчины-художники могли оставить документальные свидетельства своего авторства (например, подписанные договоры), то в случае с Л. Ролдан подобное оказывается невозможным. В этих условиях нередко единственным способом атрибуции становится стилистический анализ.

Как и другие женщины – художницы Нового времени, Л. Ролдан прошла обучение в мастерской отца. Педро Ролдан (1624–1699), крупнейший сеvilский скульптор второй половины XVII в., оказал значительное влияние на формирование ее художественной манеры. Другим мастером, с которым неразрывно связано имя художницы, был Луис Антонио де лос Аркос (1652–1711), ставший в 1671 г. ее супругом и подписывавший договоры на создание скульптурных образов. Более того, в 1984 г. в ходе реставрации скульптуры «Се человек» (1684; городской собор, Кадис), исполненной Л. Ролдан, внутри статуи был обнаружен документ, написанный мастером и гласящий о том, что во время работы над образом Христа ей помогал муж². Как указывает А. Плегесуэло [12. Р. 277], в своем письме королю Филиппу V в 1701 г. Л. Ролдан говорит о сотрудничестве с супругом при исполнении скульптур для Карла II. Благодаря этим свидетельствам возникает закономерный вопрос о степени участия Л.А. де лос Аркоса непосредственно в самом процессе создания скульптурных произведений, связанных с именем ученицы П. Ролдана. Вместе с тем уже факт получения Л. Ролдан звания королевского скульптора при Карле II (1661–1700) в 1692 г., а затем при Филиппе V (1683–1746) в 1701 г., ее прижизненное признание как в Испании, так и за ее пределами³ позволяют говорить о том, что вовлеченность ее супруга не касалась значимых в художественном отношении этапов работы.

На протяжении всей деятельности Л. Ролдан в ее работах можно проследить влияние П. Ролдана. При этом уже в произведениях, относящихся к самому началу ее творческого пути, она проявляет себя как самообытный мастер. Около 1670–1672 гг. ею был исполнен образ Марии с младенцем Христом для приходской церкви в Вальверде-дель-Камино. Он был уничто-

¹ Женщина могла поставить свою подпись, если она являлась вдовой мастера. Подобная возможность была обусловлена финансовыми причинами и служила защитой их интересов. На эту практику, в частности, указывает А. Плегесуэло [12. Р. 277].

² «Yso esta echura con sus manos la insine artífise doña Luisa Roldan en compañía de su esposo Luis antonio de los arcos». Цит. по: [15. Р. 131].

³ Согласно К. Холл-ван ден Элсен, 10 января 1706 г. Л. Ролдан получила звание «Accademico di Merito» в Академии св. Луки [10. Р. 1194].

жен во время Гражданской войны. Как и П. Ролдан, в частности, в созданном им изображении Иосифа с младенцем Иисусом (1664 г.; собор Санта Мария де ла Седе, Севилья), скульптор стремится к натуралистичности в трактовке ребенка. Более того, она проявляет большую смелость и оригинальность в передаче позы, в которой показан Христос. При этом в качестве источника Л. Ролдан использует одно из апокрифических евангелий, представляя сцену кормления во время отдыха на пути в Египет. Как предполагает А. Плэгесуэло [12. Р. 278], подобный выбор мог быть связан с географическим положением населенного пункта, где размещалось изображение и которое служило местом остановки для путников, путешествовавших из Сьерры и Андевало в равнину Уэльвы.

В образе архангела Рафаила (ок. 1673–1675 гг.; приходская церковь Сан Роман, Севилья), также относящемся к периоду деятельности Л. Ролдан в Севилье, ощущается влияние одиночных фигур святых, исполненных ее отцом, прежде всего изображения архангела Михаила (1657 г.; церковь Сан Мигель, Марчена, и церковь Сан Висенте Мартир, Севилья). Правая нога святого выдвинута вперед, в то время как тяжесть тела перенесена на левую, грациозность движений и вместе с тем их чрезмерная сдержанность, компенсируемая трактовкой одеяния с развевающимися складками в нижней его части, миловидность лика с изящными чертами и миндалевидной формы глазами – элементы, объединяющие произведения, созданные Педро и Луизой Ролдан. Изображение обуви, стилизованной под древнеримскую, напоминает также представленную Х. Мартинесом Монтаньесом (1568–1649) в рельефе, посвященном святому Михаилу (1641 г.; церковь Сан Мигель, Херес-де-ла-Фронтера). В дальнейшем Л. Ролдан будет схожим образом трактовать фигуры отдельно стоящих святых, что можно видеть в изображении святых-покровителей Кадиса (1687 г.; городской собор, Кадис). При этом мастер усиливает акцент на изяществе, декоративности и театральности. Так, цепь, которая сковывает руку святых, из орудия мучения превращается, скорее, в некий декоративный элемент, так же как и пальмовая ветвь.

Влияние П. Ролдана можно видеть не только в деревянной скульптуре, принадлежащей Л. Ролдан, но и в ее терракотовых работах. При создании скульптурной композиции «Погребение Христа» (1700–1701 гг.; Метрополитен, Нью-Йорк) Л. Ролдан явно вдохновляется произведением, исполненным ее отцом для братства Каридад (1670–1672 гг.; церковь Сан Хорхе, Севилья) по заказу и при сотрудничестве с его главой, доном Мигелем де Маньярой (1627–1679). Последний разработал художественную программу, включавшую живописные, архитектурные и скульптурные элементы. Она отображала принципы как религиозного объединения, так и самого заказчика, в 1671 г. впервые опубликовавшего, как отмечает Дж. Браун [16. Р. 270], «Discurso de la verdad», являвшуюся характерным для эпохи барокко отражением убежденности в скоротечности земной жизни и неотвратимости смерти. При этом в программе братства «Regla de la muy humilde y real Hermandad de la Santa Caridad» М. де Маньяра в качестве средства для достижения спасения называет милосердие. Отсюда «Погребение Христа» становится ключевым эпизодом, отсылающим к главному и финальному проявлению милосердия по отношению к человеку, а также к причине образования данного религиозного сообщества в 1565 г., целью которого было захоронение умерших.

Включение фигур двух мужчин, держащих могильную плиту, положение рук и ног Христа, левой руки, приподнятой в жесте любви, проявляемой Марией Магдалиной, движение Иосифа Аримафейского, прильнувшего к ногам Иисуса, трактовка Иоанна Богослова, представленного с бородой и внешне похожим на Спасителя, тем самым подчеркивая слова, сказанные последним на Голгофе¹, форма саркофага – элементы, объединяющие произведения, исполненные Педро и Луизой Ролдан. Вместе с тем последняя сокращает количество изображенных до 7 человек, что связано, отчасти, с камерным характером произведения. Выполненное из терракоты, оно, вероятно, было преподнесено мастером в качестве одного из даров² недавно взошедшему на престол Филиппу V с целью подтвердить свой статус королевского скульптора, полученный при Карле II. Данным обстоятельством также объясняется чрезвычайно высокое качество исполнения скульптурного произведения.

В противовес подчеркнуто идеализированным ликам, характерным для образов святых, созданных мастером из дерева, а также лишенным индивидуальности лицам в сцене «Погребение Христа», исполненной П. Ролданом, в этой терракотовой композиции можно видеть тяготение скульптора к натуралистичности, проявляющейся в том числе в трактовке облика героев. Л. Ролдан стремится продемонстрировать характерные особенности внешности представленных. Наиболее выразительными являются персонажи, держащие могильную плиту. Л. Ролдан стремится передать не только индивидуальность их обликов, но и различия в характерах.

Несмотря на то, что в испанской скульптуре с 1670-х гг. идет процесс усиления декоративности, ставший одной из магистральных линий в конце XVII в., который можно видеть и в творчестве Л. Ролдан, в работе из американского собрания она отказывается от нарочитого украшательства. Прежде всего, это касается трактовки саркофага. Его форма повторяет ту, что изображает П. Ролдан в своем варианте из церкви Сан Хорхе. Однако Л. Ролдан, в отличие от отца, никак его не украшает. Подобная сдержанность направлена на то, чтобы подчеркнуть трагический характер представленной сцены. Единственным украшением терракотовой композиции является использование красного, синего, зеленого и желтого цветов в изображении одеяний персонажей.

Л. Ролдан сосредотачивает свое внимание на человеческих чувствах и переживаниях, отражающих любовь, благоговение и скорбь, испытываемые героями. Более того, скульптор усиливает эти впечатления для большего воздействия на зрителя, дублируя одни и те же движения в фигурах Марии Магдалины и Иосифа Аримафейского. Мастер акцентирует внимание на страданиях, пережитых Иисусом при жизни, следы которых видны по всему чрезвычайно худому телу Христа, усиленные цветом.

Попыткой со стороны Л. Ролдан соединить чрезмерный натурализм с идеализацией в рамках терракотовой скульптуры является произведение, посвященное Марии Магдалине (ок. 1697 г.; Испанское общество Америки, Нью-Йорк), изображающее ее смерть. Хотя К. Холл ван ден Элсен [17. Р. 30]

¹ Иисуса, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! Се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Её к себе (Евангелие от Иоанна. Гл. 19: 26–27).

² <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/709109> (дата обращения: 26.11.2018).

высказывает предположение о то, что скульптор изображает не столько финал ее жизненного пути, сколько экстаз, переживаемый ею. Подобная версия кажется ошибочной ввиду религиозных символов, которые включает мастер в скульптурную композицию, а также трактовки фигуры самой Марии Магдалины. Кроме того, Л. Ролдан ранее уже обращалась к данному сюжету (ок. 1684–1688; утрачена), хотя тот вариант носил более камерный характер и включал только изображения ангела и святой.

Лишенные персональных особенностей, лица ангелов в работе из американской коллекции отличаются идеализацией, их движения – грациозностью и изяществом, напоминая о том, что они принадлежат ирреальному миру. С помощью полихромии, исполненной, возможно, Т. де лос Аркосом, сотрудничавшим с Л. Ролдан, также демонстрируется красота представленных, крылья которых переливаются самыми разными цветами. Изображение Марии Магдалины, с посиневшей кожей, запавшими глазами, со скованной, безжизненной, словно изломанной фигурой, напротив, отличается чрезмерной натуралистичностью. Благодаря подобному сочетанию в основе произведения – контраст, столь излюбленный в эпоху барокко. В отличие от рассматриваемой выше скульптурной группы здесь большое значение получает символика. Человеческий череп, лежащий рядом с Марией Магдалиной, напоминает о скоротечности земной жизни. Отсюда, в соответствии с представлениями того времени, необходимость и важность искреннего покаяния. На это указывают крест, книга, судя по всему, представляющая Священное Писание, а также саламандра. Кроме того, Л. Ролдан изображает ирисы, которые отсылают к Богородице и ее страданиям во время Страстных дней и, следовательно, к искупительной жертве Христа. Как указывает К. Холл ван ден Элсен [10. Р. 1194], расположение рядом змеи, символизирующей адское пламя, и саламандры воплощает конфликт между грехом и спасением, а размещение кролика поблизости с ирисами символизирует противопоставление похоти и целомудрия. Все вместе эти символы отражают триумф христианских добродетелей и возможность спасения человеком души благодаря искреннему покаянию, ярким примером чему становится жизненный путь Марии Магдалины.

Терракотовые произведения, принадлежащие Л. Ролдан, очень высоко оценивает Х.А. Сеан Бермудес, который пишет, что они созданы «с деликатностью, свойственной ее полу» [18. Р. 237]. Это касается в первую очередь работ, посвященных детству Марии и Христа. Скульптурные композиции, исполненные Л. Ролдан на данную тему, демонстрируют влияние полотен Б.Э. Мурильо. Примечательно, что на масштабной выставке, посвященной четырехсотлетней годовщине со дня рождения последнего и проходившей с декабря 2017 г. по апрель 2018 г.¹, были представлены две терракотовые скульптуры Л. Ролдан, подчеркивающие данное воздействие. В произведениях, связанных с темой первых лет жизни Марии или Христа, мастер акцентирует внимание на сочетании противоположных начал: земного и небесного, которые являются продолжениями друг друга. Отсюда, с одной стороны, Л. Ролдан стремится к натуралистичности и естественности в изображении героев. С другой стороны, она, как правило, включает фигуры ангелов, под-

¹ «Murillo y su estela en Sevilla» (6.12.2017–8.04.2018; Espacio Santa Clara, Sevilla).

черкивающих, что все изображенные являются представителями небесных сил. Начиная с 1690-х гг. женщина-мастер создает целую серию терракотовых изображений Марии с младенцем Христом. В монастыре Сан Хосе (Севилья) хранится единственное известное подписанное и датированное 1699 г. произведение Л. Ролдан на этот сюжет. Оно схоже с работами Б.Э. Мурильо. При этом подобный тип изображения Богоматери с младенцем Иисусом также можно видеть в творчестве как фламандских художников XVII в., например, А. Ван Дейка (1599–1641) и П. Рубенса (1577–1640), так и в работах мастеров Возрождения, в частности, Рафаэля (1483–1520) и Тициана (1488/1490–1576). В качестве возможных источников исследователь М. Гарсия Луке [19. Р. 12] указывает полотна Б.Э. Мурильо из ряда европейских собраний, в том числе «Мадонну с четками» (1650–1655; Прадо, Мадрид). Однако представляется более верным, что Л. Ролдан при создании своего варианта, скорее, ориентировалась на другое произведение живописца, «Мадонну с младенцем», так называемую «Мадонну Сантьяго» (ок. 1670–1672; Метрополитен, Нью-Йорк). О степени известности данного полотна можно, в частности, судить по тому факту, что К. де Вильяльпандо (ок. 1649–1714), мексиканский художник, работавший в стиле барокко, напрямую процитировал данную картину Б.Э. Мурильо при создании «Церкви воинствующей и церкви торжествующей» (1685; Кафедральный собор, Мехико). И в произведении сеvilьского мастера из американского собрания, и в скульптуре, исполненной Л. Ролдан, внимание Марии обращено не на зрителя, как это происходит в картинах на данную тему, принадлежащих Б.Э. Мурильо и хранящихся в Прадо, Лувре и других европейских коллекциях, а на младенца Христа. Для обоих мастеров главным является демонстрация материнской любви, выраженная не только с помощью жестов, но и взгляда Богоматери. Ее чувства к сыну и любовь Иисуса к матери, которая в буквальном смысле служит ему в качестве опоры, его глубокая привязанность к Марии, сочетающаяся со свойственными детям непоседливостью и любознательностью, становятся главной темой изображения. Л. Ролдан здесь вслед за своим более старшим современником отказывается от включения в композицию ангелов, присутствующих в других ее терракотовых скульптурах. Тем самым скульптор акцентирует внимание на человеческой сущности природы героев, приближая их к верующему, созерцающему изображение.

В целом Л. Ролдан представляет собой самобытного скульптора, с удивительной смелостью трактующего религиозные сюжеты и обращающегося к широкому кругу тем. Она проявляет себя и как мастер, обладающий драматическим талантом, и как художник, умеющий показать красоту семейных уз, любовь и взаимопонимание, царящие между членами семьи. В ее творчестве можно видеть как стремление к декоративности, идеализации, подчеркивающей принадлежность изображенных к ирреальному миру, так и внимательное изучение анатомии, обращение внимания на чувства героев, имеющие подчас сложный характер.

Деятельность Л. Фонтаны и Л. Ролдан является примером успешного утверждения женщины-мастера в патриархальном мире. В качестве источников влияния, оказанного на них, выступают произведения как художников прошлого, так и их современников. Среди них Микеланджело, Б.Э. Мурильо, Гв. Рени и С. дель Пьомбо. При этом в наибольшей степени женщины-

мастера испытывали влияние своих отцов, которые были их учителями. Несмотря на существенные ограничения, с которыми сталкивались художницы, они смогли расширить границы своей деятельности. Л. Фонтана становится первой известной в настоящее время женщиной в истории искусства, создававшей алтарные образы, Л. Ролдан получает звание королевского скульптора. Женщины-мастера оказываются высоко оценены современниками, а их произведения пополняют коллекции высших слоев современного им общества. Более того, их слава распространяется за пределы их родины. Будучи новаторами, Л. Фонтана и Л. Ролдан чувствовали потребности времени и достигли высокого общественного признания.

Список источников

1. Mancini G. Considerazioni sulla pittura. Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 1956–1957.
2. Malvasia C.C. Felsina pittrice. Bologna : Per l'Erede di Domenico Barbieri, 1678.
3. Ragg L.M. The women artists of Bologna. London : Methuen and co., 1907.
4. Nochlin L. Why have there been no great women artists? // ARTnews. 1971. Vol. 69, № 9. P. 22–39.
5. Pomeroy J., Strinati C. Italian Women Artists from Renaissance to Baroque: exhibition catalog. Milano : Skira, 2007.
6. Murphy C.P. Lavinia Fontana: A painter and her patrons in Sixteenth-century Bologna. New Haven ; London : Yale University Press, 2003.
7. Stephenson A.H. "Lavinia Fontana: Gender, function and artistic identity in early modern Bologna". A thesis for the degree of Master of Arts. Texas Christian University, 2008.
8. Paleotti G. Discourse on sacred and profane images / translation by W. McCuag. Los Angeles : Getty Publications, 2012.
9. Rocco P. "Performing female artistic identity: Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani and the allegorical self-portrait in sixteenth and seventeenth-century Bologna". A thesis for the degree of Master of Arts. McGill University, 2006.
10. Dictionary of Women Artists / ed. Gaze D. London ; Chicago : Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. Vol. 2.
11. Pleguezuelo A. Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la hispanic society of America // Archivo español de arte. 2016. LXXXIX, 353. P. 29–42.
12. Pleguezuelo A. Luisa Roldán y el retablo sevillano // Laboratorio de arte. 2012. Vol. 24. P. 275–300.
13. Herrera García F.J., Pérez de Tena A. Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos // Atrio: revista de historia del arte. Sevilla. 2011. Vol. 17. P. 59–68.
14. Прикладова М.А. Формирование художественной манеры Луизы Ролдан: кадисский период творчества (1684–1688 гг.). Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики. 2014. № 2 (40), ч. I. С. 148–150.
15. Romero Torres J.L. La escultora Luisa Roldán. Del Arte sevillano al ambiente cortesano // Roldana / Coord.: A. Torrejón Díaz, J.L. Romero Torres. Sevilla : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007. P. 127–148.
16. Brown J. Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville // The Art Bulletin. 1970. Vol. 52, № 3. P. 265–277.
17. Hall van den Elsen C. Luisa Roldán, La Roldana: aportaciones documentales y artísticas // Roldana / Coord.: A. Torrejón Díaz, J. L. Romero Torres. Sevilla : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007. P. 19–32.
18. Cean Bermudez J.A. Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Espana. Madrid : En la imprenta de la viuda de Ibarra, 1800. Vol. 4.
19. Navarrete Prieto B., González Fernández P.J., Shimmin K. Murillo y su estela en Sevilla: catálogo de la exposición. Sevilla : ICAS : Ayuntamiento de Sevilla, 2017.

References

1. Mancini, G. (1956–1957) *Considerazioni sulla pittura*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei.

2. Malvasia, C.C. (1678) *Felsina pittrice*. Bologna: Per l'Erede di Domenico Barbieri.
3. Ragg, L.M. (1907) *The women artists of Bologna*. London: Methuen and Co.
4. Nochlin, L. (1971) Why have there been no great women artists? *ARTnews*. 69(9). pp. 22–39.
5. Pomeroy, J. & Strinati, C. (2007) *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*: exhibition catalog. Milano: Skira.
6. Murphy, C.P. (2003) *Lavinia Fontana: A painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*. New Haven and London: Yale University Press.
7. Stephenson, A.H. (2008) *Lavinia Fontana: Gender, function and artistic identity in early modern Bologna*. Master of Arts Thesis. Texas Christian University.
8. Paleotti, G. (2012) *Discourse on sacred and profane images*. Translated by W. McCuag. Los Angeles: Getty Publications.
9. Rocco, P. (2006) *Performing female artistic identity: Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani and the allegorical self-portrait in sixteenth and seventeenth-century Bologna*. Master of Arts Thesis. McGill University.
10. Gaze, D. (ed.) (1997) *Dictionary of Women Artists*. Vol. 2. London; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
11. Pleguezuelo, A. (2016) Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la hispanic society of America. *Archivo español de arte*. LXXXIX, 353. pp. 29–42.
12. Pleguezuelo, A. (2012) Luisa Roldán y el retablo sevillano. *Laboratorio de arte*. 24. pp. 275–300.
13. Herrera García, F.J. & Pérez de Tena, A. (2011) Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos. *Atrio: revista de historia del arte*. 17. pp. 59–68.
14. Prikladova, M.A. (2014) Formation of Luisa Roldan's artistic manner: The Cadiz period of creative work (1684–1688). *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 2-1(40). pp. 148–150. (In Russian).
15. Romero Torres, J.L. (2007) La escultora Luisa Roldán. Del Arte sevillano al ambiente cortesano. In: Torrejón Díaz, A. & Romero Torres, J.L. *Roldana*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. pp. 127–148.
16. Brown, J. (1970) Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville. *The Art Bulletin*. 52(3). pp. 265–277.
17. Hall van den Elsen, C. (2007) Luisa Roldán, La Roldana: aportaciones documentales y artísticas. In: Torrejón Díaz, A. & Romero Torres, J.L. *Roldana*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. pp. 19–32.
18. Cean Bermudez, J.A. (1800) *Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Espana*. Vol. 4. Madrid: En la imprenta de la viuda de Ibarra.
19. Navarrete Prieto, B., González Fernández, P.J. & Shimmin, K. (2017) *Murillo y su estela en Sevilla: catálogo de la exposición*. Sevilla: ICAS : Ayuntamiento de Sevilla.

Сведения об авторе:

Прикладова М.А. – кандидат искусствоведения, ассистент кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: mprikladova@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Information about the author:

Prikladova M.A. – Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: mprikladova@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 06.06.2019;
одобрена после рецензирования 06.07.2020; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 06.06.2019;
approved after reviewing 06.07.2020; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 87.66 (07)

doi: 10.17223/22220836/49/10

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ВИРТУАЛЬНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Наталия Вячеславовна Скаковская¹, Станислав Павлович Бобков²

¹ *Национальный исследовательский Томский политехнический университет,
Томск, Россия, pogukaeva@mail.ru*

² *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, bobkovstas@gmail.com*

Аннотация. Рассматриваются становление, развитие, проблемы и перспективы виртуальной реконструкции культурного наследия в связи с новыми возможностями изучения истории и цифровизацией современной культуры.

Конституируется, что виртуальная реконструкция позволяет открыть мир утраченных событий, но влечет за собой эпистемологические трудности. Виртуальная реконструкция мыслится как сложная альтернативная методология познания истории, требующая междисциплинарных исследований и переосмысления истины в исторической науке.

Ключевые слова: виртуальная реконструкция, цифровая культура, виртуальный музей, подлинность виртуальной реконструкции

Для цитирования: Скаковская Н.В., Бобков С.П. Проблемы и перспективы виртуальной реконструкции культурного наследия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 121–130. doi: 10.17223/22220836/49/10

Original article

THE PROBLEMS AND PERSPECTIVES OF VIRTUAL RECONSTRUCTING OF CULTURAL HERITAGE

Nataliya V. Skakovskaya¹, Stanislav P. Bobkov²

¹ *National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russia Federation,
pogukaeva@mail.ru*

² *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
bobkovstas@gmail.com*

Abstract. The relevance of research is due to the global innovation and changings in science, technique and society. We live for now in informational world. The role of information is fundamentally changed from previous eras. Information is one of the fundamental forces of the entire production and social life. It acts as one of the bases for the society's functioning.

Contemporary generation exists in digital format. The traditional values of culture are represented through digital context. Computer technology has become more accessible to society. Traditional means of communication, such as books, photographs, videos, etc., are gaining a new format, and developing into a single phenomenon of digital culture.

We argue that such culture influence on development and formation of personality ant it is arise not only technological but humanitarian character. The scope of virtual reality is very wide from entertaining video games to assistive design tools.

Archaeologists, historians, cultural anthropologists began to use the methods and technologies of 3D modeling in the early 1990s. However, despite extensive experience in reconstructing historical events and cultural heritage sites using virtual reconstruction we could not claim about pure reconstruction of historical „fragment“.

These researches allow knowledge in different fields of science and creating complex interdisciplinary relationships. In the humanitarian field, the use of digital technology is often limited and it does not allow to fully evaluating its benefits.

There are currently a large number of scientific historical schools, it use a variety of working methods for the most accurate and reliable recreation of the investigated historical era. If we take three-dimensional reality as an additional mechanism of historical research then its task will established and adjusted individually within each specific assignment.

The main purpose of using virtual reality is the most accurate 3D modeling of any object, technically accurate rebirth of the event. Due to the high-quality graphic addition, the material has a very high degree of information content and then used for in-depth analysis. It is also can be useful for education.

Modern researchers confirm the possibility of using information technology to preserve cultural values. Converting all types of information (text, audiovisual) into digital form.

Thus, the methodology is incredibly productive and multifaceted, multimedia products and big data can be effectively implemented instead of well-known approaches.

For example, importance of cultural item could be very higher, but it could be destroyed if it dangerous for people's security. And in such moment's virtual reconstruction looks like a great alternative. But maybe once people may ask a question: why spend resources, time and human energy on a real reconstruction of an object, if you can put all the data into a computer, create a virtual model and thus leave the “look of the monument” untouched forever?

Full formatting of historical events and cultural heritage in general, into a digital format make simple the educational process. It erases spatial and temporal boundaries. But is this knowledge is real and testable?

Virtual reconstruction as an independent scientific field is characterized by broader goals. The object of virtual reconstruction can be not only an architectural monument, sculpture or painting and the rebirth of historical events and even historical figures.

We argue that virtual reality is the most relevance field for research.

A deep and comprehensive analysis of this phenomenon opens up enormous opportunities for creativity, learning and many other possibilities. We cannot judge this invention. It is receives a positive or negative assessment depending on the method of use. Dialectical character of VR arise question about authenticity. We conclude that virtual reality is just as honest with us as the history textbook is accurate.

Key words: virtual reconstruction, digital culture, virtual museum, authenticity of virtual reconstruction

For citation: Skakovskaya, N.V. & Bobkov, S.P. (2023) The problems and perspectives of virtual reconstructing of cultural heritage. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 121–130. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/10

Введение

Мы живем в информационном мире, «знаниевой индустрии», роль информации коренным образом изменена по сравнению с предыдущими эпохами. Информация – одна из основополагающих сил всей производственной и общественной жизни, выступает как один из базисов функционирования общества.

Актуальность исследования обусловлена процессами, происходящими сегодня в культуре, науке и обществе. Виртуальная реконструкция (ВР) – направление, в основе которого отчетливо проявляется взаимное развитие теории и практики. Данная тема нуждается в серьезном исследовании.

С одной стороны, проблема формируется уже в самом явлении виртуальной реконструкции, которое периодически требует привлечения знаний,

полученных в самых разных областях науки. С другой стороны, цифровая эпоха невероятно быстро развивается и усовершенствует технологии. Это подтверждается историей: от первой до второй промышленной революции прошло столетие, от третьей до четвертой промышленной революции (Индустрия 4.0) – десятилетия. Человеческие способности расширяются также благодаря современным возможностям сети Интернет, в этой связи сводятся к минимуму географические и политические рамки. В то же время многие исторические памятники культуры близки к полному или частичному разрушению. Конвертирование в цифровой формат данных объектов позволит сохранить информацию для будущих поколений.

Современное поколение живет в цифровом формате, пропуская традиционную культуру и все ее ценности через призму «цифры». Компьютерная техника стала более доступной для общества. Еще двадцать пять лет назад компьютер был достаточно большой редкостью. Теперь подобная вычислительная техника есть в каждом третьем доме и уже глубоко вошла в повседневную жизнь.

Данное явление распространяется на все сферы жизни и носит глобальный характер. Традиционные средства коммуникации, такие как книги, фотографии, видео и т.п., обретают новый формат и складываются в единый феномен цифровой культуры. Очевидно, что влияние такой культуры на формирование и развитие личности являет собой не только техногенный, но и гуманитарный характер.

Исследуя виртуальную реконструкцию, возможно выделить нескольких проблемных направлений данного явления:

- использовании методов ВР в научно-исследовательской деятельности и их перспективы;
- ВР в образовательной деятельности;
- ВР в культурно-просветительской деятельности музеев, выставочных центров, художественных галереях и др.

Таким образом, проблема компьютеризации всех сфер человеческой жизнедеятельности является одной из самых масштабных проблем современного социума.

Становление и развитие ВР

Археологи, историки, культурные антропологи начали использовать методы и технологии 3D-моделирования еще в начале 1990-х гг. Сфера применения виртуальной реальности весьма широка – от развлекательных видео-игр, до вспомогательных средств проектирования чего-либо.

В научном направлении ситуация формирования и усовершенствования виртуальной реконструкции основательно изучается одним из ведущих историков в области ВР – Д.И. Жеребятевым в совместной работе с Л.И. Бородинским [1]. Автор представляет первые результаты проектов, которые создавались для реконструкции монастырских комплексов. Безусловно, такая работа не может быть массовой в силу понятных причин. «Когда мы говорим о реконструкции объекта с хорошо сохранившимся комплексом источников, исследователь должен обладать навыками синтеза источников разных типов (описательного и изобразительного характера); при этом надо учитывать, что источники могут отражать объект в его эволюции» [1. С. 50].

Жеребятьевым представлены модели реконструкции Коптского монастыря Бавит, VII в. в Египете; монастырь Санта-Мария, XII в. в Испании; монастырь Сент-Ави Сеньор, XII в. во Франции; монастырь Христа Пантепопта, XI в. в Турции и др.

Исследователь В.А. Горончаровский в совместной с другими авторами работе [2. С. 31–49] представил основные результаты проектной деятельности кафедры истории античной культуры Института истории материальной культуры РАН. Работа заключалась в 3D-моделировании историко-культурного наследия на территории Боспорского царства (VI в. до н.э. – III в.). Представленные виртуальные модели иллюстрируют возможности воссоздания как внешнего вида, так и интерьера воспроизводимых объектов.

«Это аргументирует, что научно обоснованные 3D-реконструкции архитектурных комплексов могут использоваться как полноценный исторический источник, с высоким уровнем эстетической и исторической достоверности» [2. С. 31–49]. Это обстоятельство сделало возможным создать под открытым небом исторические памятники, актуализировать культурное наследие.

Появление в конце прошлого столетия 3D-технологий дало новый импульс развитию исторической урбанистики. В современных условиях динамичного развития городских систем фрагменты разрушающегося городского ландшафта, по мнению И.А. Разумовой [3. С. 27], достойны музеефикации, как и известные «этнографические деревни». К сожалению, значительная часть этого ландшафта уже утрачена.

Тем не менее, несмотря на большой опыт реконструкции исторических событий и объектов культурного наследия с использованием ВР, нельзя сказать, что в традиционном исследовании существует полноценный, проработанный методологический подход, который позволил бы специалистам данной области продуктивно пользоваться всеми возможностями современных технологий для цифрового воссоздания исторического «фрагмента» [4]. Прежде всего, это связано с постоянным и активным развитием технологий и технологических процессов, а также с большой сложностью самого способа реконструкции с помощью 3D-моделирования. Подобные исследования предполагают использование огромной базы знаний в самых разных сферах, установление сложных междисциплинарных связей. В гуманитарной области использование цифровых технологий зачастую ограничено и не позволяет оценить его пользу в полной мере.

Как идея виртуальная реальность возникла уже достаточно давно, но только в последние несколько лет мир подобрался очень близко к этой «новой реальности». Реализация технического устройства, которое по замыслу разработчика Айвена Сазерленда [5] должно было погружать человека в выдуманный мир, впервые осуществилась в 1968 г. От идеи отказались ввиду крупных размеров устройства и побочных эффектов при использовании. Термин «виртуальная реальность» появился лишь в 1985 г. Именно период до 2000 г. отложился в головах людей как «история развития виртуальной реальности». Сегодня шлем и виртуальный тренажер не являются необыкновенно новыми предметами. Для исследователя стал возможен практически мгновенный контакт с информацией, связанной с культурным наследием любых стран. Параллельно происходит увеличение спектра возможностей компьютерных технологий, что позволяет брать на себя новые задачи, связанные

с культурологическим исследованием, где важно не только изучить артефакты культуры, но и сохранить полученные сведения для будущих поколений.

Методология ВР

В настоящее время существует большое количество научных исторических школ, использующих самые различные методы работы с целью как можно более точного и достоверного воссоздания исследуемой исторической эпохи. Московский государственный университет во главе с профессором Л.И. Бородинским [4] представил существенно обновленную версию реконструкции фрагмента исторического облика Москвы 1830 г. в формате виртуальной реальности, что позволяет увидеть утраченные архитектурные сооружения того времени. Применение технологий ВР позволяет при использовании уже существующих методик получить абсолютно новые научные данные посредством рассмотрения многих исторических фактов в едином пространстве и времени.

Систематизируя российский и иностранный опыт научно-технического общества, специализирующегося на проблемах ВР индустрии и ее формирования, можно сделать следующий вывод. Если воспринимать трехмерную реальность как дополнительный механизм исторического исследования, то ее задача устанавливается и корректируется индивидуально в рамках каждой конкретной задачи. Основная цель использования виртуальной реальности – максимально точное 3D-моделирование какого-либо объекта, технически точное воссоздание события, процесса или явления. Благодаря качественно-му графическому сопровождению полученный материал обладает весьма высокой степенью информативности и в дальнейшем используется для глубокого анализа, а также применяется в образовательной деятельности.

Например, школьники из Unified School District в Сан-Франциско и Polk County Public Schools во Флориде стали одними из первых пользователей уроков с применением ВР-технологий – Nearpod VR [6. С. 9–11]. Сейчас им доступно 25 виртуальных уроков – путешествия по пещерам острова Пасха, египетским пирамидам, по самым высоким зданиям мира, и даже за пределами Земли.

Современные исследователи подтверждают возможность использования информационных технологий для сохранения культурных ценностей путем перевода всех видов информации (текстовой, аудиовизуальной) в цифровую форму. В частности, Д.И. Жеребятнев отмечает, что «необходимость применения 3D-технологий в области исторических исследований возникла еще в 90-х гг. XX в. и была связана с созданием специализированного программного обеспечения моделирования трехмерных объектов» [4]. В этот период появляются виртуальные исторические реконструкции храма Св. Петра в Иордании (M.S. Joukowsky, Браунский университет, США); реконструкция Ватиканского дворца эпохи Возрождения, реконструкция японского буддийского храмового комплекса Сазаедо [7. С. 311].

Проблемам сохранения культурного наследия при помощи виртуальных технологий посвящено несколько программ ЮНЕСКО. Королевские гробницы эпохи Чосон, королевские дворцы эпохи Корё Манвольдэ были зарегистрированы в качестве объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО в 2009 г. [8]. Все эти исторические памятники культурного наследия теперь могут

быть доступны в виртуальной реальности. Данные проекты ориентированы на охрану артефактов культуры от уничтожения и создания информационной базы для удаленного доступа.

Постоянно растущие угрозы существованию объектов историко-культурного наследия в наши дни, которые обусловлены недостатком средств для восстановления или реставрации, производственным освоением территорий, на которых расположены памятники, подтверждают серьезность и важность задачи по сохранению объектов. Используя современные методы 3D-моделирования, можно решить эту проблему путем виртуальной реконструкции памятников культуры. При исследовании исторических документов, описывающих какие-либо исторические события, приходится сталкиваться с планами и картами, которые носят весьма схематичную иллюстрацию происходящих событий. Условные обозначения, нанесенные на различные планы одного события, нередко отличаются друг от друга или от самого описания события.

Таким образом, методология невероятно продуктивна и многопланова, продукты мультимедиа и большие данные могут быть эффективно реализованы вместо известных подходов.

Достоверность ВР

К сожалению, часто случается, что оберегаемые страной монументы архитектуры, прибывают в полном развале. Но поскольку правительство берет под охрану объект, оно должно содержать его в должном виде, в ином случае не ясно, в чем заключается защита. Масштаб проблемы состоит в том, чтобы не только сохранить вид отдельных зданий, но и в целом исторический облик города.

Несмотря на значимость культурного памятника, заключение о его сносе может быть принято в том случае, если речь идет об угрозе окружающей среде или здоровью человека. Устранить такую проблему оперативно и надлежащим образом, не уничтожив при этом само строение, может быть практически невозможно.

С одной стороны, именно в такие моменты виртуальная реконструкция выглядит отличной альтернативой. Но с другой – к чему в конечном итоге это может привести? В определенный момент, с достаточным развитием технологий, люди могут задать вопрос: зачем тратить ресурсы, время и человеческие силы на реальную реконструкцию объекта, если можно поместить все данные в компьютер, создать виртуальную модель и таким образом оставить «облик памятника» нетронутым навсегда?

На данный момент ученые активно обсуждают теоретико-методологические подходы к созданию ВР. Так, М.В. Румянцев и А.А. Смолин [9] в своих трудах утверждают, что основной упор в проектировании виртуальной реконструкции должен производиться на ее достоверность и научный подход. Любая реконструкция обязана основываться на серьезном историческом анализе и архивной документации.

Так, полное форматирование исторических событий и культурного наследия в целом в цифровой формат упрощает образовательный цикл и стирает пространственные и временные границы. Любой человек, находясь в любой точке мира может посетить Парижский Лувр, Эрмитаж в Санкт-

Петербурге, пирамиды Гизы и т.д. Но встает вопрос о достоверности и реальности полученных знаний. Можно ли считать, что человек побывал у подножия пирамид и видел одну из самых загадочных и узнаваемых построек в мире, если он сделал это посредством цифровых технологий, используя виртуальную среду, пусть даже и самого высочайшего качества? Можно ли доверять увиденному «воочию» историческому событию, если все происходящее можно описать как виртуальную реконструкцию, данные для которой брались из архивов, но все же подвергались цифровой обработке разными людьми и в разный промежуток времени? Если допустить, что виртуальная реальность может обеспечить самый фантастически уровень детализации, который совершенно невозможно отличить от реального мира, в какой момент тогда реальность перестает быть таковой?

Если взять такой аспект ВР, как музей, то возникает вопрос, а возможен ли виртуальный музей в принципе? Само словосочетание «виртуальный музей» звучит как профанация. Там, где нет подлинного музейного объекта, – это не музей. Возникает несколько иная градация ценностей. Что важнее, чертежи, выполненные для того, чтобы воплотиться в камне, или те идеи, которые они представляют? Листы, лежащие в музее являются подлинными, но в этом ли их значение? Возможно, что нет, они ценны именно своим содержанием. Но есть и обратная сторона. Реконструкция ведется по аналогии с поздними строениями в случае, если приходится работать с архитектурными памятниками с малоизвестным прошлым (когда имеются только разрушенные фрагменты) [10]. Это рождает вариативность решений и ставит подлинность полученного результата под сомнение. Эти и другие вопросы актуализируют проблематику и исторической достоверности в целом, и достоверности виртуальной реконструкции в частности, а также философскую проблематику виртуальной реальности.

Виртуальная реальность как научное направление

Виртуальная реконструкция как самостоятельное научное направление характеризуется более широкими целями. Объектом виртуальной реконструкции может быть не только архитектурный памятник, скульптура или картина. Речь идет также и о восстановлении исторических событий, определенной местности и даже исторических личностей. Информационные технологии, компьютерная графика открывают новые познавательные возможности вне времени и пространства, даря мировые шедевры и культурные ценности каждому субъекту, желающему учиться. Ученый-исследователь предоставляет максимально наглядный и близкий к реальности прошлого материал. Затем выдвигает теории и гипотезы, проводит эксперименты, подтверждающие или опровергающие их. В процессе исследования возникает некоторая вариативность результатов, но это подводит исследователя к наиболее объективной версии.

На наш взгляд, недопустимо понимать под виртуальной реальностью некоторую иллюзорность мира. При таком понимании теряется важный контекст интерпретации виртуальной реальности, которая являет собой факт реальности, фиксируемый субъектом или оборудованием. Компьютерная графика, звук, сама 3D-модель, порождаемые ощущения – суть эмпирическое подтверждение виртуальной реальности.

Совершенно точно можно сказать, что мы взаимодействуем с техникой ежедневно. Человек, который находится в автомобиле или на заводе, уже погружен в техническое пространство и изолирован от внешней среды.

Таким образом, историческая реконструкция соединяет в себе эмпирический и теоретический уровни научного познания, иными словами, необходима тщательная проработка источников и теоретическое обоснование. Важно не упустить детали, которые содержит исторический источник, верно оценить и интерпретировать. По мнению французского историка Марка Блока, «Сами по себе источники ничего не сообщают. Историк, который их изучает, должен искать в них ответ на какой-либо определенный вопрос. В зависимости от постановки конечной цели источник может сообщать различную информацию. Применение разных методов изучения и анализа материалов позволит получить всю содержащуюся в них информацию, увеличить возможности их использования в дальнейших исследованиях» [11. С. 165].

Заключение

На данный момент можно с уверенностью сказать, что виртуальная реальность одна из самых актуальных областей для изучения. Глубокий и всесторонний анализ этого явления открывает огромные возможности для творчества, обучения и других областей. С точки зрения развития и подготовки людей виртуальная реконструкция имеет большой потенциал и приносит неоспоримую пользу, которую мы можем наблюдать уже сейчас. Без сомнения, это средство, которое делает процесс обучения не только более информативным и доступным, но и более интересным. Благодаря своим особенностям, ВР снимает проблему пространственного взаимодействия людей друг с другом и окружающим миром. Опасаться стоит лишь того, что люди могут предпочитать виртуальное взаимодействие реальному.

Само по себе данное изобретение нейтрально, положительную или отрицательную оценку оно получает в зависимости от методов использования. Двойственный характер несет за собой и вопрос подлинности. Виртуальная реальность – как инструмент, лишь одна из разновидностей компьютерных технологий, следовательно, точность обрабатываемой и передаваемой информации напрямую зависит от вычислительной мощности «машины». Однако на данном этапе развития техники можно с уверенностью сказать, что визуальная составляющая ВР максимально приближена к реальности (возможно, даже идентична). Свои коррективы вносит лишь человеческий фактор. Исследуя именно информативную подлинность, можно смело утверждать, что виртуальная реальность честна с нами ровно настолько, насколько точен учебник по истории.

Философский аспект проблемы виртуальной реконструкции открывает новые горизонты интерпретации явления и методологии.

Подлинно ли то, что мы видим в «компьютерном мире», который человек создал сам, путем полного и точнейшего копирования реального мира? Что значит «я увидел»?

По сути это информация о раздражителях, воздействующих на рецепторы органов чувств человека, которая передается в центральную нервную систему и обрабатывается мозгом. В скором времени ВР научится «обманывать» наш мозг настолько, что у нас для проживания может оказаться два

мира, а это, в свою очередь, уже может породить цепочку других философских вопросов, требующих длительного изучения.

Список источников

1. Бородин Л.И., Жеребятьев Д.И. Технологии 3D-моделирования в исторических исследованиях: от визуализации к аналитике // Историческая информатика. 2012. № 2. С. 49–63.
2. Горончаровский В.А., Виноградов Ю.А., Мартиров В.Б., Швембергер С.В. Опыт виртуальной реконструкции архитектурных памятников античного Боспора // Виртуальная реконструкция историко-культурного наследия в форматах научного исследования и образовательного процесса: сб. науч. ст. Красноярск, 2012. С. 31–49.
3. Разумова И.А. Динамика городского погребального обряда: глобальные социальные факторы и локально-антропологические контексты // Этнографическое обозрение. 2014. № 2. С. 26–35.
4. Бородин Л.И. Digital heritage meets digital humanities – 3d as research technology // Аналитические методы и информационные технологии в исторических исследованиях: от оцифрованных данных к приращению знания. М., 2018. С. 4–7.
5. Sutherland I. Technology and Courage. Perspectives 96-1 In an Essay Series Published by SunLabs. 1996. 33 с.
6. Bocchi F., Bonfigli M.E., Ghizzoni M., Smurra R., Lugli F. The 4D virtual museum of the City of Bologna, Italy // ACM SIGGRAPH99 Conference Abstracts and Applications. Los Angeles, 1999. P. 8–11.
7. Fencott C. Content and creativity in virtual environment design // Proceedings of VSMM. 2000. P. 308–317. URL: <http://www.fhw.gr> (дата обращения: 18.04.2019).
8. Культурное наследие Кореи, культурное наследие мира. URL: <http://world.kbs.co.kr/special/unesco/contents/excellent/e9.htm?lang=r> (дата обращения: 24.05.2019).
9. Румянцев М.В., Смолин А.А. Виртуальная реконструкция объектов историко-культурного наследия // Прикладная информатика. 2011. № 6 (36). С. 62–77.
10. Davey N. The hermeneutics of seeing // Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual / Heywood and Sandywell (ed.). London, 1999. P. 3–29.
11. Блок М. Характерные черты французской аграрной истории. М., 1957. 353 с.

References

1. Borodkin, L. & Zerebiyatiev, D.I. (2012) Tekhnologii 3D-modelirovaniya v istoricheskikh issledovaniyakh: ot vizualizatsii k analitike [3D modeling technologies in historical research: From visualization to analytics]. *Istoricheskaya informatika*. 2. pp. 49–63.
2. Goroncharovskiy, V.A., Vinogradov, Yu.A., Martirov V.B. & Shvemberger, S.V. (2012) Opyt virtual'noy rekonstruktsii arkhitekturnykh pamyatnikov antichnogo Bospora [A venture of virtual reconstruction of architectural monuments of the ancient Bosphorus]. In: *Virtual'naya rekonstruktsiya istoriko-kul'turnogo naslediya v formatakh nauchnogo issledovaniya i obrazovatel'nogo protsessa* [Virtual reconstruction of historical and cultural heritage in the formats of scientific research and educational process]. Krasnoyarsk: [s.n.]. pp. 31–49
3. Razumova, I.A. (2014) Dinamika gorodskogo pogrebal'nogo obryada: global'nye sotsial'nye faktory i lokal'no-antropologicheskie konteksty [Dynamics of the urban funeral rite: Global social factors and local anthropological contexts]. *Etnograficheskoe obozrenie*. 2. pp. 26–35.
4. Borodkin, L.I. (2018) Digital heritage meets digital humanities – 3d as research technology. In: Garskova, I.M. (ed.) *Analiticheskie metody i informatsionnye tekhnologii v istoricheskikh issledovaniyakh: ot otsifrovannykh dannykh k prirashcheniyu znaniya* [Analytical Methods and Information Technologies in Historical Research: From Digitized Data to Knowledge Increment]. Moscow: Maks-Press. pp. 4–7.
5. Sutherland, I. (1996) *Technology and Courage. Perspectives 96-1*. SunLabs.
6. Bocchi, F., Bonfigli, M.E., Ghizzoni, M., Smurra, R. & Lugli, F. (1999) *The 4D virtual museum of the City of Bologna, Italy*. ACM SIGGRAPH99 Conference Abstracts and Applications. Los Angeles. pp. 8–11.
7. Fencott, C. (2000) *Content and creativity in virtual environment design*. Proc. of VSMM 2000. pp. 308–317. [Online] Available from: <http://www.fhw.gr> (Accessed: 18th April 2019).
8. UNESCO. (n.d.) *Kul'turnoe nasledie Korei, kul'turnoe nasledite mira* [Cultural heritage of Korea, cultural heritage of the world]. [Online] Available from: <http://world.kbs.co.kr/special/unesco/contents/excellent/e9.htm?lang=r> (Accessed: 24th May 2019).

9. Rumyantsev, M.V., Smolin, A.A., Baryshev, R.A. & Rudov, I.N. & Pikov, N.O. (2011) Virtual'naya rekonstruktsiya ob"ektov istoriko-kul'turnogo naslediya [Virtual reconstruction of objects of historical and cultural heritage]. *Prikladnaya informatika*. 6(36). pp. 62–77

10. Davey, N. (1999) The hermeneutics of seeing. In: Heywood, I. & Sandywell, B. (eds) *Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*. London: Routledge. pp. 3–29.

11. Blok, M. (1957) *Kharakternye cherty frantsuzskoy agrarnoy istorii* [Typical Features of French Agrarian History]. Translated from French by I. Frolova. Moscow: Izdatelstvo inostrannoy literatury.

Сведения об авторах:

Скаковская Н.В. – кандидат философских наук, доцент школы базовой инженерной подготовки отделения социально-гуманитарных технологий Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: pogukaeva@mail.ru

Бобков С.П. – аспирант института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; ассистент инженерной школы информационных технологий и робототехники отделения автоматизации и робототехники Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: bobkovstas@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Skakovskaya N.V. – National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: pogukaeva@mail.ru

Bobkov S.P. – National Research Tomsk State University; National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: bobkovstas@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 28.11.2019;
одобрена после рецензирования 12.11.2021; принята к публикации 15.02.2023.*

*The article was submitted 28.11.2019;
approved after reviewing 12.11.2021; accepted for publication 15.02.2023.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 78.01
doi: 10.17223/22220836/49/11

КОНЦЕРТ, НЕСУЩИЙ ДУХОВНОЕ ПРОСВЕТЛЕНИЕ (А.Г. ШНИТКЕ «КОНЦЕРТ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА В ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЯХ» НА СТИХИ ИЗ «КНИГИ СКОРБНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ» ГРИГОРА НАРЕКАЦИ)

Маргарита Валерьевна Архипова

Московский государственный институт культуры, Москва, Россия, marg0-27@mail.ru

Аннотация. Исследуются стилистические особенности Хорового концерта А.Г. Шнитке на стихи из «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци, уникальность которого заключается в органичном единстве традиций русского хорового концерта, западноевропейской средневековой и барочной музыкальной стилистики, армянской духовной музыки и т.д. В концерте нет прямого цитирования, но возникающие аллюзии позволяют на музыкальном уровне выявлять определенные модели, вызывающие ассоциации с техникой средневекового органа и знаменного распева, с концертами русских композиторов XVIII–XIX вв., с монодией религиозных армянских песнопений. При этом хоровой концерт А.Г. Шнитке – произведение XX в., музыкальный язык которого в полной мере демонстрирует особенности индивидуального стиля композитора. Это позволяет создать ощущение вневременного, актуально во все времена искусства.

Ключевые слова: концерт, полистилистика, духовность, религиозное сознание

Для цитирования: Архипова М.В. Концерт, несущий духовное просветление (А.Г. Шнитке «Концерт для смешанного хора в четырех частях» на стихи из «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 131–139. doi: 10.17223/22220836/49/11

ART HISTORY

Original article

A CONCERT THAT BRINGS SPIRITUAL ENLIGHTENMENT (A.G. SCHNITTKE “CONCERT FOR A MIXED CHOIR IN FOUR PARTS” TO VERSES FROM THE BOOK OF SORROWFUL SONGS BY GRIGOR NAREKATSI)

Margarita V. Arkhipova

Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russian Federation, marg0-27@mail.ru

Abstract. The choir concert was created by A.G. Schnittke from 1984–1985 to the text of the third chapter of the Book of Sorrowful Songs by an Armenian poet of the Middle Ages, Grigor Narekatsi (951–1003).

Four sections of the 3rd chapter are embodied by the composer in four parts of the concert. The content and composition of the concert show the features of a Christian outlook: part I (“Oh, the lord of everything that gives us invaluable gifts”) – high praise addressed to God; Part II (“The collection of these songs, where every verse is filled with sorrow”) – the tears of a repentant confession, sorrow from the consciousness of one’s sinfulness; Part III (“To all those who delve into the essence of mournful words” is a passionate prayer addressed to the Almighty; Part IV (“This work that I began with hope and Your Name”) is heavenly comfort, peace, hope in God.

As is known, polystylistics occupied a large place in the musical work of the composer. This was reflected in the score of the Choir concert. Allusions arise in the work, which make it possible to identify certain stylistic models at the musical level. So, we can talk about certain associations with the technique of the medieval organum, Baroque music, with the musical style of G. Schütz, and, without a doubt, with the old Russian znamenny chant, choral concerts of Russian composers of the XVIII century, and more broadly – in general Russian choral culture.

In addition, in the concert one can note the orientation towards the melody of Armenian chants as the most important stylistic source.

However, the choir concert of A.G. Schnittke – a work of the twentieth century, the musical language of which reflects the characteristics of the individual style of the composer. This is evidenced by: microtonal deviations, multimodal structures, polyphony of formations, complex vertical complexes, polyaccordica, atonal formations, etc.

Continuous movement, which does not lead to qualitative changes, the so-called “dynamic statics” (E. Orlova) is in this work the dramatic basis for the development of musical form. This type of drama is common in church music, in which there can be no conflict, confrontation.

The figurative unity in the concert is associated with the use of such universal “leitseries” as: 1) reliance on rhetorical figures (especially such as catabasis, anabasis, saltus-duriusculus etc.); 2) the contrast of smooth movement and jumps over wide, including dissonant intervals (uv. 8, m. 9); 3) the principle of singing the reference tone; 4) echo effect.

The composer as a whole relies on a chord warehouse and creates a work that is characterized by the simplicity and rigor of musical expression. Polyphonic performances are presented at the concert (as a rule, in the form of canonical imitation). They are different in functional purpose. For example, in Part II, canonical conducts are built by analogy with the dialogical speech form. In the third part, imitation development is directed towards exacerbation of expression. At the same time, the unity of polyphonic and homophonic-harmonic warehouses is noted.

High spirituality, uniting the medieval poet and masters of the twentieth century, provides the basis for creating a masterpiece that reflects the depth of the Christian worldview, opening new horizons in the spiritual formation of society.

Keywords: Concert, polystylistics, spirituality, religious consciousness

For citation: Arkhipova, M.V. (2023) A concert that brings spiritual enlightenment (A.G. Schnittke “Concert for a mixed choir in four parts” to verses from the Book of sorrowful songs by Grigor Narekatsi). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 131–139. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/11

Хоровой концерт А.Г. Шнитке – одно из выдающихся произведений мировой музыкальной классики XX в., продолжающих линию вокальных (хоровых) творений композитора, таких, например, как «Реквием», Вторая симфония, кантата «История доктора Иоганна Фауста». В то же время в данном сочинении композитор опирается на жанр русского хорового концерта, что также не является случайным. Вспомним в этой связи произведения, в которых, так или иначе, проявляется интерес композитора к древнерусскому началу. Это и «Гимны», и Второй струнный квартет, и в дальнейшем, «Стихи покаянные» для хора а капелла. Характеризуя Хоровой концерт А.Г. Шнитке, Г.Н. Рождественский писал: «Русская хоровая литература обогатилась сочи-

нением масштаба громадного. Его Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци настолько самобытен, что любые сравнения могут показаться неоправданными, тем не менее, слушая эту замечательную музыку, нельзя не вспомнить великих „предшественников“ композитора в этом жанре – Бортнянского, Чайковского, Рахманинова» [1. С. 237].

Хоровой концерт создавался композитором в 1984–1985 гг. на текст третьей главы «Книги скорбных песнопений» великого армянского поэта эпохи Средневековья Григора Нарекаци (951–1003), который, по словам Чингиза Айтматова, «потрясал... нечеловеческой способностью подвергать себя безжалостному суду совести» [2. С. 241]. Известно, что это основное сочинение поэта, написанное им в конце жизни, для которого в высшей степени характерно подчеркнутое внимание к внутренней жизни человека. Окрашенное ярким гуманистическим индивидуализмом, оно получило широкую популярность уже в Средневековье: его читали, толковали, передавали из поколения в поколение. А.Г. Шнитке так говорил об этой книге: «Текст Нарекаци – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами не передаваем» [3. С. 118].

Обращение к тексту армянского поэта, философа эпохи Средневековья для А.Г. Шнитке, видимо, было вполне закономерным. Духовная доминанта, возникшая в конце XX в. в России, знаменовала возрождение религиозного сознания в обществе. Именно с этим связан огромный интерес к духовным темам и образам, к исторической памяти ушедших эпох. Но в контексте религиозного сознания духовное возрождение возможно только через покаяние. Поэтому исповедальное и покаянное слово в искусстве, осознание своего прошлого и настоящего – это потребность, свойственная последнему десятилетию XX в. и нашему времени также. Эта тема становится близкой и духовному творчеству А.Г. Шнитке. Обращаясь к поэзии Григора Нарекаци, композитор раскрывает идею покаяния с точки зрения философского обобщения, соединенного с глубоко личностным, субъективным истолкованием литературного шедевра эпохи Средневековья.

Глубокий смысл бессмертного творения Г. Нарекаци заключается в том, что мотив раскаяния раскрывает различные стороны страждущей души. Индивидуальное покаяние объективируется до страданий всего человечества, приобретает сверхличный характер. Автор оценивает людские страсти и слабости через свои собственные прегрешения. Суд совести, которому он подвергает себя, служит поучением для людей, которых поэт стремится поддержать и укрепить своим словом.

«Книга скорбных песнопений» Григора Нарекаци написана в форме молитв, обращенных к Богу. Это исповедь души, монолог, плач о грехах человеческих, осознание того, что человек, раздираемый страстями, не может даже приблизиться к пониманию Божественного. «Поэта терзает сознание своей собственной раздвоенности, он страстно стремится к возрождению в человеке его божественной сущности. Порыв немислимого стремления достичь совершенства, а значит, в определенной мере, перешагнуть свою человеческую самость, и является основным мотивом такого страстного раскаяния» [4. С. 167].

Далеко не каждому композитору было подвластно создание музыкального эквивалента такому шедевр, как «Книга скорбных песнопений»

Г. Нарекаци. Таким композитором стал А.Г. Шнитке, которого по праву можно считать не только выдающимся музыкантом, но и глубоким мыслителем, способным подниматься до вершин философских обобщений. В интервью самого композитора часто встречаются высказывания о существовании высшего закона мироздания, которое есть нечто большее, «чем вся человеческая жизнь и ее содержание [5. С. 91]. «Нужно исходить из того, что мир упорядочен, что духовный мир структурирован и формализован от природы, что в нем есть свои формулы и законы... есть какой-то высший порядок» [6. С. 138]. Именно с этим миропониманием связан особый пласт в творчестве А. Шнитке: поиск совершенства, истины, проблемы нравственности и самоопределения. Из высказываний композитора мы понимаем, что свою жизнь он представлял, как «непрерывное взаимодействие рационального, божественно предопределенного – и непрерывного потока иррационального, как бы еще не „проросшего“, совершенно нового» [6. С. 138].

Высокая духовность, интеллектуальная и творческая мощь позволили А.Г. Шнитке глубоко проникнуть в поэзию средневекового мыслителя. Известны слова композитора, подчеркивающие, какую важную роль в создании Хорового концерта играло поэтическое слово Григора Нарекаци: «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам» [1. С. 238].

Итак, в основу Хорового концерта А.Г. Шнитке положена 3-я глава «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци в переводе Н. Гребнева. Четыре раздела 3-й главы, выделенные самим поэтом, естественным образом воплощены композитором в четыре части концерта. Необходимо отметить, что в содержательном и композиционном плане этого произведения можно найти проявление христианского миропонимания: I часть («О, повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий») – высокое хваление, обращенное к Богу; II часть («Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью») – слезы покаянной исповеди, скорбь от сознания своей греховности; III часть («Все тем, кто вникает в сущность скорбных слов») – страстная молитва, обращенная к Всевышнему; IV часть («Сей труд, что начинал я с упованием и Именем Твоим») – небесное утешение, покой, упование на Бога.

Особенность музыкальной стилистики Концерта связана со стремлением А.Г. Шнитке передать «ощущение сосуществования всех времен и возможности их проявления независимо друг от друга абсолютно всегда» [6. С. 45]. А. Ивашкин отмечает, что музыка А.Г. Шнитке «становится воплощением единого тока времени не расчлененного на „вчера“ и „сегодня“, она функционирует как живой организм, одинаково чуткий к сегодняшним настроениям и к знакам прошлого» [6. С. 8].

Как известно, в музыкальном творчестве композитора большое место занимала полистилистика. Это нашло отражение и в партитуре Хорового концерта. В произведении нет прямого цитирования, но при этом возникают аллюзии, что позволяет на музыкальном уровне выявить определенные стилистические модели. Так, мы можем говорить об определенных ассоциациях с техникой средневекового органума, музыкой барокко, музыкальной стилистикой Г. Шютца и, без сомнений, с древнерусским знаменным распевом, хоровыми концертами русских композиторов XVIII в. и шире – вообще русской хоровой культурой.

Кроме того, в статье «Армянская интонация в Концерте для хора А. Шнитке» Г. Григорьева выделяет ориентацию на мелодику армянских песнопений как важнейший стилистический источник в данном сочинении. «Создается впечатление, что А. Шнитке – с поправкой на современный „хроматический контекст“, на собственные композиционно-драматургические приемы – работал в этой части (III части Концерта. – М.А.) „по модели“ армянской монодии... Ответ этой структуры есть во всех частях концерта, динамичных и внутренне контрастных» [7. С. 146].

И все же, несмотря на связь со стилистикой музыки прошлых веков, Хоровой концерт А.Г. Шнитке – произведение XX в., музыкальный язык которого в полной мере отражает особенности индивидуального стиля композитора. В этой связи можно отметить, например, в музыкальной ткани обилие микротональных отклонений и полимодальных построений, полифонию пластов, сложные вертикальные комплексы, полиаккордику, атональные образования и т.д. При этом в концерте можно говорить о весьма гибком взаимодействии диатоники и хроматики. Диссонантные созвучия – квартаккорды в каденциях, секундные кластеры в кульминациях – не воспринимаются как нечто чужеродное для данной гармонической системы, так как возникают, по мысли Е.И. Чигаревой, как результат перехода секундовой горизонтали в вертикаль, аналогично эффекту реверберации («застывшие» тоны). Такой принцип перехода горизонтали в вертикаль, очевидно, особенно важен в произведениях для хора а капелла, где «все – гармония, фактура – вырастает из мелодии» [1. С. 240].

Для интонационного единства произведения особенно важно то, что в нем можно выделить ключевую интонацию, вернее, интонационную формулу. В ее основе лежит принцип опевания опорного тона, характерный для средневековой монодии вообще и для знаменного распева в частности. Этот принцип прослеживается во всем произведении, несмотря на интонационную индивидуальность каждой части.

Интонационное многообразие, которое можно отметить между частями, создает эмоционально-образное богатство концерта. О красоте интонационной сферы концерта Е.И. Чигарева пишет: «Интонации – то поющие, то речитативно-проговоренные, то взмывающие ввысь, прорезающие пространство светом простых созвучий, то сползающие вниз в мучительных поисках опоры, то светлые и гимнические, то молящие и скорбные, то растворяющиеся, наконец, в финале в катартических просветлении» [1. С. 240].

Первая строка поэтического текста каждой части становится своеобразным импульсом для рождения ритмической и мелодической лейтинтонации всей части. Исходя из этого, цикл выстраивается следующим образом: медитативные, сдержанные по характеру I и IV части обрамляют более действенные, эмоциональные II и III части. Но исходная лейтинтонация каждой части не только является основой тематического процесса, но и диктует композиционные принципы, влияет на выбор формы, фактуры. Для медитативных частей характерны: аккордовый склад изложения, хоральность, преобладание вариантно-строфических форм. Для более действенных частей свойственно усиление декламационности, использование полифонических приемов, оstinato-вариационных форм. Но в целом Хоровой концерт выдержан в едином духовно-возвышенном строе. И строгая аскетичность, и эмоциональная

взволнованность выступают не как конфликтное противостояние, а как проявление различных сторон человеческого начала, стремящегося в своем порыве к прощению и спасению души.

В своем произведении А.Г. Шнитке сумел воплотить «смыслообразующую суть церковной музыки, определенные качества которой проявляются в хоровом концерте. Прежде всего, это соединение различных молитвенных состояний в контексте одного произведения: скорбь и хваление, углубляющие друг друга, замкнуты в своем единстве. При этом скорбь не перерастает в экспрессию человеческого страдания (это возвышенная скорбь), а хваление нигде не переходит в ликование (это благоговейное хваление)» [4. С. 168]. Но, по мнению В. Медушевского, особое качество истинно духовной музыки заключается именно в соединении, на первый взгляд, несоединимого. В этом и заключается «непостижимое преображение, чудо Божие, тайна» [8. С. 4].

Можно сказать, что композитору удалось создать новый тип хорового концерта – неконфликтный, «пронизанный единым чувством покаяния и духовного очищения» [4. С. 168]. Как отмечает С. Бевз, «состязательное начало здесь сведено к минимуму, конституирующую функцию берет на себя другое свойство концерта – контраст образно-эмоциональных состояний» [9. С. 12].

Непрерывное движение, которое не приводит к качественным изменениям, так называемая динамическая статика (Е. Орлова) является в этом произведении драматургической основой развертывания музыкальной формы. Такой тип драматургии, как известно, наиболее распространен в церковной музыке, в которой не может быть конфликта, противостояния, так как с богословской точки зрения оно «как бы равносильно выпадению из благодати» [8. С. 10]. В церковной музыке не может быть и контрастности, потому что в церкви нет ничего, кроме единства.

Музыкальный язык Хорового концерта А.Г. Шнитке значительно отличается от церковного пения, но при этом, по силе эмоционального воздействия, по содержанию, внутренней сущности своей настраивает слушателя на «духовные вибрации космического порядка». «Не я пишу, я лишь улавливаю то, что мне слышится... мною пишут» [4. С. 169], – говорил неоднократно композитор в своих интервью. Чувство особого образного единства, возникающее при прослушивании Хорового концерта, связано, очевидно, с использованием универсальных «лейтсредств»: 1) опора на риторические фигуры (особенно такие, как *catabasis*, *anabasis*, *saltus-duriusculus* др.), создающие стилистическую ориентацию и в то же время обладающие семантическим смыслом; 2) контраст плавного движения и скачков на широкие, в том числе диссонирующие интервалы (ув. 8, м. 9), которые зачастую способствуют созданию смысловых акцентов, подчеркивающих какую либо деталь в тексте; 3) принцип опевания опорного тона, характерный для средневековой монодии вообще и для знаменного распева в частности; 4) эффект эха, который раскрывает заключенные в тексте антитезы и «создает перспективу – не только пространственную, но и духовную» [1. С. 239].

В концерте композитором создаются уникальные пространственно-временные ассоциации. Организация темброфактурных, полифонических, гармонических планов способствует созданию возвышенного, вневременного образа. «При некоторой „застылости“ средств (лад, гармония, мелодия) музыка Концерта обладает особой мистической силой воздействия. Музыкальное

время в концерте тяготеет к бесконечности, а музыкальное пространство – к безграничности» [4. С. 169]. При опоре на повторы текста музыкальная мысль в своем медленном течении как бы проходит разные стадии становления. Гармоническая пульсация неизменно остается предельно сдержанной даже в полифонических разделах, в которых активизируется мелодическое движение, меняется фактурная плотность музыкальной ткани. Это создает ощущение какой-то иной, необычной скорости протекания музыкальных событий.

Отталкиваясь от поэтического текста Г. Нарекацы, подчеркивая в нем каждое слово, композитор в целом опирается на аккордовый склад и создает произведение, для которого свойственна простота и строгость музыкального выражения. Но это, безусловно, та простота, в которую, по мысли Б. Пастернака, «впадают „как в ересь“, художники, умудренные всеми искусствами сложности» [10. С. 36]. Фрагменты хоральной хоровой фактуры, которые благодаря моноритмичности напоминают молитвенное пение, создают яркое впечатление и выражают некое «сверхличное» начало, примиряющее и разрешающее все внутренние, душевные страдания. Жанр хорала в творчестве А.Г. Шнитке, как известно, всегда выражал возвышенное, вневременное начало. В этом концерте все окончания строф (в том числе и в средних частях, где преобладает декламационное начало) имеют хоральные каденции. Кроме того, все части имеют хоральные кодовые разделы. На уровне цикла IV часть – это хоральная кода.

Хоралы вводятся и в кульминационные разделы. При этом время как бы приостанавливается, выразительность слова выходит на первый план. Например, в I части – ц. 22; во II части – раздел перед ц. 15; в III части – кодовый раздел, где достигается кульминация всего произведения (самый высокий звук – с³ у сопрано на фоне трезвучия C-dur, которое воспринимается как просветление, катарсис).

В концерте, как отмечалось, представлены и полифонические проведения (как правило, в виде канонической имитации). Они различны по функциональному предназначению. Например, во II части канонические проведения построены по аналогии с диалогической речевой формой. В III части имитационное развитие направлено в сторону обострения экспрессии. При этом поражает единство полифонического и гомофонно-гармонического складов. Так, во II части тема строится как фугато с квартовым вступлением голосов (начальные звуки: es-d, as-g, des-c). Но при этом тема как бы вырастает из трезвучия c-moll и строится на имитационном распевании его тонов. Это способствует возникновению особого единства вертикали и горизонтали, что характерно для данного концерта. Е.И. Чигарева также обращает внимание на такие тонкости взаимодействия вертикали и горизонтали: исходная интонация построена на м. 2 (es-d) и ч. 4 (интервал вступления голосов), которые становятся конструктивными интервалами, переходящими из мелодии в гармонию и обратно. Например, с м. 2 (es-d) начинается и заканчивается часть, в ц. 3 возникает квартосекундовый комплекс (d-es, g-as, c-des), в 4-й строфе появляются квартаккорды, достигающие до шестизвучий и т.д. «Ритмическое, гармоническое, мелодическое единство этой музыки создает ощущение художественной целостности: рождается образ личной скорби, растворяю-

щейся в непрерывном течении времени и приходящий к очищающему душу катарсису» [1. С. 242].

Если говорить о соотношении поэтического слова и музыки в этом концерте, то надо отметить, что это не просто своеобразный диалог двух мыслителей через века, но и приобщение к единому источнику познания. Христианское смирение, осознание своей греховности и в то же время желание получить прощение от Бога – все то, что составляет основу христианского мировосприятия, мирочувствования, находит преломление в Хоровом концерте А.Г. Шнитке на стихи Григора Нарекаци. В этом произведении мы как бы ощущаем внутренний разговор человека с Богом, соприкосновение индивидуального сознания с космическим, божественным. Высокая духовность объединяет средневекового поэта и композитора XX в. Благодаря этому концерт воспринимается как музыка, открывающая новые горизонты в духовном становлении, умиротворяющая, просветляющая душу.

И строки, полные моим страданием,
Пусть станут для кого-то назиданием.
Пусть кающийся в черном прегрешенье
Найдет в моих писаньях утешенье.

Список источников

1. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М. : Сов. композитор, 1990. 350 с.
2. Аверьянова О.И. Отечественная музыкальная литература XX – начала XXI века. М. : Музыка, 2019. 352 с.
3. Аверьянова О.И. Русская музыка второй половины XX века: книга для чтения. М. : РОСМЭН-ПРЕСС, 2004. 150 с.
4. Труханова А.Г. О связи времен в хоровом концерте А. Шнитке // Музыкальный стиль и жанр. 2010. 2 (7). С. 167–170.
5. Цыпин Г. Беседы с композитором А. Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. К 65-летию со дня рождения. Из собрания «Шнитке-центра». М., 1999. Вып. 1. С. 84–108.
6. Беседы с Альфредом Шнитке: биография отдельного лица / сост., лит. запись и предисл. А.В. Ивашкина. М. : Классика-XXI, 2005. 320 с.
7. Григорьева Г. Армянская интонация в Концерте для хора А. Шнитке // А. Шнитке посвящается. Из собрания «Шнитке-центра». М., 2001. Вып. 2. С. 142–149.
8. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки: пособие для студентов (и педагогов) педвузов. М., 2001. Рукопись хранится в личном архиве автора.
9. Бевз С. Хор в творчестве А. Шнитке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 27 с.
10. Кириллина Л. «...Равно для малых и великих» // Советская музыка. 1987. № 6. С. 36–37.

References

1. Kholopova, V. & Chigareva, E. (1990) *Alfred Shnitke: ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: An essay on life and work]. Moscow: Sov. kompozitor.
2. Averyanova, O.I. (2019) *Otechestvennaya muzykal'naya literatura XX – nachala XXI veka* [Russian musical literature of the 20th – early 21st century]. Moscow: Muzyka.
3. Averyanova, O.I. (2004) *Russkaya muzyka vtoroy poloviny XX veka: kniga dlya chteniya* [Russian music of the second half of the twentieth century: A Reader]. Moscow: ROSMEN-PRESS.
4. Trukhanova, A.G. (2010) O svyazi vremen v khorovom kontserte A. Shnitke [On the connection of times in the choral concerto by A. Schnittke]. *Muzykal'nyy stil' i zhanr*. 2(7). pp. 167–170.
5. Tsypin, G. (1999) Besedy s kompozitorom A. Shnitke [Conversations with the composer A. Schnittke]. In: *Alfredu Shnitke posvyashchaetsya. K 65-letiyu so dnya rozhdeniya. Iz sobraniya "Shnitke-tsentra"* [Dedicated to Alfred Schnittke. To the 65th birthday. From the Schnittke Center collection]. Vol. 1. Moscow. pp. 84–108.

6. Ivashkina, A. V. (2005) *Besedy s Al'fredom Shnitke: biografiya otchel'nogo litsa* [Conversations with Alfred Schnittke: A biography of an individual]. Moscow: Klassika-XXI.
7. Grigorieva, G. (2001) *Armenianskaya intonatsiya v Kontserte dlya khora A. Shnitke* [The Armenian intonation in the Concerto for Choir by A. Schnittke]. In: *A. Shnitke posvyashchaetsya. Iz sobraniya "Shnitke-tsentra"* [Dedicated to A. Schnittke. From the Schnittke Center Collection]. Vol. 2. Moscow: [s.n.]. pp. 142–149.
8. Medushevskiy, V. (2001) *Dukhovno-nravstvennyy analiz muzyki: posobie dlya studentov (i pedagogov) pedvuzov* [Spiritual and Moral Analysis of Music: A Guide for Students (and Teachers) of Pedagogical Universities]. Moscow: [s.n.]. [Manuscript].
9. Bevz, S. (2001) *Khor v tvorchestve A. Shnitke* [Choir in A. Schnittke's work]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. Moscow.
10. Kirillina, L. (1987) "...Ravno dlya mal'kh i velikikh" ["...Equal for small and great"]. *Sovetskaya muzyka*. 6. pp. 36–37.

Сведения об авторе:

Архипова М.В. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Московского государственного института культуры (Москва, Россия). E-mail: marg0-27@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Arkhipova M.V. – Moscow State Institute of Culture (Moscow, Russian Federation). E-mail: marg0-27@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 04.04.2020;
одобрена после рецензирования 30.12.2020; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 04.04.2020;
approved after reviewing 30.12.2020; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 78.072.2

doi: 10.17223/22220836/49/12

РАЗВИТИЕ ЭТНО-РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОГО СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА)

Марина Леонидовна Зайцева¹, Регина Робертовна Будагян²

^{1, 2} *Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия*

¹ *marinaz1305@mail.ru*

² *r.budagyan@mail.ru*

Аннотация. В данной статье обобщены результаты исследования фольклорных тенденций в современном скрипичном искусстве. Обоснована важность сохранения этно-региональных традиций в музыкальном искусстве и культуре XXI в., определены стилистические особенности интерпретаций народной музыки, создаваемых популярными зарубежными скрипачами, подытожены отличительные черты индивидуальных стилей музыкантов.

Ключевые слова: Саня Кройтор, Лакшминараян Шанкар, Макмастер Бадди, Василь Попадюк, Вассар Клементс, современное скрипичное искусство, фольклоризм

Для цитирования: Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Развитие этно-региональных традиций в музыкальном искусстве XXI века (на примере современного скрипичного искусства) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 140–160. doi: 10.17223/22220836/49/12

Original article

DEVELOPMENT OF ETHNO-REGIONAL TRADITIONS IN MUSICAL ART OF THE XXI CENTURY (USING THE EXAMPLE OF MODERN VIOLIN ART)

Marina L. Zaitseva¹, Regina R. Budagyan²

^{1, 2} *Russian State University them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art),
Moscow, Russian Federation*

¹ *marinaz1305@mail.ru*

² *r.budagyan@mail.ru*

Abstract. Dialogue with time, which leads the art of the turn of the XX–XXI centuries, sometimes corresponds to the principle “the future was yesterday”. Many remakes, remixes appearing in pop music, evoke the feeling of “deja vu”.

The purpose of the article is a deep analysis of the peculiarities of the implementation of national traditions in the works of modern violinists in order to determine the specifics of their approach to the problem of folklore.

The national origins of Canadian violinist McMaster Buddy – Hugh Allan (Buddy) McMaster (1924–2014), winner of the International Alliance of Folk Music, is country

music and Celtic folk music. As a result of the “Westernization” of European mass culture of the second half of the 20th century, country music is gaining particular popularity in popular culture.

Vassar Clements (1928–2005), winner of the Grammy Award for the best performance in the style of country music, also developed in his work the traditions of music of this style.

The creatively free type of folklorism is peculiar to the composition of one of the most significant virtuoso performers of the second half of the 20th – early 21st century – Indian violinist Lakshminarayan Shankar (born in 1950). In his work, he seeks to combine the centuries-old traditions of South Indian music (carnatic music) with elements of European and American rock–pop music and jazz.

The development of ethnic Slavic musical traditions, enriching them with the timbre-coloristic resources of the variety ensemble is the goal of the creative activity of the Ukrainian violin virtuoso Vasyl Popadyuk (born in 1966).

Creativity of Sleigh Croitor (born in 1971) can be attributed to a vivid manifestation of an adapted type of folklorism. The use of folk melodies as the basis of original arrangements is a common tendency of modern musical art, which makes it possible to endow archaic themes with a special semantic and dramatic meaning, to turn the work into a multicultural text.

Musicians strive to modernize national works by using the timbres of modern instruments, and the rhythms and harmonies of the musical directions of the turn of the XX–XXI centuries. In the performers, the transformation of folklore material occurs through the use of the genre of processing, which is one of the dominant genres in an adapted type of folklorism.

The study of the influence of mass art on contemporary violin performance seems relevant for the further analysis of art criticism, which makes it possible to broaden the ideas of listeners and performers about the diversity of ways of development of modern performing violin practice. The violin performing art of the turn of the XX–XXI centuries is characterized by a steady search by the musicians for the synthesis of various styles and trends, striving for their interconnection for the subsequent realization of their creative tasks.

Keywords: Sanya Kroytor, Lakshminarayan Shankar, McMaster Buddy, Vasyl Popadyuk, Vassar Clements, modern violin art, folklore

For citation: Zaitseva, M.L. & Budagyan, R.R. (2023) Development of ethno-regional traditions in musical art of the XXI century (using the example of modern violin art). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 140–160. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/12

Актуальность темы нашего исследования обусловлена радикальными изменениями, происходящими в пространстве культуры и влияющими на облик современного искусства. В его многомерном пространстве массовая музыка, включающая в себя поп, джаз, рок и другие стили, направления, оказалась наиболее жизнестойкой, способной сформировать специфическую идиоматику и в то же время сохранить способность к интеграции с другими музыкальными стилями. Направленная на реализацию разнообразных идеологических, эстетических, информационно-познавательных, рекламно-коммерческих, психологических, социальных задач массовая культура оказывает особое влияние на развитие современного искусства.

Диалог со временем, который ведет искусство рубежа XX–XXI вв., порой соответствует принципу «будущее было вчера» [1]. Множество ремейков, ремиксов, появляющихся в поп-музыке, вызывают ощущение *deja vu*. Стремление уловить ускользающий образ, использовать идею полузабытого оригинала сопряжено то с ироническим скепсисом, то с ностальгическим переживанием. Совсем иные эмоциональные импульсы возникают при восприятии художественных объектов, развивающих традиции народного творчества. Обра-

шение к этническим культурам, с точки зрения Н.Б. Маньковской, является «талисманом аутентичности, смягчающим невроз исчезновения» [2. С. 215]. Фольклор, по мнению В. Аникина, стал «своеобразным генетическим кодом национальных культур, который оберегает уникально-своеобразное от безликости и „универсализации“» [3. С. 45].

Фольклоризм – художественное явление, характеризующееся языково-стилевыми новациями в литературе и музыке второй половины XX в., введением в авторское произведение элементов, восходящих к традициям фольклора, его сюжетам, образной сфере, лексике. Именно на уровне языковой системы проявление фольклоризма прослеживается более ясно и открыто, чем на уровне образности, структурообразования. Многообразие типов фольклоризма в художественном творчестве второй половины XX в. позволило Л.П. Ивановой сделать выводы о «фольклорном облике времени», о важнейшем качестве фольклоризма – «„отраженном интонировании народных инструментов“ в академической сфере» [4. С. 25].

На рубеже XX–XXI вв. возникает новое направление искусства – неофольклоризм, основывающийся на принципе заимствования этнического материала, на принципе вычленения образцов фольклора из его естественной среды, желании сделать их частью другого творческого продукта, строящегося по законам сценического искусства.

Неофольклоризм является экспериментальной частью фольклоризма, отличающейся от более традиционных решений активным использованием композиторами и исполнителями XXI в. всего арсенала «современных технических средств, выполняющих роль стимулятора и катализатора обновляющегося музыкального языка» [4. С. 18].

Востребованность отдельных исполнителей и «музыкальных коллективов, сохраняющих и развивающих традиции народного искусства, обусловлена тем, что этническая музыка достаточно устойчива к идеологическим влияниям» [5. С. 37]. Она представляет собой эффективное средство национальной идентификации, гармонизации отношений человека с миром природы и социумом. Следствием стремительных процессов глобализации, разворачиваемых в экономической и социальной сферах жизни, стало радикальное обострение проблемы национальной идентификации личности. Народное искусство позволяет «вернуться к истокам», к средствам и приемам фольклорного творчества, укоренить свое художественное сознание в мире преданий и традиций [6. С. 2.17]. Богатое наследие колоритного, самобытного фольклора дает безграничные возможности исполнителям творчески раскрыться, однако интерпретация народной музыки в современных условиях – сложный и неординарный процесс. Достоинством авторских аранжировок народной музыки является то, что они способствуют сохранению национальной основы искусства, привлекают к народной музыке массового зрителя.

Пути синтеза народной и композиторской музыки, по мнению Ю.Л. Фиденко, можно проследить в двух направлениях: фольклорные образцы как «тематический материал» для профессиональных композиторов и как самостоятельно существующая в условиях современной концертной практики музыка. По степени близости к народному творчеству и традициям современные исполнительские коллективы можно разделить на «фольклорно-

этнографические (аутентичные) ансамбли», целью которых является точная передача традиционного музыкального материала, и коллективы, творчество которых базируется на «обработанном фольклоре», стилизации, поиске новых звучаний, стремлении соответствовать времени, в более близкой зрителям и слушателям форме [7. С. 25].

Стремление к синтезу традиций академического и народного искусства, разновидностей джаз- и поп-музыки выявляется в творчестве многих современных скрипачей: Макмастера Бадди, Вассара Клементса, Сани Кройтора, Васыля Попадюка и др. [5. С. 39]. Обогащение фольклорной традиции приемами современной эстрадной музыки позволяет расширить стилистический «горизонт» [8. С. 26] произведения, активизировать огромный художественный потенциал. Данное явление симптоматично и позволяет выявить причины актуализации народной музыки в современном композиторском и исполнительском творчестве: феномен фольклорной культуры обладает особыми свойствами создания и сохранения знакового и коммуникативного пространства. Акустический код народной музыки, как отмечает Ю.Л. Фиденко, отражает особую модель мировидения, основывается на принципе «обязательного постоянства и вариативности» и «служит одним из главных средств коммуникации» [7. С. 15]. Фольклорная коммуникация представляет собой тип взаимодействия автора (исполнителя) и слушателя, в котором между ними нет барьера, преграды, эстетической рамки, ее отличительным качеством является «нерасчлененность актов творения, исполнения и восприятия» [7. С. 16].

Проанализируем особенности претворения национальных традиций в творчестве современных скрипачей с целью определения специфики их подхода к проблеме фольклоризма.

Национальными истоками творчества канадского скрипача Макмастера Бадди – Хью Аллана (Бадди) Макмастера (англ. Hugh Allan Buddy MacMaster), (1924–2014 гг.), лауреата Международного альянса фолк-музыки, является кантри-музыка и кельтская народная музыка. В результате «вестернизации» [9. С. 18] европейской массовой культуры второй половины XX в. кантри-музыка приобретает особую популярность. Данная тенденция сохраняется и в начале XXI в. Сформировавшийся в американской культуре начала XX в. стиль кантри основывался на национальных традициях музыкального творчества переселенцев из Англии, Ирландии и Шотландии.

Творчество Макмастера Бадди в целом достаточно традиционно по своим эстетическим и художественным принципам, что позволяет отнести его к «адаптированному типу фольклоризма» [4. С. 32]. Скрипач развивает одно из региональных направлений кельтской музыки, которые он освоил в процессе обучения у кейп-бретонских фидлеров (fiddle – англ. «скрипка»). Признаки «адаптированного фольклоризма» в творчестве М. Бадди проявляются благодаря доминированию жанра фольклорной обработки [4. С. 33], ориентации на импровизационность в трактовке исходного музыкального материала, использованию технических приспособлений (подключение микрофона к скрипке, использование динамиков (рис. 1), позволяющих придать эстрадную яркость звучанию скрипки и отражающих реалии современной концертной практики.



Рис. 1. Макмастер Бадди. Фото 1985 г.

Fig. 1. McMaster Buddy. Photo 1985

Титул «короля джиги», присвоенный слушателями М. Бадди [10], имеет свое обоснование: музыкант часто использует мелодии, популярные среди жителей острова Кейп-Бретон (марши, рилы, страпепи, джиги), для структурно-языковой оригинальной обработки. В своих композициях-обработках он также активно использует популярные композиции в стиле кантри, демонстрируя непринужденно-импровизационную манеру исполнения и виртуозное владение скрипкой. В произведениях господствуют стремительные темпы, наполненные «пульсирующей» ритмикой: композиция «Бретонский скрипач» («Breton Fiddler»), запись 2006 г. [11], композиция «Король Георгий Четвертый» («King George the Fourth»), запись 2017 г. [12], композиция «Поездка на хребет Мабу» («Trip to Mabou Ridge»), запись 2017 г. [13]. Зачастую национальную музыку Кейп-Бретона Бадди исполняет в дуэте со своей племянницей, скрипачкой Натали Макмастер. Бадди заимствует из исполнительской практики кейп-бретонских скрипачей прием, становящийся «визитной карточкой» его исполнительского стиля: обострение акцентов и синкоп, придающие резкость и особую экспрессию мелодии: «Акцентированная нота всегда исполняется при помощи ускоренного движения смычка вверх, мелодия в целом теряет свою ровность, наполняемая пунктирным ритмом и приобретающая звучание так называемого небольшого „захлебывания“ (нота вверх смычком длиннее, чем вниз)» [14]. Фольклорный игровой колорит бытового музицирования порой достигается Бадди при помощи пропуска в процессе игры некоторых нот популярной народной мелодии. Музыкант также использует народный прием подчеркивания сильных долей музыки стуком пятки в пол («Кейп-Бретонский скрипач» («Cape Breton Fiddler»), запись 2006 г.) [11].

При помощи специфических приемов игры музыкант приближает звучание скрипки к тембральным характеристикам народных музыкальных инструментов. В частности, при исполнении авторских композиций «Молодые девушки» («Primrose Lasses»), запись 2017 г. [15], «Эй, Джонни Коуп» («Hey, Johnny Cope»), запись 2017 г. [16], Бадди использует приемы тембро- и звукоимитации, позволяющие сблизить звучание скрипки и шотландской волынки. Отметим, что для создания национального колорита Бадди обращается к ши-

рокому арсеналу тембровых и штриховых исполнительских скрипичных приемов. Подражание приемам игры на волынке достигается при помощи использования скрипачом двойных нот, бурдонов, «открытых» струн, характерных для техники игры на данном инструменте, а также – в результате виртуозного исполнения свойственного для шотландской музыки сложного ритмического рисунка, образуемого множеством форшлагов, трелей, мордентов, синкоп *Scottish snap* (с англ. – «шотландский щелчок»).

Вассар Клементс (1928–2005 гг.) (рис. 2), обладатель премии «Грэмми» за лучшее исполнение в стиле кантри, также развивал в своем творчестве традиции музыки этого направления. Скрипач – талантливый самоучка, который в раннем возрасте не овладел азами академического скрипичного исполнительства, но благодаря трудолюбию, постоянному совершенствованию технического мастерства, яркому импровизационному дару вошел в историю исполнительства как виртуоз и мастер аранжировок. Увлечение музыканта стилем кантри способствовало использованию выразительных возможностей инструмента, занимающего лидирующее положение в среде «сельских музыкантов на протяжении нескольких веков» [17] и часто используемых в кантри-музыке наряду с другими струнными инструментами (гитарой, мандолиной, цитрой).



Рис. 2. Вассар Клементс (Vassar Clements). Фото 1989 г.

Fig. 2. Vassar Clements (Vassar Clements). Photo 1989

Тенденции адаптированного типа фольклоризма в творчестве В. Клементса проявляются в стремлении музыканта объединить музыкальную лексику стиля кантри («ковбойской» музыки) с джазовой системой выразительных средств, в частности со «звуками биг-бенда, которые, – по его воспоминаниям, – я слышал на своей скрипке» [17]. Итогом такого синтеза становится своеобразный исполнительский стиль, который музыкант определяет как «деревенский джаз» [18]. Наиболее ярко он проявляется в композиции «Дом восходящего солнца» (в дуэте с Марком О'Коннер (Mark O'Connor («House of the Rising Sun»), запись 2013 г.) [19]. Для создания непринужденной джазовой импровизационной атмосферы и характерной джаз-бендовой темброво-колористической среды скрипач использует ресурсы ансамблевого исполнительства, вводя в состав инструментального ансамбля банджо, выступая с американским гитаристом, исполнителем кантри и джазовой музыки Д. Дуглассом (композиция в стиле кантри «Старина Речник»

(«Old Time River Man»), запись 2014 г. [20], композиция «Моток в руках моего нежного ребенка» («Roll in My Sweet Baby's Arms»), запись 1991 г.) [21]; с американским джазовым скрипачом и композитором Марком О'Коннер (композиция «Дом восходящего солнца» («House of the Rising Sun»), запись 2013 г.) [19] и др. Элементы адаптированного типа фольклоризма в творчестве В. Клементса проявляются также и в применении различных темброимитационных приемов джазовой музыки (свингующие звуки, широко-амплитудная вибрация, характерные для исполнительства на духовых джазовых инструментах).

Творчески свободный тип фольклоризма свойствен композиции одного из наиболее значимых виртуозов – исполнителей второй половины XX – начала XXI в. – индийскому скрипачу, доктору философии по этноведению Лакшминараяну Шанкару (род. в 1950 г.). В своем творчестве он стремится объединить многовековые традиции южно-индийской музыки (карнатик-музыка) [22. С. 35] с элементами европейской и американской рок-, поп-музыки и джаза. Основной целью творчества Шанкара является использование национальных музыкальных традиций для «выражения собственной художественной концепции» [4. С. 33]. Индивидуально-авторская трактовка, интерпретация фольклорного первоисточника приобретает особую актуальность в его композиторском творчестве и исполнительском искусстве. Отметим, что карнатик-музыка имеет весьма сложную теоретическую систему, базирующуюся на специфическом соотношении принципов организации мелодического и ритмического развития. Активное использование разнообразных типов мелизмов, форшлагов, мордентов и трелей, применяемых в исполнительской практике этнических музыкантов, прослеживается в творчестве Шанкара (композиции «Песня для каждого» («Song For Everyone»), запись 2010 г. [23], «Нет больше Апартеида» (No More Apartheid), запись 2003 г.) [24]. Орнаментика усиливает экспрессивность игры и подчеркивает логически опорные звуки мелодии, придает ей национальное своеобразие. Национальные темброво-колористические и динамические эффекты достигаются при помощи введения в музыкальную ткань произведения параллельных квинт, бурдонного баса, исполняемого в ансамблевых композициях на традиционных индийских инструментах: гармонике, вине, мриданге и др. [25. С. 57] (композиция «Рага», запись 2014 г.) [26].

Музыкант воссоздает характерный фольклорный колорит индийской музыки, используя традиционные модели инструментальных наигрышей в сочетании с «чистым строем» ансамблевых инструментов, а также при помощи введения в исполнительскую практику особых приемов скрипичной техники: игры, преимущественно в первой и второй позициях, на открытых струнах (что создает эффект «облегченного» звучания), нейтрализации обострения внутриладовых тяготений за счет незначительного сужения малых интервалов и увеличения больших (композиция «Ритмы мира» («Rhythms Of The World»), запись 2010 г.) [27].

Инструментальные композиции Лакшминараяна Шанкара, основанные на фольклорных мелодиях, обогащаются современными эстрадными ритмами и тембрами эстрадно-джазовых инструментов (электрогитары, бас-гитары, ударные установки), что позволяет сделать вывод о претворении тенденций творчески свободного типа фольклоризма в его искусстве. В частности,

наиболее яркими композициями, в которых южно-индийская музыка дополняется ритмами современного инструментария, являются: композиция «Следы» («Footprints»), запись 2014 г. [28] в дуэте с джазовым певцом Д. Черри; композиция «Один театр „Талиа“» («One Thalia Theater»), запись 1993 г. с рок-ансамблем «U2» [29] и др. Как признается музыкант, «в конечном счете, я хотел бы соединить Восток и Запад вместе. Это, думаю, моя роль» [30].

Черты творчески свободного типа фольклоризма проявляются у Шанкара не только в стремлении создать оригинальные интерпретации национальной южно-индийской музыки, но и в конструировании нового инструментария. В частности, в 1980 г., стремясь раздвинуть привычные выразительные и технические возможности своего инструмента, Шанкар создает двойную стереофоническую скрипку, имеющую два грифа и десять струн и обладающую необычно широким диапазоном звучания (рис. 3).



Рис. 3. Лакшминараян Шанкар и его скрипка. Фото 1988 г.

Fig. 3. Lakshminarayan Shankar and his violin. Photo 1988

Развитие этнических славянских музыкальных традиций, обогащение их темброво-колористическими ресурсами эстрадного ансамбля является целью творческой деятельности украинского скрипача-виртуоза Василя Попадюка (род. в 1966 г.). Западная пресса назвала скрипача «живым нервом, золотой скрипкой, королем скрипки, современным Паганини» [31]. Музыкант является обладателем множества званий, среди которых звание «Золотой скрипки Канады».

Наиболее привлекательными для В. Попадюка (рис. 4) оказываются плясовые украинские песни, в авторских аранжировках музыканта-виртуоза обретающих качество «блестящих» концертных пьес («Волшебная скрипка» («Чарівна скрипка»), запись 2015 г.) [32]. Таким образом, индивидуально-авторская трактовка украинских национальных мелодий является основополагающим компонентом творчества Попадюка и обоснованием для отнесения его к творчески свободному типу фольклоризма.



Рис. 4. Василь Попадюк. Фото 2015 г.

Fig. 4. Vasyl Popadyuk. Photo 2015

Музыкант часто применяет особый фольклорный колористический прием – нетемперированное *glissando*, выполняемое мелким скользящим движением того пальца по струне, который позже должен будет «взять» следующий звук. Данный прием употребляется как в одной позиции, так и при сменах позиций. *Glissando* используется не только как колористический прием, традиционный для народной инструментальной музыки Венгрии, Украины, но и как звукоподражательный в скрипичных произведениях П. Сарасате, Г. Венявского, А. Вьетана и многих других. Исполнительское творчество музыканта отличается и активным использованием высокой тесситуры, «виртуозной пассажной и штриховой техникой, сложностью мелодического варьирования» [33. С. 18].

Попадюк осовременивает звучание национальных украинских мелодий, обогащая их ритмами и тембрами современного эстрадного ансамбля. Попадюк является художественным руководителем и основателем эстрадной группы «Бэнд Попадюка» («Papa Duke Band»). Наряду с акустической скрипкой в состав ансамбля входят современные эстрадные инструменты: две электрогитары, ударная установка и синтезатор. Профессионализм музыкантов коллектива, их виртуозное и мастерское владение инструментами способствуют созданию оригинальных аранжировок, трактовок и интерпретаций национальной украинской музыки. Наиболее ярко индивидуально-авторская трактовка национальной музыки проявляется в сочинениях «Шутка» («Lark»), запись 2015 г. [34], «Украинская любовь» («Ukrainian Love»), запись 2016 г. [35], «Джаз в Торонто», запись 2012 г. [36], «Карпаты», запись 2012 г. [37], «Союзовка» («Союзівка»), запись 2011 г. [38] и др. В них мелодичные наигрыши, свойственные украинским народным композициям, дополняются современными ритмами и гармониями поп-музыки. Виртуозное и одновременно с этим чарующее звучание скрипки обогащается тембрами инструментов бэнда Попадюка.

Творчество Сани Кройтора (Sanya Kroitor, полное имя – Александр Эмильевич Кройтор, род. в 1971 г.) можно отнести к яркому проявлению адапти-

рованного типа фольклоризма. Один из концертов Сани Кройтора, выдающегося современного израильского скрипача-виртуоза и композитора, имел символическое название – «Возвращение к истокам» (2013 г., Иерусалим, арт-центр «Бейт От а-Муцар») [39]. Музыкант, получивший классическое музыкальное образование, в поисках вдохновения зачастую обращается к сокровищнице народного искусства. Импульсом для его аранжировок и попури становятся мелодии песен на идиш, молдавская народная музыка. Использование фольклорных мелодий в качестве основы оригинальных обработок является распространенной тенденцией современного музыкального искусства, позволяющей наделить архаичные темы особым семантическим и драматургическим значением, превратить произведение в поликультурный текст [6. С. 2.15].

Принципы адаптированного типа фольклоризма проявляются у С. Кройтора в синтезе современной эстрадной и национальной еврейской музыки. В частности, на концерте [40] в честь празднования еврейской «Хануки» Сания Кройтор исполнил оригинальные инструментальные аранжировки наиболее известных публике еврейских мелодий: шаббатной песни «Шалом Аллейхем», гимна Израиля, песни «Мамины глаза», «Хава Нагила» и многих других. Примечательно, что во время этого выступления в качестве видеоряда демонстрировались различные художественные полотна на сюжеты из еврейской национальной культуры, в том числе была использована известная картина М. Шагала «Скрипач на крыше». Излюбленный художником образ скрипача, сидящего на крыше, имел художественное обоснование. На вопрос, почему он пишет скрипачей на крыше, М. Шагал вспомнил свою юность: «Я бродил по улицам, искал чего-то и молился: „Господи, Ты, что прячешься в облаках или за домом сапожника, сделай так, чтобы проявилась моя душа, бедная душа заикающегося мальчишки. Яви мне мой путь. Я не хочу быть похожим на других, я хочу видеть мир по-своему“. И в ответ город лопался, как скрипичная струна, а люди, покинув обычные места, принимались ходить над землей. Мои знакомые присаживались отдохнуть на кровли» [41. С. 150].

Метафора «город – скрипичная струна», используемая М. Шагалом, позволяет понять не только особенности мировидения и художественного мышления М.С. Шагала, она выводит на общекультурный контекст феномена скрипичного исполнительства. Скрипка и скрипач играют особую роль в традиционном укладе еврейской жизни: рождение ребенка, свадьба, похороны – все важнейшие события обыденной жизни сопровождаются незатейливой музыкой скрипача-любителя. В рассказе «Скрипка» великого еврейского писателя Шолом-Алейхема [42] скрипке отдается первенство среди других музыкальных инструментов по красоте звучания: «Мне кажется, нет ничего прекрасней, ничего благородней, чем игра на скрипке. Не правда ли, дети? Не знаю, как вы, но я, сколько себя помню, был всегда без ума от скрипки, а музыкантов любил до самозабвения» [42].

Скрипка является инструментом особой артикуляционной и ладовой гибкости. Эта особенность инструмента имела большое значение в выделении скрипки в качестве одного из ведущих инструментов не только в еврейских, но и других европейских музыкальных традициях. На этом инструменте можно применять различные исполнительские приемы, имитирующие всхлипывание или плач. Такой род артикуляции, по мнению Д. Слепович,

сформировался в музыке евреев Восточной Европы как отражение «специфики идишской речевой интонации, установок синагогального пения, распространившихся на все виды музицирования; а также факультативно – одной из важных задач скрипача-солиста на свадьбе – заставить невесту плакать» [43]. Согласно хроникам съемки [44], Н. Джуисон и Т. Лемков, сыгравший роль скрипача, в поисках подходящей скрипки семь раз меняли инструменты, пока не нашли нужного звучания и вида [45. С. 7]. «Образ по-шагаловски грустного скрипача на крыше, пускающего в путь вслед за Тевье в финале, – точная находка-метафора той печальной судьбы, что ожидает старого еврея и его народ» [46].

Разнообразные приемы и штрихи, используемые Кройтором в процессе игры, способствуют тембровому разнообразию звучания скрипки, отмечаемому критиками: «у этой скрипки есть электронный звук, создающий впечатление оркестра» [47]. Саня Кройтор также стремится обогатить традиционное академическое звучание инструментального ансамбля, усиливая динамиками звучание акустической скрипки, вводя в состав музыкальной группы аккордеон, синтезатор, бас-гитару, ударную установку (рис. 5, запись 2015 г.) [48].



Рис. 5. Саня Кройтор (скрипка) и его ансамбль «Акустик драйв». Фото 2015 г.

Fig. 5. Sanya kroytor (violin) and his ensemble “Acoustic drive”. Photo 2015

Тембро-кolorистические градации звучания группы становятся важным фактором музыкальной драматургии, а также способом обогащения образного строя произведения. Просветительская направленность творческой деятельности Сани Кройтора проявляется в его стремлении приглашать лучших исполнителей для участия в его концертах: удивительного лирического тенора – Феликса Лившица (запись 2016 г.) [49]; одного из лучших мастеров акустической гитары, джазового и блюзового гитариста Евгения Писак (запись 2010 г.) [39]; джазового аранжировщика, трубача и композитора Аркадия Запесоцкого (запись 2010 г.) [50]; известного и востребованного мультимужика, играющего не только на фортепиано, но и на саксофоне, блок-флейте, мелодике, Леонида Децельмана (запись 2010 г.) [51] и многих других.

Как отмечают критики, «этот молодой скрипач из Израиля представляет недостижимое будущее в сегодняшней традиции игры на скрипке. Его музы-

ка объединяет вечное очарование классики с остросовременным электронным звуком и яростной красотой великого инструмента» [47]. Стиль его аранжировок народных мелодий основывается на художественных принципах фолк-фьюжн, «современного стилевого направления, возникшего в 1970-е гг. на основе синтеза неевропейского фольклора и джаза, рока и элементов европейской академической музыки» [52].

Скрипку Сани Кройтора также называют «плачущей скрипкой», «многохарактерной», «скрипкой высокого напряжения» [47]. Его игра, по мнению слушателей, сочетает в себе азарт и грацию, чувственность и виртуозность, «искренность и музыкальный юмор, виртуозное владение инструментом, ток напористого и изящного, безумного скрипичного драйва, красоты, разнообразия и огня скрипки» [53]. Экспрессия игры Сани Кройтора связана с уникальным исполнительским мастерством и умением звуками скрипки передавать тончайшие душевные движения: «Творчество Саниаса уникально не только виртуозностью смычка, но и виртуозностью души» [54]. Сам музыкант отзываясь о своем инструменте следующим образом: «Скрипка – это ведь не кусок дерева. Это даже не продолжение руки, а продолжение души. Еще точнее – у нее самой есть душа» [54]. «Я не популяризатор музыки, – отмечает скрипач. – У меня иная задача – настроить слушателей на правильную волну, на прикосновение к тайне музыки, музыкальных шедевров. После того, как мы, скрипачи, учимся играть, мы учим скрипку говорить. Говорить так, чтобы не было никаких препятствий для чувств, передачи внутреннего импульса музыки. Ведь скрипка – это наш двойник» [54].

Игра Сани Кройтора производит впечатление коммуникативного взрыва: его инструмент неслучайно называют «говорящей скрипкой». Исполнительская «экспрессия и яркая импровизационность игры скрипача создают у слушателей впечатление» [55. С. 37], что они становятся свидетелями творческого акта создания музыки: «Каждое выступление скрипача – новые неповторимые импровизации, воплощающие в музыке все оттенки сиюминутной мимолетности. Музыка, рождающаяся прямо на глазах» [54]. Музыкант создает особую атмосферу на своих концертах благодаря уникальной исполнительской манере и яркому артистизму: «Саниас являет собой ошеломляющее сочетание виртуозности, от которой захватывает дыхание, и пленительного артистизма. Результат подобного сочетания – чистое волшебство, магия музыки!» [47].

Среди своих учителей Саня Кройтор называет выдающегося французского джазового скрипача Стефана Граппелли, творчество которого повлияло на становление его стиля. В 60-е гг. XX в. С. Граппелли порастил современников неслыханным ранее звучанием своей скрипки, его концертная деятельность во многом способствовала признанию скрипки в качестве полноправного джазового инструмента наравне с традиционными солирующими инструментами джазовых ансамблей (фортепиано, саксофоном и трубой). Его совместные выступления с Д. Эллингтоном, О. Питерсоном, И. Менухиным, музыкантами группы «Pink Floyd» получили широкое признание, и в 1997 г. скрипач был награжден премией «Грэмми» [56].

Саня Кройтор соединяет в себе качества композитора-исполнителя, основывающегося на традициях народного творчества, академической школы игры на скрипке и активно экспериментирующего в области расширения вы-

разительных возможностей инструментального ансамбля, выстраивающего свой сценический имидж и оригинальную логику сценического действия. Его излюбленный сценический образ демократичен: джинсы, длинный пиджак, удобная обувь. Он может совсем по-юношески присесть на высоком стуле во время концерта. Саниас стремится к ощущению полной свободы и в зрительном зале. Существует запись концерта в Государственном кремлевском дворце (г. Москва, запись 2013 г.) [57] с показательным эпизодом, когда во время исполнения скрипачом попури еврейских песен один из слушателей стал танцевать под зажигательную музыку. Во время концерта «С любовью из Израиля!» (г. Биробиджан, 2014 г.), в котором приняли участие известный трубач Арик Давыдов, Саня Кройтор и популярный певец Дорон Мазар (запись 2014 г.) [58], каждый из исполнителей во время выступления покидал сцену и, выйдя в зрительный зал, пожимал руки слушателям, не прерывая концертный номер. Объединило артистов и слушателей концерта совместное исполнение в финале концерта знаменитых песен «Еврейская молитва» и «Золотой Иерусалим» [59. С. 71]. Подобные приемы, используемые артистами, способствуют возникновению неакадемической раскрепощенной концертной ситуации, «подразумевающей сочетание профессионального и развлекательного. Создается непринужденная атмосфера в рамках академического концерта» [60]. В результате обновления концертного академического ритуала «расширяются привычные рамки концерта, преодолевается четкое разделение функций композитора, исполнителя, слушателя, обновляется имидж и сценическое поведение исполнителя» [60].

Демократизм и простота сценического образа Сани Кройтора органично сочетаются с манерой исполнительства, в которой присутствуют элементы джаза, поп- и рок-музыки, световые эффекты, видеоряды. Так, в 2011 г. С. Кройтор представил публике шоу «Быстрый» («Allegro», запись 2011 г.) [50]. «Очищение огнем» – из собственных композиций, соединяющих приемы классической европейской, фольклорной и джазовой музыки. Примечателен инструментальный состав шоу: скрипка, гитара, бас-гитара, контрабас и ударные, синтезатор. В Израиле шоу демонстрировалось в древней пещере Бейт Гуврин при свете факелов. В программе «Скрипка и тенор на два голоса» (Израиль, запись 2016 г.) [49] скрипач выступал с тенором Феликсом Лившицем, ведущим израильским лирическим тенором, и группой «Акустик Драйв». Критики отмечали драматургическое единство концерта, в котором раскрывается драматическая судьба еврейского народа. Композиция на стихи И. Хена «Плач скрипки» сменялась зажигательными хасидскими мелодиями в виртуозной аранжировке, являющейся «визитной карточкой» Сани Кройтора – «израильского Паганини».

В рамках концерта был представлен новый диск С. Кройтора «Бесконечность Навсегда» («Infinity Forever») [61], состоящий из оригинальных композиций скрипача, шедевров произведений академического репертуара, джазовых номеров, фрагментов мюзиклов и оперетт и аранжировок народных песен (неаполитанских, испанских, французских, русских, балканских, произведений на идише, иврите). Стилизовое разнообразие репертуара способствует привлечению максимально широкой слушательской аудитории [62. С. 440]. Показательно, что идея создания современных аранжировок фольклорных мелодий или академической музыки была воспринята музыкантом

через творчество знаменитого скрипача Ицхака Перлмана. Еще в юности музыкант с восторгом слушал записи пластинки «Together» с участием И. Перлмана и П. Доминго. В концерте С. Кройтора были представлены хасидские мелодии и синагогальная музыка в авторской джазовой обработке. Популярность музыканта на мировой музыкальной сцене свидетельствует об успешности его исполнительской деятельности, о непосредственном интересе слушателей к его оригинальным современным аранжировкам фольклорной музыки.

Музыкант наполняет свои импровизации игровыми элементами, стремясь, прежде всего, раскрыть выразительные возможности скрипки. В частности, достаточно часто при исполнении аранжировок еврейских мелодий С. Кройтор использует прием *pizzicato*, имитируя звучание народных щипковых инструментов. Особенно колоритно этот прием воспринимается в диалоге с пассажами аккордеониста (выступление Эмиля и Сани Кройтора на фестивале клейзмеров в Цфали, 2014 г.) [40]. Расширение темброво-колористических возможностей скрипки присутствует в творчестве Р. Щедрина, смелого экспериментатора и приверженца традиций народной музыки. Его знаменитая пьеса «Балалайка» для скрипки соло также предполагает исполнение *pizzicato* левой рукой. В игровой форме здесь было найдено решение серьезной художественной задачи раскрытия новых возможностей инструмента, нахождения его новых акустических свойств [63. С. 17].

Творчество Сани Кройтора демонстрирует, что усиление авторского начала при исполнении аранжировок народных песен может способствовать усилению концепционности произведения, актуализации смысла музыкальной композиции. Превращение ее в сложный полистилистический арт-объект, вбирающий элементы музыкального и театрального искусств, требует от исполнителя особых исполнительских качеств, умения расширять сферу своих профессиональных возможностей, а также способствует росту слушательской аудитории, становится залогом популярности исполнителя.

В результате анализа творчества современных скрипачей (М. Бадди, Л. Шанкара, В. Клементса, В. Попадюка, С. Кройтора), активно использующих в своем искусстве современное исполнение национальной музыки, были выявлены черты двух типов фольклоризма – адаптированного и творчески свободного. Музыканты стремятся осовременить национальные произведения с помощью использования тембров современного инструментария, ритмов и гармоний музыкальных направлений рубежа XX–XXI вв. В творчестве М. Бадди, В. Клементса и С. Кройтора трансформация фольклорного материала происходит посредством использования жанра обработки, являющегося одним из доминирующих жанров в адаптированном типе фольклоризма.

Представители творчески свободного типа фольклоризма (Л. Шанкар и В. Попадюк) используют для интерпретации композиций жанр аранжировки. Творчество анализируемых скрипачей – их «новые» фольклорные композиции характеризуются как полистилистические арт-объекты, которые строятся на основе различных видов современных искусств. Профессиональное владение скрипачами всей исполнительской техникой, тембровой и штриховой палитрой, способствует расширению слушательской аудитории.

Исполнительское искусство скрипачей Макмастера Бадди, Вассара Клементса, Лакшминараяна Шанкара, Васыля Попадюка, Сани Кройтора напол-

нено стремлением актуализировать в своем творчестве традиции различных национальных музыкальных культур, соединив их с приемами и жанрами академической и эстрадной музыки. Их подходы к интерпретации народной музыки соответствуют художественным нормам двух основных типов фольклоризма: адаптированного, в котором превалируют тенденции «осовременивания» архаического культурного наследия, и творчески свободного, базирующегося на приемах создания художественного образа на основе свободной, индивидуально-авторской трактовки национального образа и тематизма фольклорного первоисточника.

К первому, адаптированному, типу фольклоризма относится творчество М. Бадди, В. Клементса, С. Кройтора, которое характеризуется активным использованием жанра фольклорной обработки как одного из доминирующих в адаптированном типе фольклоризма. В творчестве скрипачей фольклорный образец используется в качестве базового материала для создания профессиональных обработок (кельтская народная музыка – в фольклорных обработках М. Бадди, кантри-музыка – в фольклорных обработках В. Клементса, песни на идиш, молдавская народная музыка – в фольклорных обработках С. Кройтора). Музыканты дополняют фольклорные мелодии виртуозными импровизациями, стилистически близкими к фольклорным образцам, современными эстрадными ритмами и тембрами.

Ко второму, творчески свободному типу фольклоризма можно отнести исполнительское искусство Л. Шанкара и В. Попадюка. Аранжировки Л. Шанкара отличаются введением в лексику южно-индийской музыки (карнатик-музыки) ритмов и гармоний европейской рок-, поп- и джазовой музыки. Виртуозные аранжировки В. Попадюка основываются на колоритных украинских народных мелодиях, исполняемых на акустической скрипке и инструментах эстрадного ансамбля «Бэнд Попадюка».

Среди основных особенностей творчества анализируемых в работе скрипачей выделим следующие: ярко выраженное индивидуальное начало, основанное на синтезе музыкальных направлений, стилей, синтезе инструментария (фольклор и поп-музыка, сочетание звучания исконно национальных инструментов с ударными установками, бас- и электрогитарами) и импровизационности. В репертуар современных скрипачей входят оригинальные обработки и аранжировки различных народных песен, которые музыканты исполняют, используя богатую палитру как фольклорных, так и современных технических приемов. В творчестве В. Клементса и Л. Шанкара импровизационность, свойственная народной музыке, сочетается с элементами джазовой гармонии, которой присущи активное использование диссонирующих интервалов, сопоставления далеких по степени родства тональностей, аккордов сложного строения (ундецимаккорд, терцдецимаккорд и т.д.). Именно введение данных характеристик в аранжировки народных песен придает им современное звучание.

Характерной чертой исполнительской манеры данных скрипачей является применение разнообразных фольклорных технических приемов (постоянные замедления и ускорения темпа, нетемперированные глиссандо и др.) во время исполнения музыкальных композиций, что обусловлено общей стратегией их творчества. Активное использование приемов звукоимитации позво-

ляет внести темброво-колористическое разнообразие, сблизить звучание скрипки с различными народными инструментами.

Применение музыкантами приемов театрализации музыкальных композиций, внесения игрового начала в процесс исполнительства способствует выработке особой коммуникативной и имиджевой стратегии, созданию непринужденной обстановки народного музицирования. Творчество М. Бадди, В. Клементса, Л. Шанкара, В. Попадюка, С. Кройтора демонстрирует, что усиление авторского начала во время исполнения обработок и аранжировок народных песен позволяет превратить композицию в сложный полистилистический арт-объект, вбирающий особенности фольклорного, академического и эстрадного музицирования. Синтез музыкальных стилей и жанров в исполнительском искусстве данных скрипачей требует от музыкантов особых исполнительских качеств (владение штриховой и звуковой палитрой скрипичного исполнительства, способность расширять сферу своих профессиональных возможностей для роста слушательской аудитории, что является основным критерием популярности современного исполнителя).

Подводя итоги, отметим, что развитие современной исполнительской практики происходит под активным воздействием массовой культуры. Негативным качеством влияния является коммерциализация творческого процесса, фетишизация объектов искусства. В то же время масштабность массового искусства свидетельствует о его доминирующем значении в пространстве современной культуры. Феномен массовой культуры обладает особой значимостью, заключающейся в открытости к социокультурным инновациям. На индивидуальном уровне он выполняет функции личностной идентификации, выработки собственного способа освоения действительности и адаптации к ней личности, развлечения и комфорта, на уровне социума – социальной интеграции. Таким образом, современная популярная музыкальная культура основана на претворении народной традиции. Исключение составляет тот факт, что в XVII в. музыкальная традиция основана на фольклорной составляющей, на рубеже XX–XXI вв. лидирующие позиции занимает современная музыкальная культура.

Список источников

1. Мокроусов А. Электронное будущее было вчера. URL: <http://surfingbird.ru/surf/bAgD88c30#.Vz1PhTWLTcs>
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.
3. Аникин В.П. Пути фольклористики в XX веке // Литературоведение на пороге XXI века. М. : Композитор, 1998. 249 с.
4. Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2005. 35 с.
5. Будагян Р.Р., Зайцева М.Л. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве. М. : Музыковедение, 2016. Вып. 10. С. 36–43.
6. Зайцева М.Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мациевского. Харьков : Траектория науки, 2016. Вып. 5 (10). С. 2.1–2.19.
7. Фиденко Ю.Л. Специфика фольклора как особого типа культуры : учеб. пособие. Владивосток : РИО ДВГАИ, 2014. Вып. 2. 29 с.
8. Михайлова А.А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 31 с.

9. Соколовски М. Идеино-эстетическая концепция вестерна и ее трансформации (на материале американского и европейского кинематографа) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 29 с.
10. Макмастер Б. Биография. URL: http://famous-birthdays.ru/data/18_oktyabrya/mak-master_baddi.html.
11. MacMaster B. In Concert Cape Breton Fiddler. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ny2beJky_KM&list=PLrNph9TqBzf2Dh6Znx2lJqyx93HHd6KqO
12. MacMaster B. King George the Fourth, Old King George, Old King's, King's, Old Tradition. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YyS_KwVeukk
13. MacMaster B. Trip To Mabou Ridge. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fv4eW1CZZBM&index=5&list=PLrNph9TqBzf2Dh6Znx2lJqyx93HHd6KqO>
14. Расколенко К. Скрипичная традиция острова Кейп-Бретон (Канада). URL: <http://celtic-music.ru/cape-breton-fiddling/>
15. MacMaster B., Macmaster N. Primrose Lasses. URL: <https://patefon.net/natalie-macmaster>
16. MacMaster B., Macmaster N. Hey, Johny Cope. URL: <https://patefon.net/natalie-macmaster>
17. Клементс В. Этнические скрипачи и импровизаторы. URL: http://www.tokecha.ru/viol_player_ethno.html
18. Клементс В. Биография. URL: <http://ru.knowledgr.com/>
19. Clements V., O'Connor M. House of the Rising Sun. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Li0ljE92YK0>
20. Clements V., Hartford J., Rice T., Douglas J. Old Time River Man. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G8HvNot3ZbY/>
21. Clements V., Douglas J. The Best Of Bluegrass. Roll in My Sweet Baby's Arms. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iy_CZDtluz0
22. Будагян Р.Р., Зайцева М.Л. Неофольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве. М. : Музыкаведение, 2017. Вып. 8. С. 31–39.
23. Shankar L. Song for Everyone. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wphj4x-IsfI>
24. Shankar L., Gabriel P. No More Apartheid. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=izX-Vd24dDs>
25. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. 68 с.
26. Shankar L., Hussain Z. Raga Aberi part 3. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R6METlrzWDk>
27. Shankar L. Rhythms Of The World. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IVfNuQ14lBU>
28. Shankar, L. Footprints (fast). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tlamCbQwUgc>
29. Shankar L., U2. One Thalia Theater. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rkT-yZG-xBE>
30. Шанкар Л. Севастопольский джазовый портал. Sevastopol Jazz. URL: http://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=440:2012-04-25-17-01-04&catid=48&Itemid=50
31. Шестак А. О времени и о себе. Бульвар Гордона. URL: http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s22_64714/6897.html
32. Попадюк В. Чарівна скрипка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3D3BlfuTZzw>
33. Казанская Т.Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1991. 31 с.
34. Попадюк В. PAPA DUKE «LARK». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0Z6nZfNiK14>
35. Попадюк В. Ukrainian Love. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TZQNG48C3Q4>
36. Попадюк В., Скрипка О. Джаз в Торонто. URL: https://www.youtube.com/watch?v=i0tsLib_dg8
37. Попадюк В. Карпатъе. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Sxp_nfcD8So. Загл. с экрана.
38. Попадюк В. Союзівка (Soyuzivka). URL: https://www.youtube.com/watch?v=qrmn_TMy310
39. Кройтор С., Писак Е. Азира. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wI0KqgSA9PI>
40. Кройтор С., Кройтор Э. Попурри на еврейские темы. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lv656RPA2XM>
41. Шагал М. Моя жизнь / пер. с фр. Н. Мавлевич. СПб. : Азбука, 2017. 221 с.
42. Шолом Алейхем. Скрипка. Библиотека Классики. URL: prozaik.org/child/_child_prose/sholom-aleyhem-skipka.html

43. Слепович Д. Скрипка и кларнет в системе органологических предпочтений клезмеров в Восточной Европе // Институт славяноведения РАН. М. : Центр преподавания еврейской цивилизации в вузах «Сефер», 2004. Вып. 16. С. 293–303.
44. Джуисон Н. Фильм «Скрипач на крыше». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIHw6Sxx1C0>
45. Будагян Р.Р. Трактовка образа скрипача и скрипки в кино- и музыкально-театральном искусстве второй половины XX века // Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны : сб. науч. тр. по итогам III Междунар. науч.-практ. конф. СПб. : ИЦПРОН, 2016. Вып. 3. С. 6–9.
46. Бутовская С. Скрипач на крыше. URL: www.musicals.ru/world/world_musicals/fiddler_on_the_roof
47. Костюк Л. Саниас – скрипка высокого напряжения. Премьера израильского скрипача в Нью-Йорке. URL: <http://sanyakroitor.com/prensa/sanias-skripka-vysokogo-napryazheniya.html>
48. Кройтор С., Кройтор Э. Фантастическое шоу. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Zl6_Xup1aC4
49. Кройтор С., Лившиц Ф. Скрипка и тенор на два голоса. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gt2rl3epzja>
50. Кройтор С. Mediterranean (Live). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7gg2A2IlzJU>
51. Кройтор С. Диалоги музыкантов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N92eH4c0rtA>
52. Демидова В. Союзное Вече «Снежный техно-фьюжн». URL: <https://www.souzveche.ru/articles/sport/22936/>
53. Ясеник А. Кройтор С. Официальный сайт. «Об артисте». URL: <http://sanyakroitor.com/biografiya>
54. Ясеник А. Скрипач высокого напряжения. Официальный сайт С. Кройтора. URL: <http://sanyakroitor.com/prensa/sanias-skripka-vysokogo-napryazheniya.html>
55. Будагян Р.Р., Зайцева М.Л. Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. Вып. 10. С. 35–41.
56. Граппелли С. Биография – Знаменитости. URL: www.peoples.ru/art/music/jazz/stephane_grappelli/
57. Кройтор С. Его говорящая скрипка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H7kEnkbrwQ4>
58. Кройтор С., Мазар Д., Давыдов А. Попурри на еврейские темы. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=veJARgF72xE>
59. Непомнящая Д. Шалом, мой друг, шалом // Журнал Тихоокеанского государственного университета. 2014. Вып. 3 (20). С. 69–75.
60. Веревкина Ю.В. Академическая музыка в непривычных условиях. URL: muzyka-v-nepriyvnykh...
61. Кройтор С., Химо Л. Струны души от Баха до Битлз. URL: <http://anshlag.co.il/tickets/7/1973/>
62. Будагян Р.Р. Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнении рубежа XX–XXI веков // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. М. : Государственная классическая академия имени Маймонида, 2016. С. 438–445.
63. Зайцева М.Л. Эксперименты в области музыкального звучания в камерно-инструментальном творчестве Родиона Щедрина. Вып. 10, т. 2. Харьков : Траектория науки, 2016. С. 15–18.

References

1. Mokrousov, A. (n.d.) *Elektronnoe budushchee bylo vchera* [The electronic future was yesterday]. [Online] Available from: <http://surfingbird.ru/surf/bAgD88c30#.Vz1PhTWLTcs>
2. Mankovskaya, N.B. (2000) *Eстетика postmodernizma* [Aesthetics of postmodernism]. St. Petersburg: Aletеyya.
3. Anikin, V.P. (1998) *Puti fol'kloristiki v XX veke* [Ways of folkloristics in the 20th century]. In: Nikolaev, P.A. (ed.) *Literaturovedenie na poroge XXI veka* [Literary criticism on the threshold of the 21st century]. Moscow: Kompozitor.
4. Ivanova, L.P. (2005) *Tipologiya fol'klorizma v russkoy muzyke XX veka* [Typology of folklorism in Russian music of the 20th century]. Abstract of Art Studies Dr. Diss. St. Petersburg.

5. Budagyan, R.R. & Zaytseva, M.L. (2016) *Problema ispolnitel'skogo stilya v sovremennom skripichnom iskusstve* [The problem of performing style in modern violin art]. Vol. 10. Moscow: Muzykovedenie. pp. 36–43.
6. Zaytseva, M.L. (2016) *Vozvrashchenie k istokam: osobennosti primeneniya etnicheskikh instrumentov v tvorchestve Igorya Matsievskogo* [Return to the origins: The use of ethnic instruments in Igor Matsievsky's work]. Vol. 5(10). Kharkov: Traektoriya nauki. pp. 2.1–2.19.
7. Fidenko, Yu.L. (2014) *Spetsifika fol'klora kak osobogo tipa kul'tury* [The specificity of folklore as a special type of culture]. Vol. 2. Vladivostok: RIO DVGAI.
8. Mikhaylova, A.A. (2006) *Fol'klornye i neofol'klornye stilevy tendentsii v muzyke otechestvennykh kompozitorov dlya bayana* [Folklore and neo-folklore stylistic tendencies in the music of domestic composers for button accordion]. Art Studies Cand. Diss. Saratov.
9. Sokolovski, M. (1991) *Ideyno-esteticheskaya kontseptsiya vesterna i ee transformatsii (na materiale amerikanskogo i evropeyskogo kinematografa)* [The ideological and aesthetic concept of the western and its transformation (on the material of American and European cinema)]. Art Studies Cand. Diss. Moscow.
10. Makmaster, B. (n.d.) *Biografiya* [Biography]. [Online] Available from: http://famous-birthdays.ru/data/18_oktyabrya/mak-master_baddi.html.
11. MacMaster, B. (n.d.) *In Concert Cape Breton Fiddler*. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=ny2beJky_KM&list=PLrNph9TqBZf2Dh6Znx2IJqyx93HHd6KqO
12. MacMaster, B. (n.d.) *King George the Fourth, Old King George, Old King's, King's, Old Tradition*. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=YyS_KwVeukk
13. MacMaster, B. (n.d.) *Trip To Mabou Ridge*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=fv4eW1CZZBM&index=5&list=PLrNph9TqBZf2Dh6Znx2IJqyx93HHd6KqO>
14. Raskolenko, K. (n.d.) *Skripichnaya traditsiya ostrova Key-Breton (Kanada)* [Fiddling Tradition of Cape Breton Island (Canada)]. [Online] Available from: <http://celtic-music.ru/cape-breton-fiddling/>
15. MacMaster, B. & Macmaster, N. (n.d.) *Primrose Lasses*. [Online] Available from: <https://patefon.net/natalie-macmaster>
16. MacMaster, B. & Macmaster, N. (n.d.) *Hey, Johny Cope*. [Online] Available from: <https://patefon.net/natalie-macmaster>
17. Clements, V. (n.d.) *Etnicheskie skripachi i improvisatory* [Ethnic violinists and improvisers]. [Online] Available from: http://www.toke-cha.ru/viol_player_ethno.html
18. Clements, V. (n.d.) *Biografiya* [Biography]. [Online] Available from: <http://ru.knowledgr.com/>
19. Clements, V. & O'Connor, M. (n.d.) *House of the Rising Sun*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=Li0IjE92YK0>
20. Clements, V., Hartford, J., Rice, T. & Douglas, J. (n.d.) *Old Time River Man*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=G8HvNot3ZbY/>
21. Clements, V. & Douglas, J. (n.d.) *The Best Of Bluegrass. Roll in My Sweet Baby's Arms*. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=iy_CZDtIuz0
22. Budagyan, R.R. & Zaytseva, M.L. (2017) *Neofol'klornye tendentsii v sovremennom skripichnom iskusstve* [Neo-folklore tendencies in modern violin art]. Vol. 8. Moscow: Muzykovedenie. pp. 31–39.
23. Shankar, L. (n.d.) *Song for Everyone*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=wphj4x-IsfI>
24. Shankar, L. & Gabriel, P. (n.d.) *No More Apartheid*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=izX-Vd24dDs>
25. Castells, M. (2000) *Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura* [Information Age: Economics, Society and Culture]. Translated from English. Moscow: [s.n.].
26. Shankar, L. & Hussain, Z. (n.d.) *Raga Aberi part 3*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=R6METlrzWDk>
27. Shankar, L. (n.d.) *Rhythms of The World*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=IVfNuQ14IBU>
28. Shankar, L. (n.d.) *Footprints (fast)*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=tlaMCbQwUgc>
29. Shankar, L. (s.n.) *U2. One Thalia Theater*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=rkT-yZG-xBE>
30. Shankar, L. (n.d.) *Sevastopol'skiy dzhazovyy portal. Sevastopol Jazz* [Sevastopol jazz portal. Sevastopol Jazz]. [Online] Available from: http://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=440:2012-04-25-17-01-04&catid=48&Itemid=50

31. Shestak, A. (n.d.) *O vremeni i o sebe. Bul'var Gordona* [About time and about myself. Gordon Boulevard]. [Online] Available from: http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s22_64714/6897.html
32. Popadyuk, V. (n.d.) *Charivna skripka* [Charivna violin]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=3D3BlfuTZzw>
33. Kazanskaya, T.N. (1991) *Traditsionnoe iskusstvo russkikh narodnykh skripachev* [Traditional art of Russian folk violinists]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. Leningrad.
34. Popadyuk, V. (n.d.) *Papa Duke "Lark"*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=0Z6nZfNiKI4>
35. Popadyuk, V. (n.d.) *Ukrainian Love*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=TZQNG48C3Q4>
36. Popadyuk, V. & Skripka, O. (n.d.) *Dzhaz v Toronto* [Jazz in Toronto]. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=i0tsLib_dg8
37. Popadyuk, V. (n.d.) *Karpat'e* [Carpathia]. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=Sxp_nfcD8So. – Zagl. s ekrana
38. Popadyuk, V. (n.d.) *Soyuzivka*. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=qrmn_TMy310
39. Kroitor, S. & Pisak, E. (n.d.) *Azira*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=wI0KqgSA9PI>
40. Kroitor, S. & Kroitor, E. (n.d.) *Popurri na evreyskie temy* [Medley on Jewish themes]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=lv656RPA2XM>
41. Shagal, M. (2017) *Moya zhizn'* [My life]. In: N. Mavlevich. St. Petersburg: Azbuka.
42. Sholom Aleichem. (n.d.) *Skripka. Biblioteka Klassiki* [Violin. Library of Classics]. [Online] Available from: prozaik.org/child/_child_prose/sholom-aleychem-skripka.html
43. Slepovich, D. (2004) *Skripka i klarnet v sisteme organologicheskikh predpochteniy klezmerov v Vostochnoy Evrope* [Violin and clarinet in the system of organological preferences of klezmers in Eastern Europe]. Moscow: Center for Teaching Jewish Civilization in Sefer Universities. pp. 293–303.
44. Jewison, N. (n.d.) *Fil'm "Skripach na kryshe"* [The film "A Fiddler on the Roof"]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIHw6Ssx1C0>
45. Budagyan, R.R. (2016) *Traktovka obraza skripacha i skripki v kino- i muzykal'no-teatral'nom iskusstve vtoroy poloviny XX veka* [Interpretation of the image of a violinist and a violin in cinema and musical and theatrical art of the second half of the 20th century]. *Aktual'nye voprosy gumanitarnykh nauk v sovremennykh usloviyakh razvitiya strany* [Topical issues of the Humanities in modern conditions of the country's development]. Proc. of the Conference. Vol. 3. St. Petersburg: ITsRON. pp. 6–9.
46. Butovskaya, S. (n.d.) *Skripach na kryshe* [A Fiddler on the Roof]. [Online] Available from: www.musicals.ru/world/world_musicals/fiddler_on_the_roof
47. Kostyuk, L. (n.d.) *Sanias – skripka vysokogo napryazheniya. Prem'era izrail'skogo skripacha v N'yu-Yorke* [Sanias – a high voltage violin. An Israeli violinist premiered in New York]. [Online] Available from: <http://sanyakroitor.com/prensa/sanias-skripka-vysokogo-napryazheniya.html>
48. Kroitor, S. & Kroitor, E. (n.d.) *Fantasticheskoe shou* [A Fantastic Show]. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=Zl6_Xup1aC4
49. Kroitor, S. & Livshits, F. (n.d.) *Skripka i tenor na dva golosa* [The violin and tenor for two voices]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=gt2rl3epzja>
50. Kroytor, S. (n.d.) *Mediterranean (Live)*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=7gg2A2IlzJU>
51. Kroitor, S. (n.d.) *Dialogi muzykantov* [Dialogues of musicians]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=N92eH4c0rtA>
52. Demidova, V. (n.d.) *Soyuznoe Veche "Snezhnyy tekhnofyuzhn"* [An Allied Veche "Snow Techno-Fusion"]. [Online] Available from: <https://www.souzveche.ru/articles/sport/22936/>
53. Yasenik, A. & Kroitor, S. (n.d.) *Ofitsial'nyy sayt. "Ob artiste"* [Official site. "About the Artist"]. [Online] Available from: <http://sanyakroitor.com/biografiya>
54. Yasenik, A. (n.d.) *Skripach vysokogo napryazheniya. Ofitsial'nyy sayt S. Kroytora* [High voltage violinist. S. Kroitor's official site]. [Online] Available from: <http://sanyakroitor.com/prensa/sanias-skripka-vysokogo-napryazheniya.html>
55. Budagyan, R.R. & Zaytseva, M.L. (2017) *Dzhaz i sovremennoe skripichnoe iskusstvo* [Jazz and modern violin art]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 10. pp. 35–41.
56. Grappelli, S. (n.d.) *Biografiya – Znamenitosti* [Biography – Celebrities]. [Online] Available from: www.peoples.ru/art/music/jazz/stephane_grappelli/

57. Kroitor, S. (n.d.) *Ego govoryashchaya skripka* [His talking violin]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=H7kEnkbrwQ4>
58. Kroitor, S., Mazar, D. & Davydov, A. (n.d.) *Popurri na evreyskie temy* [Jewish Medley]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=veJARgF72xE>
59. Nepomnyashchaya, D. (2014) Shalom, moy drug, shalom [Shalom, my friend, shalom]. *Zhurnal Tikhookeanskogo gosudarstvennogo universiteta*. 3(20). pp. 69–75.
60. Verevkina, Yu.V. (n.d.) *Akademicheskaya muzyka v neprivychnykh usloviyakh* [Academic music in unusual conditions]. [Online] Available from: muzyka-v-neprivychnykh...
61. Kroitor, S. & Khimo, L. (n.d.) *Struny dushi ot Bakha do Bitlz* [Strings of the soul from Bach to the Beatles]. [Online] Available from: <http://anshlag.co.il/tickets/7/1973/>
62. Budagyan, R.R. (2016) Sochetanie akademicheskikh i neakademicheskikh traditsiy v skripichnom ispolnitel'stve rubezha XX–XXI vekov [The Combination of Academic and Non-Academic Traditions in Violin Performance at the Turn of the 21st Centuries]. In: *Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury* [Traditions and Perspectives of Art as a Cultural Phenomenon]. Moscow: Maimonides State Classical Academy. pp. 438–445.
63. Zaytseva, M.L. (2016) *Eksperimenty v oblasti muzykal'nogo zvuchaniya v kamerno-instrumental'nom tvorchestve Rodiona Shchedrina* [Experiments in the field of musical sounding in the chamber-instrumental art of Rodion Shchedrin]. Vol. 10(2). Kharkov: Traektoriya nauki. pp. 15–18.

Сведения об авторах:

Зайцева М.Л. – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Академия имени Маймонида (Москва, Россия). E-mail: marinaz1305@mail.ru

Будагян Р.Р. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии федерального Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Академия имени Маймонида (Москва, Россия). E-mail: r.budagyan@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Zaitseva M.L. – Russian State University them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art) (Moscow, Russian Federation). E-mail: marinaz1305@mail.ru

Budagyan R.R. – Russian State University them. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art) (Moscow, Russian Federation). E-mail: r.budagyan@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.12.2019;
одобрена после рецензирования 29.10.2020; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 19.12.2019;
approved after reviewing 29.10.2020; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 781.6+784

doi: 10.17223/22220836/49/13

МУЗЫКАЛЬНОЕ «ПРОЧТЕНИЕ» СЛОВЕСНОГО ТЕКСТА

Людмила Павловна Казанцева

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия,

kazantseva-lp@yandex.ru

Аннотация. При создании вокального или хорового опуса во взаимодействие вступают смыслы, образующиеся на разных уровнях его организации. В качестве последних показаны лексика, фразеология, фоника, музыкальный звук, музыкальная интонация, метроритмика, структура, литературный образ, хронотоп, драматургия, тема и идея, авторское начало. Процесс смыслообразования, обычно берущий начало в художественном тексте, определенным образом продолжается музыкой. В синтетическом словесно-музыкальном художественном произведении совместно вибрируют литературные и музыкальные смыслы, органично согласуемые друг с другом, взаимодополняющие и даже конфронтирующие.

Ключевые слова: слово, смысл, музыкальное «прочтение»

Для цитирования: Казанцева Л.П. Музыкальное «прочтение» словесного текста // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 161–172. doi: 10.17223/22220836/49/13

Original article

MUSICAL “READING” OF THE VERBAL TEXT

Liudmila P. Kazantseva

Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russian Federation, kazantseva-lp@yandex.ru

Abstract. For the artistic content of a synthetic work, the fundamental issue is the relationship between literary and musical principles, or how exactly the composer “heard” the verbal text. There is an accurate or inaccurate reproduction of the verbal text by the composer, in particular, its semantic components, in creative practice. Both the preservation of the parameters of the literary basis, which looks like a completely natural desire for an adequate musical solution, and any kind of departure from it pursue certain artistic goals. This publication is devoted to various ways of forming artistic meanings in a verbal-musical work.

When creating a vocal or choral opus, meanings that are formed at different levels of its organization enter into interaction. As these levels are shown vocabulary (the chosen language – artistic, “service” as in numerous vocal and choral plays called “Solfeggio”, “meaningless”; genre and style potentials of the text; “multilingualism”), phraseology (the size of phrases, figures of speech, phraseological units), phonics (sound writing of a literary source – alliteration, assonance, onomatopoeia to noises), musical sound, musical intonation, means of musical expression (harmony and tonality, tempo, register, etc.), metrics and rhythm (strict metricity of the poetic text and free – of the prosaic), structure (stanza, omissions or additions of lines), artistic image (simplicity / complexity, “volume”, subtextuality, monologue / dialogicality), chronotope (spatio-temporal characteristics), drama (formation and interaction of images), theme and idea, author’s origin (the presence of a creative personality in the figurative-artistic system of a work as an “outside observer”, “lyrical hero”, “storyteller”, carrier of one’s own attitude to the depicted, etc.).

The process of making sense, usually originating in a literary text, continues in a certain way with music. It has been established that in a synthetic literary-musical work of fiction, a

writer and a composer do not necessarily turn out to be like-minded people. Together, literary and musical meanings vibrate, not only organically coordinated with each other, but also complementary and even confrontational. Thus, the integral artistic content becomes more complex and ambiguous. Considering the unlimited number of musical versions of the same literary source, the artistic world of the work turns out to be potentially almost infinitely open to more and more new interpretations and reinterpretations.

Keywords: word, meaning, musical “reading”

For citation: Kazantseva, L.P. (2023) Musical “reading” of the verbal text. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 161–172. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/13

Для художественного содержания синтетического произведения принципиальным вопросом является соотношение литературного и музыкального начал или то, как «услышал» композитор словесный текст. Именно в этом ракурсе нами должны быть оцениваемы все действия композитора.

Ключевое значение словесного текста вынуждает сперва разобраться в тех смысловых импульсах, которые он дает композитору. Существенны при этом практически все смысловые элементы. Приступая к воплощению художественного мира стихотворения, перед музыкантом стоит множество профессиональных проблем. При этом наблюдается точное или неточное воспроизведение композитором словесного текста, в частности, его смысловых компонентов. Как сохранение параметров литературной основы, которое выглядит совершенно естественным желанием адекватного музыкального решения, так и любого рода «отходы» от нее преследуют какие-то иные художественные цели. Именно они и будут нас более всего интересовать впоследствии¹.

Прежде всего важна **лексика** первоисточника, т.е. его словесный состав. Индивидуальность литературного текста может быть обусловлена особым набором слов (скажем, избеганием глаголов, «нанизыванием» прилагательных), их жанровыми и стилевыми признаками, такими как песенная простонародность стихотворений Р. Бернса, стилизации поэзии Средневековья или XVIII в. у М. Кузмина, эксперименты по стилизации античной и средневековой поэзии у В. Брюсова.

Далеко не безразлично, на каком языке изъяснился литератор. Общеизвестна, например, ценная для лирической кантилены певучесть итальянского языка, в большой степени утрачиваемая при переводе. Перевод иноязычного текста может достаточно далеко отойти от исходного смысла поэтического первоисточника, что небезразлично затем для музыкального воплощения. Так произошло со стихотворением И. Гёте «Ein Fichtenbaum steht einsam». В вольном переводе М. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...» мужской род немецкого существительного *der Fichtenbaum* («ель») превратился в русском языке в женский. Из-за этого поднятая Гете тема разлуки влюбленных (ель/пальма, Он/Она) сменилась у Лермонтова на тему одиночества.

Художественно значимым может оказаться использование музыкантом «бессмысленных», на первый взгляд, текстов. Вспомним, что еще в ранней

¹ Опорные параметры анализа синтетического словесно-музыкального художественного произведения, предложенного в данной публикации, – лексика, фразеология, фоника, музыкальный звук, метроритмика, структура, литературный образ, хронотоп, драматургия, тема и идея, авторское начало, – сформулированы и более подробно рассмотрены в работах [1, 2].

средневековой музыке между словами или даже слогами богослужебных песнопений помещались бессмысленные слоги – в западноевропейской монодии «но», «на», «ане», в отечественной музыке – «не», «на», «хе», именуемые «ананайками» и «хабувами». В средневековой русской глоссолалии слово также дробилось из-за введения в него множества непонятных слогов, что усиливало, с одной стороны, мелодизм текста, с другой – его непостижимую таинственность.

Современные музыканты опробовали в своих опусах и «заумь» В. Хлебникова, и абсурдистские тексты Д. Хармса, и многие другие образцы «бесмыслицы», разрушающие привычную семантику и переводящие внимание слушателя на фоническую сторону слова или на элементарные компоненты, «кванты» смысла – буквы (слоги) и звуки. Вокальная «песенка без слов» И. Стравинского «Пастораль» наполнена зовами «А-у». Специфическая фоническая краска добавляется к звучанию музыкальных инструментов в «Aventures» («Приключениях») Д. Лигети благодаря произнесению тремя певцами слов на несуществующем языке.

Парадоксальным образом музыканты умеют воспользоваться и традиционными слоговыми названиями музыкальных звуков в качестве словесного текста – традицией, лежащей в основе жанра сольфеджио. В вокальных «Сольфеджио» В. Моцарта и Р. Щедрина, хоровых «Сольфеджио» Т. Корганова, А. Ларина, А. Лемана, Е. Подгайца, А. Пярта, М. Ройтерштейна, Ю. Фалика, Р. Щедрина и других авторов смысл слова, обозначающего определенный звук, акцентирует внимание исполнителя и слушателя на собственно музыке. Ослабление понятийного смысла в слове оборачивается также усилением его фонизма, музыкальности. Тем самым внемузыкальный элемент углубляет внутримузыкальный смысл.

Лексику стихотворения композитор воспроизводит точно или неточно. Вмешиваясь в поэтический текст, он не боится заменить или повторить слово, хотя причина этих действий порой весьма проста – «технологична». Так, фонетически неудобное для пения слово заменяется иным: в № 1 «Осень» из поэмы «Отчалившая Русь» Г. Свиридов переделал начало третьей строфы «Схимник-ветер» стихотворения С. Есенина в «Ветер-схимник», в № 5 оттуда же «не ты так плачешь» – в «не ты ли плачешь», в № 8 «в небо вспрыгнувшая буря» – в «в небо прыгнувшая буря». Повторением слова или словосочетания также восполняется нехватка словесного «материала» для свободного музыкального развертывания, что особенно необходимо в хоровой полифонической музыке, где сходные музыкальные «мысли» должны пройти во всех голосах и получить достойное музыкальное развитие.

Замена или повтор слова могут иметь и более важные – смыслообразующие – последствия. Так, все номера вокального цикла «Сатиры» на слова Саши Черного Шостакович недаром начинает музыкальным декламированием их названий – торжественный настрой на многозначительный монолог каждый раз затем разрушается не достойным его сниженно-бытовым повествованием, усиливая комический эффект произведения.

Для художественного целого безразлично, как *музыкальная интонация* доносит смысл слова. Берясь за словесный текст, композитор не боится откровенной иллюстративности. Поэтому без труда мы расслышим в музыкальной интонации мерный ход мельничных жерновов в первой песне

«В путь» и журчание ручья в нескольких песнях из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» Шуберта, перестук колес поезда (в «Попутной песне» Глинки), щебетание (в «Соловье» Алябьева), шум реки (в «Ночном зефире» Даргомыжского), топот копыт (в романсе «Гонец» Римского-Корсакова), звон бубенчиков (в романсе «Сани» Свиридова), переборы гитарных струн (в многочисленных романсах для голоса с фортепиано русских композиторов).

Музыкальная интонация склонна усиливать и даже восполнять те смыслы, которые лишь намечены словом. При этом порой музыканту изрядно помогают интонационные заимствования. Известный «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена символически зазвучал в романсе «Судьба» Рахманинова. «Пробуждение весны» Д. Шостаковича из вокального цикла «Сатиры» на слова Саши Черного выиграло от цитирования бурных фортепианных пассажей из романса «Весенние воды» Рахманинова, безудержный восторженный пафос которых входит в противоречие со «сниженным» пародийным словом и заставляет улыбнуться.

Музыкальная интонация способна и на известное самодвижение, автономное смысловое развертывание. Именно это мы наблюдаем в романсе «Мы сидели с тобой» П. Чайковского. В стихотворении Д. Ратгауза трижды проходит навязчивая мысль лирического героя «я тебе ничего не сказал», которая композитором прочувствована по-разному: спокойно-повествовательно, с душевным волнением, с отчаянным осознанием фатальности произошедшего. Психологически пронизательное интонационно-смысловое варьирование слова обнажает внутренний мир человека и в других романсах Чайковского: «Отчего?..», «Забыть так скоро...».

Симптоматично названа часть № 6 кантаты «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке – «Ложное утешение». Один и тот же текст (фрагмент из «Народной книги») поручен упивающемуся итальянской кантиленой контрастенору и искаженно-канонично вторящему ему эстраднему контральто. Фауст словно разрываем противоречием утешения и угрозы.

Как мы видим, для художественного образа синтетического целого безразлично произнесение слова. Слово отнюдь не всегда естественно «дышит» в мелодии. Музыка может и «спорить» с ним. В шуточной песне царевича Федора с Мамкой М. Мусоргский в «Борисе Годунове» пошел на намеренные орфоэпические нарушения: «Сам дьяк Лу́ка съел корову *да́* быка, *се́*мьсот *па́*расят, *а́*дни *ножкí* вися́т».

В Песне девушки из оперы «Мавра» Стравинский и вовсе высмеивает слово, действуя, впрочем, в рамках комического оперного жанра. Лирическую исповедь главной героини «Друг мой милый, ясно солнышко мое» композитор облакает в искаженную романсовую интонацию с нарушением в мелодии акцентуации слова, утрированным несовпадением мелодии и гармонии, метроритмическим «разнобоем», тяжеловесным quasi-гитарным сопровождением, напыщенным *b-moll'*ем. Неудивительно, что благодаря музыке тоска по возлюбленному кажется неискренне-сентиментальной и вызывает улыбку.

Выразительность словесного текста в немалой степени обеспечивается **фразеологией** – величиной фраз, их соотнесенностью со строкой, а также применением особых приемов выразительности, таких как эпитет (характеристика свойств выделяемого слова), сравнение (уподобление), антитеза

(противопоставление двух мыслей), метафора (употребление слова в переносном смысле), гипербола (чрезмерное преувеличение), аллюзия (намек на лицо, событие или художественное произведение), эллипсис (намеренный пропуск слов), инверсия (нарушение порядка слов в предложении), оксюморон (сочетание противоположных по значению слов), градация (расположение слов с возрастающей или убывающей экспрессией), риторический вопрос (не предполагающий ответа), идиома (непереводимое дословно на другой язык словосочетание), фигура с повторами слов в начале конструкции (анафора), конце (эпифора), при подхвате в сочинительной конструкции (реприза) и многих других.

Композитор не обязательно бережно сохраняет фразеологию, но и позволяет себе решительно вмешиваться в нее. Риторический подход к словесному тексту у музыкантов эпохи барокко сказывался в особом подчеркивании музыкальными средствами ключевого слова фразы. Слова «небо», «земля», «умирать», «возвысить», «падать», «искать», «Зло», «страх» и другие выделялись особыми музыкально-риторическими фигурами. Впоследствии уже без таковых композиторы акцентировали наиболее важные для них слова рельефной декламацией, нивелированием или отключением аккомпанемента. Так высвечены заключительное «в его объятиях сын был мертв» в «Лесном царе» Ф. Шуберта; «Гребите!», «Засните!», «Любите!» – в романсе «Они отвечали» С. Рахманинова; «Но то был сон» – в его же «Сне» ор. 8 № 5; речитируемые в полной тишине «ударные» словесные фразы – в «Сонетах Петрарки» Ф. Листа. Музыканты более позднего времени свободнее обращаются со словесной фразой. Например, в «Антиформалистическом райке» Д. Шостаковича намеренное несовпадение словесных и музыкальных фраз в выступлении Единицына (Сталина) использовано как средство пародирования неправильной русской речи – специфического грузинского акцента.

Определенную выразительность таит в себе **фоника** – звукопись литературного первоисточника. От внимания музыканта не ускользнут такие усиливающие фонизм словесного текста средства, как аллитерация (повторяемость в стихотворной речи одного согласного звука, скажем, «Мой милый маг, моя Мария» у В. Брюсова), ассонанс (повторяемость гласного звука), звукоподражание шумам (свисту ветра, пению птиц и т.д.).

Важнейший смысловой компонент словесного текста – его **метроритмика**. Четкая метроритмичность не только хорошо организует поэтический текст, но и служит определенной выразительности. Именно как модусы выразительности трактовали еще древнегреческие пииты поэтические стопы: призывно-активный ямб (стремящийся со слабой доли к сильной), спокойно-уверенный хорей (опирающийся на сильную долю, к которой присоединяется слабая), плавный лиричный амфибрахий (волнообразно окружающий слабыми долями сильную) и т.д. Да и в более позднее время, как показало исследование М.Л. Гаспарова, поэтические метры сохраняют определенный семантический ореол [3]¹.

¹ На многочисленных примерах исследователь показывает семантическое поле и семантическую периферию ряда распространенных в русской поэзии метров (например, у трехстопного хорея, ведущего свою историю от «Горных вершин...» Лермонтова, это, соответственно, «путь», «природа», «быт», «дети и детство», «сказка», песенность и – мотивы гражданственности, сатиры, социального бунта).

Свободно ритмизованный прозаический текст, также используемый композиторами, обладает другими выразительными свойствами. В «Письме К.С. Станиславскому от С. Рахманинова» композитор в музыкально-эпистолярной форме откликнулся на радостное событие – празднование юбилея МХАТа. На прозаических текстах «Райка» М. Мусоргского, «Газетных объявлений» А. Мосолова, «Антиформалистического райка» и пяти романсов на слова из журнала «Крокодил» Д. Шостаковича, Курортной кантаты «Бюрократида» на тексты инструкции для отдыхающих в пансионате «Курпаты» Р. Щедрин изначально лежит печать комизма, усиливаемого музыкой. Прозаические же тексты лирических романсов, например, вокального цикла «Детская» и других опусов М. Мусоргского на собственные слова впечатляют исповедальной искренностью и непосредственностью высказывания.

Казалось бы, метроритмика стиха должна сблизить его с музыкой. Тем не менее именно здесь в полной мере проявляется «своеволие» композитора. В романсе А. Гурилёва «И скучно и грустно» вальсирующая амфибрахическая стопа М. Лермонтова дважды в одном и том же месте взламывается музыкальной фразировкой, неожиданным мелодическим взлетом, а во втором случае – пропуском союза *и*, акцентно высвечивая первые слова фраз «*все лучшие годы*», «*(и) всё так ничтожно*». То же сходными средствами делает М. Мусоргский в романсе «*Меня ты в толпе не узнала...*» из вокального цикла «*Без солнца*», где течение плавного амфибрахического ритма А. Голенищева-Кутузова меняется на «*всей прошлой любви наслаждения, всю горечь забвенья и слез!*» и превращает лирическую исповедь героя в крик отчаяния и безнадёжности.

Оригинально работает М. Мусоргский со словом А.К. Толстого в вокальном опусе «*Рассеивается, расступается*»: пятидольник поэта композитор размещает в такте 4/4, но весь романс будто складывается из обусловленных стихотворной стопой однотоков. Нетрадиционную музыкальную метроритмику нашел И. Стравинский для «Трёх стихотворений из японской лирики», сообщивший в письме В.В. Держановскому, опубликовавшему его в своем еженедельнике «Музыка»: «...Отсутствием ударений в японских стихотворениях – я и руководствовался главным образом при сочинении своих романсов. Но как было этого достичь? Самый естественный путь был – перемещение долгих слогов на музыкальные краткие. Акценты должны были, таким образом, исчезнуть сами собой, чем достигалась бы в полной мере линейная перспектива японской декламации» [4. С. 834–835]. Нейтрализованная музыкой акцентность позволила композитору передать трепетное струение изысканно-тонкого поэтического слова.

Структурирование поэтического текста так или иначе организует не только словесный материал, но и смыслы стихотворения. Небезынтересно, как к предложенной поэтом структуре относится композитор, ибо от сохранения или обновления музыкантом структуры словесного текста зависит целостное художественное содержание. Совпадение строфики стихотворения с музыкальными структурами любят песня и баллада, где музыкант «солидарен» с поэтом. Однако сплошь и рядом композитор считает необходимым внести свои поправки. Повторяя две последние строки каждого четверостишия стихотворения А. Пушкина «Зимняя дорога», Г. Свиридов приблизил свой романс к куплетной песне. Понятен заключительный повтор Свиридо-

вым первой строфы стихотворения Пушкина в романсе «К няне» – так достигнута образно-художественная завершенность незаконченного поэтом отрывка.

Широко распространены в композиторской практике изъятия строк и строф. Так, в романсе «И скучно, и грустно» А. Гурилев отказывается от декларирующей философскую сентенцию последней строфы стихотворения М. Лермонтова и ограничивается лишь первыми двумя, раскрывающими тему одиночества как прочувствованную эмоционально. Подчас поэтический текст komponируется музыкантом довольно свободно.

Важнейшее значение в синтетическом опусе приобретают **художественные образы** словесного текста. Индивидуальность художественного (в частности поэтического) образа обеспечивают его простая «одномерность» или сложная «объемность»; его статичность или динамичность – перемещение в разные смысловые сферы (скажем, частое в поэзии движение от лирического героя к природе или наоборот), его качественные метаморфозы и т.д. Особенность словесного образа зависит и от формирования в нем подтекстовых (глубоко «залегаемых», улавливаемых лишь между строк) смыслов, моделируемого в нем хронотопа (представлений о времени и пространстве), других свойств.

Для целостного – художественного – образа немаловажен *музыкальный звук*. Он «материализуется» прежде всего определенным исполнительским составом. Вряд ли случайна предназначенность кантатно-ораториальных жанров с их серьезной, возвышенно-фресковой или плакатной тематикой для больших смешанных инструментально-хоровых составов, пейзажных лирических зарисовок – для светлых женских голосов, а философски-сдержанных, молитвенно-сосредоточенных или героических образов – для суровых мужских.

Принципиален характер исполнительского состава в опусах с диалогической литературной основой. На первый взгляд, вокальный дуэт кажется при этом оптимальным. Действительно, в кантате № 60 BWV 60 И.С. Баха «O Ewigkeit, du Donnerwort» философский диалог Страх и Надежды («О, вечность, ты громовое слово, о меч, сверлящий душу, о начало без конца, о вечность, время без времени...» – «Господь, я жду твоего блага») ведут два интонационно контрастных «персонажа» – Альт и Тенор.

Иная картина складывается в песнях Ф. Шуберта «Девушка и смерть» (на слова Клаудиуса) и «Лесной царь» (на слова И. Гёте), «Слеза» А. Даргомыжского (на слова А. Пушкин), «Песнях и плясках смерти» М. Мусоргского (на слова А. Голенищев-Кутузова), № 6 «Симоне, Петр... Где ты? Приди...» из поэмы «Отчалившая Русь» Г. Свиридова (на слова С. Есенина). Поэтическое слово здесь разворачивает диалог, поддерживаемый музыкально-интонационно, однако всюду вокальная партия предполагает только одного исполнителя. Так возникает своеобразный эффект: певец предстает как рассказчик и мгновенно перевоплощается в то или иное действующее лицо, не занимая ни одну из позиций окончательно. Сохранение заданного вокального тембра (при всех его необходимых здесь театральных нюансах) при смене ролей порождает смысловую неоднозначность, от которой было свободно слово, т.е. ведет к усложнению семантической структуры музыкального пласта синтетического произведения.

В соприкосновение с поэтическим образом вступают все имеющиеся средства музыкальной выразительности, позволяющие композитору вносить те или иные смысловые коррективы. Не пытаясь здесь охватить весь комплекс средств, укажем на возможности лишь одного из них – тональности. Тщательнейше выбирает тональность С. Рахманинов. У него она чутко реагирует на слово. Блеск золота как семантика *D-dur*’а созвучна слову в ряде его произведений: во II части «Колоколов» несется «к свадьбе зов святой, Золотой»; в романсе «В моей душе...» трижды упоминается «знойное солнце»; в романсе «Фонтан» «пылью огнецветной» «пламенеет», «на солнце влажный дым»; в романсе «Ты знал его...» поэт – «светозарный бог, сияет он над усыпленной рощей»; в женском хоре «Задремали волны» спокойно «светит месяц полный», «серебрится море, трепетно горит». Нередко мы встречаем *E-dur* как обозначение манящего света, благотворящего сияния: «Эти ночи прекрасные, ярким светом луны озаренные...» в одноименном романсе; «По небу полуночи ангел летел, и тихую песню он пел; и месяц, и звезды, и тучи толпою внимали той песне святой» в хоре «Ангел»; «В лазури светлого эфира я буду в вечности твоя!...» в ариозо Франчески из II картины оперы «Франческа да Римини». Сверкающий *E-dur* вытесняет собою первоначальную одноименную тональность в романсе «Сумерки», ибо «роняя луч свой нежный, восходят звездочки нешумною толпой...», а в романсе «Утро» он неожиданно вспыхивает в *F-dur*’ном контексте на словах «...и солнца луч, природу озаря, с улыбкой посылал ей жгучие лобзанья».

Не следует думать, будто композитор всегда озабочен поиском музыкальных средств, эквивалентных поэтическому образу. Практика свидетельствует о творческой свободе композитора в его «прочтении» стихотворения. Вполне нормативны такие музыкальные решения, при которых новый, синтетический художественный образ – благодаря музыке – дистанцируется от словесного источника. Таков художественный образ романса Рахманинова «Ты помнишь ли вечер» на стихи А.К. Толстого. Царящая здесь умиротворенно-идиллическая атмосфера неоднозначна: при всей ее благостности, идущей от поэтического текста, она все же сомнительна, искусственна, ибо слишком «заземленны» многочисленные кадансовые обороты, гасящие готовую расцвести и развернуться мелодию. Причина столь явных «несоответствий» музыкальных средств и слова раскрывается лишь в самом конце романса, когда слова «И нам наше горе казалось далеко, и как мы забыли о нем!» неожиданно разъясняют: нарисованная идиллия была лишь желаемой, мечтаемой. Музыка же, долго идя вразрез со словом, сумела передать нереальность счастья с самого начала.

Композитор корректирует и хронотоп поэтического образа. Стихотворный текст романса «Я помню вальса звук прелестный» со словами и музыкой Н. Листова в первом куплете уводит в прошлое («я помню», «тел голос неизвестный, и песня чудная лилась», «был вальс»), а во втором возвращает в настоящее («теперь зима», «ели стоят», «шумят метели», «звуки вальса не звучат»). Музыкальный же образ «универсален», в нем оба модуса времени слиты.

Музыкальный пласт синтетического произведения в состоянии сделать явным глубоко скрытый в толще слова подтекст. Таким соотношением музыки и слова как одним из приемов пародирования воспользовался М. Мусорг-

ский в конце «Райка». Придумав стилизованный под высокую архаику словесный гимнический текст («О преславная Евтерпа, о великая богиня, ниспошли нам вдохновенье, оживи ты немощь нашу, и златым дождем с Олимпа ороси ты нивы наши, светлорусая богиня, небожительница муза»), композитор наложил его на «с усердием, во все горло» распеваемую простенькую народную плясовую мелодию, чем сразу же «ниспроверг» слово с возвышенного пьедестала. Ложный пафос изрекаемой словесным монологом истины развенчал в первой из «Сатир» на слова Саши Черного, именуемой «Критику», Д. Шостакович, откровенно посмеявшись над ней в залихватской плясовой фортепианной постлюдии.

Словесный текст и его музыкальная версия должны быть поняты и с точки зрения **драматургии**, т.е. взаимодействия художественных образов (их последования или чередования), возможно – разворачивания сюжета. С этой точки зрения также отнюдь не обязательно полное совпадение музыки и слова. Например, равнозначные в стихотворении Клаудиуса образы девушки и смерти приобрели в песне «Девушка и Смерть» Ф. Шуберта оп. 7 № 3 иное значение: фортепианные вступление и заключение на музыке монолога Смерти усилили значимость этого образа, сделав его главным. П. Чайковский заканчивает романс «Не верь, мой друг...» репризой, повторив в конце первую строфу стихотворения А.К. Толстого и утвердив тем самым приоритет меланхолического состояния лирического героя, чего избегают, обращаясь к тому же стихотворению, Н. Римский-Корсаков и С. Рахманинов, завершая свои музыкальные версии вторым, взволнованным образом.

Важнейшая роль в формировании синтетического произведения искусства принадлежит **теме** и **идее**. Чтобы уяснить, как музыка и слово взаимодействуют на этом уровне художественного содержания, попробуем сравнить романсы и хоры, написанные на один поэтический текст, т.е. предлагающий музыкантам одну и ту же тему.

Стихотворение М. Лермонтова «Тучи» («Тучки небесные...») посвящено горькому осознанию лирическим героем своего одиночества через параллель с открывающейся ему картиной природы – мчащимися по небу тучами. Основная мысль поэта пессимистична: троекратная анафора «нет» в последней, третьей строфе стихотворения не оставляет надежды на обретение счастья. Однако не все композиторы именно так «прочитали» горькие думы поэта.

Поэтический опус М. Лермонтова вдохновил Н. Огарева на романс, всецело сосредоточенный на человеке. Трехчастная композиция с точной репризой утверждает как основное элегическое настроение лирического героя (*Andante, e-moll*, распевно-декламационная романсовая мелодия с мерным «гитарным» аккомпанементом, многократно повторяемый тоскливый квинтовый тон), оттеняемое душевным волнением в контрастной середине.

Близок романсу Огарева хор а cappella Н. Черепнина, только элегическое состояние теперь принадлежит не одному субъекту-индивидууму, да и судьбоносные вопросы второй строфы стихотворения «Кто же вас гонит: судьбы ли решение? Зависть ли тайная? Злоба ль открытая? Или на вас тяготит преступление? Или друзей клевета ядовитая?» задаются драматичнее, а ответы на них звучат решительнее и прямолинейнее.

Тема одиночества человека, видящего отражение своего состояния в природе, совсем иначе воспринята Н. Римским-Корсаковым. Три варьиро-

ванных куплета его женского хора а cappella интонационно однородны. Сама же по себе холодноватая, объективно-отстраненная интонация соткана из полифонических переплетений волнообразных, ритмически спокойных линий. В художественном образе хора через безостановочный бег туч улавливается независимый от человека ход времени, ставший главной философской мыслью произведения.

Хор а cappella П. Крылова «Тучки небесные...» на то же стихотворение Лермонтова заставляет вспомнить об опусе Римского-Корсакова, ибо автору также удалось многоголосным пением передать элегическое состояние, перекликающееся с отстраненной от человека видимой им картиной природы – кружением туч. Крылов однако структурно и отчасти интонационно (скандированно-речитативно) отделяет вторую строфу стихотворения. Впрочем, это не колеблет приоритета восстанавливаемого в репризе основного образа, подкрепляемого кодой с повтором первой стихотворной строфы. Печаль созерцания – вот что утверждает эта музыкальная версия стихотворения.

Необычное музыкальное решение первоисточника предложил А. Даргомыжский. Медленная, колоратурно распетая первая часть его вокального опуса, вобравшая в себя две строфы текста и основное настроение стихотворения, резко противостоит финальной стремительной пляске. Напоминая блестящую оперную арию (скажем, Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки, Виолетты из «Травиаты» Верди), романс показывает как почти равноценные два эмоциональных статуса лирического героя – бессильную тоску и неистовый протест.

Пожалуй, ближе всех к поэту оказался в романсе «Тучки небесные...» Г. Свиридов. Отстраненно-философское раздумье (ритмически однообразное бесцезурное повествование), развертывающееся на фоне бесконечного бега туч (триоли шестнадцатых у фортепиано), в зоне «золотого сечения» ненадолго становится пронзительно-личностным, и герой безответно вопрошает: «Кто же вас гонит: судьбы ли решение? Зависть ли тайная?» Позволивший себе некоторые структурные изменения лермонтовского стихотворения, Свиридов сумел точно передать и раскрытую через параллель с природой его тему – состояние душевной неудовлетворенности, и идею непреодолимости этого состояния.

Во многом похожая концепция сложилась в хоре «Тучки небесные» для женских голосов с фортепиано А. Никольского ор. 44 № 4: объективное повествование на фоне природы на время прерывается страстными риторическими вопросами. Однако области объективного и субъективного разведены здесь жестче из-за резкого интонационного (особенно темпового) контраста в середине, структурных обособлений частей и повторов стихотворных строк в конце каждой из частей. Более слитные, продолжающие у Свиридова одна другую объективная и субъективная сферы превратились у Никольского в два полноценных смысловых плана, по-разному подающих одну и ту же мысль о безысходности.

Сравнение семи (далеко не всех) музыкальных версий стихотворения Лермонтова показало, что композиторами делаются свои повороты заданной поэтом темы. В сторону лирического героя развернул ее Огарев, созерцание природы более интересовало Римского-Корсакова и Крылова, в драматическом ключе тема раскрыта Черепниным, дуализм состояний привлек Дарго-

мыжского, объективный и субъективный аспекты темы показаны Свиридовым и Никольским. В теме ставятся свои концептуальные акценты: как непреодолимое состояние человека понимает беспросветную тоску Огарев, как объективную данность констатирует печаль Римский-Корсаков, альтернативу предлагает Даргомыжский. Таким образом, в синтетическом поэтически-музыкальном произведении корректируются как тема стихотворения-первоисточника, так и его идея.

Наконец, одна из смысловых особенностей художественного произведения кроется в **авторском начале** – присутствии творческой личности в образно-художественной системе опуса. В синтетическом целом во взаимодействие вступают личности литератора и музыканта. Их присутствие обнаруживается в разных формах: авторском эмоциональном тоне, авторской позиции (отношении к излагаемому), лирическом (авторском) отступлении, авторском комментарии, «масках» (ролях, которые автор играет в тексте, – «рассказчик», «лирический герой», «сторонний наблюдатель») и т.д.

Встречаясь в одном опусе, литератор и композитор вовсе не обязательно оказываются единомышленниками. Проиллюстрируем этот тезис следующим примером. В крошечной вокальной миниатюре «Королевский поход» op. 62 № 6 Д. Шостакович обратился к незамысловатому тексту английской детской песни в переводе С. Маршак:

По склону вверх король повел полки своих стрелков.

По склону вниз король сошел, но только без полков.

Авторское начало поэтического источника – а таковое складывается и при коллективном авторстве, нормативном для фольклора, – ощущается в спокойно-нейтральном эмоциональном тоне и объективно-эпической позиции «рассказчика», беспристрастно повествующего о далеких легендарных событиях.

Шостаковича же этот текст задевает за живое. Он словно не слышит диатрихальной противоположности стихотворных строк – решительного наступления в начале и бесславного конца – и строит оба предложения музыкального периода на одной маршево-призывной интонации. Однако бодрость марша несколько сомнительна, так как устремленно-ямбические прыжки по звукам трезвучия гармонизируются явно «неподходящими», режущими ухо созвучиями. Да и сам «искаженный» марш заставляет вспомнить другую маршевую музыку Шостаковича – эпизод нашествия из VII симфонии, тему побочной партии из первой части Второй фортепианной сонаты. Ассоциации эти неслучайны, ведь, как и названные опусы, миниатюра написана в годы Великой отечественной войны (1942), и марш в то время, связанный, как и здесь, с тональностью *Es-dur*, служил в творчестве композитора символом Зла.

Шостакович не просто портретирует Зло. В кратком пересказе композитором событий распознаются разные смысловые оттенки: преждевременное торжество победы в преувеличенно помпезных *C-dur* 'ных фанфарах в конце первого предложения, подчеркнуто-внятное ораторское проговаривание ключевых слов «без полков», ликующие взрывные заключительные аккорды T^3_5 – своего рода назидательный *post factum*: «вот так!». Страстно, публицистично, личностно зазвучала тема войны у Шостаковича. Неприятная песенка превратилась в притчу, подобно тому как это случилось в те же времена, например, с кинофильмом об исторически далеких событиях «Александр Невский».

Итак, мы выяснили, что в синтетическом произведении искусства кристаллизация смыслов происходит на разных «этажах» структуры художественного содержания. При этом смыслы, порождающиеся в разных видах искусства, вступают в разнообразные взаимодействия – усиливают собою друг друга, дополняют, спорят один с другим. Целостное художественное содержание становится более сложным, неоднозначным, а учитывая неограниченное число музыкальных версий одного и того же литературного первоисточника, потенциально едва ли не бесконечно открытым для все новых и новых осмыслений и переосмыслений.

Список источников

1. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. 2-е изд. Астрахань : Волга, 2009. 368 с.
2. Казанцева Л.П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения : учеб. пособие. Астрахань : Волга, 2011. 130 с.
3. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М. : РГГУ, 1999. 297 с.
4. «Из японской лирики» И. Стравинского // Музыка : еженедельник. М., 1913. № 159. С. 834–835.

References

1. Kazantseva, L.P. (2009) *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Fundamentals of the theory of musical content]. 2nd ed. Astrakhan: Volga.
2. Kazantseva, L.P. (2011) *Analiz khudozhestvennogo sodержaniya vokal'nogo i khorovogo proizvedeniya* [The analysis of the artistic content of vocal and choral works]. Astrakhan: Volga.
3. Gasparov, M.L. (1999) *Metr i smysl: Ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoy pamyati* [Metre and meaning: On one of the mechanisms of cultural memory]. Moscow: RSUH.
4. Stravinsky, I. (1913) *Iz yaponskoy liriki* [From Japanese lyrics]. *Muzyka*. 159. pp. 834–835.

Сведения об авторе:

Казанцева Л.П. – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kazantseva L.P. – Astrakhan State Conservatory (Astrakhan, Russian Federation).

E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 31.08.2021;
одобрена после рецензирования 24.11.2021; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 31.08.2021;
approved after reviewing 24.11.2021; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 784

doi: 10.17223/22220836/49/14

КОРРЕЛЯЦИЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗА И ИНДИВИДУАЛЬНОГО ВНУТРЕННЕГО МИРА ПЕВЦА

Вячеслав Валерьевич Клименко¹,
Екатерина Евгеньевна Малиновская²

¹ *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

² *Детская школа искусств № 4 г. Томска, Россия*

^{1, 2} *Slava_klimenko@mail.ru*

Аннотация. Рассматривается координация в оперном образе двух взаимодействующих друг с другом личностей – персонажа и певца. Среди прочих, зафиксирована такая стадия осмысления образа персонажа солистом, как непосредственная психоэмоциональная идентификация личности певца с личностью персонажа. Она включает в себя действия солиста согласно предложенной модели бродя и поиск психологической мотивации как механизма реализации этой модели. Если первое требует в большей степени сознательно-логического подхода солиста, то второе – механизм преимущественно психологический, требующий участия интуитивно-эмоциональных, а не аналитических способностей солиста.

Ключевые слова: солист, психологическая мотивация, работа солиста над ролью, оперное мастерство, проживание роли

Для цитирования: Клименко В.В., Малиновская Е.Е. Корреляция оперного образа и индивидуального внутреннего мира певца // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 173–181. doi: 10.17223/22220836/49/14

Original article

CORRELATION OF THE OPERA IMAGE AND THE INDIVIDUAL INNER WORLD OF THE SINGER

Vyacheslav V. Klimenko¹, Ekaterina E. Malinovskaya²

¹ *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

² *Children's Art School No. 4 of Tomsk, Russian Federation*

^{1, 2} *Slava_klimenko@mail.ru*

Abstract. Initially, it should be noted that we are dealing with two different personalities: 1) the personality of the character (in the corresponding artistic world) and 2) the personality of the soloist-performer embodying this character. Some specific relationships are built between these two personalities. In everyday life, when two people interact, neither of them should identify with the other. In the case of a personality-character relationship, we observe precisely identification. That is why we can talk about the art history, and not the psychological problems of this issue. The path from one person to another is full of obstacles, because each person is unique and has a unique set of many components – and it is required to identify one person with another. In the language of acting, this is called “getting used to the role”. In any case, there must be a process of correlation between the personality of the soloist and the personality of the character. The correlation between the personality of

the character and the personality of the soloist who embodies this character on the opera stage occurs at the psycho-emotional level. It is the emotional, psychological factors of two people – belonging, as a rule, to different eras and countries – that can be brought to some similarity. The psychological patterns of the human soul are timeless, such as emotions such as anger, love, fear, joy, etc. have always been tested, they are the same regardless of the historical period. What is important is the emotion itself, which can unite the inner worlds of the character and the soloist.

It seems that there are two relatively independent periods of identifying the personality of the performer with the personality of the character:

1) Acquaintance with the character “from the outside”, from the point of view of the observer: the character is he / she, in the third person; here the personal attitude of the soloist to the character is formed – first of all, negative or positive;

2) Acquaintance with the character “from the inside”: the character is me, in the first person. Thus, this stage of understanding the image of the character by the soloist – the stage of direct psycho-emotional identification of the personality of the singer with the personality of the character – includes the actions of the soloist according to the proposed “ford” model and the search for psychological motivation as a mechanism for implementing this model. If the first requires the soloist’s conscious-logical approach to a greater extent, the second is a predominantly psychological mechanism, requiring the participation of the intuitive-emotional, rather than analytical abilities of the soloist. Thus, we can observe the interaction of ratio and emotio in the mind of the soloist in the process of creating an operatic image.

Keywords: soloist, psychological motivation, soloist’s work on the role, opera skill, role living

For citation: Klimenko, V.V. & Malinovskaya, E.E. (2023) Correlation of the opera image and the individual inner world of the singer. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 173–181. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/14

В нашем исследовании представлены две личности: 1) персонаж (в художественном мире) и 2) солист-исполнитель, воплощающий этот персонаж. Между этими двумя личностями выстраиваются специфические отношения. В повседневности, когда два человека взаимодействуют, ни один из них не идентифицирует себя с другим. В случае отношений *личность–персонаж* наблюдается именно идентификация [1. С. 105]. Поэтому мы можем говорить об искусствоведческой, а не психологической проблематике этого вопроса. Путь от одной личности к другой полон препятствий, так как каждая личность уникальна и обладает неповторимой совокупностью множества составляющих – а требуется провести идентификацию одной личности с другой. На языке актеров это называется «вжиться в роль». В любом случае должен состояться процесс корреляции личности солиста и личности персонажа. Корреляция личности персонажа и личности солиста, воплощающего этот персонаж на оперной сцене, происходит на психоэмоциональном уровне. Именно эмоциональные, психологические факторы двух человек – принадлежащих, как правило, к разным эпохам и странам – могут быть приведены к некоторому сходству. Психологические закономерности человеческой души являются вневременными, например, такие эмоции, как гнев, любовь, страх, радость и т.п., испытывались всегда, они одинаковы в любой исторический период. Важна сама эмоция, способная объединить внутренние миры персонажа и солиста.

Существует два относительно самостоятельных периода идентификации личности исполнителя с личностью персонажа:

1) знакомство с персонажем «извне», с точки зрения наблюдателя: персонаж – это он/она, в третьем лице; здесь формируется личное отношение солиста к персонажу – прежде всего, негативное или позитивное;

2) знакомство с персонажем «изнутри»: персонаж – это я, в первом лице.

Мы предлагаем модель «брода», где есть некая точка «соприкосновения» личности певца с персонажем, и как механизм его воплощения – понятие *психологической мотивации*. Поиск психологической мотивации обеспечивает понимание внутреннего мира персонажа, его уникальной системы ценностей и потребностей. Исходя из этого, можем утверждать, что психологическая мотивация и ее поиск и понимание солистом являются механизмом реализации модели брода. Фактически певец является носителем собственной уникальной индивидуальности, идентифицирующей по принципу брода с индивидуальностью оперного персонажа.

Выявляем в процессе идентификации певца с персонажем две основные стадии, не всегда четко различаемые певцом, да и не всегда разграниченные хронологически.

Первая стадия – формирование личного отношения солиста к происходящим событиям, другим персонажам. Здесь мы видим, что выходит «за рамки» текста, в сторону личности и сознания солиста. Отношение к персонажу складывается как к человеку другому, хоть и хорошо знакомому. Знакомство с персонажем выступает важной предпосылкой процесса идентификации себя с персонажем – происходит пока не осознанное, но естественное действие – поиск «точек соприкосновения», которые послужат в дальнейшем формированию модели брода. Всем известно, что «одно и то же внешнее влияние, действующее на те же самые чувствующие нервы, один раз дает человеку наслаждение, другой раз – нет» [2. С. 30].

На первой стадии – стадии формирования портрета – происходит знакомство с персонажем: чем меньше о нем сведений, тем больше «додумывает», фантазирует певец. Например, осмысливая образ Марфы в опере Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста» (образ, можно сказать, заглавный!), солистка может решить следующее:

1) Марфе лет 16–17 (возраст, в котором в те времена было принято выходить замуж);

2) видела она немного: в детстве жила в Новгороде (братьев у нее, судя по словам Василия Собакина из третьего действия, было 11) в соседстве с семьей Лыковых (иначе она не знала бы Ваню «с детства»), затем – в ранней юности (позже мы ее и не видим) – в Москве, в Александровской слободе;

3) ничего неизвестно о ее маме, жива ли она. Что она говорила в детстве дочери? (А между тем, судя по ее возрасту и тому, что у них была «большая семья», по словам ее отца, мама играла в ее жизни важную роль). Также в опере нет сведений о старших Собакиных и старших Лыковых, а это, как правило, детям хорошо известно.

При исполнении в той же опере партии Григория Грязного, открывающейся его «выходной» арией «Куда ты, удалъ прежняя, девалась», солист должен ответить для себя на вопрос, как он относится к тому, о чем говорит. Веселыми такие воспоминания (по сути, о криминальном прошлом) могли быть только в контексте той эпохи и той социальной среды (наглядно бесчинства опричников демонстрируются и во втором действии). Для современного человека, знакомого с уголовным кодексом и соблюдающего моральные нормы, за такое прошлое может быть по меньшей мере стыдно. В связи с этим образуется некоторый психологический «мост» от первой арии к фина-

лу, где интонация покаяния выходит на первый план. Вероятно, такая трактовка образа изначально заложена композитором.

Как можно видеть, Григорий Грязной – мужчина средних лет, приближенный к царю, с богатым личным опытом, властный. Психологические мотивы его действий и состояний на данном этапе мы не рассматриваем. Он влюбляется в Марфу – дочь боярина Собакина, очень красивую, невесту Ивана Лыкова и избранницу Ивана Грозного. Марфа любит своего жениха Ивана Лыкова и совершенно не отвечает взаимностью Григорию Грязному. Григорий договаривается с Бомелием – личным врачом царя – о приготовлении и покупке у него сильного «приворотного зелья». Однако разработанному надежному плану мешают непредвиденные фатальные обстоятельства – его нынешняя спутница (любовница Любаша) узнает о новой любви Григория, достает яд, и коварством подменяет приворотное средство на этот яд¹. Тем временем Марфу выбирает на «смотре невест» царь Иван Грозный, что делает уже невозможным женитьбу Марфы и Ивана, а также осуществление плана Грязного. Однако яд выпит и понемногу действует: «...такое средство, чтоб не совсем сгубило человека, а извело бы только красоту». Григорий сообщает Марфе о казни Лыкова, которую он сам и осуществил; Марфа сходит с ума, Григория уводят «на царский суд».

После первой стадии неизбежно наступает *вторая стадия – поиск точек пересечения внутренних миров солиста и персонажа*. Певец-солист должен найти точки психологического единства с персонажем – те «камни», которые и обеспечивают целостность брода. Важное значение имеет то, что модель брода принципиально отличается от модели, например, канатной дороги – там и речи не может быть о «прерывистой» траектории. Самое значимое действие солиста на этой стадии – найти и осознать точки пересечения своей личности и личности персонажа. Только по этим точкам может проходить в дальнейшем процесс идентификации.

На первый план выступает поиск точек соприкосновения, по которым солист может провести аналогию между «я» и «персонажем». Учитывая, что в рамках творческой деятельности солист «сталкивается» со множеством людей (персонажей), совершенно на него не похожих, пропорционально возрастает необходимость поиска «точек соприкосновения», точнее, точек схождения.

Подчеркнем, что любой подход к аналогии «личность солиста – личность персонажа» существует среди прочих вариантов: каждый солист в каждом конкретном случае находит различные точки соприкосновения, согласно предложенной модели брода – эти точки определяются исключительно солистом, а не опираясь на общепринятую традицию.

Таким образом, изначально солист не идентифицирует себя с персонажем (свой психологический мир и психологический мир персонажа). Этап восприятия текста певцом требует формирования в его сознании целостного и достаточно подробно разработанного *портрета персонажа* – пока не выступающего аналогом себя самого. На этой стадии просматривается отношение солиста к персонажу как отношение человека к «другому». Персонаж

¹ То, к чему все эти непредвиденные обстоятельства оперы-судьбы приводят, позволяет сделать вывод, что Григорий Грязной – эпилептоид, склонный к резким, взрывным антисоциальным проявлениям: узнав о хитрости Любашы и тем более, что она «купила» яд, обесчестив себя, а значит и Григория, он в ярости без суда и следствия убивает ее.

еще воспринимается как «другой», не переходя в процессе идентификации в мир «я»¹.

Именно на стадии идентификации солиста оперного спектакля и персонажа приходит в действие механизм психологической мотивации. «Понимание „чего“ я хочу добиться означает понимание цели, понимание „почему“ – понимание потребности, а понимание „для чего“ – смысл действия или поступка» [3. С. 125].

Ясная цель, намеченные пути ее достижения есть катализатор возникновения твердого мотива, а затем и соответствующей деятельности. Определение четкого мотива движения внутреннего мира персонажа – важный фактор в исполнительской деятельности при создании музыкально-визуального образа. Певец должен проделать большую внутреннюю, психологическую работу над вербальным текстом, чтобы сформировать психологический *мотив*, который будет способствовать рождению правдивого образа персонажа.

В плане объяснения тех или иных действий человека, интересной является теория Г. Юнга об архетипах и коллективном бессознательном. По этой теории в каждого из нас генетически заложен определенный тип поведения и реакций на ситуации в зависимости от принадлежности к архетипу. В своем труде Юнг представил следующие архетипы: Анима (женский образ), Анимус (мужской образ), Персона (социальная роль человека, какой он для окружающих), Тень, Самость (такой, какой человек есть на самом деле), Мудрец, Бог. Приведенные архетипы весьма показательны для состава главных действующих героев оперы. Практически в каждой опере мы наблюдаем состав данных архетипов. Ярким примером является опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского. Все персонажи этого произведения – наглядные архетипы: Эдип – Персона и Самость (одновременно, так как вначале действия он сам думал, что есть тот, кем его все считают, а в конце узнает правду о себе), Иокаста – Анима, Креонт – Анимус, Вестник – Тень, Тиресий – Мудрец. Можно привести из опер еще несколько примеров соответствия персонажей архетипам. Анима – Норма, Иоланта, Татьяна, Джильда, Маргарита, Тамара. Анимус – Альфред, Ленский, Радамес, Хозе, Эскамильо. Персона – Риголетто, Мими, Виолетта, Канио. Тень – Мефистофель, Жермон, Демон, Пиковая дама. Самость – Ольга, Герман, Онегин, Амнерис, Кармен. Бог – Зорастр, Дед Мороз и Весна. Заметно, что образы персонажей очень близки к основным архетипам. Это в какой-то мере доказывает теорию Юнга о коллективном бессознательном, так как персонажей создавали авторы текста, композиторы, взявшие эти образы из истории, реальных событий, но так или иначе они берут свое начало из сложившихся типов личности.

У К.С. Станиславского психологическую мотивацию мы находим в понятии «сверхзадача». «При выборе и мысленном выполнении всех этих задач я чувствовал, как внутренние и внешние обстоятельства сами собой, естественным путем зарождали во мне **хотения воли**. В свою очередь, хотения вызывали творческое **стремление**, а творческое стремление завершалось внутренними побуждениями (толчками) к **действию**, действие вызывало воплощение, а воплощение – творческое создание. Из всех этих хотений,

¹ Для каждого «я», о чем будет подробно сказано дальше, есть функциональная обусловленность каждого элемента: объекты его сознания, его внутреннего мира.

стремлений и действий создавался вполне законченный творческий момент живой жизни роли, с его центральной задачей» [3. С. 98].

Также мотивом к действию и жизни в роли, по Станиславскому, служит магическое известное актерское «если бы». С помощью этих слов актер пробуждает свою фантазию, помещает себя в предлагаемые обстоятельства, воображение дает импульс к действиям в этих обстоятельствах. Как говорил А.Н. Торцов, учитель Станиславского в пору его обучения, нужно зажигать камин не просто так, потому что надо что-то делать на сцене, а для этого должна быть реальная причина, и как раз «если бы» создает условия и всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без других не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига» [3. С. 51].

Исходя из вышесказанного, **внутренняя психологическая мотивация персонажа** – это совокупность характеристик его личности (прежде всего, интенций его внутреннего мира) и ряда внешних обстоятельств, которые побуждают его поступать прописанным автором образом (сочетание характера и ситуации).

В своей книге «Мастерство актера: техника Чаббак» [4] Иванна Чаббак (голливудский тренер по актерскому мастерству) предлагает двенадцать инструментов вживания в образ. Среди них такие, как замена, где на место других героев в воображении актера ставятся реальные люди и отношения с ними в жизни. Похожая замена используется и в ситуации, когда надо вызвать в себе максимально схожее с персонажем состояние [4]. Но для внутренней психологической мотивации мало добиться схожих с персонажем чувств, нужно проникнуть в глубину сознания персонажа и понять его мотивы.

Внутреннюю психологическую мотивацию персонажа можно в какой-то степени сравнить с идеей Канта о вещи в самой себе. Вокальный образ – это идея, задумка композитора. С создателем произведения мы чаще всего уже не имеем никакой связи и не можем постичь в полной мере его смысл. Воспринимающее сознание само читает, слушает и представляет себе образ, получает о нем примерные знания. Мы можем опираться на дошедшие до нашего времени источники – письма, биографии, фильмы, записи, но полностью познать образ в той мере, в какой его задумал автор, нам не дано (да и надо ли? У автора могли быть совсем другие подтексты, чем у современного слушателя).

Особое значение для певца имеет такое направление актерской работы, как препятствия: «затруднения физического, эмоционального или ментального характера, которые мешают персонажу в выполнении его сверхзадачи и достижении сценической задачи» [4. С. 12]. Преодоление препятствий делает психологическую мотивацию более интенсивной и, соответственно, краски голоса певца – более яркими и однозначными (больше контрастных тонов, чем оттенков). Нужно найти факторы, которые будут делать выполнение сценической задачи труднодостижимым (подчеркнем – речь идет о трудностях персонажа, а не певца). Благодаря этому психологическая мотивация к действию усилится и добавит напряжения в сцену. Иногда препятствия прописаны в сценарии/либретто/клавире и весьма очевидны, иногда о них необходимо догадаться или искать их в действиях или словах других персонажей.

Осознанное действие, когда человек хочет налить чай или написать письмо. Эти моменты Чаббак не стала рассматривать, хотя, по мнению авторов статьи, это может быть важным. Неосознанные действия выявляют истинную суть внутреннего мира персонажа, и порой могут появиться при глубоко погружении в психологический мир персонажа, при детальной его разработке. Осознанные манипуляции иногда прописаны в либретто и клави-ре, иногда подразумеваются по ходу действия или могут возникать по желанию режиссера или самого певца. Манипуляции – важный инструмент в создании вокального образа. Необходимо понимать, на какие действия толкает психологическая мотивация персонажа, а какие связаны с его внутренним миром, неосознанным. Тем не менее, чтобы быть более естественным, нужно допускать и спонтанные манипуляции. «Всегда записывайте ваши манипуляции приблизительно в том месте сценария, где вы собираетесь их проделать. Ваши пометки должны давать самое общее представление о том, что вы должны делать и когда. Манипуляции, которые вы записываете в сценарии, – это всего лишь идеи» [4. С. 188].

Возьмем для примера образы Серпины и Уберто из оперы-буффа Джованни Перголези «Служанка-госпожа»¹. Основной сюжет строится на двух персонажах, Доктор Уберто – холостяк, Серпина – служанка. В опере еще есть мимический персонаж без слов Веспоне – верный слуга. Серпина хочет выйти замуж за Уберто, чтобы стать госпожой.

Образ Серпины можно рассмотреть с разных сторон, учитывая разницу в ее психологических мотивациях.

1. Серпина – госпожа. Она хочет замуж только для того, чтобы стать знатной дамой и иметь возможность жить как хочется. Мотивацию Серпины можно охарактеризовать как «заставить Уберто жениться на мне». Ее образ более изворотливый и хитрый, в голосе используются надменные интонации. Ее признания в любви Уберто звучат наигранно. Акценты ставятся на статусе и власти. В итоге образ хоть и интересен за счет различных эмоциональных переходов, но остается статичным в плане развития самой личности и ее внутренней жизни.

2. Серпина – жена. Если рассматривать образ Серпины, влюбленной в Уберто и искренне желающей выйти за него замуж, то ее мотивацию можно описать так: «Показать Уберто свою любовь и добиться взаимности». Характер Серпины в опере подвижный, у нее типичное амплуа субретки. Поэтому искренние чувства не мешают ее обычным поступкам и выдумкам. При этом, голос и само отношение, где поется о чувствах, будут более теплыми. В момент, когда она представляет Веспоне как своего жениха, ощущается переживание от мысли, что она действительно может выйти не за спокойного Уберто, а за какого-то вояку. Больше выражается радость по поводу ее союза с Уберто, ведь ее чувства действительно оказались взаимными.

3. Серпина – героиня. Представим, что Серпина просто хочет выйти замуж и Уберто для нее хорошая партия. Он ее с детства знает, у них особая привязанность друг к другу, и если все получится, она еще и госпожой станет. При таком раскладе ее мотивация будет следующей: «заставить Уберто по-

¹ Авторы данной статьи действительно сотрудничали при постановке оперы Дж. Перголези «Служанка-госпожа» (Серпина – Екатерина Малиновская, Уберто – Вячеслав Клименко, режиссер – Вячеслав Родионов) в 2017 г.

любить меня». Эта мотивация, кажется, и не отличается от предыдущих, но здесь не одно лишь желание власти и нет влюбленности. И тем не менее, она хочет сначала добиться его любви. В этом случае персонаж будет развиваться эмоционально. Сначала есть просто желание выйти замуж, потом она решает влюбить в себя Уберто, показывает, какая она замечательная, убеждает его в этом, признается в своих чувствах. Затем вызывает ревность Уберто, притворяется смиренной, а через это понимает, что тоже равнодушна к хозяину, что делает финал оперы счастливым и законченным. Таким образом, происходит ее трансформация из расчетливой кокетки во влюбленную госпожу.

Примеры данных психологических мотиваций приводились также исходя из собственных взглядов автора на образ Серпины. Другая исполнительница сможет найти и другие пути развития образа, как и другие мотивы для действий персонажа. Исходя из того или иного видения персонажа, певец создает определенный образ для восприятия. В соответствии с приведенными примерами, в первом случае зритель видит холодную, но забавную расчетливость, во втором – непоседливую влюбленную служанку, в третьем – персонаж, раскрывший любовь и в другом, и в себе.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что выбор певцом внутренней психологической мотивации меняет образ в целом и он становится разным для аудиовизуального восприятия.

Рассмотрим – в той же ситуации – различные психологические мотивации Уберто.

1. Уберто жалко Серпину, когда она плачет, и он хочет ее утешить – обещает жениться (отношения к Серпине как к ребенку). Во втором дуэте с Серпиной он так проникся ее жалобным пением, что его сердце не выдержало и он утверждает в желании стать ее мужем, стремясь избавить ее от страданий.

2. Уберто влюблен в Серпину, он знает ее с детства, и она ему симпатична. Вся партия Уберто должна соответствовать этому подтексту – любые слова и интонации нужно рассматривать с позиции его влюбленности.

3. Уберто не хочет менять то, к чему привык, боится больше никогда не увидеть Серпину и не желает с ней расставаться. Он не представляет себе, кто бы мог ее заменить. Слишком многое изменится в жизни после ухода из его дома Серпины.

В каждом варианте можно увидеть сверхзадачу, о которой уже говорилось; эта сверхзадача становится постоянным подтекстом, неозвучиваемым *ракурсом* всего происходящего. Все более конкретные действия производятся «с этой точки зрения»:

«– Что вы делаете? – обращается он¹ к одному из актеров.

– Осматриваю домик, – отвечает студент, исполняющий роль Пинкертона. – Здесь есть ремарка автора, да и текст на это указывает².

– А музыка говорит о другом, – возражает Станиславский, – вы с огромным нетерпением ждете невесту, что же касается осмотра домика, то это – чтобы занять себя, отвлечься. Играйте эпизод ожидания, а не покупки дома, но по ходу ожидания вы можете и домик осмотреть, только делайте это как влюбленный, а не как архитектор» [5. С. 237].

¹ К. Станиславский.

² Опера Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй».

Таким образом, стадия осмысления образа персонажа солистом – стадия непосредственной психоэмоциональной идентификации личности певца с личностью персонажа – включает в себя действия солиста согласно предложенной модели бродя и поиск психологической мотивации как механизма реализации этой модели. Если первое требует в большей степени сознательно-логического подхода солиста, то второе – механизм преимущественно психологический, требующий участия интуитивно-эмоциональных, а не аналитических способностей солиста [6]. Так, мы можем наблюдать в процессе создания оперного образа взаимодействие *ratio* и *emotio* в сознании солиста.

Список источников

1. Шалютин Ф.И. Маска и душа. М. : Москва, 2017. 320 с.
2. Сеченов И.М. Избранные произведения. Т. 1: Физиология и психология / ред. и послесл. Х.С. Коштыянца. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1952. 774 с.
3. Станиславский К.С. Работа актера на собой. М. : АСТ, 2022. 704 с. (Русская классика).
4. Чаббак И. Техника Чаббак. Мастерство актера. М. : Эксмо, 2021. 416 с.
5. Кристи Г.А. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952.
6. Ильин Е.П. Мотивация и мотивы. СПб. : Питер, 2000. 89 с.

References

1. Chaliapin, F.I. (2017) *Maska i dusha* [Mask and Soul]. Moscow: Moskva.
2. Sechenov, I.M. (1952) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Vol. 1. Moscow: USSR AS.
3. Stanislavsky, K.S. (2022) *Rabota aktera na soboy* [An actor's work for himself]. Moscow: AST.
4. Chubbuck, I. (2021) *Tekhnika Chabbak. Masterstvo aktera* [The Chubbuck Technique. Acting Skill]. Moscow: Eksmo.
5. Christie, G.A. (1952) *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavsky's work in the opera house]. Moscow: [s.n.].
6. Ilin, E.P. (2000) *Motivatsiya i motivy* [Motivation and motives]. St. Petersburg: Piter.

Сведения об авторах:

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; ответственный секретарь журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета» (Томск, Россия). E-mail: Slava_klimenko@mail.ru

Малиновская Е.Е. – преподаватель Детской школы искусств № 4 г. Томска (Томск, Россия). E-mail: Slava_klimenko@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Klimenko V.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: Slava_klimenko@mail.ru

Malinovskaya E.E. – Children's Art School No. 4 of Tomsk (Tomsk, Russian Federation). E-mail: Slava_klimenko@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 30.01.2023;
одобрена после рецензирования 13.02.2023; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 30.01.2023;
approved after reviewing 13.02.2023; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 778.5.77

doi: 10.17223/22220836/49/15

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ КАК ОТРАЖЕНИЕ КРИЗИСНЫХ СОСТОЯНИЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КИНОИСКУССТВЕ

Владимир Алексеевич Колотаев

*Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
vakolotaev@gmail.com*

Аннотация. Описанные Э. Эриксоном этапы жизненного цикла, дополненные стадийной моделью идентичности, позволяют выявить типологию драматургического конфликта. Герой на стадии протоидентичности реализует конфликт «Я – внешний мир», проявляющийся в неспособности различать реальность. На репродуктивной стадии («автономия – стыд») конфликт возникает как противоречие «своих» и «чужих», а его снятие предполагает отождествление со «своими». Кризис «инициатива – чувство вины» актуализирует продуктивную идентичность с конфликтом между идеалом и реальностью.

Ключевые слова: драматургический конфликт, кризисы идентичности, протоидентичность, репродуктивная идентичность, продуктивная идентичность, метапродуктивная идентичность

Для цитирования: Колотаев В.А. Драматургический конфликт как отражение кризисных состояний идентичности в киноискусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 182–196. doi: 10.17223/22220836/49/15

Original article

DRAMATIC CONFLICT AS A REFLECTION OF THE CRISIS STATE OF IDENTITY IN CINEMA

Vladimir A. Kolotaev

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation,
vakolotaev@gmail.com*

Abstract. The relevance of the study is determined not only by the social significance of the problematic sides of the personality reflected in the cinema, but also by the insufficient study of the factor of dependence of the dramatic conflict and the ways of its implementation in the film narration from the crisis experienced by the movie hero, on what stage of development of ego identity he or she is and how he or she interacts with the dominant types of identity in culture. With a high degree of attention to the issues of the relationship of the dramatic conflict and to the identity of the proposed approach introduce the theory of E. Erikson, supplemented with a stadial model of formation of metaproductive identity different in the particular cultural and historical context, that has scientific novelty and explanatory potential. This approach makes it possible to analyse the typology of dramatic conflict in its dependence on the structure of the hero's identity and the crisis he or she is experiencing.

In this regard, the purpose of the article is to show how the crisis processes of building ego identity, described by Erickson, when interacting with the types of identity common in this particular cultural and historical context, determine the structure of the dramatic conflict and those irreversible changes that occur with the hero on his or her way. To achieve this goal, it is necessary, using a comparative typological approach and relying on the works of film

dramaturgy researchers, to solve the following questions: 1) describe the stage model of identity, consisting of proto-identity, reproductive, productive and metaproductive stages; 2) to prove how it interacts with the model of ego-identity formation by E. Erickson and as a hero, finding him- or herself in a crisis situation, facing problems, tries to solve them with the means that he or she mastered at the successfully passed stage of ego-identity formation in epigenesis; 3) illustrate, by the example of film analysis, the action of the mechanisms of the crisis scenario of the formation of identity, which affects the structure of the dramatic conflict, which determines its type and the trajectory of the hero's path.

And the analysis of films made it possible to single out the following types of dramatic conflict, corresponding to the crisis states that the hero lives in at different stages of identity development. If it formed only basic trust, the person remains at the stage of protoidentity and overcomes the difficulties due to the uncritical acceptance of external rules and values, due to the identification with the content, which others offer. At the stage of protoidentity in the conditions of unsuccessful passage of the crisis of "autonomy", the conflict is built in the conditions of the complete absence of the inner filling of the hero's personality and his or her inability to distinguish between "his / her" and "alien", "internal" and "external". Dramatic conflict of proto-identity is "I am the outside world".

If borders formed, with a positive result passed the stage of "autonomy plus the shame", that in a situation of crisis "initiative plus a sense of guilt", personality of the hero is implemented as a carrier of reproductive identity and conflict overcome by updating the boundaries between "their" and "foreign" relying on a canonical set of values formed by ancestors in the past. The dramatic conflict of reproductive identity unfolds between "ours" and "aliens", and its removal presupposes identification with "ours" and the contamination of "I" and "We".

If formed initiative, successfully passed the crisis "initiative plus a sense of guilt" that actualizes the camping productive model of identity, which is out of reach at the metaproductive level, and neurotic conflict develops between the ideal image of self and reality. A conflict of productive identity occurs between the "I am real" and the "I am ideal", to which one must strive, transforming him- or herself.

Keywords: dramatic conflict, identity crises, proto-identity, reproductive identity, productive identity, metaproductive identity

For citation: Kolotaev, V.A. (2023) Dramatic conflict as a reflection of the crisis state of identity in cinema. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 182–196. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/15

Введение

Актуальность исследования определяется не только социальной значимостью отражаемых в кино проблемных сторон личности, но и недостаточной изученностью фактора зависимости драматургического конфликта и способов его реализации в киноповествовании от переживаемого киногероем кризиса, от того, на какой стадии развития эго-идентичности он находится и как взаимодействует с доминирующими в культуре типами идентичности. При высокой степени внимания к вопросам взаимосвязи драматургического конфликта и идентичности [1–3] предложенный подход, позволяющий использовать теорию Э. Эриксона, дополненную стадийной моделью формирования метапродуктивной идентичности [4] в культурно-историческом контексте, отличается и научной новизной, и объяснительным потенциалом. Его использование позволяет описать типологию драматургического конфликта в ее зависимости от строения идентичности героя и переживаемого им кризиса.

В этой связи цель статьи – показать, как кризисные процессы построения эго-идентичности, описанные Эриксоном, при взаимодействии с распространенными в данном культурно-историческом контексте типами идентичности определяют структуру драматургического конфликта и те необратимые из-

менения, происходящие с героем на его пути. Для достижения поставленной цели необходимо, используя сравнительно-типологический подход и опираясь на труды исследователей кинодраматургии [5, 6], 1) описать стадийную модель идентичности, состоящую из протоидентичности, репродуктивной, продуктивной и метапродуктивной стадий; 2) показать, как она взаимодействует с моделью формирования эго-идентичности Э. Эриксона и как герой, оказавшись в ситуации кризиса, сталкиваясь с проблемами, пытается решить их теми средствами, которыми он овладел на успешно пройденной стадии формирования эго-идентичности в эпигенезе; 3) проиллюстрировать на примере анализа фильмов действие механизмов кризисного сценария формирования идентичности, влияющего на структуру драматургического конфликта, определяющего его типологию и траекторию пути героя.

Жизнь в мифе, путь к идеалу

На ранних стадиях культурно-исторического развития при господстве мифологического мышления, структуры которого описаны К. Леви-Строссом [7], Ю.М. Лотманом, Б.А. Успенским [8], представления о мире и себе самом человек получает в готовом виде, эти знания не рефлексированы и основания для обретения идентичности не требуются. Естественным вариантом идентичности в таком контексте становится **протоидентичность**. Она уже есть в завершенном и неизменяемом виде, вполне пригодна для решения задач адаптации к требованиям соответствующей культуры, в которой доминируют мифопоэтические модели сознания. Для носителя протоидентичности характерно некритическое и безоценочное восприятие окружающей реальности, которая воспринимается как стабильно неизменная, раз и навсегда данная. Идентичность индивида определяется за счет бессознательного отождествления с социальными категориями, представленными в языке, которые воспринимаются безусловно, как естественным образом существующие феномены реальности. Мир носителя протоидентичности – это мир данностей, не подвергаемых сомнению вечных и неизменных истин. Возможные противоречия, конфликт между миром внешним и внутренним, снимаются за счет принятия внешнего, отождествления с ним.

В культурах, основанных на передаче коллективного опыта через традиции, заповеди, адаты, устные предания и поверья, идентичность формируется за счет отождествления с единственно возможным образом прошлого, с каноническим набором ценностей, переданных индивиду предками по праву родства, принадлежности к клану, этнической группе. Человек выстраивает свою идентичность с опорой на образ предков, передавших ему свою мудрость и ценные личностные свойства (набор одобряемых коллективом качеств), отличающие его от представителей другого племени. В этом случае идентичность представлена в сформированном виде некоего **канона**, выработанного и закрепленного в прошлом. Идентичность не нужно выбирать и выстраивать, но она нуждается в том, чтобы ее в готовом виде обнаружить и принять как уже принадлежащую самому субъекту. Этому способствуют обрядовые формы посвящения, обряды перехода [9] на более высокую ступень положения в группе при соблюдении определенных требований. Для успешного прохождения инициации необходимо в процессе воспитания строго усваивать ценности и следовать нормам соответствия прошлому, канониче-

ским представлениям коллектива. В архаических обществах обретение идентичности закрепляется в обряде инициации [10]. Соответствующая этому типу культуры **репродуктивная идентичность** воспринимается всеми членами коллектива как единственно возможная, обеспечивающая функции выживания и регуляции поведения индивидов. Ее не нужно искать или восстанавливать, она наследуется и передается естественным образом от старших к младшим. Выработанный некогда в прошлом канон, свято соблюдаемый всеми свод правил, остается основным источником, регламентирующим и повседневную, и творческую активность членов сообщества. На репродуктивной стадии необходимо принять естественным путем очевидное, отождествиться, например, по факту рождения с этнической группой. Здесь сформированы жесткие, непроницаемые границы пространства «своего» и «чужого». Индивидуальное «Я» представляет собой набор ценностей коллективного «мы», одно отражается в другом [11]. Возникающие противоречия между «своим» и «чужим» снимаются за счет отождествления с ценностями «своего» и неприятия и обесценивания «чужого».

В культурах, где преобладает идеология модернизма, распространение получает **продуктивная идентичность**, требующая от личности преобразующей активности, возможно, за счет преодоления уже сложившихся четких правил и предшествующих форм, но соответствующей вновь созданному автором синтетическому образу, **идеалу**. Это могут быть, например, идеалы коммунизма, которые долгое время стимулировали деятельность советского человека, направленную на преобразование себя во имя светлой цели. Продуктивная идентичность может проявляться как в стремлении человека быть передовиком социалистического производства, так и в достижении идеала красоты, в желании соответствовать кем-то сформированному образцу настоящей женщины. На этой стадии также создаются концепции научных школ, эстетические и художественные программы, направления в искусстве. Здесь уже границы «своего» и «чужого» по сравнению с репродуктивной идентичностью имеют не столь жесткую природу, они проницаемы, а идентичность изменчива, подлежит конструированию по образу и подобию находящегося в будущем и часто недостижимого идеала. Разумеется, его создает кто-то, личность, автор, основоположник школы. Для того чтобы приблизиться к идеалу, личности нужно меняться, тратить силы на самосовершенствование. Такого рода преобразования зачастую требуют жертвенного служения, примеры которого мы видим в советском киноискусстве 1930–1950-х гг. [12]. Возникающие противоречия осознаются как несоответствие того, что есть сейчас, в настоящем, и того, что должно быть, чего нужно достичь в процессе преобразования себя и мира вокруг. То, что есть сейчас, обесценивается и воспринимается как то, от чего нужно отказаться, что нужно разрушить и на его обломках построить нечто новое.

В ситуациях цивилизационного слома, когда модели регуляции поведения человека, основанные на репродуктивном или продуктивном механизмах построения идентичности прошлого (репродуктивная идентичность) или будущего (продуктивная идентичность), перестают играть единственно возможную роль контролирующей инстанции, производящего маркеры идентичности и от личности требуется самостоятельное конструирование образа себя, собственной идентичности, распространение получает **метапродук-**

тивная модель. Здесь субъект создает свою идентичность самостоятельно, полагаясь на собственные предпочтения и выбор тех категорий идентичности, которые он имеет возможность заимствовать из любого контекста, из того материала, например, который был подготовлен творческой активностью других. На этой стадии меняется оптика: если репродуктивная идентичность обращена в прошлое, а продуктивная – в будущее, то метапродуктивная позволяет оперировать временем настоящего. Границы «своего» и «чужого» здесь условны, носитель метапродуктивной идентичности, имея внутреннее основание, скелет эго-идентичности (эго-скелет) и четкие представления о ценностях, осознает относительность социальных категорий и ориентируется на успешный опыт преобразования себя при столкновении с проблемами внешнего характера. В зависимости от изменений среды меняется и форма адаптивного поведения.

Каждый этап культурно-исторического пути требует от субъекта разного уровня развития эго-идентичности для того, чтобы предлагаемая обществом модель идентичности была успешно построена. Э. Эриксон предполагал, что по мере прохождения нормативных кризисов, разрешения конфликтов разных стадий формирования идентичности личность все больше и больше открывается для последовательно расширяющегося взаимодействия с социальными феноменами и другими людьми. В онтогенезе, по Эриксону, человек проходит первые четыре стадии жизненного цикла («доверие», «автономия», «инициатива», «компетентность» (инструментальная фаза)) и, выходя на пятую, на стадию «идентичность – спутанность ролей», по сути, завершает процесс формирования эго-идентичности. В дальнейшем идентичность достраивается и видоизменяется в результате взаимодействия с распространенными в культуре, описанными выше типами идентичности.

Продуктивный путь развития предполагает опору на сформированную инструментальность (метапродуктивная идентичность), и те, кто успешно прошел стадию «компетентность – неполноценность», по Эриксону, обнаруживают способность к успешной адаптации при меняющихся условиях жизни [13]. Они меняют свой уклад жизни, профессию, пересматривают цели, понимая их относительность и что все зависит от них. Однако в иных ситуациях при выходе из нормативного кризиса с негативным новообразованием и в дальнейшем при столкновении с проблемой адаптации личность испытывает трудности при перестройке себя и использует навыки, полученные на предыдущих стадиях развития идентичности.

Если сформировано только базисное доверие, то личность остается на стадии протоидентичности и преодолевает трудности за счет некритического принятия внешних правил и ценностей, за счет отождествления с тем, что предлагают другие. Конфликт протоидентичности «Я – внешний мир».

Если сформированы границы, с положительным результатом пройден этап «автономия – стыд», то в ситуации кризиса личность реализуется как носитель репродуктивной идентичности и конфликт преодолевается за счет актуализации границ между «своим» и «чужим» с опорой на канонический набор ценностей, сформированных предками в прошлом. Конфликт репродуктивной идентичности разворачивается между «своим» и «чужим».

Если сформирована инициатива, успешно пройден кризис «инициатива – чувство вины», то актуализируется продуктивная модель идентичности, ко-

торая не позволяет выйти на уровень метапродуктивности, а невротический конфликт развивается между идеальным образом себя и реальным. Конфликт продуктивной идентичности протекает между «Я реальным» и «Я идеальным», к которому нужно стремиться, преобразуя себя.

И, наконец, если успешно пройден кризис инструментальности, пройдена стадия «компетентность – неполноценность», то возможен переход на метапродуктивную модель идентичности. Здесь конфликт развивается внутри субъекта, где одно «Я», взаимодействуя с другим «Я», находясь в режиме автокоммуникации (Ю.М. Лотман), видоизменяет в процессе внутреннего диалога личность.

Кино как массовый вид искусства отражает потребности в соответствующих моделях идентичности, типах конфликтов и сценариях их разрешения. Как предполагается, каждому уровню развития идентичности соответствует определенная структура драматургического конфликта, представленная в фильмах, которые мы рассмотрим далее.

«Я тот, кем меня видят другие»

Итак, если в ходе онтогенеза стадия «автономии» была пройдена неуспешно и границы личности не сформировались, то отсутствует и личностная автономность, человек не научился различать пределы своих возможностей, самостоятельно действовать. При нечетком понимании границ «своего» и «чужого» личность испытывает сложности с рефлексией по поводу себя, своей идентичности, тех смыслов, которые наполняют внутренний мир и кому они принадлежат, кто является их автором.

Следствием кризиса в таком случае при столкновении с актуальной неопределенностью личность, пережившая неудачу на стадии «автономии», оказывается в ситуации формирования варианта протоидентичности, неадекватного состояния для сегодняшнего времени, отличающегося большой степенью неопределенности [14–16]. Несформированность структур личности, отвечающих за рефлекссию, вследствие неудачного прохождения кризиса стадии «автономия – стыд» проявляется в том, что индивид не осознает себя и не знает о себе ничего до тех пор, пока не получит информацию от других. Формулой кризиса автономности является утверждение «Я тот, кем меня видят другие».

Не имея собственного взгляда на себя и окружающий мир, носитель протоидентичности видит себя и мир глазами других. Феноменологическая слепота, неспособность различать реальность и свое место в ней, позволяет неосознанно применять и реализовывать любые роли, навязываемые средой. В соответствии с тем, как его видят другие и что о нем говорят, человек старается делать и думать так же. Он принимает себя таким, каким его видят участники коммуникации. А те в свою очередь проецируют на него содержание собственных комплексов, случайных представлений и бессознательных желаний. При отсутствии самостоятельности, не осознавая своего места в социуме, личность уподобляется плоскости для любых проекций, которые принимаются без оценок и с которыми происходит отождествление. Кризисное состояние идентичности является источником драматургического конфликта, который разворачивается между выдуманной кем-то, навязанной реальностью и психотически вытесняемой действительностью, которую герой неспособен видеть и признавать.

Так, в фильме Михаила Сегала «Кино про Алексеева» (2014) герой Александра Збруева охотно верит в сфабрикованную специально для него, чтобы он почувствовал свою значимость, историю якобы прожитой им жизни. Хранящая о нем память девушка из прошлого, с которой он случайно познакомился и провел когда-то какое-то время на фестивале авторской песни, желая доставить себе и ему приятные минуты несбывшегося некогда счастья, создает фиктивный репортаж о масштабной личности, о барде, чье песенное творчество повлияло на целые поколения. Никому не нужный, забытый всеми пожилой человек, доживающий свои дни в деревне, вдруг благодаря фиктивной телепередаче, постановке ностальгирующей женщины, начинает осознавать, что он – величина масштаба целой страны. В реальной жизни героя, разумеется, ничего необычного не было. Эта была заурядная судьба человека, так и не сумевшего вписаться в условия 60–70-х гг. прошлого века, хотя и стремившегося всеми силами получить признание, человека без понимания того, кто он есть на самом деле и каковы его реальные возможности.

Герой без идентичности почти всю прошлую жизнь воспроизводил слова, произнесенные кем-то, пытался занять место, предлагаемое им другими: друзьями, спецслужбой, производством. Однако для него создается миф, в который он верит и в котором он получает то, что искал все время, – признание. И это наполняет его чувством эйфории. Он остается в той же неприглядной реальности, но с ощущением счастья от вдруг открывшегося благодаря памяти и чувству другого человека знания о себе. От сфабрикованного прошлого опыта, от этой проекции возникает двойная иллюзия: инициатор постановки, переносящая на героя свои переживания героиня, живущая в прошлом, которое она по большей части додумала, сконструировала образ из случайной подборки старых снимков и фрагментарных впечатлений, и сам герой, обманутый ее постановкой, погружающийся в блаженную дремоту последнего пути.

Такой же отражающей плоскостью, на которую проецируют свои желания окружающие, оказываются герои фильмов Николая Достала «Облако – рай» (1990), Сергея Лобана «Пыль» (2005), Бориса Хлебникова «Свободное плавание» (2006). Такими же открытыми для внешних проекций при отсутствии автономности являются герои фильма А. Балабанова «Я тоже хочу» (2012). Привязанные к своим ролям, неспособные меняться, носители протоидентичности не ищут ответов на вопросы о причинах и следствиях, не рефлектируют по поводу своих желаний, но надеются на то, что кто-то извне оценит и примет их такими, какие они есть. Некто всесильный взирает на них оценивающим взглядом, чтобы решить их судьбу, определить кто они, так как в отсутствии автономности, несформированных границ личности сами носители протоидентичности не способны к осознанию и принятию себя без оценивающей характеристики другого. «Кто-то определяет кто ты!»

В иных случаях герой, чтобы решить проблему кризиса идентичности, может активно искать и находить наставника, приписывая ему могущественные или даже сверхъестественные качества и следовать за ним, полагая, что таким образом обретет благо и понимание кто он, если будет следовать за гуру. Таковы герои фильмов Пола Тома Андерсона «Мастер» (2012) и «Магнолия» (1999). Нечто подобное происходит с героями фильмов «Генерал делла Ровере» (1959) Р. Росселлини, «Стратегия паука» (1970) Б. Бертолуччи,

«Влюблен по собственному желанию» (1982) С. Микаэляна. Они входят в предложенный обстоятельствами образ, сфабрикованную другими действительность, вовлекаются в нее, не имея четких представлений о себе, ориентируясь на высказывания и поступки окружающих («наставников», «добрых помощников», «союзников», «врагов»), и, отождествившись, растворяются в навязанной внешними обстоятельствами и условиями кризиса автономности роли. Например, в фильме «Идеальный пациент» (2019) Микаэля Хофстрёма герой принимает на себя созданный для него врачами и полицейскими образ серийного убийцы, особенно не сопротивляясь навязанному представлению о нем репрессивной системой. В фильме «На исходе дня» (1993) Джеймса Айвори герой Энтони Хопкинса абсолютно принимает точку зрения своего хозяина, отождествившись с ролью слуги, не имея своего мнения и взглядов и не оценивая катастрофических последствий действий хозяина.

Во всех приведенных выше примерах герои не видят или отрицают реальность. В качестве радикального примера психотического неприятия реальности может быть фильм Джеймса Мэнголда «Идентификация» (2003), где герой убивает сам источник бесконечных интерпретаций реальности, психотерапевта. Если во всех остальных случаях невидимое захватывает и поглощает героя, то здесь, напротив, герой импульсивно прекращает существование реальности.

«Я есть мы!»

Источником драматургического конфликта репродуктивной стадии идентичности является неустранимое архаическое противоречие между «своими» и «чужими». Психологическая мотивировка конфликта объясняется неудачей, постигшей личность в процессе прохождения стадии «инициатива – чувство вины» (период раннего детства). При негативном сценарии преодоления нормативного кризиса человек не обрел способность самостоятельно регулировать импульсы, опираться на собственные желания, встраиваясь в предложенные формы сублимационной активности. Стадия «инициатива – чувство вины», по Эриксону, соответствует локомоторной, Эдиповой стадии, по Фрейду. Это период формирования «Супер-Эго», когда ребенок учится управлять своими импульсами. Культурный контекст, среда, система запретов предлагают ребенку в реальной ситуации взросления способы перевода непосредственного желания в символическое русло, например игры. Поощряется сублимационная активность, открывающая возможность избегать разрушительных последствий импульсивного поведения, перенаправлять спонтанные эмоции в продуктивную активность. Такого рода деятельность позволяет проявлять инициативу без последующего чувства вины, которое неизбежно наступает при непосредственной реализации направленного на объект импульса. Освоение символических средств канализации импульса, предлагаемых культурой, открывает путь преодоления кризиса.

Если же не удастся преодолеть конфликт Эдиповой стадии, то личность в течение дальнейшей жизни, сталкиваясь с проблемами, не вполне осознает, кто является субъектом желания и формулирования целей (за него это делают другие), как ограничивать желание, вписывать в социальный контекст, учитывая интерес других и каким образом перенаправлять импульсы в созидательное русло. В таком случае индивид реализуется как носитель **репродуктивной идентичности**, ища основания для преодоления кризиса за счет

отождествления с тем, что дано по праву рождения, принадлежности к роду, общине, племени, этносу. Предполагается что уже пройдена стадия «автономии», когда формируются границы «Я», однако наполнение содержанием внутреннего пространства личности определяется набором социально значимых кодов выработанных коллективом и принадлежащих групповому субъекту «мы». Личность в таком случае усваивает ценности сообщества, нормы и правила, чтобы затем реализовывать их и в ситуации самоопределения снимать проблему идентичности за счет отождествления с категориями своей группы и обесценивания представителей другой группы [17–19]. Важной характеристикой личности носителя репродуктивной идентичности является принадлежность к общности «мы», которая является категорирующим субъектом и реализуется в индексальной конструкции «я есть мы».

С позиции носителя репродуктивной идентичности, мышление которого подчинено мифофольклорной логике, в человеке отражаются все свойства группы, его индивидуальность исчерпывается тем набором качеств, которым располагает клан или семья. Сам же человек не имеет индивидуального пути развития и не способен к самостоятельной регуляции импульсов. Если кто-то из членов группы совершает неблагоприятный поступок, то мышление носителя репродуктивной идентичности допускает, что и все остальные представители группы плохие, на них распространяется «скверна» и они ведут себя также дурно. Например, в фильме Лукино Висконти «Рокко и его братья» (1960) в сцене знакомства семейств жениха и невесты Розалия Паронди обвиняет будущую жену сына в том, что она такая же безнравственная, как и ее мать, на том основании, что героиня Клаудии Кардинале принадлежит к их семейству. Если кто-то из членов семьи нарушает традиции, поступает плохо, то и все остальные такие же плохие. «Вы все одно семейство, все одного поля ягоды», – говорит Розалия, обращаясь к Джинетте, совершенно не учитывая, что девушка может не разделять мыслей своей матери, что она самостоятельный человек. Таким образом, едва ли не с первых сцен фильма раскрывается дальнейшее развитие драматургического конфликта между «своими» и «чужими», причем линия раздела проходит и внутри некогда монолитного единства, семьи, оказавшейся в среде иной культуры.

Устойчивые патриархальные обычаи, которым естественным образом следуют все члены общины, обеспечивают стабильность группы и, после прохождения инициации, наделяют каждого соответствующей идентичностью. В таком обществе идентичности легко узнаваемы, как объективно, так и субъективно. Всякий знает про всякого, кем является другой и он сам. Однако в ситуации резких социокультурных изменений воспроизводство архаических моделей мышления и функционального набора действий, которые были актуальны для поддержания идентичности в прошлом, в традиционных, бескризисных обществах, приводит к неспособности личности реализовать адаптивные формы поведения на основе самостоятельного выбора, критического анализа ситуации и саморегуляции импульсов. Человек продолжает следовать в русле усвоенной им программы представлений и ценностей традиционной культуры, тогда как внешняя ситуация может измениться в случае модернизации общества, в результате каких-либо экономических или политических потрясений или в ситуации когда носитель архаических моделей мышления оказывается в результате каких-то событий вне привычной среды

в сложноорганизованной реальности. Такие, например, изменения, как слом традиционного уклада жизни, отражены в фильмах «Земля» (1930) А. Довженко, «Короткие встречи» (1967) К. Муратовой, «Двадцатый век» (1976) Б. Бертолуччи, «Калина красная» (1974) В. Шукшина, «Прощание» (1981) Л. Шепитько, Э. Климова.

Вывранные из привычной жизни, из традиционного уклада сельскохозяйственной общины, члены семьи Паронди, герои фильма «Рокко и его братья» пытаются вписаться в новые условия города, предполагающие развитую индивидуальность и наличие тех свойств идентичности, которые позволяют каждому выбирать свой путь адаптации с опорой на присущие только им качества. Однако носитель репродуктивной идентичности, переживающий кризис «инициативы», обладает свойствами коллективного субъекта: семьи, рода, общины и реализует соответствующий набор поведенческих схем, усвоенных норм и правил традиционной культуры, не предполагающих появления того, кто будет интерпретировать порядки или следовать им произвольно в зависимости от ситуации или полагаясь на свое желание или точку зрения. В условиях традиционной культуры регуляция поведения сложившейся системой правил препятствует спонтанному проявлению импульсов, желания строго регламентируются, а агрессия либо переводится в русло ритуальной активности, либо направляется вовне, на представителей чужой группы. Проблематика идентичности снимается раз и навсегда за счет отождествления с ценностями группы и определением статуса после прохождения обряда инициации.

Каждый из братьев Паронди пытается адаптироваться в новых условиях, но, будучи носителями репродуктивной идентичности, они реализуют набор моделей архаического мышления, не предполагающего наличия субъекта, способного прокладывать маршрут своего жизненного пути на основе собственного выбора и принятия на себя ответственности за то или иное решение. Оказавшись в непривычной и сложноорганизованной среде города, где действуют иные механизмы взаимоотношений и регуляции поведения, предполагающие индивидуальность и принятие на себя ответственности за выбор, члены семьи Паронди, прежде всего Симоне и Рокко, пытаются адаптироваться, используя усвоенные, привычные для них патриархальные нормы. Но механизмы сдерживания в новой ситуации не работают, возникший кризис, невозможный в привычной среде, непрожитый кризис «инициативы», приводит их к конфликтам, деструктивному поведению и агрессии, направленной на себя. Симоне пьет, опускается до воровства, издевается над братом. Влюбившись в Надю, Рокко, имея возможность реализовать самостоятельный сценарий жизни, тем не менее, не может отстоять свою любовь и, следуя традициям, уступает возлюбленную старшему брату. Эта норма поведения в традиционной культуре рассматривается как вполне естественное действие, однако в ином контексте следование патриархальным правилам приводит к трагедии, к убийству Нади.

Другой пример того, как носитель репродуктивной идентичности реализует себя в деструктивных формах поведения, – это путь героя Сергея Бодрова в фильме Алексея Балабанова «Брат» (1997). Оказавшись в мегаполисе, герой использует архаические механизмы взаимоотношений «свой – чужой» и адаптируется там, реализуя традиционный сценарий патриархальных от-

ношений, семейно-клановый принцип подчинения младшего брата старшему. Действуя по принципу отношений внутри традиционной семьи, он стремится защищать «своих», ведет себя агрессивно по отношению к «чужим». Архаическая модель поведения в ином контексте современной культуры оказывается разрушительной, герой превращается в инструмент криминальных войн. Та же ситуация изображается и в фильме «Брат-2» (2000), когда Данила Богров, теперь уже в роли старшего, берет на себя миссию защитника своих.

Неудачное прохождение стадии «инициативы» реализуется в стремлении индивида найти «своих», организованную по жестким основаниям тоталитарных сект с абсолютным подчинением лидеру и внедренному им порядку, позволяющему удовлетворить потребность носителя репродуктивной идентичности в четких правилах жизни с отсутствием персональной ответственности. Таковы герои фильмов «Приди ко мне» (2019) Малгожаты Шумовской, «Так сказал Чарли» (2018) Мэри Хэррон.

Во всех приведенных примерах источником драматургического конфликта «свои – чужие» является внутренний кризис, проживаемая неудача на стадии «инициатива», заставляющая использовать ресурсы репродуктивной идентичности, неадекватные в условиях, когда необходимо проявление индивидуальности и самостоятельного построения целей. Снятие противоречий за счет отождествления героя с категориями группы, неосознанное слияние «Я» с «Мы» приводит только к усилению конфликта и в конечном счете к катастрофе.

«Плавающая идентичность», герой без цели

Поражение на «инструментальной» стадии формирования эго-идентичности, по Эриксону, – это стадия «компетентность – неполноценность», задающая промежуточный тип неопределенной, постоянно дрейфующей идентичности, которая не позволяет личности конструировать себя и изменяться с опорой на сформированную способность строить внутренний план действий [20. С. 62–70]. Приспосабливаясь под условия неопределенности, человек в реальной жизни, а герой – в фильме, обнаруживает неспособность использовать навыки преобразования себя при решении возникающих перед ним задач. Это заставляет его отождествляться с предлагаемой кем-то ролью или навязываемой ситуацией случайным положением, не считая их до конца своими.

Таким образом, неудача на «инструментальной» стадии, когда человек не овладел навыками создания внутреннего пространства плана будущего (Л. Эльконинова, Б.Д. Эльконин) и не способен к самостоятельному преобразованию себя в ситуации решения возникающих проблем, приводит к кризису продуктивной идентичности, следствием которого является то, что принимаются те цели и модели идентичности, которые предлагает культура, внешняя среда, авторитарная персона или случайные обстоятельства. У личности уже есть возможность стремиться к какой-либо цели, но навыков выбирать ее самостоятельно, а тем более формировать ее еще нет. При том что вполне успешно пройдены предыдущие стадии («доверие», «автономность», «инициатива»), поражение на стадии «компетентности» («инструментальности») создает ситуации плавающей идентичности. В определенных ситуациях, например модернизации общества, создаются идеалы, отождествление с которыми и следование которым представляло собой вполне адаптивное по-

ведение. Например, герой советских фильмов идет путем передовика производства и добивается признания («Светлый путь» Г. Александрова). Такой тип продуктивной идентичности, когда план будущего формируется кем-то другим и задается обществу как идеал, в целом, был адаптивен для культур с доминирующей идеологической системой. В этом случае происходит замещение или даже полная подмена (протезирование) субъектности внешними феноменами культуры [12]. Из истории советского кино известно, что путь к идеалу, например революционного изменения мира, требует от героя жертвенного служения, которое сопряжено с мученичеством и часто приводит к гибели либо самого героя, либо тех, кто идет с ним рядом к светлой и, как правило, недостижимой при жизни, здесь и теперь, цели. Драматургический конфликт в таком случае развивается между тем, что есть сейчас, что вызывает неудовлетворенность и даже отрицание, и тем, что должно быть потом, в будущем.

Одним из первых в киноискусстве ситуацию неопределенности, неспособности личности реализовать свои цели при попытках встроиться в те обстоятельства, которые предлагает среда, отразил Чарли Чаплин. Его герой с дрейфующей, неприкаянной идентичностью оказывается жертвой внешних обстоятельств, индустриальных перемен. Он безуспешно пытается найти свое место в стандартизированном производстве. Его наделяют случайной идентичностью, а он исполняет выпавшие на его долю роли то предводителя протестующих с флагом в руках («Новые времена» (1936)), то богатого поклонника незрячей продавщицы цветов, то близкого друга миллионера, то воришку-карманника в «Огнях большого города» (1931). Но во всех ситуациях успешно или неуспешно занятого места оно не до конца его, постоянно меняется, оборачивается крахом, подвержено карнавальной инверсии. Сам Бродяга, принимая на себя разные роли, не до конца понимает, кто он и кем является, а его положение в любой момент может кардинально измениться на прямо противоположное, «верх» предсказуемо оборачивается «низом». В «Цирке» (1928) герой, оказавшись в комнате кривых зеркал, среди своих отражений, на какое-то время теряет ориентацию настолько, что не понимает где он, его физическое тело, а где его отражения, ложные образы, проекции. Эта сцена полной утраты идентичности и попытки избежать ложного отождествления, отказаться от случайной и навязанной ему роли вора, тем не менее, не приводит героя к пониманию того, кто он есть на самом деле. Оказавшись в цирке, он участвует в аттракционах в определяемых кем-то или случайных ролях, продолжает занимать не свои позиции. Он понимает, что любит дочь хозяина цирка, но состояние вменяемости (М.М. Бахтин) не позволяет ему определенно занять место рядом с ней. Вместо того чтобы признаться в любви, он обеспечивает счастье другому, соединяет девушку со своим соперником, а сам остается один. Герой вне идентичности демонстрирует готовность принять новую роль и стать кем-то еще из того, что предложит ему случай.

Сходная ситуация плавающей идентичности, проживания кризиса продуктивной стадии, когда человек занимает случайное место и пытается слиться с временной ролью после того, как его идентичность обнуляется глобальным событием, социальной катастрофой, изображена в фильме «Время танцора» (1997) Вадима Абдрашитова. Герои фильма (Федор (шофер), Валера (сварщик) и Андрей (телевизионный мастер)) сформировались и большую часть жизни прожили в определенном культурно-историческом контексте с

доминирующей советской идеологией и с четкой привязкой к ролевой позиции рабочего человека, к своей социальной страте, которая определяла и их идентичность, и их путь к заданной цели. У них была «полученная» идентичность советского человека. После распада государства и утраты своего места Федор и Валера оказались в точке военного конфликта предсказуемо на стороне «своих». Подрыв экономического, идеологического, социального основания прежней жизни, дезориентированность и непонимание того, кто они есть на самом деле после разрушения общности, обнаружил неспособность героев перестроить свою идентичность, образ себя с опорой на внутреннее основание эго-идентичности, способности в критический момент решать внешние задачи за счет преобразования себя. Кризис инструментальной стадии идентичности заставляет их встроиться в ситуативно предлагаемые ролевые формы, они становятся казаками и, победив в военном конфликте, занимают оставленные условно побежденными места. Один из героев, Андрей, собственно танцор, продолжает жить в искусственной, постановочной реальности фольклорного казачьего ансамбля песни и пляски, играя роли. Его позиция – в символической реальности, где положение плавающей идентичности не позволяет ему определить свое место в реальной действительности как субъекта действия, как того, кто делает выбор и принимает на себя ответственность за решение. Он не успевает на войну, не участвует в конфликте, вместо него другой (Федор) совершает убийство, хотя Андрей думает, что это он убил криминального авторитета. Его используют как прикрытие в любовных отношениях (шокирующее открытие, что его девушка-медсестра – любовница друга). Его выбирает в качестве «мужа» молодая женщина, жертва этнического конфликта, а затем он встраивается в предлагаемую медсестрой (Чулпан Хаматова) роль романтического героя, увозящего ее на коне из мира обыденного. На вопрос Тимура, прежнего хозяина дома, «кто он?» бывший телевизионный мастер отвечает, что он «никто». И даже смерть за него принимает другой, вместо него Тимур по ошибке убивает Федора. Его место в реальности, где совершаются поступки, все время занимает кто-то другой. Он встраивается в предлагаемую обстоятельствами роль, занимает место имитации деятельности, место игры в символическом пространстве. Проблемы со способностью видеть реальность преследуют Андрея, который так и не выходит из мира символического, продолжает занимать случайные роли, не являясь, по сути, субъектом действия. Он все время оказывается не тем и не на своем месте в постановочной реальности или замещая кого-то. И здесь драматургический конфликт разворачивается между тем, кем герой себя представляет, и тем, кем он в данный момент фильмического действия является.

Выводы

Проведенный анализ фильмов позволил выделить следующие типы драматургического конфликта, соответствующие кризисным состояниям, которые проживает герой на различных стадиях развития идентичности. На стадии про-тоидентичности в условиях неудачного прохождения кризиса «автономии» конфликт выстраивается в условиях полного отсутствия внутреннего наполнения личности героя и его неспособности к различению «своего» и «чужого», «внутреннего» и «внешнего». При неуспешном прохождении кризиса

«инициатива – чувства вины» носитель репродуктивной идентичности оказывается в условиях конфликта между «своими» и «чужими». Стремление снять противоречие за счет архаического рефлекса отождествления со «своими» и слияния «Я» с «мы» приводит героя к краху. В условиях внутреннего кризиса «инструментальности» драматургический конфликт разворачивается между сфабрикованной реальностью, идеальным образом себя, и реальной действительностью, в которой носитель продуктивной идентичности обнаруживает несоответствие себя реального и идеального.

Список источников

1. *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М. : Альпина нон-фикшн, 2017. 474 с.
2. *Индик У.* Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. М. : Альпина нон-фикшн, 2014. 348 с.
3. *Кошкина Ю.А.* Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 1. С. 139–156.
4. *Колотаев В.А., Улыбина Е.В.* Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2011. Т. 8, № 1. С. 3–26.
5. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. М. : ВГИК, 2009. 344 с.
6. *Туркин В.К.* Драматургия кино. М. : ВГИК, 2007. 320 с.
7. *Левин-Стросс К.* Структурная антропология. М. : Наука, 1985. 535 с.
8. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф. Имя. Культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин : Александра, 1992. Т. 1. С. 58–75.
9. *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М. : Восточная литература, 1999. 198 с.
10. *Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М. : София : Гелиос, 2002. 351 с.
11. *Колотаев В.А.* Репродуктивная модель идентичности в советском кино 1960-х гг. // Артукульт. 2011. № 3. URL: <http://artcult.rsu.ru/artcult-03-3-2011/index.php> (дата обращения: 04.08.2020).
12. *Колотаев В.А.* Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 8, ч. 2. С. 232–249.
13. *Эрикссон Э.Г.* Детство и общество. СПб. : Ленато : АСТ : Фонд «Университетская книга», 1996. 592 с.
14. *Lifton R.J.* The protean self. Human resilience in an age of fragmentation. New York : Basic Books, 1993. 272 p.
15. *Гидденс Э.* Последствия современности. М. : Праксис, 2011. С. 111.
16. *Бауман З.* Текучая современность. СПб. : Питер, 2008.
17. *Tajfel H., Turner J.C.* The Social identity and intergroup behavior // Psychology of intergroup relations / eds. S. Worchel, W.G. Austin. Chicago : Hall Publishers, 1986. P. 7–24.
18. *Hogg M.A.* Social Identifications: A Social Psychology of Intergroup Relations and Group Processes. London : Routledge, 1988. 599 p.
19. *Turner J.C., Oakes P.J.* Self-categorization Theory and social influence // The psychology of group influence / ed. P.B. Paulus. Hillsdale, NJ : Erlbaum, 1989. P. 233–275.
20. *Эльконинова Л., Эльконин Б.Д.* Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // Вестник Московского университета. Сер. 14: Психология. 1993. № 2. С. 62–70.

References

1. *Vogler, C. (2017) Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer's Journey: Mythic Structures in Literature and Cinema]. Translated from English. Moscow: Alpina non-fiction.
2. *Indick, W. (2014) Psikhologiya dlya stsenaristov. Postroenie konflikta v syuzhete* [Psychology for screenwriters. Building conflict in your script]. Translated from English. Moscow: Alpina non-fiction.

3. Koshkina, Yu.A. (2009) Psikhologicheskie osobennosti konflikta v stsennarii sovremennogo ame-rikanskogo malobyudzhnogo fil'ma [Psychological features of the conflict in the scenario of a modern American low-budget film]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 1. pp. 139–156.
4. Kolotaev, V.A. & Ulybina, E.V. (2011) Stage Model of Identity Development (in Cinematographic Art). *Psikhologiya. Zhurnal vysshey shkoly ekonomiki – Psychology. Journal of Higher School of Economics*. 1(8). pp. 3–26. (In Russian). DOI: 10.17323/1813-8918-2011-1-3-26
5. Nekhoroshev, L.N. (2009) *Dramaturgiya fil'ma* [Film Dramaturgy]. Moscow: VGIK.
6. Turkin, V.K. (2007) *Dramaturgiya kino* [Dramaturgy of Cinema]. Moscow: VGIK.
7. Levi-Strauss, C. (1985) *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Translated from French. Moscow: Nauka.
8. Lotman, Yu.M. & Uspensky, B.A. (1992) Mif. Imya. Kul'tura [Myth. Name. Culture]. In: Lotman, Yu.M. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 58–75.
9. Van Gennep, A. (1999) *Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov* [The Rites of Passage]. Translated from French. Moscow: Vostochnaya literatura.
10. Eliade, M. (2002) *Taynye obshchestva. Obryady initsiatsii i posvyashcheniya* [Secret Societies. Rites of Initiation]. Translated from French. Moscow: Sofiya: Gelios.
11. Kolotaev, V.A. (2011) Reproductivnaya model' identichnosti v sovetskom kino 1960-kh gg. [Reproductive model of identity in the Soviet cinema of the 1960s]. *Artikul't*. 3. [Online] Available from: <http://articult.rshu.ru/articult-03-3-2011/index.php> (Accessed: 4th August 2020).
12. Kolotaev, V.A. (2018) Estetika otchuzhdeniya: konstruirovaniye novogo cheloveka sredstvami sovetskogo kinoiskusstva [Aesthetics of alienation: Constructing a new person by means of Soviet cinema art]. *Vestnik RGGU. Seriya "Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie."* 8(2). pp. 232–249.
13. Erikson, E.G. (1996) *Detstvo i obshchestvo* [Childhood and Society]. Translated from German. St. Petersburg: Lenato, AST, Universitetskaya kniga.
14. Lifton, R.J. (1993) *The Protean Self. Human Resilience in an Age of Fragmentation*. New York: Basic Books.
15. Giddens, A. (2011) *Posledstviya sovremennosti* [The Consequences of Modernity]. Translated from English. Moscow: Praxis.
16. Bauman, Z. (2008) *Tekuchaya sovremennost'* [Liquid Modernity]. Translated from English. St. Petersburg: Piter.
17. Tajfel, H. & Turner, J.C. (1986) The social identity and intergroup behavior. In: Worchel, S. & Austin, W.G. (eds) *Psychology of Intergroup Relation*. Chicago: Hall Publishers. pp. 7–24.
18. Hogg, M.A. (1988) *Social Identifications: A Social Psychology of Intergroup Relations and Group Processes*. London: Routledge.
19. Turner, J.C. & Oakes, P.J. (1989) Self-categorization Theory and social influence. In: Paulus, P.B. (ed.) *The Psychology of Group Influence*. Hillsdale, NJ: Erlbaum. pp. 233–275.
20. Elkoninova, L. & Elkonin, B.D. (1993) Znakovoe oposredstvovanie, volshebnyaya skazka i sub"ektnost' deystviya [Sign mediation, a fairy tale and the subjectivity of action]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser.14. Psikhologiya*. 2. pp. 62–70.

Сведения об авторе:

Колотаев В.А. – доктор филологических наук, декан факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: vakolotaev@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kolotaev V.A. – Russian State University for the Humanities (Moscow Russian Federation). E-mail: vakolotaev@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 20.08.2020;
одобрена после рецензирования 24.12.2020; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 20.08.2020;
approved after reviewing 24.12.2020; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 78.07+7.07+93/94

doi: 10.17223/22220836/49/16

ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСКИХ ВСТРЕЧ Н.Ф. ФИНДЕЙЗЕНА С О.Э. ОЗАРОВСКОЙ: ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ

Марина Львовна Космовская

Курский государственный университет, Курск, Россия, svirel11@yandex.ru

Аннотация. Анализируется информация о встречах в середине 1920-х гг. двух незаурядных деятелей: Н.Ф. Финдейзена, выпускника Санкт-Петербургского коммерческого училища и активнейшего музыкально-общественного деятеля конца XIX – трех первых десятилетий XX в. с О.Э. Озаровской, соратницей Д.И. Менделеева, артисткой и педагогом, этнографом. В фондах архива Н.Ф. Финдейзена сохранились письма, отклики на встречи и автобиография О.Э. Озаровской, воссоздающие незаурядный образ сказительницы и собирательницы фольклора.

Ключевые слова: отечественное наследие, архивные материалы, Н.Ф. Финдейзен, О.Э. Озаровская, этнография

Благодарности: Исследование архивной коллекции Н.Ф. Финдейзена с 2019 г. ведется при поддержке гранта Российского фонда фундаментальных исследований № 19-012-00226 а. Тема: «Дневники Н.Ф. Финдейзена 1925–1928 годов (расшифровка рукописи, исследование, комментирование и подготовка к публикации М.Л. Космовской)».

Для цитирования: Космовская М.Л. История творческих встреч Н.Ф. Финдейзена с О.Э. Озаровской: по архивным материалам // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 197–214. doi: 10.17223/22220836/49/16

Original article

HISTORY OF CREATIVE MEETINGS OF N.F. FINDEIZEN WITH O.E. OZAROVSKAYA: FOLLOWING ARCHIVAL MATERIALS

Marina L. Kosmovskaya

Kursk state University, Kursk, Russian Federation, svirel11@yandex.ru

Abstract. The history of creative meetings of two outstanding figures, whose legacy today, thanks to the availability of their works in electronic form, becomes very relevant, especially for art history and music pedagogy, is analyzed in this article: Nikolai Fedorovich Findeizen (1868–1928), a graduate of the St. Petersburg Commercial School; historian and historiographer of Russian music, creator and permanent editor of the Russian Music Newspaper, teacher, lecturer, museologist, active musical and public figure of the late 19th – three first decades of the 20th century met with Olga Erastovna Ozarovskaya (1874–1933), a graduate of the Faculty of Chemistry of St. Petersburg University, then – the Faculty of Mathematics of Bestuzhev Higher Women's Courses and associate of D.I. Mendeleev, the first woman in Russia allowed to work in a scientific institution – the Main Chamber of Weights, artist and teacher, and in the second half of her life – an active collector of Russian folk art in the north of the country: in the Arkhangelsk province. Two people, two fates, whose education and family education did not imply musical and literary activity, who,

having chosen their way in music and ethnography, made a significant contribution to the preservation of the history of art in Russia.

Archival materials of N.F. Findeizen restore the chronology of their acquaintance and two meetings – in the House Museum of P.I. Tchaikovsky in Klin and in St. Petersburg, they give information about two performances of O.E. Ozarovskaya with a report on the “Northern Wedding” in the Commission for the Study of Folk Music of the State Geographical Society (before the revolution – the Russian Geographical Society) and at the Petrovsky School (in Soviet times it became secondary school No. 23). And her letters and autobiography, recorded in the Findeizen Album of Autobiographical Recordings and which are published only now, arouse interest in her work.

In her autobiography, dividing her already unique and eventful life into an empirical, traditional, in which Mayata and Monday reign, and two intelligent ones, Olga Erastovna allows us to look into the world of her internal feelings and original perception of the world. Firstly, in dreams of the era and the environment in which she would like to live and in which she represents herself very joyfully: in the XVII century in the North, in the Arkhangelsk province, in a peasant family. Secondly, in the world of her most beloved person on Earth and poet – Alexander Sergeyevich Pushkin. All this is communicated with a great sense of humor and, most importantly, with a sense of joy and happiness. That is, with the peculiarities that abound the folk texts she collects.

Immersion in the tales, epics, historical songs and lyrics of the Russian folk word collected by her leaves a deep mark in the soul and understanding that the purity of thinking, the concept of love, honor, duty, Homeland and loyalty to it is a stable system for forming value guidelines for the Russian people. Using this they raised children who from an early age absorbed folk wisdom along with the comprehension of their native word. Fortitude of spirit and impossibility of betrayal, willpower and pleasing are character traits that have always been in honor in Russia. It was by understanding the highest role of the folk origins that O.E. Ozarovskaya carried N.F. Findeizen into the “best world of faith, fantasy and love”, according to his aptly spoken words about folk art three decades before their meeting.

Keywords: national heritage, archival materials, N.F. Findeizen, O.E. Ozarovskaya, Ethnography

Acknowledgements: The study of archival collection is carried out as part of basic research 19-012-00226 a., supported by Russian Foundation for the Humanities. The Topic: Diaries of N.F. Findeizen of 1925–1928 (transcript of the manuscript, study, comment and preparation for publication by M.L. Kosmovskaya).

For citation: Kosmovskaya, M.L. (2023) History of creative meetings of N.F. Findeizen with O.E. Ozarovskaya: following archival materials. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 197–214. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/16

История культуры и искусства складывается из бесконечного ряда биографий талантливых и неординарных людей, каждый из которых идет своим, ему одному предназначенным путем, находя в собственной работе цель существования и выполняя свой долг, максимальная реализация которого и рождала бескорыстных и увлеченных работников, чье творчество стимулировалось общением с единомышленниками. В процессе анализа их взаимоотношений происходит осознание значения постижения истории культуры: обращаясь к отдельным фактам или в целом к биографиям деятелей той или иной эпохи, мы порой получаем информацию вневременного характера, дающую понимание причин утраченных аспектов нашего прошлого, причем не только в истории, но и в философии, педагогике, культурологии, искусствоведении или этнологии.

Мощным и уникальным катализатором расцвета творческих идей музыкантов России с 1890-х гг. стал Николай Фёдорович Финдейзен (1868–1928) – историк и историограф русской музыки, создатель обширнейшего музыка-

ведческого архива из почти 6 000 единиц хранения, редактор и издатель «Русской музыкальной газеты» (1894–1918), лектор и педагог, который, хотя и не без некоторой горечи, так обозначил значение собственной деятельности в одной из дневниковых записей, сделанной 19 декабря 1895 г.: «Мой удел – быть только фонарем, который бы ярко освещал памятники великих людей в нашу ночную темноту, чтобы люди не забывали, кто для них жил, что людям дано... И то хорошо. Лучше быть фонарем, чем плакать, кричать, страдать и... ничего не делать» [1. С. 161].

В музыку Н.Ф. Финдейзен пришел далеко не в раннем детстве, как это было принято в большинстве семей, подаривших миру талантливых композиторов, исполнителей, музыкальных критиков и писателей. В 20 лет он закончил Санкт-Петербургское коммерческое училище и еще почти четыре года работал в одной из купеческих контор – служба, которая его постоянно тяготила.

Как следует из воспоминаний Николая Фёдоровича [2], немецкая купеческая семья Финдейзенов давала своим детям многоплановое общее образование. И музыка была не только в числе предметов закрытого учреждения для мальчиков – коммерческого училища, но и постоянно звучала на домашних и религиозных праздниках (сразу двух христианских конфессий – отец и дети от первого брака были лютеранами, а мать Н.Ф. Финдейзена, вторая жена отца, он сам и два его младших брата – православными) в исполнении ансамблей, состоящих из старших братьев и их друзей, в также в таперском исполнении музыки к танцам, что весьма увлекало его еще мальчиком, а в подростковые годы он и сам садился за рояль.

Фортепианные «Исторические концерты» А.Г. Рубинштейна 1885–1886 гг. на второй день после премьеры в Благородном собрании (ныне – Санкт-Петербургской филармонии) проходили в Немецком клубе (отец и отчим были его членами, так как по национальности они были немцами), также симфонические концерты конца 1880-х гг. в зале Благородного собрания покоряли и звали в музыку. Удивительная восприимчивость искусства стала решающим фактором в выборе дальнейшей судьбы. В ранних дневниках (1890 г.) он писал: «Сегодня слышал А. Рубинштейна! Он участвовал в квартетном собрании – гениально исполнив гениальное трио (B-Dur, op.97) Бетховена. Я ужимался и дрожал, когда слышал эту игру... Впрочем, разве это игра? – Нет – это творчество. Рубинштейн творит, он переживает все моменты пьесы за фортепиано... Шелест листьев, тихое журчанье ручейка, сильнейший <неразб.> – гром Юпитера; барельефная пастораль, царский силуэт и погребальный марш – все это так ясно, так рельефно и художественно изображается Рубинштейном, что, положительно начинаешь проклинать весь свет и самого себя...» (27 января 1890 г.) [3. Л. 15 об]; «Почувствовал какое-то новое, необычайное для меня состояние. И это было состояние и (без) сознание пустоты! Да!.. Я внутренне пуст... И только музыка у меня не есть пустота, а все остальное – пустота, декорация...» (16 августа того же года) [3. Л. 116–116 об.].

Отказавшись от традиционной купеческой карьеры, вопреки требованиям семьи Николай Фёдорович всю свою жизнь посвятил музыке, избрав путь просветителя и коллекционера – для сохранения памяти о музыке и музыкантах во всех проявлениях искусства звуков. С этой целью он создал «Русскую музыкальную газету» (далее – РМГ), организовывал музыкальные общества, выступал лектором и педагогом.

Редакция РМГ в короткие сроки стала уникальным всероссийским с международным участием коллективом, открытым для всех, кто писал о музыке, собрав под своей эгидой более 200 корреспондентов. Впрочем, сотрудников, пожалуй, было еще больше. Так, по подсчетам А.Н. Римского-Корсакова (сына Николая Андреевича – одного из величайших русских композиторов), который с 1918 по 1940 г. работал в Публичной библиотеке (ныне – Российской национальной), а с 1930 г. – стал главным библиотекарем Отдела рукописей, только в этом хранилище находится «3 416 писем от 329 лиц, адресованных лично ему» [4. С. 29]. И это не считая писем самого Н.Ф. Финдейзена, сохранившихся в основном в черновом варианте.

Среди корреспондентов Н.Ф. Финдейзена были¹ М.А. Балакирев, Р.М. Глиэр, А.К. Глазунов, А.Т. Гречанинов, В.В. Держановский, А.И. Зилоти, Ц.А. Кюи, А.К. Лядов, С.М. Ляпунов, С.М. Майкапар, В.И. Металлов, И.П. Прянишников, В.П. Ребиков, Н.А. Римский-Корсаков, В.А. Серов, А.Н. Скрябин, С.В. Смоленский, А.А. Спендиаров, В.В. Стасов, И.Ф. Стравинский, В.И. Сук, С.И. Танеев, А.С. Фаминцын, Н.Н. Черепнин, Л.И. Шестакова, Ю.Д. Энгель и др. Особо следует выделить провинциальную эпистолярию, ведь среди адресатов были А.Я. Александрова-Левенсон из Томска, Д.В. Ахшарумов из Полтавы, П.Г. Бебутов из Тифлиса, К.М. Бич-Лубенский из Харькова, М.Е. Букиник из Саратова, К.Э. Вебер из Тамбова, Н.Н. Ворошилов из Перми, Р.В. Геника из Харькова, А.Д. Городцов из Перми, А.Т. Дзбановский из Житомира, С.В. Заремба из Воронежа, Р.А. Иванов из Иркутска, А.Н. Карасев из Екатеринодара, Я.Я. Карклин из Самары, Д.П. Кулыгин из Саратова, А. Линицкий из Киева, И.В. Липаев из Москвы, К.Н. Нелидов из Нижнего-Новгорода, Г.П. Прокофьев из Москвы, Н.А. Саввин из Нижнего-Новгорода, И.И. Слатин из Харькова, Синицин из Иркутска, Б.Д. Тюнеев из Одессы, В.Е. Чехихин из Риги, Тидебель фон Отто из Тамбова, Ю.Д. Энгель из Москвы и многие другие, музыканты присылали свои сообщения Н.Ф. Финдейзену о музыкальной жизни их городов: о работе отделений Императорского Русского музыкального общества, о выдающихся музыкантах-современниках и интересных событиях, очевидцами и критиками которых они выступали, создавая летопись музыкального прошлого русской провинции.

Весьма важно то, что после значительного сокращения переписки в годы революций и Гражданской войны в середине 1920-х гг. она вновь возобновилась, пополняя и расширяя круг его контактов.

Творческие взаимоотношения Н.Ф. Финдейзена с незаурядными представителями музыкального мира прошлого – одна из самых интересных тем в изучении его архивных материалов. Ольга Эрастовна Озаровская (1874–1933) также составила круг его общения.

Ко времени их личного знакомства она уже прошла три основных этапа своего удивительного жизненного пути: математик – артистка и педагог – этнограф. По окончании физико-математического факультета Бестужевских высших женских курсов по специальной рекомендации Д.И. Менделеева О.Э. Озаровская получила должность в Главной палате мер и весов, став одной из первых женщин в Санкт-Петербурге, допущенных к работе в научном заведении столь высокого уровня. После смерти Дмитрия Ивановича в 1907 г. она резко меняет свой жизненный путь и приходит на эстраду театра

«Кривое зеркало», обладая даром перевоплощения, а в 1911 г., переехав в Москву, создает там «Студию живого слова». С этого времени результаты собственного опыта она излагает в первых своих публикациях «Мой репертуар» [6] и «Школа чтеца: Хрестоматия для драматических, педагогических, ораторских курсов» [7], а позднее – в «Моей студии. Этюды по художественному чтению» [8].

Выступления на сцене с собственной программой и работа с учениками высвечивают для нее самое ценное в мировой культуре – народное творчество: его неповторимость, мудрость, своеобразие языка и особый колорит каждого российского региона. Особое внимание она обращает на северную окраину – Архангельскую губернию, с 1914 г. проводя летние месяцы у реки Пинеги. «Бабушкины старины» [9] и «Пятиречие» (в двух изданиях – 1931 [10] и 1989 [11] гг.) – две книги, ставшие результатом этой захватывающей работы и сегодня доступные в открытом информационном пространстве.

Северные сказки и былины этнограф собирала с сохранением особенностей народного говора, фиксируя характерные словечки и ударения, давая интересный пояснительный анализ особенностей расшифровки и публикации текста во вступительной статье «От автора» [10. С. 7–10; 11. С. 21–22 (существенно сокращена)], справедливо считая, что «вся ценность современных записей произведений заключается в их языке – богатом, образном, сохранившем и очень древние формы и рождающем новые словообразования, органические и всегда верные. Заглядывать в колыбель народного языка всегда полезно и поучительно, особенно теперь, когда в городах создаются новые слова и формы, большей частью беспочвенно, случайно и уродливо. Образованным людям есть чему поучиться у неграмотных крестьян, условиями быта сохранивших и сохраняющих красоту языка. Северный крестьянин творит как ребенок, всегда гениально, потому что мыслит также как ребенок: образами» [10. С. 7–8]. В воссоздаваемых автором собирательных образах главных героев книг («Пятиречие» – собрание зафиксированных этнографом 50 рассказов пяти сказочников, как бы случайно оказавшихся на пристани из-за опоздания парохода, севшего на мель, и вынужденных коротать время в беседе, умело направляемой ведущей – самой О.Э. Озаровской, предлагающей темы, создающей особую атмосферу, регулирующей выступления рассказчиков и в то же время становящейся участницей и увлекательных встреч, и повествования), говоре, передающем не только «ощущение северного языка, несущего множество местных слов и выражений» [10. С. 8], но и его дыхание-звучание, и кроется особенность ее работы как собирательницы, цель которой не только собрать народные тексты, но и сделать все, чтобы они зазвучали по всей стране: на концертных эстрадах, в школьных-студенческих аудиториях и на научных форумах. Именно эта особенность ее работы имеется в виду в таком замечании: «Рассказчик (мощное теперь орудие культуры) получит в книге не только желанное народное произведение, но и сможет добиться точного звучания, даст подлинную живую речь, даст рассказу нужный северный говор – окаяющий, т.е. начертанное *о* и *а* ближе к *а*. Северянин произнесет точно: *собака*. Такое же замечание надо сделать относительно буквы *г*. На севере она звучит как принято в печати, без замены ее в произношении звуком *в* в прилагательных и местоимениях род. пад., т.е. не *краснова*, *молодова*, *ево*, *моево*, а *красного*, *молодого*, *его* и *моего*. Для точной передачи зву-

чания введены и два новые знака *h* и *ï*» [10. С. 9], и далее дается обстоятельный сравнительный анализ московского и северного произношений.

Глубочайшие мысли и сюжеты русских северных народных сказаний с первого прочтения проникают в душу, будоражат мысль и вызывают желание перечитывать и обдумывать их вновь и вновь. Причем это очарование охватывает далеко не сразу, о чем, как видно, задумывалась и сама Ольга Эрнестовна, когда писала: «Это неприятно для глаза; но, преодолев неприятность, читатель приучится воспринимать текст не только глазами, но и ушами и почерпнет новое наслаждение. Ведь произношение человека – признак, который дороже описания цвета волос или одежды. Оно говорит о месте жительства, среде и профессии. Явно и ярко» [10. С. 8]. И самом деле, когда читаешь народные тексты в публикациях О.Э. Озаровской, первые абзацы воспринимаются с трудом из-за кажущейся сложной фиксации фонетики, пока не захватит сюжет, и сначала перестаешь замечать простонародные слова, увлекаешься и только потом наступает понимание, что приходит любование богатейшим словарным запасом, смысл которого понимается и без словаря, интуитивно.

Безусловной заслугой О.Э. Озаровской перед историей отечественной культуры (впрочем, как и издание фольклорных текстов) стал тот факт, что она вывела из северной российской глубинки на большую эстраду в Москве в 1915 году незаурядную сказительницу Марию Дмитриевну Кривополенову (1823–1924), очаровавшую слушателей древнерусской столицы своей непосредственностью и огромным артистическим талантом, способным держать внимание любой аудитории, с восторгом благодарившей ее словами «Спасибо, бабушка!»².

Личные встречи с Ольгой Эрастовной в фондах финдейзеновского архива отражены в трех группах документов. Во-первых, это дневниковые записи, во-вторых, письма 1925 и 1926 гг. (сохранилось два письма и записка), в-третьих, ее собственноручная запись в «Альбоме для автобиографических записей археологов, артистов и других деятелей искусства после встреч в Музее Филармонии и Археологическом институте», который велся с 1923 по 1928 гг.

В 1925 г., после знакомства в доме-музее П.И. Чайковского в Клину, о котором говорят две дневниковых записи – от 6 ноября: «Встретил Жегин. Скоро подъехала из Москвы сказочница Озаровская, а вечером москвичи Ламм³ и Поповы» (Финдейзен Дневники 1920–1928. Л. 115 об.–116), и от 7 ноября: «После обеда Озаровская рассказывала нар<одные> сказки. Интересная особа. В кабинете у Модеста Ч<айковского> говорили о ее работах в Пинежском крае⁴; обещала прочесть доклад в Комиссии» [12. Л. 116].

Тезисы ее выступления в Клину и программа художественной части, написанные рукой самой О.Э. Озаровской, сохранились в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Приведем текст этого документа: «Свадебный обряд изучен мною на реке Пинеги и реке Кулое Архангельской губ. Работы проводились на Кулое в 1921 г. и на Пинеге в 1916, и в 1925 г. Существенные различия в обряде наблюдаются между Кулойским и Пинежским не только в некоторых важных деталях обряда, но главное в духе и тоне всего течения обряда.

В Пинежской свадьбе – сильно выражен скомороший тон: наличие „дерзных“ песен и появление „человека с крюком“, а также шуточной бани, менянья полов и пр., чего нет на Кулое. Кулой хранит более древнюю традицию новгородской культуры.

На реке Пинеге наблюдаются три района, различные по циклам свадебных „прикрепленных“ песен (прикрепленными песнями в отличие от остальных свадебных называю те, которые прикреплены к важному моменту в обряде).

Обособление каждого района связано с общим вопросом распространения песни:

1) оно зависит от путей сообщения, легкости усвоения мотива и близости сюжета;

2) необрядовая песня распространяется легче обрядовой.

Приняв это, заключаем, что районное бытование различных песенных циклов приводит к предположению о различных первоисточниках или долговременных различных влияниях исторического характера.

Исследование текстов свадебных песен приводит к заключению о бытовании пышной боярской свадьбы в верховье Пинеги и отраженных наслоений Александровского периода в среднем течении» (14. Л. 1).

На второй странице этого же документа перечисляются произведения, фрагменты которых были озвучены во время лекции:

«Чтение бытовых очерков

„На реке Пинеге“ в 1925 г.

1. Иванов день в январе.
2. Пушкинисты.
3. Петров день в Карповой горе.
4. Карпогорская свадьба.
5. Свадьба-Самоходка.

Вечер народного творчества

Вступительное слово: песни и сказки Севера

I

1. Былина.
2. Казань-город.
3. Самая крестьянская песня – Арханг. губ.
4. Свадебная Арханг. губ.
6. Свадебная Тульской губ.

II

Сказки Арханг. губ

1. Лиса-Плачя
2. Петух и лисица
3. Прядея.
4. Григорий – Высота
5. Черти в бочке
6. Догада
- О. Озаровская

7 ноября 1925 г.

Клин Музей П. И. Чайковского
Кабинет Н. Т. Жегина [14. Л. 1–1 об.].

Выступлением и сказками О.Э. Озаровской Н.Ф. Финдейзен заинтересовался настолько, что пригласил ее в Санкт-Петербург для доклада в Русском географическом обществе, которое к тому времени было переименовано в Государственное географическое общество, а при нем в мае 1925 г. была создана Комиссия по изучению народной музыки, председателем которой он и был избран в те годы.

В дневнике фиксируется процесс подготовки к новой встрече: «Среда, 9 дек<абря> <1>925. Наконец-то пришли ответы от всех: Озаровской – приедет 29-го, Жегина – приедет 17-го и Кальвокоресси. [...] Пришлось прогуляться к Чернышеву мосту к Бызову – переговорить о выступлениях Озар<овской>» [13. Л. 118].

В своем письме, датированном 7 декабря 1925 г., О.Э. Озаровская сообщила: «Многоуважаемый и дорогой Николай Федорович! Не нахожу слов, чтоб выразить Вам и благодарность за внимание, и извинение за невольное замедление с ответом. Бывает такая полоса, что день зависит от дня, от кучи мелких условий и никак не выяснишь своей свободы. Теперь вот как дело обстоит. Предложение Н.Т. Бызова⁵ (кажется, так я разобрала фамилию), я принимаю, конечно, с большой радостью, и мне необходимо выступление в Георг<афическом> общ<естве> связать с заработком (иначе я не в состоянии приехать), а могу я прибыть в Питер 29 декабря и пробыть до 6-го включительно. Вот и было бы замечательно удобно во всех отношениях. Относительно же фиксации дней я прошу Вас сговориться с Бызовым, мне же остается лишь подчиниться. Мне очень досадно, что к 16-му я никак не смогу освободиться, а главное, что, как мне кажется, 19-го я не могу лично принести свое горячее поздравление⁶, но примите мое искреннее сожаление сейчас и заверение, что я долго выкраивала возможность к этому сроку оказаться в Питере, но никак не выходит. Я пишу одновременно Н.Т. Бызову. Передайте привет Вашей супруге, с которой надеюсь познакомиться. О Питере я мечтаю, як в юности: так хочется его повидать и встретиться со всеми, кого встречала или имела возможность встречать раньше. Ну, всего хорошего. Еще раз большое, горячее спасибо. О. Озаровская» [15. Л. 1–2].

Деловое письмо, стиль которого весьма своеобразен: сказывается работа по сбору русских сказок и слышится народный говор.

Спустя неделю, 15 декабря 1925 г. в письме из Москвы О.Э. Озаровская писала: «Многоуважаемый Николай Федорович! Благодарю Вас очень за все Ваши заботы и подчиняюсь благодарно Вашему расписанию дня на 29-е декабря; пока скрываю день своего приезда от родственников во избежание недоразумений. Я воспользуюсь любезностью Бызова и с вокзала поеду туда, так как удобно костюмы иметь уже на месте выступления. Письмо от него я получила. Все в порядке, и я жива и здорова» [15. Л. 4].

Все просьбы сказительницы были исполнены, и состоялось несколько ее выступлений в Санкт-Петербурге. Вот хронология и отзывы о тех из них, которые оставили свой след в финдейзеновских архивных материалах.

29 декабря 1925 г., как и было обещано, О.Э. Озаровская приехала в Петербург, и 30 декабря состоялось ее первое выступление: «После заседания в Георг<афическом> общ<естве> – доклад Озаровской – “Северная свадьба”».

Не удовлетворил. В сущности, рассказ о теме и ее наблюдения – в Клину исчерпали всю тему и были красочнее. Не знал, что материалы 2-го тома „Арх<ангельских> былин“ Григорьева⁷ – сгорели недавно в Варшаве. О<заровская> будто бы была командирована, чтобы дополнить вышедшие первые 3 тома. Председательствовавший Грум-Гржимайло⁸ – все время сидел с кислешей физиономией» [13. Л. 119 об.], – читаем в дневнике Н.Ф. Финдейзена в записи от 30 декабря 1925 г.

После камерной встречи в Клину, в уютной обстановке кабинета Н.Т. Жегина, где сказки и былины в исполнении О.Э. Озаровской были органичны, а слушатели готовы к теме и лояльны к выступлению, выход на большое и очень разнообразное научное сообщество, как показалось Н.Ф. Финдейзену, был воспринят прохладно.

Поскольку иных откликов на ленинградские выступления сказительницы зимой 1925–1926 гг. не найдено, то можно назвать две причины этого. Во-первых, недовольство тем, что он делает (а в данном случае – приглашает), было весьма традиционным для него: только музыка в высокотворческом исполнении воспринималась Н.Ф. Финдейзенем безусловно и вызывала соответствующую оценку, все остальное подвергалось критике: стиль поведения, система взаимоотношений, позиции, мнения, идеи⁹. А выступления О.Э. Озаровской были все же не научными докладами, а жанром несколько иным – народными сказаниями, звучащими с эстрады на весьма необычном северном говоре, о чем мы можем судить по ее книгам, которые скорее можно отнести к литературно-этнографическим, популярным изданиям, нежели к научным изысканиям. Очевидно, понимая эту особенность своих работ, она снабжала записанные и обработанные ею сказки солидным научным аппаратом. Так, к примеру, в «Пятиречии» систематизаторы представлены двумя разделами (помимо вступительной статьи «От автора»: «Прибавление» [10. С. 407–413] и «Указатели»: «Алфавитный указатель сказок, их подлинных исполнителей и записавших лиц» [10. С. 417–424], «Указатель сказочных сюжетов (краткое содержание)» [10. С. 425–442] и «Указатель областных слов и выражений» [10. С. 443–458]. Особо следует отметить «Прибавление», в котором О.Э. Озаровская проводит сравнительный анализ зафиксированных ею сказок с сюжетами-аналогами из истории мировой культуры¹⁰.

Во-вторых, выход на строгую академическую трибуну докладчицы со сказками, которые профессор А.П. Андреев назвал «своего рода северным Декамероном» (цит. по: [11. С. 5]), вряд ли мог быть очень успешным, особенно если учесть состав Комиссии по изучению народной музыки, в который помимо Н.Ф. Финдейзена в 1925 г. входили Е.Э. Бертельс (востоковед-иранист и тюрколог, профессор Ленинградского государственного университета), Л.Э. Каруновская (научный сотрудник Музея антропологии и этнографии, занималась Южной Сибирью и Индонезией), Н.И. Конрад (переводчик и востоковед: Япония, Китай, Корея), С.Е. Малов (лингвист, востоковед-тюрколог), А.М. Мерварт (этнограф и лингвист немецкого происхождения, востоковед, первый русский дравидолог – исследователь языка южно-индийских народов), Г.О. Монзлер (востоковед: японовед и китаевед), Н.И. Привалов (автор работ о русских народных инструментах, композитор, дирижер), Ф.А. Фиельструп (этнограф, тюрколог, в 1920–1922 гг. профессор

историко-филологического факультета Томского университета) и Ю.К. Шущий (филолог-востоковед, философ, переводчик с китайского, японского, корейского, вьетнамского, маньчжурского, бирманского, тайского, бенгальского, хиндустани, санскрита, арабского, древнееврейского, немецкого, французского, английского, польского, голландского и латыни).

Анализ научных интересов членов Комиссии показывает, что у этого объединения преобладали ученые-востоковеды, погруженные в свои темы и проблемы, весьма далекие от исследований О.Э. Озаровской. Только троих членов этого сообщества – Н.И. Привалова, Н.Ф. Финдейзена и Ю.К. Шуйского можно отнести к исследователям русского народного творчества и, как следствие, заинтересованным темой исследования. К тому же существенное воздействие на восприятие аудиторией выступления докладчика оказывает атмосфера, создаваемая администрацией, представленной 30 декабря 1925 г. Г.Е. Грум-Гржимайло¹¹, вице-президентом Российского географического общества, который, по замечанию Н.Ф. Финдейзена, «все время сидел с кислещей физиономией» [13. Л. 119 об.]. К сожалению, иных отзывов на ленинградские выступления О.Э. Озаровской середины 1920-х гг. не найдено, что не дает возможности объективации финдейзеновского впечатления. Впрочем, стоит ли акцентировать внимание на единичном высказывании, когда факт остается фактом: два выступления О.Э. Озаровской в научном и студенческом сообществах Ленинграда состоялось, и северный говор зазвучал с новой силой.

После доклада сказительницы Н.Ф. Финдейзен сохранил выписки, сделанные на обороте портрета М.И. Глинки уже постфактум, 1 января 1926 г.: «Великий двор (местность), среди свадебных песен в Пинежском округе встречаются дерзные песни (неприличные). Их пели на свадьбах пьяные мужики, напр. „Что ты не весел сидишь“. После свад. обеда молодых запирали наверху, а пьяные мужики ломились в дверь с песней:

Ох таки, ох таки Как на этой кровати Молодая лежит (далее неприл.)

Молодая старается выдачей бутылки водки прекратить песни.

Во время обеда является и скоморох в вывороченном тулупе и скороговорит-выговаривает „дерзную“ речь, выпрашивая деньги, желая здравствовать всем – молодым и остальным присутствующим. Затем следовали песни. Скомороха называли „сокрыком“ – с крюком он и появлялся на свадебном пире» [16. Л. 1].

Видя в О.Э. Озаровской не только собирательницу и исполнительницу народных текстов, но и научного работника, к деятельности которых Н.Ф. Финдейзен предъявлял очень высокие требования, все же ее выступлениями в Ленинграде он остался неудовлетворен, о чем после ее выступления 3 января 1925 г. записал: «Пон~~е~~дельник~~е~~ 4 янв~~е~~ря~~е~~. Вчера на веч~~е~~ре Озаровской в Петр~~о~~вском~~е~~ уч~~и~~лище~~е~~¹² – ничего нового не дало» [13. Л. 120].

И все же, понимая значение работы О.Э. Озаровской и осознавая, что его недовольство, возможно, исходит из слишком высоких требований, Н.Ф. Финдейзен предлагает ей сделать запись в свой альбом. Полная сказаний и веры в них, она оставляет весьма примечательную «автобиографию», которая существенно дополняет ее образ. «Спрятанная» в альбом эта импровизация, фантазия, наполненная своеобразием и нестандартностью, осталась

без внимания многочисленных друзей и биографов автора. Вот текст, который она оставила в альбоме Николая Федоровича:

«О. Озаровская

В АЛЬБОМ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

„Чем больше напишете про Север, тем лучше“

Н.Ф. Финдейзен

„Погибший музыкальный талант...“

Слова любимого

Эмпирическая автобиография

Кровь моя! Откуда ты и какого состава? Отец хохол Черниговской губ., но носил в себе кровь польского магната германской службы, графа фон-Ожаровского и похищенной им из родительского дома немочки. Их сын бежал от родительского гнева в Россию, поступил на русскую службу с потерей титула и положил основание роду русских офицеров, причем один из сыновей его при переводе бумаг с польского на русский яз<ык> оказался фон-Озаровским.

Как ни странно, я похожа в профиль на немочку эту.

Далекая моя прабабка! О, есть во мне капля твоей немецкой крови! Это я ощущаю по тоскливой и безнадежной любви к порядку, которого нет ни в моей жизни, ни на моем письменном столе.

Кровь моей матери – хохлацкая. Харьковская по мужской линии и Якушкинская, Орловская по женской. Моя прабабка Варвара Дмитриевна, важная и горбоносая, сестра декабриста.

Ну-с, родилась я в 1874 г., в месяце мае, тринадцатого числа, в тяжелый день понедельник, в нечетный час. Было 5 час. утра, шел снег...

Поэтому свербит в ухе перед снегом, поэтому люблю работать ранним утром, начиная со своего изначального часа, поэтому маюсь всю жизнь.

Двух месяцев покинула родину Царское Село ради Царства Кольского, с трех лет до девяти жила в гор<оде> Николаеве Херсонской г., начала учиться в Москве, кончила гимназию в Тифлисе (очень помню магазин Беренштама), Высшие курсы в Питере, 11 лет служила лаборантом в Главной палате мер и весов (капля немецкой крови помогла), близко соприкасалась с Д.И. Менделеевым, обрабатывая математическую сторону его трудов, но Маята не дремала: послала запрос о сцене, встречу со Станиславским, который ответил утвердительно на запрос. Маята вместо сцены подсунула эстраду. Это случилось в 1906 г., на 33-м году моей жизни. Шумный Кривозеркальный успех, наряду с Понедельником, тяжело ударившим в сердце двумя смертями и болезнью сынишки. Тогда с осени 1911 г. Питер сменился на Москву, на разъезды со славой по всей Руси. В 1914 г. заглянула на Север. В жизнь мою вошла, как королева, бездомная нищенка М.Д. Кривополенова¹³, сказительница былин. К эстраде стала примешиваться кафедра, а с 20-го года, когда Понедельник принялся за мои глаза, угрожая потерей зрения, стала больше лектором и фольклористом, чем артисткой (эмпирически). Предвижу дальнейшее: слепенькая старушка с посохом, рассказывающая сказки проходим, и скоропостижная смерть на дороге. Предвижу и не страшусь. Покорюсь по-русски Маяте и понедельнику!

Попробую все же похлопотать о персональной пенсии, и начинаю в понедельник, сегодня. Это уже по-женски.

Умопостигаемая биография № 1

Родилась давным-давно, кажется, в XVII в., на Севере, в Архангельской губ., в крестьянской семье. Слышала скоморохов и видела много свадеб. В ушах звучат северные песни, в глазах неугасимо горят восходные и закатные зори, холода не боюсь, не знаю насморка и носового платка, сплю на повети, у костра в лодке, ем шанежки, треску, грибы, ягоды, запивая и молоком, и пивом. Счастлива до конца, до радостных слез, до безмятежности духа, когда беру ягоды, здороваюсь с бродящими без пастыря в лесу холмогорскими коровами. Мошки и комары кусают, но за счастьем не помню.

Собираю ягоды, а несу людям северную Музыку Слова.

Умопостигаемая № 2

Очень странная. Родилась в начале XIX-го века, кажется, в 1813 году, в небогатой дворянской усадьбе. С детства украдкой твердила пушкинские стихи. Подрастая, мечтала, мечтала... Когда вывели в свет, встретила на балу с Пушкиным и без памяти влюбилась. Не вышла замуж, потому что истинно люблю лишь его одного: пламенно и безречно ко всем женщинам, которых он любил, даже влюбляясь в них вместе с ним. Однако ревную к пушкинистам и терпеть не могу его жены, Натальи Николаевны. Вижу его во сне, и два сновидения излечили мою душу в эмпирической жизни от ударов Понедельника.

Пушкин, когда мы встретились, не обратил на меня никакого внимания, но в моих мечтах он любит меня одну. И я радуюсь, что эмпирически мы разделены больше, чем веком: не надо доказывать.

Эта странная умопостигаемая биография в эмпирической проявляется трепетным стремлением воплощать в шумовой Музыке (речевой) Пушкинскую Гармонию Слова.

О. Озаровская

4 января 1926 г. Понедельник» [17. Л. 32 об.]

Такова душа одной из чудесных женщин-этнографов России первых десятилетий XX столетия. Погружение в собранные ею сказки, были, исторические песни и лирику русского народного слова (сегодня доступные каждому в электронном PDF-формате) оставляет в душе глубокий след и понимание, что чистота мышления (невзирая на «со крюком» приходящих на свадьбу), понятие о любви, чести, долге, Родине и верности ей – это устойчивая система бытия народа. Необычные сюжеты поистине уникальны. И никакая иная, особая методика или педагогическая концепция не нужны. На этом богатейшем народном наследии, без дополнительных приемов, растили детей, с ранних лет впитывавших народную мудрость вместе с постижением родного слова и многопланового мышления; формировали стойкость духа и невозможность предательства, силу воли и радушие – черты характера, которые всегда были сильны и ценимы на Руси.

И – итоговый аккорд общения: «Вторн<ик> 12 янв<аря>. Прощальный завтрак с Озаровской, для которой пригласил Ончукова¹⁴. Прочла сказку Кривополеновой. О<нчуков> об Ольд<енбурге>¹⁵ – не печатает серьезных работ и сборников, а вот г-же Елиам¹⁶ уже 3-й год дают на экскурсии, хотя

она ничего не представляет. О Григорьеве (А. Д.) – “собрал” деньги за чтение лекций с 3–4 университетов, года 3 назад, и уехал за границу» [13. Л. 120 об.], – так, перемежая факты и рассказы Н.Е. Ончукова (больше похожие на сплетни или... сказки – тоже своеобразный «фольклор» 1920-х гг.), Н.Ф. Финдейзен рассказывает о последней встрече с О.Э. Озаровской.

Таким образом, два дня в Клину и две недели в Ленинграде – краткая страничка личного общения двух незаурядных деятелей российской культуры, каждый из которых занимался своим делом (хотя и вопреки полученному образованию). Что дало отечественной культуре это знакомство? Единение двух мыслителей, отдавших свои жизни искусству. Рукописи, только сейчас публикуемые. Импульс к дальнейшей работе, а также погружение в различные, но столь близкие в творческой основе проблемы, казалось бы, лежащие в разных пластах – финдейзеновскую общественную деятельность в Ленинграде (1925 г.) и этнографическую работу во многих ее ракурсах – и в собирательстве (в 1927 г. состоялась еще одна экспедиция на Север), и в исполнительстве, и в актерском представлении народных текстов у сказительницы.

Творческая энергетика каждого из них дала новое понимание дальнейшей работы. Через год увидел свет сборник статей под редакцией Н.Ф. Финдейзена под названием «Музыкальная этнография», в котором опубликован Отчет Комиссии с упоминанием: «30 дек. О.Э. Озаровская. Северная свадьба» [18. С. 49]. Ольга Эрастовна продолжила подготовку к изданию собранного наследия, среди которого особо выделяется томик сказок «Пятиречие» (издание 1931 г.), – как знать, не по настоянию ли Н.Ф. Финдейзена началась эта работа, ведь он никогда не писал про запас, «в стол», активно организуя издание не только своих статей, брошюр, книг, но и всех материалов, которые поступали к нему как редактору РМГ.

Бережное отношение к слову, к народной мысли и звуковой среде – вот, пожалуй, то, чем пронизана была как деятельность Н.Ф. Финдейзена, так все работы О.Э. Озаровской, включая собранные и сохраненные ее усилиями северные сказания, а вместе с ними и мысли-идеи. Вот одна из них: «Московка»¹⁷ спросила: „Да она грыжу заговариват да и гладит... Может глаженье помогают, а не слово?“ Тут все хором затвердили: „Што ты, жоночка! Слово, оно ведь по крови бежит!“; «Слово неправильно скажешь, оно неправильно существует...» [11. С. 77].

О сохранении чистоты русского традиционного преподнесения (а значит, и его существования) заботилась О.Э. Озаровская, когда, очарованная северным говором, начинала свою этнографическую работу и продолжала ее в своих статьях и книгах. Именно в этом она видела их ценность, говоря о «Пятиречии»: «Эта книга предлагает познание городом северной деревни в узкой, но драгоценной для человека области – области слова. Образованному горожанину, который несет культуру в деревню, предлагается познать культуру языка у неграмотного или малограмотного северянина» [10. С. 10].

В собственной этнографической работе О.Э. Озаровская не видела и не считала себя первопроходцем, о чем говорят слова А.С. Пушкина, взятые эпиграфом к «Пятиречию», которые очень точно и метко формулируют главную цель ее жизни: «Читайте простонародные сказки, молодые писатели, чтобы видеть свойство русского языка» [10. С. 3]. И это – завет на века.

Точность выражения, меткость произношения, интонация – все это составляло интересы и Н.Ф. Финдейзена, и О.Э. Озаровской. Звук и слово, воплощенные в совершенно особом исполнении, насыщающие жизнь мечтой, сказкой, музыкой, составляющими мудрость народного творчества, – пласт совершенного искусства, ценность которого очень высока, понималась ими, чуткими представителями отечественной культуры, как сфера фольклорного искусства, искусства народной мудрости, сберечь и сохранить которую в эпоху 1920-х гг. было очень непросто. Как и в наши дни. Ведь это, по словам Н.Ф. Финдейзена, сказанным им за три десятилетия до знакомства с О.Э. Озаровской, «лучший мир веры, фантазии и любви» [19. Стб. 440], радость общения с которым открыта их деятельностью для нас и сегодня.

Примечания

¹ Далее следует перечень корреспондентов Н.Ф. Финдейзена, составленный автором статьи в процессе работы над докторской диссертацией [5].

² Обстоятельный анализ роли О.Э. Озаровской в отечественной фольклористике, построенный на основе откликов ученых самых разных специальностей, дается во вступительной статье Л.В. Фёдоровой ко второму изданию книги «Пятиречие» под названием «О.Э. Озаровская и Север» [11. С. 5–18]. При этом четко обозначаются причины невосприятия ее личности как научного работника: «Следует заметить, что известность артистки, выступающей на эстраде в русском народном костюме, многим мешала оценить по достоинству вклад О.Э. Озаровской в фольклористику. Однако в наши дни, когда делается попытка систематизировать всю ее работу на Севере (статьи фольклористки Н.И. Хомчук, журналистов А. Москвина и Л. Мельницкой), открывается много нового. Об интенсивной собирательской и исследовательской работе Озаровской свидетельствуют прежде всего ее публикации, довольно частые в те годы: отчеты о поездках, наиболее интересные тексты, статьи исследовательского характера в специальных изданиях, таких как „Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете“ (1927, 1929), „Художественный фольклор“ (1927), материалы в краеведческих изданиях в архангельском „Северном утре“, сборнике „На Северной Двине“» [11. С. 7].

Статья Л.В. Фёдоровой – наиболее полное исследование ее жизни и деятельности и самый информативный источник о круге ее общения (начиная с 30-летнего юбилея ее научной, педагогической и артистической деятельности, в ходе которого выступали, «академик С.Ф. Ольденбург и фольклористы братья Ю. и Б. Соколовы, М.М. Блюменталь-Тамарина и В.И. Качалов, писатели В.В. Вересаев и К.И. Чуковский» [11. С. 5], об особенностях этнографической работы и о ее наследии, о том, что «идут годы. Наследие О.Э. Озаровской – результат ее вдохновенного и самоотверженного труда – еще ждет углубленного исследования и публикации» [11. С. 11].

К сожалению, и этой замечательной статьей не закладываются основы для научного изучения ее деятельности: собрав большое количество материалов и высказываний, автор не находит необходимым давать ссылку на источник приводимых сведений. Так, к примеру, выглядит информация об отзывах на книги О.Э. Озаровской: «В пору выхода из печати отклики (среди рецензентов „Бабушкиных старин“ был поэт С. Городецкий, а „Пятиречия“ – проф. Н.П. Андреев), вызвали устойчивый интерес читателей и научной общественности». А так выглядит оценка ее личного фольклорного архива, который был передан в дар «Рукописному хранилищу при фольклорной секции института Академии наук в Ленинграде (Пушкинский дом)»: «Признанный авторитет в фольклористике А.М. Астахова в одном из обзоров новых поступлений хранилища отнесла собрание Озаровской к числу тех, которые „представляют совершенно исключительную ценность. Собрание представляет ряд записей северных былин, песен и причитаний... Одновременно с текстами переданы были и фонозаписи“ (Советский фольклор, АН СССР, М.–Л, 1936). Полевые записи текстов, и зарисовки, путевые дневники – все это сделано О.Э. Озаровской с научной основательностью и точностью. „Низкий поклон Озаровской от фольклористов нового дня – без труда разбирают они сегодня беглые строки, сделанные карандашом начерно

более полувека тому назад". Это пишет в публикации 1983 г. Н.И. Хомчук» [10. С. 9–10]. В то же время справедливости ради следует отметить, что в конце книги в одну страничку приводится библиография [11. С. 334].

³ Павел Александрович Ламм (1882–1951) – музыковед, источниковед, пианист, педагог. Доктор искусствоведения (1944).

⁴ Ныне – Пинежский район Архангельской области. Пинежский край – район дремучих лесов Крайнего Севера.

⁵ Бызов Николай Тимофеевич, окончив университет, работал учителем, в 1925 г. Адресная книга «Весь Ленинград» называет его библиотекарем, проживал на Фонтанке (Д. 62).

⁶ С Днем Ангела в день Святого Николая – 19 декабря.

⁷ Григорьев Александр Дмитриевич (1874–1940) – фольклорист, историк, профессор кафедры русского языка и русской литературы историко-филологического факультета Томского университета. Оригинальное название упоминаемого издания – «Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.» (М.: Университетская тип., 1904. 770 с.).

⁸ Грум-Гржимайло Григорий Ефимович (1860–1936) – российский путешественник, географ, лепидоптеролог, исследователь стран Азии и Дальнего Востока, в 1920-е гг. был вице-президентом Русского географического общества.

⁹ Недовольство Н.Ф. Финдейзена, в первую очередь, самим собой – устойчивая черта его характера. Унаследованная от отца немецкая педантичность, обязательность, стремление к совершенству – эти требования он предъявлял ко всем, кто попадал в поле его активной музыкально-просветительской деятельности, а несоблюдение строгих норм постоянно вызывало его недовольство. Почему же при таком складе мышления он был душой современного ему музыкального сообщества? По одной простой причине – неизменное чувство такта в личном общении и публикациях. Недовольство он позволял себе высказывать исключительно в своих дневниках, причем чаще всего доставалось самым талантливым сотрудникам. Приведем лишь три факта. Категорически порицалось Н.Ф. Финдейзену легкомысленное отношение к собственному литературному таланту софинансиста издания «Русской музыкальной газеты» с 1894 по 1912 г. – Евгения Максимовича Петровского. Переполняет страницы дневников гнев, переходящий в стремление оградить себя от общения с А.В. Оссовским из-за его необязательности как второго редактора издания в 1895–1896 гг., а затем и сотрудника, берущегося за работу и почти никогда не выполняющего ее в договорные сроки. Полное возмущение вызывали и отдельные высказывания и даже убеждения В.В. Стасова, которого Н.Ф. Финдейзен считал своим учителем. Вот одна из поданных записей Н.Ф. Финдейзена от 20/21 октября 1892 г.:

«Со Стасовым спорил. Он сильно односторонен. Ругает Чайковского (речь зашла о 100 предствлении) „Евг<ения> Онегина“: „Онегин дрянь“. Я говорю: „Там есть отличные страницы. А знаете ли Вы „Пиковую Даму?“»

– Я ее слушал поверхностно...

Так как же мне с ним спорить? Вот он и говорит, и решает, что я „всеядец“, что у меня уже присутствуют злокачественные элементы, и что я сойду с пути истинного. Вот это беспристрастие! Буду ли я этим лжецом – посмотрим. Только почти не было до сего времени птицы, которая своего гнезда не считала лучшим. Потому понятно, что Ст<асову> только свое кружковское дорого, а все остальное дрянь... Скверно...

Но что тут личности. 2-е действие выше личностей и это мне сильно и искренно дорого» [1. С. 106].

Так что неудовлетворенность Н.Ф. Финдейзена тем или иным явлением, отраженная в дневниках, отнюдь не означает, что музыкальное событие на самом деле было неинтересно для других слушателей.

¹⁰ В качестве примера можно привести комментарий к сказке «Моряжка» из первого издания книги «Пятиречье» (приводится в полном соответствии с текстом публикации 1931 г.): «Своего рода уника, как прозаическая форма. Дерево, вырастающее на могиле разлученных любовников, которых соединяет смерть, использовано в песне о Тристане и Изольде, в романтической английской поэзии и в русской былине о Василии и Снафиде, отравленных игуменьей, – былине, охотно певавшейся в скитах. В „Моряжке“, рассказан-

ной Т.О. Кобелевой, чувствуется отраженное влияние стиха об Алексее, человеке божьем (письмо и уход в брачную ночь) и „жития“ Петра и Евфросинии, похороненных в одной могиле. В форме же сказки – загробная любовь в виде дерева, кажется, встречается впервые, если не считать прозаического переложения „Василия и Снафиды“, где вырастает два дерева после смерти отравленных матерью. Запись академ. А.А. Шахматова в сб. „Северные сказки“ Е.Н. Ончукова (стр. 256. Отдельный оттиск тома XXXIII „Записок И.Р. Географического Общества по Отделению этнографии“ 1909 г.). Летом 1930 г. Е.М. Тагер во время своей поездки в Карело-Мурманский край записала „стих“ про Иова и Мару в селе Поной Мурманского округа; этот „стих“ (так зовут там былины) является колыбелью Моряжки, которую было бы правильнее назвать Маряшка. Агния Федоровна Совкина 47 лет, неграмотна, выучила этот „стих“ 20 лет назад от старухи с Терского берега» [10. С. 443–444].

¹¹ Грум-Гржимайло Григорий Ефимович (1860–1936) – российский путешественник, географ, лепидоптеролог, исследователь стран Азии и Дальнего Востока, в 1920-е гг. был вице-президентом Русского географического общества, и его отношение к выступлению О.Э. Озаровской было весьма весомым.

¹² Имеется в виду бывшее Петровское коммерческое училище, открытое в 1880 г. для детей купцов и на их средства. С 1919 г. помещение по адресу Фонтанка, д. 62 было отдано общеобразовательной школе № 206.

Как известно открыл для России Марию Дмитриевну Кривополенову еще А.Д. Григорьев, опубликовав в 1904 году записанные у нее тексты (см. отзыв Н.Ф. Финдейзена [12]).

¹³ Ончуков Николай Евгеньевич (1872–1942) – фольклорист, этнограф, журналист, издатель. Действительный член РГО. Автор-составитель сборников северорусского фольклора «Печорские былины», «Северные сказки» и др.

¹⁴ Ольденбург Сергей Фёдорович (1863–1934) – академик (1900 г.), востоковед, неперменный секретарь Петербургской академии наук (с 1904 г.), Российской АН (с 1917 г.), АН СССР (1925–1929 гг.), ее фактический руководитель до 1929 г. Министр народного просвещения (июль–сентябрь 1917 г.). По характеристике А.В. Луначарского, С.Ф. Ольденбург оказался «одним из самых крепких и самых нужных звеньев между советской властью и крупнейшей мировой и нашей интеллигенцией и сыграл в этом отношении выдающуюся роль». Один из основателей отечественной индологической школы.

¹⁵ Елиам (Элиам) – с данным случае собирательное имя представительницы – члена семьи или народа еврейского.

¹⁶ «Пятиречие» написано от третьего лица. Московкой в местах северных экспедиций народ называл О.Э. Озаровскую.

Список источников

1. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1892–1901 / вступ. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 430 с. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24291263> (дата обращения: 13.09.2020).

2. Финдейзен Н.Ф. Из моих воспоминаний: Рукописные памятники. Вып. 8 / подг. текста, вступ. ст. и примеч. М.Л. Космовской. СПб.: РНБ, 2004. 352 с. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24703355> (дата обращения: 13.09.2020).

3. Финдейзен Н.Ф. Дневник. 1 янв. 1890 – 28 февр. 1891 // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 816. Ед. хр. 367. 235 л.

4. Римский-Корсаков А.Н. Музыкальные сокровища рукописного отделения Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Л.: Изд. ГПБ, 1938. 112 с.

5. Космовская М.Л. Н.Ф. Финдейзен. Культурно-историческое значение наследия: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб.: Изд-во СПбГК, 1998. 540 с.

6. Озаровская О.Э. Мой репертуар. Сборник произведений для эстрады. СПб.: М.Г. Корнфельд, 1911. 204 с.

7. Озаровская О.Э. Школа чтеца. Хрестоматия для драматических, педагогических, ораторских курсов. М.: Т-во Сытина, 1914. 516 с.

8. Озаровская О.Э. Моей студии. Этюды по художественному чтению. М.; Пг.: Госиздат, 1923. 76 с.

9. Озаровская О.Э. Бабушкины старины. Пг.: Огни, 1916. 116 с.

10. Озаровская О.Э. Пятиречье: сборник сказок. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. 461 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/005291_000091_101/ (дата обращения: 19.09.2020).
11. Озаровская О.Э. Пятиречье: сборник сказок. 2-е изд. Архангельск : Северо-западное кн. изд-во, 1989. 335 с. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ozarov/text.pdf> (дата обращения: 19.09.2020).
12. Финдейзен Н.Ф. Новое в этнографии: скоморошья старины. Архангельские былины и исторические песни, собр. А.Д. Григорьевым с 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа. Т. 1. Изд. Имп. АН. Библиографическая заметка // Русская музыкальная газета. 1907. № 32/33. Стб. 697–701.
13. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1920–1928 // Архив Музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Ф. 87. Ед. хр. 1068. 160 л.
14. Озаровская О.Э. Северная свадьба. Тезисы к докладу и программа художественной части. 7 нояб. 1925 // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 355. 1 л.
15. Озаровская О.Э. Письма к Н.Ф. Финдейзену. 1925 // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1660. 7 л.
16. Озаровская О.Э. Северная свадьба, выдержки из доклада, записанные Н.Ф. Финдейзеном. Автограф Н.Ф. Финдейзена. На об. портрет М.И. Глинки. 1 янв. 1926 // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 356. 1 л.
17. Альбом автобиографических записей археологов, артистов и других деятелей искусства, с которыми Н.Ф. Финдейзен сталкивался в Музее филармонии и Археологическом институте (1923–1928) // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 335. 115 л.
18. Музыкальная этнография: сб. ст. / под ред. Н.Ф. Финдейзена. Л. : Комиссия по изучению народной музыки при Этнографическом отд. РГО, 1926. 51 с.
19. Финдейзен Н.Ф. Вопленица Ирина Андреевна Федосова: Библиографическая заметка на статью С. Рыбакова в «Русской беседе» // Русская музыкальная газета. 1985. № 7. Стб. 439–440.

References

1. Findeisen, N.F. (2004a) *Dnevnik. 1892–1901* [Diaries. 1892–1901]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
2. Findeisen, N.F. (2004b) *Iz moikh vospominaniy: Rukopisnye pamyatniki* [From my memories: Manuscripts]. Vol. 8. St. Petersburg: RNB. [Online] Available from: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24703355> (Accessed: 13th September 2020).
3. Findeisen, N.F. (1890–1891) *Dnevnik. 1 yanv. 1890 – 28 fevr. 1891* [Diary. January 1, 1890 – February 28, 1891]. Department of Manuscripts of the Russian National Library. Fund 816. File 367. 235 l.
4. Rimskiy-Korsakov, A.N. (1938) *Muzykal'nye sokrovishcha rukopisnogo otdeleniya Gosudarstvennoy publichnoy biblioteki im. M.E. Saltykova-Shchedrina* [Musical Treasures of the Manuscript Department of the State Public Library]. Leningrad: GPB.
5. Kosmovskaya, M.L. (1998) *N.F. Findeyzen. Kul'turno-istoricheskoe znachenie naslediya* [N.F. Findeisen. Cultural and Historical Significance of Heritage]. Art Studies Dr. Diss. St. Petersburg: SPbGK.
6. Ozarovskaya, O.E. (1911) *Moy repertuar. Sbornik proizvedeniy dlya estrady* [My repertoire. Collection of Works for the Stage]. St. Petersburg: M.G. Kornfel'd.
7. Ozarovskaya, O.E. (1914) *Shkola chtetsa. Khrestomatiya dlya dramaticheskikh, pedagogicheskikh, oratorskikh kursov* [Reader's school. Reader for Dramatic, Pedagogical, Oratory Courses]. Moscow: T-vo Sytina.
8. Ozarovskaya, O.E. (1923) *Moey studii. Etyudy po khudozhestvennomu chteniyu* [My Studio. Studies in Artistic Reading]. Moscow; Petrograd: Gosizdat.
9. Ozarovskaya, O.E. (1916) *Babushkiny stariny* [Grandma's Old Days]. Petrograd: Ogni.
10. Ozarovskaya, O.E. (1931) *Pyatirechie: sbornik skazok* [Pyatirechie: a collection of fairy tales]. Leningrad: Izd-vo pisateley v Leningrade. [Online] Available from: https://rusneb.ru/catalog/005291_000091_101/ (Accessed: 19th September 2020).
11. Ozarovskaya, O.E. (1989) *Pyatirechie: sbornik skazok* [Pyatirechie: a collection of fairy tales]. 2nd ed. Arkhangelsk: Severo-zapadnoe kn. izd-vo. [Online] Available from: <https://www.booksite.ru/fulltext/ozarov/text.pdf> (Accessed: 19th September 2020).

12. Findeisen, N.F. (1907) *Novoe v etnografii: skomorosh'i stariny. Arkhangel'skie byliny i istoricheskie pesni, sobr. A.D. Grigor'evym s 1899–1901 gg. s napevami, zapisannymi posredstvom fonografa. T. 1. Izd. Imp. AN* [New in ethnography: Buffoons of antiquity. Arkhangel'sk epics and historical songs, coll. by A.D. Grigor'ev from 1899–1901 with tunes recorded by means of a phonograph. T. 1. Ed. Imp. AS]. *Russkaya muzykal'naya gazeta*. 32/33. Col. 697–701.

13. Findeisen, N.F. (1920–1928) *Dnevnik. 1920–1928* [Diaries. 1920–1928]. The Archive of the M.I. Glinka Museum of Musical Culture. Fund 87. File 1068. 160 l.

14. Ozarovskaya, O.E. (1925a) *Severnaya svad'ba. Tezisy k dokladu i programma khudozhestvennoy chasti. 7 noyab. 1925* [Northern wedding. Abstracts for the report and the program of the performance. November 7, 1925]. Department of Manuscripts of the Russian National Library. Fund 816. List 1. File 355. 1 l.

15. Ozarovskaya, O.E. (1925b) *Pis'ma k N. F. Findeyzenu. 1925* [Letters to N. F. Findeisen. 1925]. Department of Manuscripts of the Russian National Library. Fund 816. List 2. File 1660. 7 l.

16. Ozarovskaya, O.E. (1926) *Severnaya svad'ba, vyderzhki iz doklada, zapisannye N.F. Findeyzenom. Avtograf N.F. Findeyzena. Na ob. portret M.I. Glinki. 1 yanv. 1926* [Northern wedding, excerpts from the report, recorded by N.F. Findeisen. N.F. Findeisen's autograph. On the reverse – a portrait of M.I. Glinka. January 1, 1926]. Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 816. List 1. File 356. 1 l.

17. Anon. (1923–1928) *Al'bom avtobiograficheskikh zapisey arkheologov, artistov i drugih deyateley iskusstva, s kotorymi N.F. Findeyzen stakival'sya v Muzei filharmonii i Arkheologicheskoy institute (1923–1928)* [Album of autobiographical records of archaeologists, artists and other artists, with whom N.F. Findeisen encountered at the Philharmonic Museum and the Archaeological Institute (1923–1928)]. Department of Manuscripts of the Russian National Library. Fund 816. List 1. File 335. 115 l.

18. Findeisen, N.F. (ed.) (1936) *Muzykal'naya etnografiya* [Musical Ethnography]. Leningrad: Commission for the Study of Folk Music at the Ethnographic Department. Russian Geographical Society.

19. Findeise, N.F. (1985) *Voplenitsa Irina Andreevna Fedosova: Bibliograficheskaya zametka na stat'yu S. Rybakova v "Russkoy besede"* [Voplenitsa Irina Andreevna Fedosova: Bibliographic note on the article by S. Rybakov in "Russkaya beseda"]. *Russkaya muzykal'naya gazeta*. 7. Col. 439–440.

Сведения об авторе:

Космовская М.Л. – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры музыкального образования и исполнительства Курского государственного университета (Курск, Россия). E-mail: svirel11@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kosmovskaya M.L. – Kursk state University (Kursk, Russian Federation). E-mail: svirel11@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 03.10.2020;

одобрена после рецензирования 16.11.2020; принята к публикации 15.02.2023.

The article was submitted 03.10.2020;

approved after reviewing 16.11.2020; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 78.02, 781.43

doi: 10.17223/22220836/49/17

К ВОПРОСУ О ПОИСКАХ АЛГОРИТМОВ ПРОЦЕССА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Наталья Михайловна Найко

*Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского,
Красноярск, Россия, mikinai@ya.ru*

Аннотация. Излагаются результаты эксперимента, материалом которого послужили композиции, полученные Р.Х. Зариповым на ЭВМ в ходе опытов по моделированию процесса сочинения мелодии. Задания, выполненные испытуемыми, позволили произвести сравнительный анализ мелодий, скомпонованных машиной и созданных человеком, и выявить существенные отличия в их внутренней организации и логике развертывания, раскрыть ведущую роль в творческом процессе идеального прообраза предстоящей деятельности – эмоционально-динамической свертки будущего произведения и выявить принципиальные различия между мышлением человека и машинным комбинированием звуков.

Ключевые слова: компьютер, моделирование мелодии, психология творчества

Для цитирования: Найко Н.М. К вопросу о поисках алгоритмов процесса композиторского творчества // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 215–235. doi: 10.17223/22220836/49/17

Original article

REVISITING THE SEARCH OF COMPOSING PROCESS ALGORITHMS

Natalia M. Naiko

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation,
mikinai@ya.ru*

Abstract. We all know the computer-aided melody composition modeling experiments of R.Kh. Zaripov, who believed that computer is not only capable of imitating human creative activity, but also of producing a higher quality result.

In an attempt to establish any principal differences between the human thinking and machine-generated combination, we used the melodies presented in “Cybernetics and Music” by R.Kh. Zaripov to perform a little research involving young composers who were asked to do three tasks. The tested composers had no idea of the origin of the given melodies or the purpose of the experiment.

The tasks implied that the composers corrected the machine-generated melodies introduced as “student works”, completed monothematic music motives (initial phrases of the machine-generated melodies) and expressed their opinion of the “student songs” (computer-compiled vocal melodies).

The results made up material for the research: melodies based on the same theme, compiled by a machine and created by people. The comparative analysis revealed critical differences in their internal organization and the deployment logic.

The products of the experiment and the conclusions derived from it are dramatically different from Zaripov’s experiment data and survey results.

Among the main differences and distinctive features of the human-composed melodies, the following can be mentioned: unity of intonation and the intonational, rhythmic and even

graphic compliance of the composed melody to the provided initial phrase; smoothness and flexibility of the melody lines achieved through the alternation of the ascends and descends, balancing every melody leap with a gradual development; the “melody flow” feeling, an intentional linear motion with a wave-like climax followed by a relief.

Ultimately, all these distinctive features are explained by the phenomenon of an integral one-moment revelation of the future piece of music known as emotional and dynamic fold, which, at the next stage of the creative process, is realized by the composer as an intonational and dynamic fold.

The intonation development process is manifested as a process of temporal unfold of the intonational and dynamic model. Searching for the right solution at any stage of composition, the author may multiply refer to the primary phase, the simultaneous image. In the composer’s conscience, the music text may fold up, taking the form that is close to the initial emotional and dynamic (or intonational and dynamic) mode and making it possible to compare the current result with the prototype of the perfect whole.

Thus, the research revealed the leading role of the emotional and dynamic fold of the future piece acting as a prototype of the perfect result and underlying any creative process, as well as identified principal differences between human thinking and machine-generated combination of sounds.

Keywords: computer, melody modeling, creativity psychology

For citation: Naiko, N.M. (2023) Revisiting the search of composing process algorithms. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 215–235. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/17

Постижение закономерностей мыслительного процесса человека, в том числе и в сфере творческой деятельности, – задача, особенно притягательная для ученых. С развитием и совершенствованием компьютерных технологий может показаться, что мы приближаемся к ее решению. В частности, в 50–70-х гг. прошлого века советский математик, старший научный сотрудник Института общей и педагогической психологии Академии наук СССР Р.Х. Зарипов совершал опыты по моделированию процесса сочинения мелодии на компьютере. Он искренне верил в то, что машина способна «получать такие результаты, которые традиционно порождаются в процессе творческой деятельности человека» [1. С. 10].

У Зарипова были предшественники и единомышленники в США, почитатели в Советском Союзе, есть и современные авторы, серьезно относящиеся к подобным экспериментам. Как полагает А.А. Сердюков, «во второй половине XX – XXI в. осознание того, что единицы музыкального языка могут подлежать алгоритмической формализации, ритмической формализации, четче прояснило процедуру творческого акта. До этого творческий процесс создания музыкальных произведений воспринимался как сугубо интуитивная деятельность композитора-творца. Воссоздание творческого процесса цифровыми алгоритмами помогло объяснить многие феномены творческой деятельности человека. В ходе ряда экспериментов XX века эмпирическим путем было доказано, что компьютер способен не только ее имитировать, но в какой-то степени создавать ей конкуренцию» [2].

Процесс создания машинных композиций Р.Х. Зарипов подробно описывает в книге «Кибернетика и музыка» [3].

Построение мелодии происходит в соответствии с «некоторым набором правил композиции, обнаруженных в результате анализа музыкальных произведений», и состоит из трех последовательных этапов:

1) построение общей структуры-схемы мелодии;

2) выбор ритма;

3) интервально-высотная обработка ритма, построение мелодического рисунка.

Выбор различных элементов композиции (закодированных числами) происходит с помощью датчика случайных чисел, реализованного в виде программного датчика псевдослучайных чисел.

На *первом этапе* совершается случайный или заданный выбор одного из вариантов структуры периода (суммирования, дробления, квадратной и т.п.).

На *втором этапе* происходит выбор длительностей в соответствии с распределением их частот в некоторой ритмической группе, определенной для ритма всей мелодии в начале этапа.

На *третьем этапе* осуществляется случайный выбор звуков, учитывающий все же распределение частот интервалов некоторой группы, выбранной для всей мелодии в начале этапа. Повторность ритмических и звуковысотных групп определяется структурой.

Впечатляют результаты слушательской экспертизы, в которой, по словам автора, «приняли участие более шестисот человек из разных социальных музыкальных групп, а также слушатели программ Центрального радиовещания (25.08.1973, 29.06.1976, 15.07.1980)» [1. С. 38–39]. Большинство экспертов оценивали машинную музыку выше, нежели мелодии композиторов, что не могло не вдохновлять автора опыта, пришедшего к следующим заключениям:

1. «При моделировании простых форм музыкального творчества получены такие машинные результаты, которые не только соизмеримы с человеческими, но в ряде случаев и превосходят последние по качеству» [3. С. 203].

2. «Машина способна не только имитировать уже известные сочинения, но и создавать новые музыкальные структуры, строи и другие элементы музыки, т.е. предвосхищать стиль будущих композиторов» [3. С. 214].

Позволив себе усомниться в правомерности таких выводов и пытаясь понять, почему, несмотря на «правильность» формальных приемов, при непосредственном прослушивании машинная музыка довольно часто вызывает недоумение, ощущение неестественности, а также стремясь установить принципиальные различия между мышлением человека и машинным комбинированием, мы провели небольшое исследование.

Группе композиторов¹ было предложено три задания.

Первое задание заключалось в том, что участник эксперимента должен представить себя в роли педагога, которому ученик показывает пять одноголосных мелодий собственного сочинения. «Преподавателю» предлагается отметить удачные и неудачные моменты в каждой мелодии, а также по желанию внести исправления. Мелодии, фигурировавшие в качестве ученических, были заимствованы из книги Р.Х. Зарипова «Кибернетика и музыка» и описаны описанным выше способом.

Второе задание предполагало ситуацию, когда «преподаватель» решает продемонстрировать, как можно достичь более органичного результата, и, взяв за основу пять начальных оборотов из мелодий своего ученика, не выходя за рамки диатоники, продолжает их, получая законченные структуры. Для

¹ Среди них были молодые профессиональные композиторы, а также студенты по классу композиции УГК имени М.П. Мусоргского.

досочинения были даны мотивы начальных тактов других пяти машинных мелодий из указанного издания.

Третье задание – на восприятие машинных композиций с текстом в той же ситуации, «преподаватель – ученик». Здесь требовалось в письменном виде выразить свое отношение к «ученическим песенкам».

Испытуемые не имели представления ни о происхождении предложенных им мелодий, ни о цели эксперимента.

Таким образом, был получен материал для сравнительного анализа и предоставилась возможность:

а) выявить, проявились ли какие-то закономерности при корректировке машинных мелодий, произведенной композиторами;

б) сопоставить машинные одноголосные композиции с мелодиями, сочиненными испытуемыми на тот же начальный оборот;

в) сопоставить вокальные мелодии, скомпонованные ЭВМ и созданные людьми, на один и тот же поэтический текст.

При анализе мы исходили из того, что мелодия предполагает «процессуальность течения от исходной точки к конечной, которые понимаются как временные координаты единого и замкнутого в себе образа; последовательно появляющиеся части мелодии воспринимаются как относящиеся к одной и той же лишь постепенно вырисовывающейся сущности» [4. С. 512].

Продукты проведенного эксперимента и выводы, сделанные на их основе, коренным образом отличаются от данных эксперимента и результатов опросов, организованных Р.Х. Зариповым. Тщательный анализ полученного от композиторов материала убеждает нас в том, что во всех авторских образцах, независимо от художественной ценности, проявляются общие закономерности мелодического мышления представителя европейской музыкальной культуры большого исторического периода, охватившего несколько стилевых эпох. Поэтому в данном случае не столько важно количество опрошенных лиц, сколько методика проверки качества машинных мелодий. Думается, что предложенные подходы обусловили более корректные результаты.

Мелодии, составляющие **задание I** (Мелодии 1–5), чаще всего вызывали у испытуемых не всегда поддающееся определению ощущение нелогичности, надуманности¹. Многие испытуемые заметили, что все мелодии надо переделывать, т.е. сочинять заново, возможно, этим и объясняется их нежелание вносить какие-либо изменения в предложенные композиции. Часть композиторов предпочли в устной или письменной форме выразить свои общие впечатления.

Отметив некоторое однообразие, монотонность, «похожесть» всех мелодий, испытуемая № 3, занимающаяся композицией с учениками музыкальной школы, пришла к заключению что «хотя ребята и употребляют иногда „странные“ обороты, но обычно они проявляют гораздо больше фантазии, их музыка, как правило, интересней».

Испытуемый № 6, оставив (по его собственному выражению) в стороне вопрос о мелодической оригинальности, выделил основной недостаток всех машинных мелодий – отсутствие «мелодического тока», что обусловлено, по

¹ Мелодии, скомпонованные компьютером, размещены первыми в нотных примерах 1–10. Ниже расположены варианты данной мелодии, предложенные испытуемыми.

его мнению, прежде всего, большим количеством опорных тонов и механистичностью, «безжизненностью» ритма.

Следовательно, мы вправе ожидать, что немногие и очень осторожные (в силу педагогического такта испытуемых, неизбежного в предложенной ситуации) исправления будут направлены на то, чтобы сделать «ученические» мелодии более логичными. Большинство испытуемых добавили указания темпа и характера исполнения, что свидетельствует о целостном восприятии предложенных мелодий как носителей определенной образности. Сразу же заметим, что практически никто из композиторов (за исключением единичных случаев – 4-б, 5-а) не изменил первый мотив (или первую фразу) данной мелодии, что свидетельствует о восприятии начального оборота в качестве темы. Корректировки коснулись именно продолжения, которое всеми участниками эксперимента расценивалось как следствие содержащихся в теме возможностей, как реализация ее потенциала.

Так относительно **Мелодии 1** (рис. 1) испытуемый № 4 заметил, что естественное движение первого предложения (1–4-й такты) затормаживается репетиционной «долбежкой» в 5-м и особенно в 7-м такте. И в самом деле, все участники эксперимента попытались динамизировать второе предложение либо за счет учащения подразумеваемой гармонической пульсации, либо с помощью исполнительских штрихов и т.д.



Рис. 1. Мелодия 1

Fig. 1. Melody 1

Кроме того, во всех исправленных композиторами вариантах заметно стремление смягчить ритмическую и мелодическую жесткость, «механистичность» второго предложения, явно противоречащую гибкости, пластичности мелодического рисунка первого предложения, а также придать всей мелодии единство, представив второе четырехтактовое построение органичным продолжением и развитием начального зерна.

В качестве тематического «зерна» **Мелодии 2** (рис. 2) участники эксперимента восприняли фразу протяженностью в два такта.

Ее начальный мотив, движущийся по тонам восходящего квартсекстаккорда, дальнейшая плавность мелодического рисунка обнаруживают вокальную природу. Именно поэтому композиторы добавили указание на неспешный темп, позволяющий выявить напевность предложенной мелодии, самая показательная в этом отношении ремарка – *Andante cantabile*.

Исправляя вторую мелодию, композиторы старались избежать прямолинейного появления опорного тона в 5-, 6-м тактах, заменить интонационно невыразительные повторения одного тона в 3-м такте и восходящее движение на две кварты, следующие непосредственно одна за другой, в 7-м такте. Более естественным оказался заключительный оборот (см. 2-а, 2-в). В результате мелодическая линия обрела «закругленность», волнообразность, в ней проявилось такое качество как устремленность. В вариантах «а» и «в» наблюдается движение к кульминации с последующим спадом. Автор варианта «в» преодолевает инерцию репризного повторения второго предложения. Его корректировки в 7- и 8-м тактах направлены на создание ощущения незаконченности, неисчерпанной энергии, поскольку в первой вольте избегается разрешение в тонику и реприза становится необходимой.



Рис. 2. Мелодия 2

Fig. 2. Melody 2

Мелодия 3 (рис. 3) участниками эксперимента признана самой удачной, «приятной», менее всего нуждающейся в исправлениях.

Вместе с тем второе предложение не совсем удовлетворило «преподавателей» – оно довольно статично, повторение ритмического рисунка ♩ в 11, 12-, 13-м тактах подряд неоправданно «тормозит» движение, мелодия лишена кульминации, так как мелодическая вершина «с²» встречается только в первом предложении. Очевидно, именно поэтому испытуемые отказались от его повторения. Исправления испытуемой № 3 (вариант «а») придали мелодии большую пластичность, изящность, динамичность. Ярче проявился и получил

дальнейшее развитие принцип волнообразного строения, причем интенсивность («волн», приближаясь к кульминации, увеличивается.

Исправления автора варианта «б» также демонстрируют (возможно, менее наглядно) стремление к динамизации и определяются ощущением направленной горизонтали.



Рис. 3. Мелодия 3

Fig. 3. Melody 3

Мелодия 4 – самая невыразительная из предложенных, неинтересная, и, может быть, поэтому она не вызвала у композиторов особого желания что-либо в ней менять (рис. 4).



Рис. 4. Мелодия 4

Fig. 4. Melody 4

Кроме эмоциональной нейтральности можно назвать еще отрицательные моменты, способствующие отсутствию «мелодического тока» – обилие опорного тона «д», «топчущихся на месте» мотивов, троекратное повторение (учитывая репризу) начальной двухтактовой фразы. Хотя данная композиция и не вдохновила участников эксперимента, все же в немногих исправлениях прослеживается стремление к большей пластичности, текучести.

Автор решения 4-а избегал точного повторения: сохранив ритмический рисунок, он предложил мелодический вариант. Автор решения 4-б отказался от репризы второго четырехтактового построения.

Интересно, что наличие «топчущихся на месте» мотивов было интерпретировано как жанровый знак – элемент танцевальности. Очевидно, это и определило добавленные «преподавателями» темповые указания.

Мелодия 5 (рис. 5) была расценена как инструментальная, основанная на сигнальных мотивах. Очевидно, этим обусловлены добавленные композиторами обозначения подвижного темпа.



Рис. 5. Мелодия 5

Fig. 5. Melody 5

Особенно характерен в данном случае вариант 5-а: *Allegro ma non troppo, energico*, мелодия которого разделена на фразы знаками, указывающими также момент взятия дыхания.

Все испытуемые почувствовали чужеродность 5-го такта в плане типа фигурации. Неорганичность его содержания усугублена гармонической алогичностью, которая отличает и 3-й такт.

Интересны, хотя и чрезвычайно просты исправления испытуемых в варианте «а» и варианте «б».

В варианте «а», благодаря замене репетиций на фигурации, смягчена жесткость мелодического рисунка, он стал гибче, легче, при том что мелодический «каркас» в первом предложении остался неизменным, вследствие гармонической логичности мелодическая линия в целом приобрела плав-

ность, текучесть, устремленность. Фигурация в 5-м такте стала восприниматься как естественное продолжение предыдущего движения.

Автор варианта «б» добился необходимой цельности другим способом. Сохранив репетиции как основу тематического материала, он придал мелодии большую гармоническую определенность и в то же время подчинил ее движение ясной линейной логике. Поступенный восходящий ход на терцию, более явный в 1–2, 3–4, 7–8-м тактах и завуалированный в 5–6-м тактах, служит скрепляющим моментом. Кроме того, в варианте «б» создается эффект репризной закругленности структуры: оттенив повторение тона фигурационным движением по звукам аккордов, в каденции вновь возвращаются репетиции.

Задание II предоставило участникам эксперимента определенную свободу.

В результате мы получили несколько версий пяти мелодий с одним и тем же начальным мотивом. Первый вариант (см. Мелодии 6–10) скомпонован ЭВМ с применением описанной Р.Х. Зариповым программы. Остальные, помеченные буквами «а», «б», «в», «г», «д», созданы молодыми композиторами на основе начального оборота мелодии, составленной машиной. Их сравнительный анализ позволяет выявить принципиальные отличия мелодического мышления человека, воспитанного в рамках определенной культуры, и вскрыть разницу в самом процессе создания мелодии.

Оборот, выделенный скобкой, предложен для досочинения. Все музыканты восприняли его как тему, которая обуславливает дальнейшее развертывание мелодии, определяет интонационную целостность построения. Е. Ручьевская подразумевает под темой «элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования» [5. С. 8]. Именно тема организует в целостное единство элементы звучания и реализует процесс развития, формирует уровень композиционный. Следовательно, в рамках простейшей структуры вполне естественны повторения исходного мотива, появление его вариантов с измененным звуковысотным положением, интервальным составом, обновленной ритмикой, но объединенных общей линией развития и представляющих в итоге некую целостность.

Необходимо уточнить, что мы не прогнозировали появление в ходе выполнения задания II выдающихся в художественном отношении образцов. Дело не в оригинальности решения, а в органичности процесса интонационного развертывания и в обнаружении общих закономерностей, проявляющихся как в народных напевах, так и в мелодических построениях профессиональных авторов, представляющих европейскую культуру четырех последних столетий.

Вспомним, что при создании мелодий на ЭВМ первоначально производился выбор типовой структуры, затем – ритмического рисунка, и в последнюю очередь – при помощи датчика случайных чисел, однако с учетом частоты употребления разных интервалов, определялась интервальная последовательность. Повторность ритмических и звуковысотных групп определялась структурой. Это уже само по себе способно создавать эффект некой логической организации.

В **Мелодии 6** (рис. 6), принадлежащей машине, в первом предложении с небольшими изменениями повторяется «зерно» – двутактовый плавный,

кружащийся оборот, что достаточно часто встречается в фольклоре, хотя и сообщает звучанию статичность.



Рис. 6. Мелодия 6

Fig. 6. Melody 6

Во втором предложении в нечетных тактах вводится контрастный ритмический элемент – синкопа, существенно обновляется интонационное содержание. При этом слух не выделяет ни одного рельефного мотива, а в последовательности оборотов 5–7-го тактов не обнаруживается какая-то интонационная связность, направленность – они организованы именно за счет повторения ритмических формул. Таким образом композиция распадается на двухтактовые построения, и точная реприза второго предложения только усугубляет эффект механистичности. Кстати, все участники эксперимента организовали свои мелодии в структуру периода, не ощутив необходимости в точном повторении какой-либо его части.

Еще один недостаток данной мелодии – ее ладотональная неопределенность. Начальный оборот, скорее, обрисовывает *e-moll*, окончание – *G-dur*, однако тяготение к тонике не выражено. Слабая ладофункциональная заряженность тонов и образующихся мотивов усугубляет инертность и некоторую механистичность мелодического движения.

Интересно, что авторы всех вариантов более четко дифференцировали зоны местных ладовых центров, из пяти вариантов лишь один – 6-г – имеет окончание в *G-dur*, остальные завершаются в *e-moll*.

В работах, выполненных композиторами, важно наличие указания темпа и через него – косвенное указание характера. Для автора варианта 6-а звучание «закодированной» в данном двутакте мелодии неразрывно связано с тембром мужского голоса и «фонизмом» немецкого говора – он «услышал» песню на немецком языке.

Автор варианта 6-а изменил начальный мотив: заменив ход на кварту секундой, сообщил ему большую закругленность и плавность.

В целом в мелодиях композиторов обращает на себя внимание обусловленность последующего ритмическим, интонационным и графическим рисунком начального мотива. В вариантах 6-а, 6-б возникла структура периода

из двух предложений повторного строения с ясно оформленными каденциями. Каждое предложение организовано по принципу волны. Интересно, что второе предложение версии 6-б начинается с измененного начального мотива без квартового хода (как в варианте 6-а).

Мелодии 6-в, 6-г, 6-д также имеют четкое членение на предложения, но при этом во втором предложении каждой из них осуществляется развитие исходного материала, достигается кульминация. Принцип волны здесь обнаруживает себя еще более ярко. В версии 6-г два предложения образуют единую волну с вершиной в пятом такте и последующим спадом.

Кроме того, отметим, что в ритмическом оформлении композиторских мелодий, в отличие от машинных композиций, синкопы не используются, а «целая» нота встречается только в заключительном такте двух вариантов (6-а, 6-д). Преобладание более мелких длительностей придает движению более оживленный характер. Наряду с другими факторами это способствует эффекту текучести, сквозного развития и в конечном итоге – цельности формы.

Таким образом, при органичности и законченности в каждой мелодии создается ощущение сквозного движения, развития.

Основной недостаток Мелодии 7 (рис. 7), скомпонованной машиной, – серия скачков, следующая за начальным песенно-романсовым секстовым мотивом. Эти скачки не только придают движению угловатость, усугубляемую повторением тонов, но и дробят мелодию на не связанные между собой участки.



Рис. 7. Мелодия 7

Fig. 7. Melody 7

В отличие от машины, большинство участников эксперимента (7-б, 7-в, 7-г, 7-д) выводят свои мелодии из начального мотива, раскрывая его вокальную природу. Графический рисунок мелодий укрупнен и плавен (за счет увеличения количества поступенных ходов), что опять-таки сообщает всем ме-

лодиям композиторов устремленность, направленность движения. Мелкие «волны» объединяются в более крупные, подчиняясь общей динамике развития – особенно наглядно это прослеживается в версиях 7-в, 7-г, 7-д.

В характерной мелодии 7-а проступают черты маршеобразной песни (не случайно указание «Грузно, весело»). Два автора (7-в, 7-г) ввели в первый мотив «fis» в качестве хроматического вспомогательного тона, что сообщает его звучанию большую легкость и изящность. Автор варианта 7-д воспринял предложенный для досочинения мотив в тональности G-dur. Его мелодия в духе романсовой лирики П.И. Чайковского и выразительна, и логична.

В Мелодии 8 (рис. 8) слабо проявлены функциональные отношения тонов в ладу. Отсюда – необычное начало с VII ступени F-dur'a; «стрannая» последовательность тонов в 4–5-м тактах, очерчивающих за короткое время «взлет» в пределах терцдецимы; механистичное повторение материала пятого такта в шестом такте; движение в седьмом такте по тонам квартсекстаккорда III ступени со слабо выраженной функцией доминанты. В конечном итоге все это обуславливает восприятие данной композиции как набора интервалов.

Очевидно, мотив, предложенный для досочинения, оказался неудобным для слуха. Автор варианта 8-г «проблему лада» решил радикально: отказавшись от ключевого знака, он интонирует начальный мотив в C-dur'e. В композиции 8-б происходит модуляция (либо ее автор не обратил внимания на ключевой знак и мыслил мелодию в C-dur'e.). В мелодиях 8-а, 8-в ладовые функции тонов и, как следствие, оборотов с самого начала четко дифференцированы. Это сообщает мелодическому движению направленность. При простоте решений варианты 8-а, 8-в, 8-г отличает устремленность развития и цельность формы.

В целом для мелодий композиторов показательны интонационное единство и органичность.



Рис. 8. Мелодия 8

Fig. 8. Melody 8

В Мелодии 9 (рис. 9) из случайной последовательности звуков в первом такте получился достаточно типичный песенный оборот. Однако его продолжение во втором такте лишено линейной логики – просто цепочка разнона-

правленных интервалов. Дело в том, что появление в мелодии широкого хода – это всегда событие, требующее подготовки и последующего уравнивания поступенным движением.



Рис. 9. Мелодия 9

Fig. 9. Melody 9

Высокая концентрация интонационных событий в конечном итоге нейтрализует их выразительность. Повторение начальной двухтактной структуры в 3–4-м тактах подчеркивает и без того очень четкое членение и выявляет инерционность движения. Секвенцирование (хоть и не точное) начального мотива в 5, 6, 7-м тактах, да еще с последующим повторением всего второго предложения, усугубляет схематичность данной композиции.

Композиторские мелодии лишены описанных недостатков.

Решение автора варианта 9-а окрашено в ироничные тона – об этом свидетельствует указание характера исполнения «Пшло, бытовое пение» и использование секвенции в качестве единственного приема развития начального оборота. Но даже при таком минимуме композиторской активности линейная логика прослеживается на нескольких уровнях: собственно в плавном поступенном движении и закругленном уравновешенном мелодическом рисунке, в наличии «вторичного» порядка, выраженного последовательностью тонов на расстоянии: начиная с первой доли такта, $e^2-f^2-e^2-d^2-c^2-h^1-a^1$, и с опозданием на одну восьмую длительность, $a^1-g^1-f^1-e^1$.

Интересно, что в мелодиях 9-в, 9-г, 9-д практически совпадает содержание второго такта (в версии 9-б представлено аналогичное решение с прохождением линии по тонам h^1-a^1). У этих же авторов есть повторение исходного мелодического «зерна» в третьем такте, но с измененным продолжением. В версиях 9-б, 9-в, 9-г в предпоследнем такте вновь в качестве репризного замыкания вводится вариант начальной двухтактной фразы.

Автор мелодии 9-б реализовал потенциал исходного мотива в русле плясового наигрыша. Оригинальность его решения заключается в обыгрывании

метрических акцентов, в их смещении. В итоге образуется не восьмитактовая, а шеститактовая (3+3) структура.

Мелодии 9-б, 9-в, 9-г, 9-д имеют волнообразное строение, в каждой достаточно ярко выявлена мелодическая вершина. Версия 9-д отличается наиболее динамичным развитием.

В целом, как можно убедиться, все мелодии характеризуются естественностью и направленностью процесса интонационного развертывания, цельностью и логичностью структуры.

В машинной Мелодии 10 (рис. 10) наблюдается обилие повторяющегося опорного тона, что создает впечатление некоторой монотонности, заторможенности. Репризное повторение второго предложения подчеркивает отмеченные качества.



Рис. 10. Мелодия 10

Fig. 10. Melody 10

В данном исходном мотиве часть испытуемых, обратив внимание на узкий объем и поступенное движение, актуализировали песенно-романсовое начало (см. версии 10-б, 10-д). Не случайно указание Andante в последнем случае. Автор мелодии 10-б, укрупняя длительности во втором и четвертом тактах, словно замедляет движение. Этим он придает рельефность начальному мотиву и большую выразительность интонации «вздоха». В 4- и 5-м тактах экспрессия усиливается за счет введения широко распетых ходов – это вершина мелодической волны и кульминационная зона, после которой интонационная напряженность спадает и мелодия возвращается к исходному мотиву.

Версия 10-д не столь динамична, но также оказывается интонационно цельной и логично выстроенной.

Авторы мелодий 10-а, 10-в, 10-г услышали в ключевом мотиве признаки моторного жанра (отсюда обозначения: Vivo, Allegro, Allegretto) с чертами либо плясовой, либо инструментального наигрыша. В версии 10-а интересна игра акцентами в 5–6-м тактах, обусловившая сжатие структуры до семитактового построения.

В мелодии 10-в выявлено инструментальное начало – мотивы с повторением неизменного по высоте тона вызывают ассоциации с приемом *dettashe*, характерным для струнных и духовых инструментов.

В мелодии 10-г изменен ритмический рисунок данного оборота – дробление первой доли и синкопа сообщают ее облику характеристичность, своеобразный колорит.

Как можно убедиться, авторы всех мелодий по-разному раскрывают потенциал ключевого мотива. При этом они сохраняют интонационное единство целого и, выстраивая мелодическую линию по принципу волны, преодолевают в развитии статичность начального оборота.

В задании III – на восприятие «песенных» мелодий – поэтический текст выступил в роли ребенка, произнесшего: «А король-то, король – голый!» Тем не менее приводим его результаты в сопоставлении с композиторскими мелодиями (рис. 11–18).

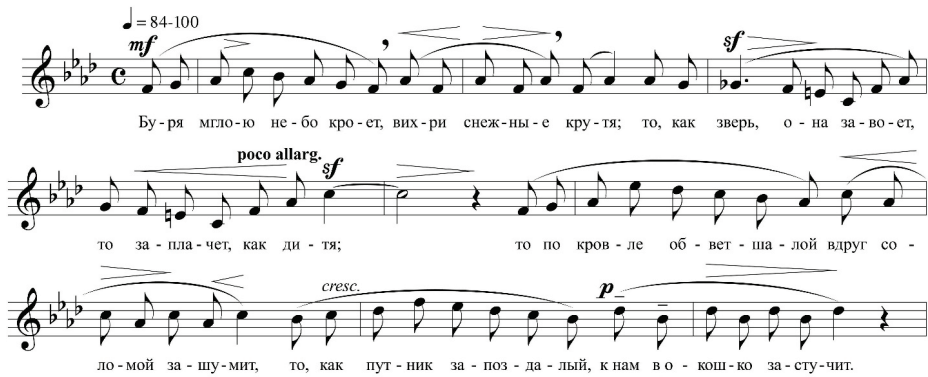


Рис. 11. Н. Метнер «Зимний вечер»

Fig. 11. N. Medtner "Winter evening"

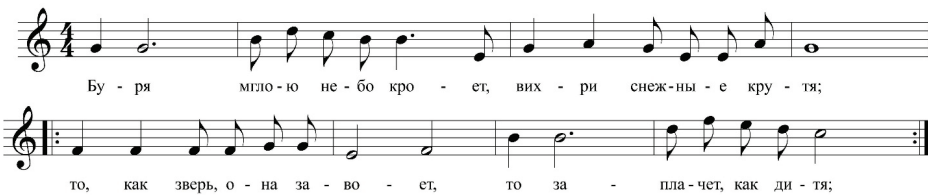


Рис. 12. Компьютерная мелодия

Fig. 12. Computer melody



Рис. 13. Д. Кабалевский «Наш край»

Fig. 13. D. Kabalevsky "Our land"



Рис. 14. Компьютерная мелодия

Fig. 14. Computer melody

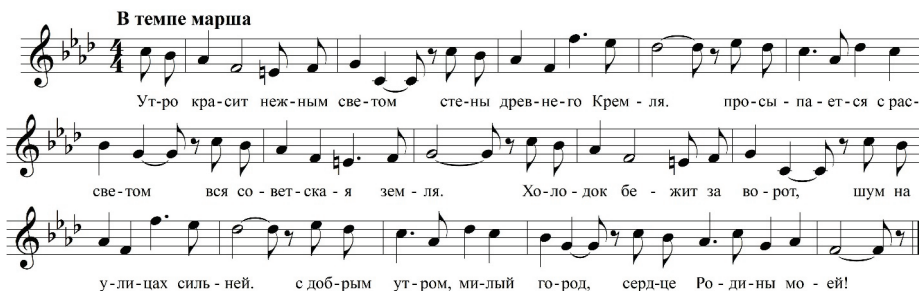


Рис. 15. Дмитрий и Даниил Покрасс «Москва майская»

Fig. 15. Dmitry and Daniil Pokrass "Moscow Mayskaya"

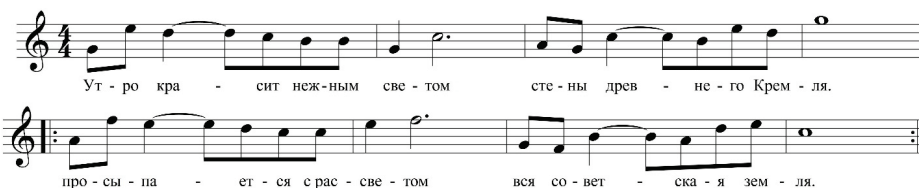


Рис. 16. Компьютерная мелодия

Fig. 16. Computer melody



Рис. 17. Л. Бекман «В лесу родилась елочка»

Fig. 17. L. Beckman "A Christmas tree was born in the forest"



Рис. 18. Компьютерная мелодия

Fig. 18. Computer melody

Жестокость и механистичность интонаций, ритма, нелепые синкопы, искажение ударений поэтического текста – все это стало закономерным следствием невозможности осмысления машиной избранного текста, соотнесения главной идеи и второстепенных моментов, понимания его образного строя и настроения. Чем сильнее выражено художественное своеобразие поэтического текста, тем более неадекватным будет «понимание» его содержания ЭВМ, поскольку машина не обладает образным мышлением и эстетическим чувством.

Если при оценке инструментальной мелодии в процессе непосредственного однократного прослушивания среднестатистический в музыкальном отно-

шении человек (а таких большинство) может ошибиться, то при восприятии мелодий с текстом их алогичность становится явной почти для каждого слушателя.

Исходя из анализа результатов заданий I и II, мы можем среди основных отличий и особенностей композиторских мелодий выделить:

- интонационное единство и заключенную в начальном обороте интонационную, ритмическую и даже графическую обусловленность последующего;
- плавность и гибкость линий, достигаемую посредством более или менее равномерной и ритмичной смены восходящего и нисходящего движений, уравниванием скачка поступенным движением;
- ощущение «мелодического тока», направленного линейного движения с волнообразным чаще всего подходом к кульминации и спадом после нее.

В этом плане имеет значение не только непосредственное «перетекание» тона в тон (плавное поступенное движение), но и наличие вторичного порядка (термин Д. Христова [6. С. 47]), т.е. рассредоточенного поступенного «каркаса», придающего мелодической линии направленность, а также функциональная дифференциация тонов в ладу, способствующая выявлению фаз напряженности, тяготений и успокоения, разрешения.

Таким образом, проявление мелодического мышления – композиторская мелодия, которую мы воспринимаем как естественную и логичную, представляет собой, как правило, единую «волну» (включающую в себя нескольких малых «волн»), направленность и динамика которой определяются скрытым или явным секундовым шагом и его интенсивностью, ритмичностью.

Органичность процесса интонационного развертывания проявляется в обусловленности и взаимосвязи предыдущих и последующих фаз мелодического становления и в логичности итоговой структуры. Ни одна из авторских мелодий не содержит буквальное повторение какой-либо своей части в отличие от машинных композиций, неизменно включающих точную репризу второго предложения, что создает эффект механистичности.

Подводя итоги, еще раз отметим наличие в подавляющем большинстве случаев авторских указаний темпа и через него – косвенного указания характера. Иногда вводятся специальные ремарки, способствующие пониманию образа данной мелодии. (Даже в «мелодиях учеников», предложенных для корректировки, композиторы нередко добавляют обозначение динамики; см. Мелодии 1, 2, 3, 4, 5.)

Особенно показательны следующие ремарки-пояснения: *Andante. Мужской голос, песня на немецком языке* (6-а); *Пошло, бытовое пение* (9-а); *Грустно, весело* (7-а); *a la Чайковский* (7-д). Они не только пробуждают яркие, «живые» зрительные и двигательные образы, сопутствующие слуховым, вызывая в воображении разные ситуации, сценки, портреты неких персонажей (через представление типа интонации, тембра и даже колорита иностранного языка), но и способствуют возникновению комплексных музыкально-художественных представлений, например, о художественном мире лирики Чайковского.

Подобные характеристики неотъемлемы от конкретного интонационного оборота, на основании чего мы можем заключить, что музыкально-слуховое представление, возникающее в сознании композитора, отличается «синтетичностью», «объемностью». Это является характерной чертой композитор-

ского дарования и специфическим моментом творческого процесса. Напомним, что на его начальной стадии в глубинах сознания композитора возникает симультанный образ будущего произведения, его протоинтонационная форма – эмоционально-динамическая модель или свертка (подробней об этом см.: [7]). М.Г. Арановский определял этот феномен как «целостное одномоментное представление о произведении» [8. С. 266].

В описываемом разными композиторами одномоментном видении целого важную роль играет, во-первых, переживание эмоционального тонуса, атмосферы, обуславливающей собственно музыкальную интонацию¹. Во-вторых, это переживание отличается динамическим характером, «векторностью», т.е. оно, обладая определенной энергией, стремится к объективации.

Репрезентантом эмоционально-динамической модели на более высоких уровнях сознания композитора становится интонационно-динамическая модель или свертка. Она является не просто звуковым отражением эмоционально-динамической модели, а скорее, новой фазой ее существования и вместе с тем первой ступенью ее осознания средствами музыкального искусства. В ней также содержится в «свернутом», закодированном виде информация о будущей музыкальной форме (в широком – эстетическом – смысле). Именно она определяет затем особенности тематического материала, его развития, драматургии и композиции целого².

Процесс становления интонационной формы – это, по сути, процесс временного «развертывания» интонационно-динамической модели. В поисках нужного решения на каждой стадии сочинения возможно многократное мысленное возвращение к первоначальной фазе – к одномоментному, симультанному образу. То есть музыкальный текст способен в сознании композитора «сворачиваться», принимая вид, близкий к первоначальной эмоционально-динамической (или интонационно-динамической) модели, и делая возможным сравнение результата с идеальным прообразом целого (см.: [7. Гл. 7, 8]).

В ходе творческого процесса такая проверка соответствия полученного промежуточного результата идеальному прообразу происходит неоднократно. Еще раз подчеркнем, что в одномоментном ощущении-переживании целого ведущая роль, очевидно, принадлежит эмоциональному фактору, именно на его основе и осуществляется смыслозвуковое обобщение.

В проведенном нами исследовании мотив, предложенный для досочинения, или начальный оборот мелодии «ученика», нуждающейся в правках, воспринимался как интонационно-динамическая свертка целого (но в данном случае не произведения, а музыкальной мысли, воплощаемой мелодией), т.е. как репрезентант эмоционально-динамической модели, которая и возникала затем в сознании испытуемых. Именно этот надграмматический уровень музыкальной структуры обуславливает потом конкретное решение.

¹ Р. Щедрин подчеркивал: «Когда думается о каком-то сочинении, когда что-то начинаешь делать, конечно, иногда приходят в голову и какие-то обрывки тем. Вот, когда мне сказали слово „конек-горбунок“, у меня в ту же секунду в сознании возникли начальные трубные фанфары, которые потом так и остались. Но основное – даже не музыкальный тематизм, а это вот ощущение атмосферы» [9. С. 15].

² Существование целого в «свернутом» виде, очевидно, характерно для любого творческого процесса, независимо от вида искусства. Например, сестра Н.А. Некрасова А.А. Буткевич свидетельствовала, что поэт «записывал одним словечком целый рассказ и помнил его всю жизнь по одному записанному слову» (цит. по: [10. С. 88]).

В творческом процессе эмоционально-динамическая модель выносит на уровень сознания своего репрезентанта – интонацию. В описываемом эксперименте репрезентант был дан, и результаты первого задания показали, что испытуемые, ознакомившись с машинной композицией, по начальным интонациям «реконструируют» эмоционально-динамическую модель и затем приводят данную мелодию в соответствие с ее требованиями, исправляя то, что противоречит логике ее развертывания.

Во втором задании, воссоздав по предложенному мотиву подобие эмоционально-динамической модели и опять вернувшись к начальным интонациям, но уже как к ее интонационно-динамической свертке, композиторы производят в сознании ее развертку, приходя через ощущение единого сквозного линейного движения к уточнению «точек»-тонов на линии. Следовательно, развитие и организация мелодий в некую структуру, т.е. мелодический процесс, определяется «зарядом» эмоционально-динамической модели и ее репрезентанта.

У каждого участника эксперимента прозреваемая, предчувствуемая целостность отличалась индивидуальным обликом, о чем свидетельствуют указания темпа, характера и прочих нюансов. При формальном совпадении звуковысотности и ритмического рисунка на начальном участке композиции каждый испытуемый сочинял мелодию на свою тему, отчего в итоге они и получились столь различными.

Это как раз недоступно машине. Даже если запрограммировать выбор темпа и других ремарок, увеличить количество структурных вариантов, невозможно добиться обусловленности всех деталей целостным одномоментным представлением, поскольку оно неразложимо на элементы, не поддается формализации.

Таким образом, приведенная в начале статьи мысль А.А. Сердюкова относительно того, что «воссоздание творческого процесса цифровыми алгоритмами помогло объяснить многие феномены творческой деятельности человека» [2], нуждается в уточнении: эти опыты дали материал, позволяющий убедиться в коренном отличии природы творчества человека от системы операций с заложенными данными при компоновке интервально-ритмических последовательностей, полученных на ЭВМ. Ошибочно полагать, что «компьютер способен не только имитировать» творческую деятельность человека, «но в какой-то степени создавать ей конкуренцию» [2].

Машина не может интонировать, она оперирует набором возможных сочетаний звуков и вкладывает их в готовую структуру, способную обмануть на какой-то миг зрение, но не слух, тонко улавливающий, как машинная композиция распадается на ряд интервалов, ярко демонстрируя свою бессмысленность.

Возвращаясь к вопросу о проведенной Р.Х. Зариповым сравнительной оценке мелодий, сочиненных ЭВМ и профессиональными композиторами, подумаем о том, какие требования предъявляет подобная деятельность к экспертам, каких способностей она требует. Помимо ладового чувства (способности эмоционально переживать определенные отношения между звуками и, соответственно, «различать ладовые функции отдельных звуков мелодии, их устойчивость и неустойчивость, степени этих качеств, „тяготение“ звуков друг к другу» [11.С. 163]) и интонационного слуха, понимаемого как способ-

ность воспринимать эмоционально-смысловую сторону звучания, здесь еще необходим определенный уровень развития архитектурного слуха. Д.К. Кирнарская рассматривает проблему архитектурного слуха в неразрывной связи с эстетическим чувством, обуславливающим стремление автора приблизиться к идеалу красоты и составляющим эмоциональный компонент архитектурного слуха. Именно благодаря архитектурному слуху человек, слушая музыку, способен воспринимать, ощущать «взаимное расположение единиц высказывания как осмысленное и даже неизбежное» [12. С. 232]. Архитектурный слух – редкая способность, вершина музыкальной одаренности. Большинство людей, многие из которых имеют специальное образование, не улавливают нелогичность музыкального развития и несоответствие частей музыкальному целому.

Исходя из этого, можно прийти к заключению, что вопрос качества композиций, составленных посредством компьютерных программ, не должен выноситься на голосование, не решается большинством мнений, не есть вопрос вкусовых предпочтений.

Любой творческий процесс – это процесс постижения художником и оформления средствами своего искусства некой целостности, первоначально не доступной в полной мере сознанию автора. Композиторы по-разному определяют этот источник идей. «Мы ничего не творим <...> все уже существует. Мы только открываем», – говорил Н.К. Метнер [13. С. 173], по сути, вторя великому иранскому поэту Хафизу, оставившему более 600 лет назад такие строки:

Сошло дыханье свыше,
И я слова распознаю:
«Гафиз! зачем мечтаешь,
Что сам творишь ты песнь свою?
С предвечного начала
На лилиях и розах,
Узор ее волшебный
Стоит начертанный в раю!»

Таким образом, итоги нашего эксперимента не только подтверждают на уровне мелодического мышления гипотезу о психологических особенностях и временной развертке творческого процесса композитора, но и раскрывают ведущую роль идеального прообраза предстоящей деятельности – эвристической модели – эмоционально-динамической свертки будущего произведения, без которой не может быть творчества.

Список источников

1. Зарипов Р.Х. Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. М. : Наука, 1983. 232 с.
2. Сердюков А.А. Цифровые технологии и проблема импровизации музыкального текста. URL: www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/45.html
3. Зарипов Р.Х. Кибернетика и музыка. М. : Наука, 1971. 236 с.
4. Холопов Ю.Н. Мелодия. Муз энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3.
5. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л. : Музыка, Ленингр. отд-е, 1977. 160 с.
6. Христов Д. Теоретические основы мелодики. М. : Музыка, 1980. 256 с.
7. Найко Н.М. Диалог с неосознанным неизвестным: отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов. Красноярск, 2012. 284 с.
8. Арановский М.Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974. С. 252–271.

9. Щедрин Р. Музыка идет к слушателю (из бесед в июле 1982 г.) // Советская музыка. 1983. № 1. С. 8–23.
10. Краснов Г.В. Мемуары как источник изучения психологии творчества // Психология процессов художественного творчества. Л. : Наука, 1980. С. 83–102.
11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей М. ; Л. : АПН РСФСР, 1947. 355 с.
12. Кирнарская Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М. : Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
13. Метнер Н.К. Воспоминания, статьи, материалы / сост. З. Апетян. М. : Сов. композитор, 1981. 351 с.

References

1. Zaripov, R.Kh. (1983) *Mashinnyy poisk variantov pri modelirovanii tvorcheskogo protsessa* [Machine search for options when modeling the creative process]. Moscow: Nauka.
2. Serdyukov, A.A. (2016) *Tsifrovye tekhnologii i problema improvizatsii muzykal'nogo teksta* [Digital technologies and the problem of musical text improvisation]. [Online] Available from: www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/45.html
3. Zaripov, R.Kh. (1971) *Kibernetika i muzyka* [Cybernetics and Music]. Moscow: Nauka.
4. Kholopov, Yu.N. (1976) *Melodiya. Muz entsiklopediya* [Melody. Music Encyclopedia]. Vol. 3. Moscow: Sov. Entsiklopediya.
5. Ruchevskaya, E. (1977) *Funktsii muzykal'noy temy* [Functions of the Musical Theme]. Moscow: Muzyka.
6. Khristov, D. (1980) *Teoreticheskie osnovy melodiki* [Theoretical foundations of melodics]. Moscow: Muzyka.
7. Nayko, N.M. (2012) *Dialog s neosoznannym neizvestnym: otrazhenie problem tvorcheskogo protsessa v literaturnom nasledii russkikh kompozitorov* [Dialogue with the unconscious unknown: Reflection of the problems of the creative process in the literary heritage of Russian composers]. Krasnoyarsk: [s.n.].
8. Aranovskiy, M.G. (1974) O psikhologicheskikh predposylkakh predmetno-prostranstvennykh slukhovyykh predstavleniy [On the psychological prerequisites for object-spatial auditory representations]. In: Aranovskiy, M.G. (ed.) *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of Musical Thinking]. Moscow: Muzyka. pp. 252–271.
9. Shchedrin, R. (1983) *Muzyka idet k slushatelyu (iz besed v iyule 1982 g.)* [Music goes to the listener (from conversations in July 1982)]. *Sov. muzyka*. 1. pp. 8–23.
10. Krasnov, G.V. (1980) *Memuary kak istochnik izucheniya psikhologii tvorchestva* [Memoirs as a source for studying the psychology of creativity]. In: Khrenov, N.A. (ed.) *Psikhologiya protsessov khudozhestvennogo tvorchestva* [Psychology of artistic creativity processes]. Leningrad: Nauka. pp. 83–102.
11. Teplov, B.M. (1947) *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of Musical Abilities]. Moscow; Leningrad: APS RSFSR.
12. Kirnarskaya, D.K. (2004) *Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostey. Muzykal'nye sposobnosti* [Psychology of Special Abilities. Musical Ability]. Moscow: Talanty – XXI vek.
13. Metner, N.K. (1981) *Vospominaniya, stat'i, materialy* [Memoirs, articles, materials]. Moscow: Sov. Kompozitor.

Сведения об авторе:

Найко Н.М. – кандидат искусствоведения, доцент, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой теории музыки и композиции. (Красноярск, Россия). E-mail: mikina1@ya.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Information about the author:

Naiko N.M. – Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: mikina1@ya.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 17.08.2020;
одобрена после рецензирования 19.09.2020; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 17.08.2020;
approved after reviewing 19.09.2020; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.17223/22220836/49/18

ДОРОГА ВРЕМЕНИ: ТЕМА СТРАНСТВИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Анна Александровна Окишева

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

Аннотация. Тема времени преломляется в искусстве как образ континуально выстроенного процесса. Соответствие с общепринятым разделением времени на определенные промежутки автор иллюстрирует примером – песней М. Таривердиева «Мгновения». Тема времени относится к «вечным темам» в связи с существованием в ней принципа процессуальности. Это наглядно демонстрируется в фортепианном цикле М.П. Мусоргского «Картинки с выставки». С целью проследить образ времени как трансформацию человеческой души автор рассматривает вокальный цикл Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха». При сопоставлении данных примеров автор ставилась задача выявить определенные сходства и различия в соответствии с присутствием в каждом из них «вечных тем».

Ключевые слова: искусство, тема времени, жанр, музыкальное произведение, процессуальность, тема странствий

Для цитирования: Окишева А.А. Дорога времени: тема странствий в музыкальном искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 236–240. doi: 10.17223/22220836/49/18

Original article

THE ROAD OF TIME: THE THEME OF WANDERING IN THE MUSICAL ART

Anna A. Okisheva

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

Abstract. A piece of music written several centuries ago is an open text that will exist in concert practice.

In connection with this question, it can be said that a piece of music also “goes” the way of time. In most cases, this “road” can last several hundred years. This is the principle of processality, which goes back to the image of wandering – wandering along the time line.

In different centuries, there was a different understanding of time. Time, according to Aristotle, is similar in its characteristics to variability and movement. Being can be characterized as “presence” (M. Heidegger). The present is formed from the presence, which, in turn, has a temporary connection with the past and represents the future. Time, as it is commonly believed and as we all see in practice, exists in each consciousness separately. There is a concept of subjective time in science. We can assume that when listening to a piece of music at different stages of life, different emotional impressions may arise.

In this regard, we propose to consider the combination of spatial art – (painting) and temporal (music) on the examples of piano cycles by M.P. Mussorgsky and F. Schubert.

“Pictures from the exhibition” (1874) were written by M.P. Mussorgsky under the impression of seeing an exhibition of works by a friend of the composer – artist V. Hartman. Here we see the viewer’s “journey” through the exhibition; at the same time, it is a journey through time: taking into account not only the subjects of the paintings, but also the fate of V. Hartmann, we can even assume that the central play is “With the dead in a dead language”.

Next, it is proposed to consider the song cycle of F. To the words of V. Muller, Schubert's "The Beautiful Miller's Wife" (1823) is another embodiment of the principle of procedural.

The central character is a young apprentice who is in love with the miller's daughter. The theme of sensual experiences is inextricably linked with the theme of wandering, the search for happiness. In this regard, we can assume that each vocal miniature (even based on the name) contains a subjective picture of time, namely, actions ("On the way", "Stop!") and various associations ("Favorite color", "Dried flowers").

Next, let's turn to the song "Moments" by M. Tariverdiev. The text of the song "Moments" in a veiled form shows the process of "dialogue" between time and man. Here we are also talking about individual moments, which subsequently form into an integral period of life. In this example, we also observe the effect of processality: it is present as a more generalized, philosophical category.

As you can see, any "eternal theme" contains the movement of the human soul – love, anxiety, wandering, etc. One of the directions of the theme of the road of time can be the theme of wanderings, which has always arisen in the musical art. The multitude of genres representing this topic testifies to its continuing demand.

Keywords: art, theme of time, genre, musical composition, theme of wanderings

For citation: Okisheva, A.A. (2023) The road of time: the theme of wandering in the musical art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 236–240. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/18

Начальную стадию каждого произведения искусства можно сравнить с неограниченным алмазом, который «ждет» своего ювелира. Например, музыкальное произведение, написанное несколько столетий назад, представляет собой открытый текст, который существует в концертной практике.

В связи с этим можно сказать, что музыкальное произведение также «идет» дорогой времени. В большинстве случаев эта «дорога» может длиться несколько сотен лет. Это и есть принцип процессуальности, восходящий к образу странствия – странствия по линии времени.

В разные века было различное понимание времени. Существует оно и в мифологии, которая считается доисторическим способом мировосприятия. В дальнейшем мы можем наблюдать ряд философских концепций, сопровождающих представления о времени. Время, по мнению Аристотеля, схоже по своей характеристике с изменчивостью и движением. Но время и движение – не одно и то же. Хотя без движения время не может существовать. Так Аристотель излагает понятие «время»: «Время есть не что иное, как число движения по отношению к предыдущему и последующему» [1. С. 33].

Бытие можно характеризовать как «присутствие» (М. Хайдеггер). Из присутствия образуется настоящее, которое, в свою очередь, имеет временную связь с прошлым и представляет собой будущее. «Бытие – вещь, с которой мы имеем дело, но не нечто сущее. Время – вещь, с которой мы имеем дело, но не нечто временное» [2. С. 393].

В любом произвольном сознании и во всех общественных процессах время синхронизируется в целях планирования действий. Нам известно традиционное разделение времени на века, годы, дни, минуты и секунды. Поэтому такое разделение можно видеть и в произведениях искусства.

Время, как принято считать и как мы все видим на практике, существует в каждом сознании отдельно. В науке присутствует понятие субъективного времени. «Собственное время личности в психологическом аспекте – это субъективное время, данное в переживании. Однако в наиболее общем значении – это социальное время в той мере, в какой содержание человеческой

психики является освоенным в практической деятельности социальным опытом. В связи с этим категория социального времени выполняет важнейшую методологическую функцию при изучении собственного времени личности в его субъективном аспекте» [3. С. 8].

Можно предположить, что при прослушивании музыкального произведения на разных жизненных этапах могут возникать различные эмоциональные реакции. Вспомним принцип процессуальности (синонимичный в контексте нашей работы с принципом континуальности). Этот принцип выступает сквозным содержанием всех встречающихся произведений.

«Каждое произведение искусства обладает своим собственным временем, которое оно нам, так сказать, предписывает. Это касается не только искусств, наделенных временным измерением, – музыки, танца и речи. Посмотрим и на лишённые этого измерения искусства и вспомним, что и картины мы также „переживаем“, „читаем“, что и архитектурные памятники мы „обходим“, „странствуем“ по ним. Это тоже временные действия. Одна картина постигается медленнее, другая – быстрее» [4. С. 314].

В связи с этим предлагаем рассмотреть сочетание пространственного вида искусства (живописи) и временного (музыки) на примерах фортепианных циклов М.П. Мусоргского и Ф. Шуберта.

«Картинки с выставки» (1874) были написаны М.П. Мусоргским под впечатлением от увиденной выставки работ друга композитора – художника В. Гартмана. Здесь мы видим «странствие» зрителя по выставке; вместе с тем это путешествие во времени: учитывая не только сюжеты картин, но и судьбу В. Гартмана, можно даже считать, что центральная пьеса – «С мертвыми на мертвом языке». Можем определить, что некоторые пьесы данного цикла имеют способность «перемещать» слушателей в прошлое («Старый замок», «Катакомбы. Римская гробница»). Именно здесь происходит «диалог времен», который подчеркивается в цикле различным содержанием пьес (исследованию содержания пьес этого цикла могут быть посвящены специальные отдельные работы). Это и есть принцип процессуальности.

Все пьесы цикла связаны темой «Прогулка». Подобно рефрену рондальной формы, «Прогулка» открывает цикл и звучит в его продолжении не единожды. Примечательно, что, исходя из образного содержания пьес, меняется и характер звучания «Прогулки».

Остановимся на образной характеристике некоторых пьес цикла. Задорно, весело и смело чередуются секундовые интонации и аккорды в пьесе «Балет невылупившихся птенцов». Рисунок Гартмана являлся эскизом костюмов к балету «Трильби» (здесь можем наблюдать взаимосвязь искусства пространственного и пространственно-временного (синтетического)).

Пьеса «Избушка на курьих ножках» представляет собой фантастический образ Бабы-Яги. Художник изобразил волшебные часы наподобие избушки. Мусоргский немного разнообразил музыкальное содержание пьесы, изобразив в звучании не только избушку, но и ее хозяйку. Особый размах от полета Бабы-Яги в ступе точно подмечен композитором благодаря резкой смене регистров, ритмическому разнообразию и динамическим градациям. Подчеркивается, что основная тема данной пьесы имеет сходство с музыкальным содержанием сцены под Кромами в опере «Борис Годунов». Как известно, цикл был написан Мусоргским немного позже оперы. Следовательно, речь здесь

идет именно о «странствии», «перемещении» в прошлое, «присутствии» в нем¹. Везде, где возникает тема дороги, можно констатировать присутствие процессуальности как факта хронологической протяженности события.

Далее предлагается рассмотреть цикл песен Ф. Шуберта на слова В. Мюллера «Прекрасная мельничиха» (1823) – еще одно воплощение принципа процессуальности.

Цикл «Прекрасная мельничиха» – «замечательный пример гармоничного слияния поэзии и музыки, словно слова возникали вместе с мелодией из-под пера одного и того же автора» [5. С. 56–57]. В данном случае можем определить взаимосвязь временных искусств (музыки и литературы). Также необходимым будет вспомнить сюжет данного цикла.

Центральным персонажем является юноша-подмастерье, который влюблен в дочь мельника. Тема чувственных переживаний неразрывно связана с темой странствий, поиском счастья. Юноша – романтик, сомневающийся и раскисающийся, находится в постоянном поиске новых впечатлений. В связи с этим мы можем предположить, что каждая вокальная миниатюра (исходя даже из названия) содержит в себе субъективную картину времени, а именно действия («В путь», «Стой!») и различные ассоциации («Любимый цвет», «Засохшие цветы»).

На протяжении всего цикла юношу сопровождает мотив ручья как связующее звено. Необычен прием воздействия умиротворенной природы на человека. Здесь наблюдаем еще более активное действие процессуальности: она, являясь основой формального сюжета, служит также идеей жизнеутверждающего финала, что и можно считать замыслом композитора.

Итак, при рассмотрении циклов «Картинки с выставки» и «Прекрасная мельничиха» выявлена тенденция «перемещения» в прошлое, взаимосвязи искусств, передачи субъективной картины времени.

Далее обратимся к песне. Во многих песнях («Песенка о времени», «Мгновения», «Пять минут»), использованных в известных кинофильмах советского периода, речь идет о характеристике времени в целом и отдельных его промежутках. Подробнее остановимся на песне «Мгновения» М. Таривердиева из фильма «Семнадцать мгновений весны» (1973 г.) режиссера Татьяны Лиозновой. Первоисточником для его создания послужил роман (1965–1969) Юлиана Семёнова, из которого считаем необходимым вспомнить следующие слова:

«– Который час? – спросил Штирлиц.

– Около семи...

Штирлиц усмехнулся: „Счастливая девочка... Она может позволить себе это „около семи“... Самые счастливые люди на земле те, кто может вольно обращаться с временем, ничуть не опасаясь за последствия“...». В данном примере время представляет собой не постоянное, а мимолетное присутствие, которое лишь иногда напоминает о себе. Мгновение, как можно предположить – ведущий элемент принципа процессуальности.

В тексте песни «Мгновения» в завуалированной форме происходит «диалог» времени и человека. Здесь речь идет и об отдельных мгновениях, которые, впоследствии складываются в целостный период жизни («Из крохотных мгновений соткан дождь...»), «Мгновения спрессованы в года, мгно-

¹ Первая авторская редакция оперы «Борис Годунов» была завершена в 1869 г., вторая – в 1872 г.

вения спрессованы в столетия...»). Словно напоминание о постоянном присутствии времени («Свистят они, как пули у виска...»), первое и последнее четверостишия повторяются, вероятно, призывая человека к бережному отношению ко времени. В этом примере также наблюдаем действие процессуальности: она присутствует как более обобщенная, философская категория, поэтому здесь мы видим не столько процессуальность, сколько разворачивание названной философской категории.

Тема времени сама по себе представляет собой воплощение принципа процессуальности. Следовательно, складываются сюжеты, которые становятся «вечными темами». Как можно заметить, любая «вечная тема» содержит движение души человека – любовь, тревогу, странствия и др. Одной из них может служить тема странствий, связанная с дорогой и временем, во все времена возникавшая в музыкальном искусстве. Множество жанров, представляющих эту тему, свидетельствуют о ее постоянной востребованности.

Список источников

1. Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М. : Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.
2. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления : пер. с нем. М. : Республика, 1993. 447 с.
3. Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое время личности. 2-е изд., испр. и доп. М. : Смысл, 2008. 267 с.
4. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. М. : Искусство, 1991. 367 с.
5. Васильева К.Н. Франц Шуберт. 1797–1828: краткий очерк жизни и творчества. Л. : Музыка, 1969. 87 с.

References

1. Gaydenko, P.P. (2006) *Vremya. Dlitel'nost'. Vechnost'. Problema vremeni v evropeyskoy filosofii i nauke* [Time. Duration. Eternity. The Problem of Time in European Philosophy and Science]. Moscow: Progress – Traditsiya.
2. Heidegger, M. (1993) *Vremya i bytie: stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and Speeches]. Translated from German. Moscow: Respublika.
3. Golovakha, E.I. & Kronik, A.A. (2008) *Psikhologicheskoe vremya lichnosti* [Psychological Time of Personality]. 2nd ed. Moscow: Smysl.
4. Gadamer, G.-G. (1991) *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
5. Vasilieva, K.N. (1969) *Frants Shubert. 1797–1828: kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva* [Franz Schubert. 1797–1828: A short sketch of life and work]. Leningrad: Muzyka.

Сведения об авторе:

Окишева А.А. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия).

E-mail: lariana.ok@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Okisheva A.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: lariana.ok@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 30.01.2023;

одобрена после рецензирования 13.02.2023; принята к публикации 15.02.2023.

The article was submitted 30.01.2023;

approved after reviewing 13.02.2023; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 379.8

doi: 10.17223/22220836/49/19

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ХОР КАК ФОРМА ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В XXI в.

Светлана Александровна Тяглова¹,
Виктория Александровна Ермакова²

¹ Тюменский индустриальный университет, Тюмень, Россия

² Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия

^{1,2} ST4182@mail.ru

Аннотация. Рассматривается проблема организации досуговой деятельности взрослых в рамках участия в любительском хоровом коллективе. На основе изучения практического опыта работы хора «Цветочная рапсодия» (г. Ирбит Свердловской области) обоснована актуальность данной формы досуга для личностного развития современного человека (воспитательный, здоровьесберегающий, социокультурный потенциал коллективного исполнительского творчества), определены условия развития хоровой самодеятельности взрослых в XXI в.

Ключевые слова: самодеятельный хор, специфика хорового исполнительства, досуговая деятельность взрослых

Для цитирования: Тяглова С.А., Ермакова В.А. Самодеятельный хор как форма досуговой деятельности в XXI в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 241–248. doi: 10.17223/22220836/49/19

Original article

AMATEUR CHORUS AS A FORM OF LEISURE ACTIVITY IN THE 21ST CENTURY

Svetlana A. Tyaglova¹, Viktoriya A. Ermakova²

¹ Tyumen Industrial University, Tyumen, Russian Federation

² University of Tyumen, Tyumen, Russian Federation

^{1,2} ST4182@mail.ru

Abstract. The article deals with the development of amateur choral art as a form of leisure activities for adults at the present stage.

Choral singing has not lost its relevance today due to the rich educational potential laid down throughout the development of Russian culture. Participation in collective performance contributes to the maintenance and development of vocal functions, socialization (non-verbal communication skills, teamwork, performance in public, communication of different generations, communication with like-minded people, continuity, etc.), mental health (development of the emotional sphere, self-realization, self-expression, meeting the need for communication, a sense of the importance of personal contribution to the success of a common cause, and others), cognitive interest in the field of art and related fields.

Considering the formation of amateur choral singing in a historical retrospective, we note that it has always been an integral part of the education and upbringing of many generations.

Modern society is not fully aware of the full range of choral performance opportunities in the process of solving social and educational issues. In our opinion, at the present stage, choral art should be implemented in a wider context of metasubjectness, revealing as many links with the natural and human sciences as possible.

The issue of updating choral amateur performances as the most popular and accessible type of musical performance, which has a great educational potential and wide opportunities for the sociocultural development of a person, and the insufficient realization of this potential in the leisure activities of the modern generation is a problem of research.

The authors studied the experience of the amateur choir collective “Flower Rhapsody” in the city of Irbit, Sverdlovsk Region, conducted a survey of the team members and an interview with the choir leader. Based on the material obtained, the motives for the participation of singers in choral amateur performances (self-actualization, communication with like-minded people, concert performances, health improvement, rest from work, positive emotions) are identified, the implementation of which contributes to the development of sociocultural competences (inclusion of a person in social, labor activities and social environment forms of interpersonal communication, the development of mental and aesthetic functions, and others.).

Consequently, the actualization of amateur choral art is necessary, and will be successful, provided:

- understanding of art as an integral part in the process of education, socio-cultural development of the individual,
- realizing its health-saving potential,
- consideration of amateur choral art as a phenomenon of interdisciplinary communications,
- transformation of forms (in conjunction with traditional) classroom and out-of-class work of the choir,
- create a special creative environment,
- a combination of tradition and innovation,
- reorientation of people's views on the opportunity to study at any age.

Keywords: amateur chorus, specifics of choral performance, leisure activity of adults

For citation: Tyaglova, S.A. & Ermakova, V.A. (2023) Amateur chorus as a form of leisure activity in the 21st century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 241–248. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/19

Любительское коллективное пение в истории русской культуры пользовалось популярностью среди всех слоев населения, являясь частью нашего менталитета, образа жизни, традицией духовно-нравственного воспитания личности [3, 5, 6]. Спад интереса к совместной исполнительской деятельности в XXI в. обусловлен реформами государства в сфере образования, искусства, культуры. Переориентация ценностей молодого поколения на индивидуальный успех, материальное благополучие и подобное, понижение статуса искусства, перенос его из системы общего образования в коммерческую дополнительную отрасль, привели к отчуждению молодежи от коллективных форм исполнительской деятельности, и, как следствие, утратился воспитательный потенциал творческой коллективной работы.

Однако среди взрослого поколения, воспитываемого в период расцвета массового хорового пения, традиции любительского хорового исполнительства в досуговой деятельности еще сохранились. Существующие любительские хоры и ансамбли при домах культуры, рабочих организациях, образовательных учреждениях – тому подтверждение. Спецификой таких коллективов остается добровольный характер деятельности, когда к искусству человек приходит уже осознанно, по велению сердца, в свободное от работы время, предпочитая заниматься «для души».

Опыт организации и работы с самодеятельным хором достаточно изучен исследователями XX в. (Л.В. Шамина, Е.В. Тараканова [7], В.Ф. Чабанный [8], С. Попов, С. Сагитов, и др.). На современном этапе, на наш взгляд, стоит исследовать его в более обширном контексте метапредметности, выявляя как можно больше связей с естественными и гуманитарными науками. В этом направлении актуальны разработки современных исследователей (Е.В. Александрова [2]; О.А. Крупина; Б.Д. Критский, В.А. Новоселов [4]; Л.П. Мингазова).

Цель статьи – на примере опыта работы любительского хорового коллектива «Цветочная рапсодия» (г. Ирбит, Свердловская обл.) обосновать необходимость и определить условия развития хоровой самодеятельности взрослых на современном этапе.

Руководитель хора – директор Ирбитской детской музыкальной школы (с 2010 г.) Наталья Николаевна Занина. Идейным вдохновителем создания коллектива стала Людмила Федоровна Потапова, заведующая детским садом № 11. Именно по ее настойчивой просьбе в октябре 2010 г. была назначена первая репетиция коллектива и поставлена первая цель – участие в городском хоровом конкурсе «Битва хоров».

Как отмечает Наталья Николаевна, в 2010 г. не было подобных коллективов в г. Ирбит, что также способствовало созданию хорового коллектива «Цветочная рапсодия». От его создания руководитель, прежде всего, ожидала успешного выступления на «Битве хоров», и ожидания совпали с действительностью – хор стал обладателем Гран-при.

Женский состав хора включает 20 участниц в возрасте 25–55 лет. Большая часть его исполнителей не имеют музыкального образования. Основную часть коллектива составляют участницы, пришедшие в него в 2010 г. Также пополнение новыми певцами происходило и в последующие годы (2013, 2017), что говорит о востребованности самодеятельного хорового коллектива в Ирбите.

Занятия проводятся один раз в неделю (1 ч 20 мин). В хоре согласовано и утверждено расписание занятий, но посещаемость руководителем не фиксируется. Отсутствие необходимости в журнале посещений обусловлена тем, что участницы максимально серьезно относятся к занятиям и пропускают их исключительно в силу своей занятости (задержки на работе, болезнь, семейные обстоятельства).

Хор «Цветочная рапсодия» – участник и лауреат многих конкурсов. Важно обратить внимание на то, что категория «самодеятельные коллективы» есть не во всех конкурсах, и хору приходилось соревноваться с профессиональными, более опытными участниками.

Репертуар коллектива составляет классическая музыка (хоровые миниатюры русских и зарубежных композиторов: «Ванька-Танька» А.С. Даргомыжского; «Музыкальный момент» Ф. Шуберта; «К Родине» Дж. Гершвина и др.), сочинения современных композиторов («Живая музыка» Д. Тухманова; романс «Когда кончается любовь», «Гжель» В. Елецкого; «Шутка» В. Гаврилина; «Храни любовь» Е.Л. Гиммельфарба), а также песни народов мира (венгерская народная песня в обработке Ю. Зарицкого «Уж, ты прятница»; русская народная песня в обработке А. Новикова «Барыня»).

Хор ведет активную концертную деятельность, принимает участие в городских мероприятиях: открытие городских праздников, фестивалей, конкурсов-смотров самодеятельных хоровых коллективов и ансамблей. За всю свою творческую историю коллектив участвовал не только в концертах родного Ирбита и Екатеринбурга, но и за границей.

С 2010 г. «Цветочная рапсодия» – активный участник фестивалей и конкурсов всех уровней. В копилке коллектива 15 дипломов различных степеней с разным уровнем участия – от областного до международного. Первая поездка в 2011 г. на областной конкурс-фестиваль «С искусством по жизни» в г. Артемовский Свердловской области стала успешной (диплом I степени).

В Болгарии в рамках международной летней школы народной культуры, искусства и ремесел «Славянский путь» хор стал участником Третьего международного фестиваля-конкурса «Браво!» (диплом лауреата I степени).

Хор «Цветочная рапсодия» принял участие во Вторых Екатеринбургских международных ассамблеях «Евразия Кантат». Компетентное жюри из России, Италии, Франции оценили выступление хора дипломом серебряного уровня.

В 2014 г. хор принимает участие в отборочном туре регионального этапа Всероссийского хорового фестиваля в г. Асбест. За творческие успехи хор награжден дипломом II степени. В этом же, 2014 г. в г. Екатеринбурге среди 53 хоровых коллективов хор удостоился диплома серебряного уровня, приняв участие в Четвертом открытом региональном фестивале-конкурсе хоровой музыки «Екатеринбургская весна» в рамках трехдневного творческого марафона, проводимого под знаком Года культуры.

В январе 2015 г. хор становится лауреатом I степени в Первом международном конкурсе «Welt der Musik» («Мир музыки»).

Диплом серебряного уровня (из 85 коллективов) получен на Третьих Екатеринбургских международных хоровых ассамблеях «Евразия Кантат». Для участия хора в этом конкурсе Наталья Николаевна специально написала переложение песни Е.Л. Гиммельфарба «Храни любовь» для хора.

В 2016 г. был проведен юбилейный концерт, посвященный пятилетию коллектива. Также ежегодно в конце творческого сезона в мае-июне подводится творческий итог в форме концерта. По мнению Натальи Николаевны, подобного рода мероприятия сплачивают и влияют на организацию коллектива. Кредо «С песней по жизни» помогает и сопутствует успеху и долголетию «Цветочной рапсодии».

С целью выявления отношения участников (20 человек) к любительскому хоровому пению был проведен опрос. Респондентам было задано 10 вопросов о деятельности хорового коллектива. Также было проведено интервью с руководителем хора (18 вопросов о создании хорового коллектива и его практической деятельности).

Возраст участниц хора различный: 50% ответивших старше 50 лет, 25% – 35–40 лет, 10% – в возрасте 45–50 лет, 10% – 30–35 лет, 5% – 40–45 лет.

20% респондентов имеют музыкальное образование, 30% – неоконченное музыкальное образование, не имеют музыкального образования 50%.

60% участников пришли в хор в год создания коллектива (2010 г.), 15% – в 2017 г., 10% – в 2013 г., 5% – в 2012, 2014 и 2016 гг.

Стать участником хора «Цветочная рапсодия» 35% опрошиваемых побудило участие в городском конкурсе «Битва хоров»; 15% – выступление хора «Цветочная рапсодия»; 15% – любовь к песне, возможность общения единомышленников в коллективе, участие в концертной деятельности; 10% – желание петь, выступать, общаться с музыкантами города; 10% – приглашение коллег; для 15% это была давняя мечта.

От участия в хоровом коллективе певцы ожидали «успешные выступления на концертах и конкурсах различного уровня» (40%), «повышение музыкальной компетенции» (30%), «общение с музыкальными людьми» (20%), «отвлечение от повседневной суеты» (10%).

В работе хорового коллектива большинству участников (40%) нравится интересный репертуар, концертная и конкурсная деятельность (20%), опытный руководитель (15%) и общение с коллегами (15%). 60% участников хотели бы изменить дисциплину (посещение), 30% – «оставить все как есть», 10% видят необходимость в приглашении в хор молодых участников.

50% участников считают, что хоровому коллективу «Цветочная рапсодия» для долгой и успешной творческой жизни необходимо наладить дисциплину, привлекать молодые голоса (25%), поддерживать дружеские взаимоотношения (25%).

Все участники (100%) считают, что самодеятельные хоровые коллективы нужны современному обществу для саморазвития и самореализации (40%), широкой пропаганды хорового искусства (25%), обмена опытом, общения и положительных эмоций (35%).

По мнению руководителя, люди приходят в хор «Цветочная рапсодия» для реализации творческих способностей, для оздоровления, общения, хотя на первых занятиях участникам коллектива казалось, что хоровое пение им будет полезно только для укрепления физического здоровья. Но общее дело, начавшееся с систематических репетиций, вскоре становится любимым и необходимыми.

Таким образом, мотивы участия взрослых людей в хоровой самодеятельности достаточно разнообразны и выходят за рамки получения музыкально-исполнительских навыков. Участник приходит в коллектив не только развить свой певческий потенциал, но и реализовать коммуникативные и эстетические потребности, выразить себя, почувствовать поддержку окружающих, получить сценический опыт, знания в искусстве, удовольствие от результата совместного творчества. В таком случае можно говорить и о развитии посредством хорового пения социокультурных (образ жизни, формируемый через деятельность и общение индивида) компетенций:

- включение человека в общественную, трудовую деятельность и социальную среду. Для многих взрослых людей осознание «нужности», значимости своей деятельности для других является одним из главных факторов психического здоровья. Совместные поездки, гастроли, праздники и т.п. сплачивают коллектив, способствуя его стабильности, что, в свою очередь, благоприятно сказывается на росте профессионализма.

- расширение форм межличностного общения (умение работать в группе, свободное общение (в том числе невербальное) с участниками разных возрастов, умение выступать перед аудиторией и др.). Удовлетворение потребности личности в общении является одним из важных признаков социа-

лизации и достаточно продуктивно реализуется в процессе занятий хорovým пением.

– развитие психических и эстетических функций: расширение эмоционального спектра, развитие мышления, памяти, речи, рефлексии, интуиции, чувства причастности, установление гармонии внутреннего мира посредством самореализации в творчестве и др. Отдельно следует выделить благотворное влияние пения на физическое здоровье человека: нормализация речевой, дыхательной функций.

Базовые составляющие самодеятельных хоровых коллективов взрослых – особая атмосфера дружелюбия, психологического комфорта, налаживание социального взаимодействия. Именно эти функции хорового исполнительства (социальная, коммуникативная, рефлексивная, эстетическая и др.) следует актуализировать в современном культурном пространстве для решения вышеназванной проблемы.

Итак, реализация потенциала самодеятельного хорового искусства, накопленного в процессе многовекового культурного развития России, в XXI в. будет успешной при условии:

– понимания искусства как неотъемлемой составляющей в процессе воспитания, социокультурного развития личности, реализации его здоровьесберегающего потенциала;

– рассмотрения самодеятельного хорового искусства как явления межпредметных коммуникаций, выявление (во время репетиций, бесед, или отдельных мероприятий) многочисленных связей как с гуманитарными, естественными, так и точными науками. Как следствие, активизируется интерес и поддержание мотивации участников к совместному творческому процессу путем приобретения новых ценностных установок, личностных смыслов;

– трансформации форм (совместно с традиционными) аудиторной и внеаудиторной работы хора включением в репетиционный процесс современных технологий в образовании, технических разработок;

– создания особой творческой среды, в которой проходят занятия хора: комфортной психологической атмосферы и обстановки в помещении (удобная мебель, стенды с фотографиями участников, выступлений, достаточная материально-техническая база, аудио- видеотехника и пр.);

– наличия концертных выступлений. Как показал опрос, выступления перед публикой способствуют саморазвитию и самореализации участников, обмену опытом, положительными эмоциями. Небезынтересно проведение различных мероприятий (наравне с классической формой – концертом) в новых современных формах (музыкальные гостиные, квесты, игровые технологии и т.п.), с привлечением семьи, друзей, круга знакомых. Как известно, единомыслие с окружающими, поддержка семьи и друзей в избранном виде деятельности положительно влияет на мотивацию участников хора, качество их работы, отношение к своему хобби в целом;

– переориентации взглядов людей на возможность обучаться в любом возрасте (существует мнение о том, что способность обучаться теряется с годами). Как справедливо отмечает О.А. Крупина, «долгое время и теоретики, и практики образования (У. Джеймс, Э. Клапаред и др.) считали, что взрослые люди не способны успешно обучаться. Подобный стереотип и сей-

час сохраняется в области вокально-хорового обучения. Но позже, благодаря исследованиям Е.Н. Гурьянова, Р.Б. Кэттела, Г.Б. Лонга, Д.Г. Брэндеджа, Ю.Н. Кулюткина, Е.И. Степанова и др., было доказано, что способности к обучению у взрослых людей от 20 до 60 лет существенно не меняются» [1].

В процессе обучения взрослые люди проявляют больше трудолюбия, усидчивости. Несомненное влияние возраст оказывает лишь на физические свойства голоса (тембр, сила, полетность), но не на успешность в формировании вокально-хоровых умений и навыков [1].

Следовательно, традиция самодеятельного хорового искусства в России имеет достаточный потенциал в деле воспитания, просвещения, развития культуры людей и не теряет своей актуальности в процессе решения современных вопросов в сфере образования, общества, культуры.

Список источников

1. Крупина О.А. Андрагогические аспекты работы с любительским хоровым коллективом // Академический вестник Института образования взрослых Российской академии образования. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/andragogicheskie-aspekty-raboty-s-lyubitelskim-horovym-kollektivom>
2. Александрова Е.В. Хоровой коллектив как форма социокультурного воспитания студентов // Акмеологическое развитие педагога предметной области «Искусство» в социокультурном пространстве. 2017. № 3. С. 15–17.
3. Бакланова Т.И. Музыкально-образовательная работа в самодеятельном хоре и пути повышения ее эффективности : автореф. ... дис. канд. пед. наук. М., 1979. 21 с.
4. Критский Б.Д., Новоселов В.А. Проектная деятельность в условиях хоровых занятий со взрослыми // Человек и образование. 2017. № 1 (50). С. 77–81.
5. Марков А.П. Организационно-педагогические условия совершенствования управления самодеятельными коллективами : автореф. ... дис. канд. пед. наук. Л., 1982. 17 с.
6. Панкова В.В. Место самодеятельного художественного творчества в современном обществе. Уфа, 2008. 63 с.
7. Тараканова Е.В. Психолого-педагогические и организационные основы функционирования самодеятельного хорового коллектива. М., 1998. 23 с.
8. Чабанный В.Ф. Педагогическое руководство хоровой самодеятельностью : дис. ... д-ра пед. наук. Ленинград, 1990. 357 с.

References

1. Krupina, O.A. (2010) Andragogicheskie aspekty raboty s lyubitel'skim khorovym kollektivom [Andragogical aspects of work with an amateur choir]. *Chelovek i obrazovanie – Man and Education*. 4. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/andragogicheskie-aspekty-raboty-s-lyubitelskim-horovym-kollektivom>
2. Aleksandrova, E.V. (2017) Khorovoy kollektiv kak forma sotsiokul'turnogo vospitaniya studentov [Choral group as a form of socio-cultural education of students]. *Akmeologicheskoe razvitiye pedagoga predmetnoy oblasti "Iskusstvo" v sotsiokul'turnom prostranstve*. 3. pp. 15–17.
3. Baklanova, T.I. (1979) *Muzikal'no-obrazovatel'naya rabota v samodeyatel'nom khore i puti povysheniya ee effektivnosti* [Musical and educational work in an amateur choir and ways to increase its effectiveness]. Abstract of Pedagogy Cand. Diss. Moscow.
4. Kritskiy, B.D. & Novoselov, V.A. (2017) Project activities in the context of adult learners' choral singing. *Chelovek i obrazovanie – Man and Education*. 1(50). pp. 77–81. (In Russian).
5. Markov, A.P. (1982) *Organizatsionno-pedagogicheskie usloviya sovershenstvovaniya upravleniya samodeyatelnymi kolektivami* [Organizational and pedagogical conditions for improving the management of amateur groups]. Abstract of Pedagogy Cand. Diss. [s.l.].
6. Pankova, V.V. (2008) *Mesto samodeyatel'nogo khudozhestvennogo tvorchestva v sovremen-nom obshchestve* [The role of amateur artistic creativity in modern society]. Ufa: [s.n.].
7. Tarakanova, E.V. (1998) *Psikhologo-pedagogicheskie i organizatsionnye osnovy funktsionirovaniya samodeyatel'nogo khorovogo kolektiva* [Psychological, pedagogical and organizational foundations for the functioning of an amateur choir]. Moscow: [s.n.].

8. Chabanny, V.F. (1990) *Pedagogicheskoe rukovodstvo khorovoy samodeyatel'nost'yu* [Pedagogical guidance of amateur choral activities]. Pedagogy Dr. Diss. Leningrad.

Сведения об авторах:

Тяглова С.А. – старший преподаватель Тюменского индустриального университета (Тюмень, Россия). E-mail: ST4182@mail.ru

Ермакова В.А. – магистрант Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия). E-mail: ST4182@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Tyaglova S.A. – Tyumen Industrial University (Tyumen, Russian Federation). E-mail: ST4182@mail.ru

Ermakova V.A. – University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: ST4182@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.06.2019;
одобрена после рецензирования 03.02.2022; принята к публикации 15.02.2023.*

*The article was submitted 19.06.2019;
approved after reviewing 03.02.2022; accepted for publication 15.02.2023.*

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья
УДК 72(091); 73.03
doi: 10.17223/22220836/49/20

ПАМЯТНИК-АНСАМБЛЬ НА МАМАЕВОМ КУРГАНЕ КАК ОПЫТ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ПРОЕКТОВ И ПРАКТИК КОММЕМОРАЦИИ

Дмитрий Валентинович Васильев¹, Никита Андреевич Мазаев²

^{1, 2} *Московский городской педагогический университет, Москва, Россия*

¹ *Dvvasiliev@mail.ru,*

² *Mazaev-niktia14@yandex.ru*

Аннотация. Рассматриваются, в поиске сходств и различий, исторические аналоги памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане, которые выполнены в виде отдельных монументов и целых мемориальных комплексов. Кроме того, подчеркивается уникальность решений в монументальной пластике скульптурных композиций мемориального комплекса в Волгограде. На основе этого сделан вывод о том, что авторской группе удалось создать на Мамаевом кургане уникальный, непревзойденный по художественным достоинствам ансамбль, выполняющий несколько коммеморативных функций.

Ключевые слова: Мамаев курган, мемориал, памятник-ансамбль, Сталинградская битва

Для цитирования: Васильев Д.В., Мазаев Н.А. Памятник-ансамбль на Мамаевом кургане как опыт переосмысления проектов и практик коммеморации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 249–264. doi: 10.17223/22220836/49/20

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

THE MONUMENT-ENSEMBLE AT MAMAYEV KURGAN AS AN EXPERIENCE OF REINTERPRETATION OF PROJECTS AND PRACTICES OF COMMEMORATION

Dmitry V. Vasilyev¹, Nikita A. Mazaev²

^{1, 2} *Moscow City University, Moscow, Russian Federation*

¹ *Dvvasiliev@mail.ru,*

² *Mazaev-niktia14@yandex.ru*

Abstract. In our time, the problem of searching for analogies of various works of monumental art and finding out the motives that prompted artists to do their works in a

certain style, saturate them with certain features is urgent. The greatest interest in this regard is the nature, relevance and significance of the decisions taken when creating monuments, sculptures, etc. It seems that among these masterpieces, which absorbed the achievements of their predecessors and transformed them into an outstanding object of commemoration, is the monument-ensemble "To Heroes of the Battle of Stalingrad" at Mamayev Kurgan. Visual observation, archival documentation, as well as fundamental art collections allow us to understand the nature of individual author's ideas, which eventually formed the greatest synthesis of landscape, architecture, plastics and sound. Using their personal experience, as well as interpreting the examples of their predecessors, the author's group created an object of commemoration that impressing with its integrity and incredible emotional tension. Comparing it with other memorials (with the Piskarevsky memorial cemetery, with the monument-ensemble in Treptov Park, as well as with individual elements of some other memorials) we can note the similarity of the images used: many complexes combine stories filled with the idea of mourning and perpetuating the memory of fallen citizens; some of them have an element of museification. But, nevertheless, there is a significant difference in the semantic fullness of some compositions, and therefore in the nature of each monument-ensemble.

Comparative analysis with other memorials reasonably proves that the monument-ensemble "To Heroes of the Battle of Stalingrad" at Mamayev Kurgan is the largest and most intense object of commemoration of the Great Patriotic War. It incorporated all the modern technical achievements, experience of artistic development of open space, and creatively reworked plastic and architectural examples of memorialization. We find reworking of forms and subjects in the introductory composition, the water pool and sculptures on the Heroes' square, in the Hall of Military Glory, in the hand with a torch rising from the ground, in the composition of the Grieving Mother, and finally in the main monument itself. Special attention should be paid to the use of musical accompaniment to some elements of the monument-ensemble, which was an innovation and laid a new tradition in the organization of architectural and sculptural space of memorials.

At Mamayev Kurgan, you can find some examples of the authors interpretation of their own or historical experience in various decisions. Almost every one of them has its predecessor. However, as a result of the synthesis of architectural forms, sculpture, landscape and sound, the authors of the memorial could create a unique and unsurpassed ensemble that performs not one, but several commemorative functions simultaneously.

Keywords: Mamayev kurgan, memorial, monument-ensemble, Battle of Stalingrad

For citation: Vasilyev, D.V. & Mazaev, N.A. (2023) The monument-ensemble at Mamayev kurgan as an experience of reinterpretation of projects and practices of commemoration. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 249–264. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/20

Обычному посетителю мемориальный комплекс на Мамаевом кургане в городе-герое Волгограде покажется оригинальным от первой ступени до кончика меча главного монумента «Родина-мать зовёт!». Однако общеизвестно, что любой шедевр не создается на пустом месте. У него есть свои генетически предшественники и аналоги. И шедевром его часто делает не абсолютная оригинальность, а умелое сочетание известных приемов и элементов, благодаря которым делают произведение автора становится уникальным. Представляется, что к числу этих шедевров, впитавших достижения предшественников и трансформировавших их в выдающийся объект коммеморации, относится и памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане, созданный творческой группой под руководством скульптора Е.В. Вучетича и архитектора Я.В. Белопольского. В настоящей статье авторы ставят перед собой задачу проанализировать природу отдельных авторских идей, сложившихся в итоге в шедевральный синтез ландшафта, архитектуры, пластики и звука.

Общую характеристику проблематики интерпретации в искусстве дала Л.С. Иванова [1]. О.В. Калугина обратилась к теме традиции и осмысления культурного наследия [2]. Особенности и закономерности обращения советских мастеров 1920–1930-х гг. к классическому наследию рассмотрела Е.В. Грибоносова-Гребнева [3]. Опыт искусствоведческого анализа памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане представил В.Х. Разаков [4].

Первую, самую мощную, группу источников настоящей статьи представляют собственно мемориалы на Мамаевом кургане в Волгограде, Пискаревском мемориальном кладбище в Санкт-Петербурге и в берлинском Трептов-парке, с которыми авторы имели возможность в разное время ознакомиться на местах. Натурный осмотр позволяет не только рассмотреть мемориальные комплексы в общем и в деталях, но позволяет выявить их сходства, различия и возможную преемственность. Отдельную группу составляет иллюстративный материал. В поиске аналогов авторам пришлось обратиться к сетевым онлайн-ресурсам, а также к классической искусствоведческой литературе, содержащей уникальные и типовые образцы, а также архитектурные проекты предшествующего времени [5]. Огромную помощь в воссоздании первоначального замысла авторов мемориала на Мамаевом кургане оказали чертежи и иная документация Проектного института «Сталинградпроект», отложившиеся в Государственном архиве Волгоградской области.

Территорию памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане можно условно разбить на несколько зон: зону героизации (от площади Стоявших насмерть до площади Героев), зону поминовения (площадь Скорби и братские могилы) и зону величия советского народа (монумент «Родина-мать зовет!»). Каждая из этих зон имеет собственное мемориальное звучание, величественное, скорбное и вместе с тем жизнеутверждающее.

Прежде чем перейти собственно к определению аналогов его отдельных объектов, представляется необходимым вкратце описать весь памятник-ансамбль. Первая композиция, которая настраивает посетителя на необходимый эмоциональный лад и предвосхищает знакомство с мемориалом, получила название «Память поколений». Она представляет собой величественный горельеф, изображающий траурную процессию группы людей со знаменами и венками, которая направляется к могилам павших защитников города почитать их память.

Следующим памятником, который встречается на пути посетителя, — скульптурная композиция «Стоять насмерть!». Она представляет собой вырастающего из каменной глыбы могучего воина-атланта с автоматом в одной руке и гранатой в другой. Путь на следующую площадь лежит мимо выполненных в виде двух мегалитических трапедий Стен-руин, поддерживающих верхнюю горизонталь, которые окаймляют пять лестничных маршей с обеих сторон.

Далее мы будем говорить об аналогиях, какие могли иметь отдельные элементы волгоградского мемориала. Одним из двух уникальных творений стали Стены-руины, лишь вводная функция которых (пропилеи) восходит к античному искусству, но сама композиция и скульптурное оформление превращают их в исключительное произведение пластического искусства.

Стилизованные под руины Сталинграда пропилен и предваряют основную часть мемориала. Здесь, словно в крошащемся и расплавленном от горячих боев кирпиче, исполнены барельефы и горельефы, запечатлевшие тех, кто стоял до конца в этой пучине смерти. Все это выдающее сооружение объединено единым стилистическим решением – темой кирпича, из которого сложены стены изувеченных домов, из которого сложены люди, защищавшие эти стены. Авторы убеждают нас в том, что город и люди, защищавшие его, были единым целым. Как полуразрушенные стены города становились непреступной твердыней, так и красноармейцы стояли стеной на его защите. И эту грань между городом и его защитниками авторы делают подвижной, подчеркивая кирпичной кладкой непобедимость этого необычного симбиоза. Полуразрушенные стены города защищают люди, превращающиеся в его живые стены.

Рассматривать эту композицию лучше со среднего марша. Если постепенно поворачиваться по часовой стрелке, открывается героическая симфония из обгорелого кирпича и бетона, где голоса всех участников – будь то защитник города, погибший герой или идущий в контратаку красноармеец – сливаются в мощный триумфальный хор победы советского народа.

На верхней кромке левой руины под полуразрушенным сводом дома высится фигура часового с автоматом, в котором иногда ошибочно видят Василия Зайцева [6]. Под фигурой часового изображен отпечаток ладони. Разбивая фабулу пластического нарратива, она словно впечаталась в кирпичную основу стены. След от ладони – все, что оставил после себя человек. Но эта ладонь безвестного героя защитила свой кусок сталинградской земли. Вырастающий из камня боец вскинул в предсмертной клятве правую руку. Ногами он вырастает из земной тверди – каким бы страшным ни был враг, он не сдвинет героя с места. Он возвышается над бетоном, символизируя негибаемый дух всех защитников города, о который разбивались бесчисленные цепи вражеской пехоты и техники. А снайпер Зайцев прорисован на торце стены, обращенном к площади Стоявших насмерть. Вскинутой правой рукой ладонью вперед с раскрытыми пальцами он словно олицетворяет свою знаменитую фразу «За Волгой для нас земли нет», высеченную тут же.

Рядом в бетоне плакатно скупно выведен образ воина в каске, обнимающего свою возлюбленную. Чуть ниже солдат подхватывает раненого товарища. А вокруг проступают сквозь толщу стен и уходят навсегда в нее лики красноармейцев и матросов. Правее трехфигурный барельеф, сложенный из битого и местами оплывшего кирпича: три солдата – защитника города вскинули над головой автоматы. Видно, как за плечами двух мужчин оружие подняла девушка. Плечом к плечу они обороняют родную землю.

Центральным образом левой руины является барельеф погибающего воина. Он стоит на ногах, грудь пробита прямым попаданием. Теряя устойчивость и ориентацию в пространстве, он выбросил правую руку, пытаясь найти опору. Она погружена в толщу стены. А левая все так же крепко сжимает автомат. Подпоясанный ремнем, этот образ утверждает, что даже крепкую сталь можно согнуть, но негибаема воля защитника родины. Умиравший солдат становится городской стеной – непокоренной твердью Сталинграда. Рядом с ним, словно на скомканной бумаге, неровными буквами проступают слова «Мы клянемся». Эти два слова являются кульминацией

десятков других, будто от руки написанных слов защитников города: «Перед всей Советской родиной, перед тобой, родная Коммунистическая партия, перед лицом наших поседевших отцов, героев Царицына, клянемся!»

Узнаваемость лиц смешана с безликими, абстрактными фигурами и отдельными деталями: рука, торчащая из-под обломков и держащая пробитый пулей комсомольский билет; солдат, несущий знамя с профилем В.И. Ленина. Между обрушенными перекрытиями этажей храбро сражаются и умирают автоматчики, саперы, связисты. Под призывом «В наступление, товарищи!» – плотный строй военных с победоносной решимостью на лицах. Из толщи городских стен выступают стройные ряды красноармейцев – войска уже готовы перейти в наступление. А многочисленные надписи, выполненные разными шрифтами и почерком, создают символический диалог со взятым спустя более двух лет Рейхстагом. Стены-руины – живой, движущийся образ Сталинградской битвы.

Завершается левая стена шедевральным по замыслу и исполнению сюжетом: павшие защитники города остаются на его страже. Смерть не остановила их. Они продолжают выполнять свой долг, призывая живых героев к возмездию и напоминая им (и нам) о жертвах, принесенных на алтарь Победы. Но не только к своим однополчанам обращаются павшие в битве на Волге. Они обращаются из вечности к нам:

Слушайте!

Это мы

говорим.

Мёртвые.

Мы.

Слушайте!

Это мы

говорим.

Оттуда.

Из тьмы.

Слушайте!

Распахните глаза.

Слушайте до конца.

Это мы

говорим,

мёртвые.

Стучимся

в ваши

сердца... [7. С. 184].

Между фигурами бесчисленных героев на разбитых стенах ровными торжественными буквами выведено: «Все они были простыми смертными».

Осталось заметить, что большую часть дня эта сторона пропилеев остается в тени, словно подчеркивая трагизм изображенных на ней образов. Правая же стена, посвященная контрнаступлению советских войск, напротив, залита светом, она выполнена в другой ритмике. Трагизм и боль меняются на воодушевление и ощущение приближающейся победы. Основное действие развивается здесь в другом направлении – сверху вниз. «Все для фронта, все для Победы!» – звучит лозунг, начертанный на танке, выходящем из цехов

сталинградских заводов, которые продолжали работать в дни сражения. Боевая машина, вышедшая из ремонтного цеха, вновь идет в бой мстить за павших товарищей и отвоевывать землю для живых. Она – предвестник начала контрнаступления. Чуть правее барельеф: девушка – работница завода – передает снаряд в руки бойцу артиллерийского расчета на передовой. Так Е.В. Вучетич изобразил сплоченное взаимодействие тыла и фронта. Путь этого снаряда завершает команда командира артиллерийского расчета «За Родину – огонь!».

Далее следует изображение вырастающих из толщи городских стен пехоты и техники, стройными рядами идущих в атаку. В проступающей кирпичной кладке видны силуэты бойцов и стальных машин, бесстрашно идущих на врага. Повествование доводит зрителя до событий на линии соприкосновения с врагом. Здесь изображен барельеф фигуры морского пехотинца, устремляющегося в атаку. Буквально вросший в кирпичную толщу, он готовится точно метнуть гранату в противника. А над его головой, вдохновляя на подвиг, звучат призывы: «Пусть привольная степь станет могилой для фашистских орд!!», «Откуда бы фашист ни выглянул, я непременно увижу, а если увижу, значит убью!». Выведенные неровным почерком человеческой рукой, мысли каждого бойца превращаются в буквы. Эти фразы – словно инструкции для солдата, идущего в наступление: «Успевай поворачиваться!», «Граната вперед, а ты за ней!», «Врывайся в дом вдвоем: ты и граната!».

Центральной фигурой на этой стене стал горельеф, являющийся пластическим омонимом образу смертельно раненого с левой руины. Здесь боец зовет в наступление. Одной рукой он поднял автомат, а другой держит знамя со словами «За нашу советскую Родину!». Его шинель развевается на ветру, лицо застыло в клоче, который начертан на том самом знамени. А над его головой, словно памятка для бойца, беглым почерком нанесены слова командарма 62-й армии В.И. Чуйкова: «Автомат на шею, 10 гранат под рукой, отвага в сердце – действуй!» В правой части стены барельеф, изображающий знаменитого пулеметчика Бойченко [8. С. 40], который, будучи раненым, продолжал разить врага.

Завершается эмоционально насыщенный пластический нарратив барельефом Михаила Паникахи, легендарного морского пехотинца, горящим факелом бросившегося на немецкий танк и своим телом остановившего смертоносную машину. Известно, что еще в ноябре 1942 г. М.А. Паникаха был представлен к званию Героя Советского Союза, которое было присвоено ему посмертно лишь накануне 45-летнего юбилея Великой Победы. Но за двадцать три года до этого Е.В. Вучетич начертал на торце правой стены-руины: «Слава тебе во веки веков, морской пехотинец, комсомолец, Михаил Паникаха!»

Миновав Стены-руины, дорога выводит на площадь Героев. По ее левой стороне на несколько сотен метров широкой лентой тянется бетонное знамя, на котором высечены слова: «Железный ветер бил им в лицо, а они все шли вперед, и снова чувство суеверного страха охватывало противника: люди ли шли в атаку, смертны ли они?!» С правой стороны находятся шесть скульптурных композиций, посвященных подвигам советских людей. Одна из них повествует о санитарке, вытаскивающей с поля боя раненого солдата. Идею

другой скульптурной композиции лучше всего передает ее название: «Выстояв, мы победили смерть». На ней крепкий солдат подхватывает своего изможденного, но не собирающегося сдаваться товарища. Третья рассказывает о матросах, которые самоотверженно сражались в битве за Сталинград. На постаменте четвертой скульптуры стоит солдат, который держит раненого командира, продолжающего руководить боем. Пятая скульптура запечатлела в камне бойца, подхватывающего знамя из рук павшего товарища. И, наконец, последняя шестая композиция изображает двух бойцов, один из которых душит гидру, символизирующую фашизм, а другой свертывает свастику.

На следующей уровень мемориала посетитель поднимается по пандусу Зала воинской славы. Это здание круглой формы, внутри которого из мраморного пола высится рука с факелом, из которого вылетают языки Вечного огня. На красных мозаичных знаменах, расположенных на стенах зала, начертаны фамилии солдат и генералов, погибших при обороне Сталинграда. Траурная мелодия сопровождает подъем по пандусу к площади Скорби, на которой расположена скульптура «Скорбящая мать». Она изображает женщину, склонившуюся над погибшим воином, лицо которого накрыто знаменем.

С этой площади от могилы Неизвестного солдата дорога мимо захоронений идет к главному монументу. Он представляет собой Родину-мать, одной рукой поднявшую вверх меч, а второй зовущую за собой. Напомним, что и главный монумент, и некоторые другие решения в реализованном варианте значительно отличаются от первоначального замысла. Более того, в процессе создания мемориала изменились и коммеморативные функции памятника-ансамбля [9].

Используя собственный опыт, а также интерпретируя примеры предшественников, Е. Вучетич и Я. Белопольский создали шедевр, поражающий своей цельностью и невероятным эмоциональным напряжением. Тем интереснее обратиться к поиску аналогов элементов знаменитого мемориала. Какие-то из них кажутся очевидными.

Начать можно с главного монумента «Родина-мать зовет!». И здесь сама собой напрашивается аналогия со знаменитым плакатом И.М. Тоидзе. Родина представлена на плакате в образе женщины со строгим и сосредоточенным лицом. Скулы ее напряжены, глаза широко раскрыты, брови немного нахмурены. Все это сообщает зрителю особую значимость происходящих событий. Отдельная роль отведена рукам. Левая с широко раскрытой ладонью взмывает вверх и отведена несколько назад, за спину. Так она словно призывает к своим сыновьям: «За мной!» Этот призыв подкрепляется тем, что в правой руке – лист с текстом военной присяги. Облачена Родина-мать в красное одеяние, что весьма символично.

Отождествление Родины с женщиной, матерью, дающей жизнь или оплакивающей погибших детей, в скульптуре не ново. Известен один из таких памятников довоенного периода – скульптура «Мать-Латвия» скульптора К. Зале, созданная в 1928 г. для Братского кладбища в Риге (освящено в 1936 г.). Она изображена скорбящей, склонившей голову над фигурами павших воинов и словно благословляющей их. Но именно после плаката И.М. Тоидзе образ Родины, воплощенной в женщине, получил широкое распространение в советских плакатах и, возможно, послужил прообразом глав-

ной скульптуры памятника-ансамбля в Волгограде. Одним из очевидных сходств этих двух воплощений Родины является элемент их одеяний – шарф. Довольно крепко завязанный, в случае Тоидзе, и олицетворяющий собранность и сосредоточенность в варианте, исполненном Е. Вучетичем, он развевается на ветру, символизируя собой подъем духа советского народа, произошедший после разгрома немецких войск под Сталинградом [10].

Еще раз подчеркнем, что изначально главный монумент мемориала задумывался как памятник не скорби, а победы. Об этом говорит образ античной богини Ники Самофракийской, который также лег в основу замысла автора.

Стоит несколько слов сказать о монументе советскому Воину-освободителю в Берлине. Проект мемориала в Трептов-парке был реализован в 1949 г. в следующем виде: пространство комплекса разделено на три части, первую составляют две полукруглые площади с входными триумфальными арками, расположенные перпендикулярно к магистрали аллеи, ведущими к скульптуре «Мать-Родина». Эта скульптура стоит в месте пересечения аллеи и основной оси ансамбля, которой подчинены следующие две части. Вторую часть монумента составляет небольшая площадь, на которой находится скульптура «Матери-Родины», аллея-пандус, ведущая к главному входу, образованному двумя огромными приспущенными знаменами и фигурами коленопреклоненных воинов перед ними. Отсюда путь идет по широкой аллее саркофагов с изображениями битв минувшей войны, с двух сторон которой рядами стоят березы. В центре аллеи расположены чаши с вечным огнем. Завершает композицию курган, постамент и 30-метровая фигура солдата с ребенком на руках [11. С. 40]. Внутри стереобата скульптуры – мозаика, сюжетом которой является возложение красноармейцами и представителями народов СССР цветов на могилу павших товарищей.

Сходство и преемственность мемориалов в Берлине и Волгограде довольно легко обнаруживаются. Начать стоит с общей планировки мемориального комплекса, с ее идеи. И там и здесь посетитель комплекса пройдет путь, ведущий вверх от входа к главному монументу. Пусть в Волгограде перепад высот от входа до главного памятника выглядит больше, чем в столице Германии, но это скорее особенности ландшафта, чем задумка авторов. То же касается и темы свержения свастики. В Берлине, на главном монументе, она разрублена на куски, а в Волгограде, в завершающей композиции на площади Героев, Е. Вучетич изобразил двух бойцов, один из которых сбрасывает свастику. В городе, где произошел коренной перелом в войне, свастика падает, а в городе, где война завершилась, она разбита вдребезги.

Заметна преемственность в скульптурах «Стоять насмерть!» в Волгограде и коленопреклоненного солдата в Берлине. В первом варианте солдат в одной руке держит автомат, а второй рукой готовится метнуть гранату. Он грудью закрывает свою Родину, он рвется в бой, он готов погибнуть. Во втором случае солдат, преклонив колено, опирается на этот автомат, показывая тем самым, что война окончена. Аналогию можно найти и в траурности исполнения знамен перед аллеей саркофагов в Трептов-парке и во вводной композиции Мамаева кургана. Выполнены они склоненными, в память о павших защитниках Отечества. Это четко подчеркивает мемориальный характер обоих комплексов.

Однако самое, пожалуй, явное сходство прослеживается в скульптурах «Мать-Родина» из Берлина и в волгоградской «Скорби матери». Их объединяет и производит неизгладимое впечатление скорбь. В первом случае Родина являет собой образ женщины. Левая рука, которой она держит платок, прижата к груди, а правая опирается на скамью. В лице ее видна не только скорбь, но и гордость за своих сыновей, павших смертью храбрых на полях сражений, но вынесших тяжкое бремя – бремя народа-победителя, народа-освободителя. В волгоградском варианте на руках женщины павший воин, лицо которого накрыто знаменем. Ее лицо также полно страдания и невыразимой скорби. Не будем отмечать и сходство волгоградского монумента с Пьетой Микеланджело, где Дева Мария держит на руках и оплакивает Христа. Можно предположить, что авторы допустили своеобразное символическое сравнение советского солдата с мучеником, отдавшим жизнь ради спасения человечества.

Отдельный интерес представляет собой посыл, содержащийся в надписях, вырезанных на памятниках, стенах и саркофагах в Трептов-парке и Волгограде. В немецкой столице цитаты из И.В. Сталина имеют ярко выраженную идеологическую окраску. Во фразах, используемых в Волгограде, иная стилистика. Они лишены пропагандистской окраски. Используется большое количество призывов: «Ни шагу назад!», «Не посрамят славы русского оружия!», знаменитая фраза фронтовиков «За Волгой для нас земли нет!». Глубоким смыслом, отражающим поистине массовый героизм советских воинов, являются слова, широко начертанные на площади Героев: «Железный ветер бил им в лицо, а они все шли вперед, и снова чувство суеверного страха охватывало противника: люди ли шли в атаку, смертны ли они?!» На Стенах-руинах есть ответ на этот вопрос: «Все они были простыми смертными», а под сводом Зала воинской славы нам отвечают сами герои: «Да, мы были простыми смертными, и мало кто уцелел из нас, но все мы выполнили свой патриотический долг до конца перед священной Матерью-Родиной». Главное внимание при выборе вербального сопровождения пластики уделено именно воздействию фраз на эмоциональное состояние зрителя.

Обнаруживается отличие и в структуре главных монументов. В стереобате берлинского «Воина-освободителя» предусмотрен поминальный зал. В волгоградском монументе его нет, но там он вынесен в отдельное сооружение. Заметим здесь, что в первоначальном проекте такой зал предусматривался именно в стереобате главного монумента на Мамаевом кургане [12. Д. 4977. Л. 1].

Сама пластика выполнения барельефов в обоих мемориальных комплексах имеет существенное различие. В первом случае это строгое, официально-классическое исполнение на саркофагах. Во втором – живые, динамичные, преисполненные смысла образы, отражающие напряженность момента.

В поисках аналогий такому крупному объекту коммеморации, как памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы», невозможно обойти вниманием первый на территории Советского Союза пример масштабного увековечения памяти о Великой Отечественной войне – Пискаревское мемориальное кладбище в Санкт-Петербурге, сооруженное по проекту архитекторов А.В. Васильева и Е.А. Левинсона к пятнадцатой годовщине Великой Победы.

Посетителя мемориала на проспекте Непокоренных встречают отделанные природным камнем павильоны-пропилеи, которые фланкируют вход. На них начертаны слова поэта Михаила Дудина: «Вам, беззаветным защитникам нашим, жертвам блокады великой войны. Память о вас навсегда сохранит Ленинград благодарный. Вечен ваш подвиг в сердцах поколений грядущих». Отсюда путь идет к верхней террасе.

Здесь, в обрамлении плит серого гранита горит Вечный огонь в память обо всех павших в годы блокады. Вечный огонь горит и на Мамаевом кургане. Там его также зажгли в мемориальной зоне (зоне поминовения) – в Зале Воинской славы. Но если в Волгограде это факел, который поднимают из могилы павшие герои Сталинградской битвы, вызывая к потомкам, то в Петербурге это скромное каре полированного гранита, что лишь подчеркивает тихое звучание всенародного горя. Но свой факел есть и на Пискаревском кладбище. Слева от огня находится небольшая площадка с бассейном, на дне которого выложен мозаичный рисунок горящего факела и дубовой ветви. Похожая идея реализована немного позднее и в Волгограде, но в совокупности со скульптурным ландшафтом, окружающим бассейн, он приобрел там более мощное героизированное звучание, подчеркивающее и масштаб трагедии, и глубину горя миллионов.

Мимо циклопических холмов братских могил Центральная аллея Пискаревского кладбища подводит посетителя к скульптурному монументу «Мать-Родина», возвышающемуся на высоком постаменте. Тихой, но скорбной и величественной поступью, держа в вытянутых руках траурную гирлянду, она направляется к могилам своих героев. Родина уже не призывает своих защитников (как на Мамаевом кургане). Она благодарит сыновей и дочерей за все жертвы и страдания, которые помогли отстоять само существование нашей страны. Но по смысловой наполненности этот вариант женского образа близок к монументу «Скорбь матери» на Мамаевом кургане. Мать, возлагающая гирлянду на могилы погибших защитников, и мать, оплакивающая погибшего бойца, напоминают посетителю о сакральности места, где он находится, о его мемориальной функции. Это образное сходство двух комплексов представляется не единственным.

За «Матерью-Родиной» возведена мемориальная стена-стела, которая завершает Пискаревский ансамбль. В ее центре высечена эпитафия поэтессы О.Ф. Берггольц: «Здесь лежат ленинградцы. Здесь горожане: мужчины, женщины, дети. Рядом с ними солдаты-красноармейцы. ...Их имен благородных мы здесь перечислить не сможем. Так их много под вечной охраной гранита. Но знай, внимающий этим камням, никто не забыт и ничто не забыто».

По краям стела завершается рельефными изображениями траурных знамен. От них к центру с обеих сторон выполнены по три рельефа, повествующих о тяжелых блокадных днях. По нарративной функции их можно сравнить со Стенами-руинами в Волгограде. Но при этом стоит заметить, что если на Мамаевом кургане они демонстрируют отвагу, мужество и величие советского народа, то на Пискаревском кладбище эти образы проникнуты скорбью. Подобно храмовым фрескам, они ведут свой неторопливый рассказ, обращенный в вечность.

В торцевых частях стелы стоят высокие горизонтальные саркофаги-кенотафы. На левом изображены фигуры солдата и женщины, а справа – ра-

бочего и матроса. В центре каждой парной композиции расположен третий элемент – венок из дубовых ветвей, внутри которого – опущенный горящий факел, который символизирует угасшую жизнь. Анализ образов, находящихся в Волгограде, позволяет сделать заключение о репрезентации силы и мощи советского народа и страны, которые заключены в этих фигурах. Другой вывод напрашивается при осмотре композиций на территории Пискаревского мемориального кладбища. Здесь главная идея всего комплекса – траур и скорбь о павших солдатах и горожанах.

Однако оба комплекса объединяют сюжеты, проникнутые скорбью и увековечивающие память о павших согражданах. На территории Мамаева кургана такой композицией является монумент «Память поколений». Сразу же хочется обратить внимание на фигуру женщины, замыкающей шествие на этом громадном отдельно стоящем горельефе. Выражение ее лица скорбно, голова опущена вниз. Одной рукой она держится за сердце, а другой поддерживает венок из дубовых листьев. Невооруженным глазом видно сходство с аналогом с Пискаревского кладбища. Здесь мы видим знаменосца, скорбно опустившего голову; старика, склонившего голову и бережно несущего дубовый венок к могилам павших воинов. Так, с образной, смысловой, невербальной точек зрения мы можем отметить явное сходство между композициями в Санкт-Петербурге и на Мамаевом кургане в Волгограде.

Оба мемориальных ансамбля объединяет элемент музеефикации: экспозиция истории блокады Ленинграда в ввводном павильоне Пискаревского кладбища и панорама Сталинградской битвы с выставочным залом [12. Д. 4973. Л. 10], которая входила в первоначальные проекты мемориала на Мамаевом кургане.

Очевидно, что здания и монументы, представленные в памятнике-ансамбле «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане, имеют свою уникальность, свое своеобразие. Но тем не менее представляется, что, являясь объектом искусства, они коренятся в других, существовавших ранее проектах и сооружениях.

Обратимся к первоначальному варианту главного монумента на Мамаевом кургане, который представлял собой женщину со знаменем, передающую хлебный сноп коленопреклоненному солдату [12. Д. 4978. Л. 6]. Здесь прослеживается сходство между первым проектом монумента «Родина-мать» на Мамаевом кургане и памятником в честь уроженцев департамента Роны, защитников Отечества архитектора А. Коке и скульптора Пани [5. Т. 1. С. 463]. В качестве первого, но не самого удивительного сходства можно отметить расположение обоих памятников на полых стереобатах. Едина и их идея – увековечение памяти о защитниках Отечества. И там и здесь главное действующее лицо – женщина, символизирующая собой Родину. В обоих монументах изображены фигуры защитников – сыновей, жертвующих своими жизнями во имя нее или уже выполнивших свой долг. Сходным элементом в этих двух памятниках является изображение Родины со знаменем в руках, которое определенно имеет сакральное значение. При этом у них разное содержание: в советском варианте – это символ начала мирной жизни, а во французском – призыв сражаться.

Не менее близок по своему замыслу этот лионский памятник к реализованному монументу «Родина-мать зовет!», что проявляется в пластическом

решении. В обоих вариантах – это стойко и грозно смотрящие фигуры со вскинутой вверх правой рукой. Разница только в том, что они держат. В одном случае – это меч, который символизирует собой призыв к защите Отечества. Во втором – знамя, символизирующее то, за что умирают защитники Родины. Можно обнаружить сходство и в изображении левых рук. У Вучетича – это взмах, зовущий вперед, за собой, а у автора лионского монумента – указание в сторону врага, т.е. туда, где Родине нужна помощь, защита.

Говоря об аналогиях, можно заметить, что представление главного памятника на территории мемориального комплекса в виде человека с мечом в руках – не самое редкое решение. Например, в проекте монументального оссуария в городе Краков архитектора Т. Таловского [5. Т. 1. С. 449] из стереобата монумента вырастает башня, перед которой стоит фигура, опирающаяся на меч. Осознавая мемориальный характер этого места, можно догадаться, что посвящен оссуарий павшим защитникам Отечества. Еще один момент, который делает этот памятник схожим, правда, с первоначальным вариантом главного монумента на Мамаевом кургане, а также с главным монументом в Трептов-парке, – это пространство в стереобате. В последних двух упомянутых вариантах оно использовано под памятные залы, а в первом – как место захоронения и поминовения.

Однако самым территориально близким к Мамаеву кургану памятником, который схож по мысли и реализации с его главным монументом, является «Памятник воинам 10-й дивизии войск НКВД и милиционерам Сталинграда – защитникам города в 1942–1943 годах», который представляет собой фигуру чекиста с поднятой вверх рукой, в которой он держит меч. Скульптура установлена на семнадцатиметровом постаменте, у подножия которого по пяти сторонам расположены небольшие смотровые площадки в виде бастионов, украшенных литыми барельефами, прославляющими боевые подвиги работников правоохранительных органов.

Не менее схожим представляется конкурсный проект братской могилы героев, погибших за Отечество, архитектора Д'Аронко [5. Т. 1. С. 464]. Рассматривая фигуру, венчающую этот монумент, легко заметить, что свою правую руку с факелом она вскинула вверх, а левой опирается на меч. Становится ясно, что практика изображения таких образов, символизирующих защитников Отечества, в памятных местах (в том числе на братских могилах) имеет свою традицию.

Заметно сходство в пластических решениях образов между волгоградским памятником и колонной в память осады г. Дюнкерка архитектора Эд. Лормье [5. Т. 5. С. 225]. Здесь образ женщины со вскинутым вверх мечом в правой руке символизирует собой устремление в атаку, в бой за свою землю, свои идеалы. Очевидным представляется сходство между такими известными монументами, как Статуя Свободы в Нью-Йорке и главный памятник на Мамаевом кургане. Есть определенное сходство и с первым вариантом памятника в Волгограде, поскольку, здесь в стереобате также расположен мемориальный памятник – музей истории статуи.

Аналогии с Залом воинской славы в Волгограде по назначению, идее и форме организации пространства можно найти в римском Пантеоне и, например, в проекте памятника-могилы защитников Парижа архитектора Бенувиля [5. Т. 1. С. 458].

Схожим по исполнению и мемориальному характеру, который несет факел, находящийся внутри Зала Воинской славы, является главная скульптурная композиция в Сквере Героев Революции в Новосибирске. Памятник сооружен по проекту В.Н. Сибирякова и А.И. Кудрявцева в 1922 г. Из бетонного основания высится крепкая рука, которая держит горящий факел – символ вечной памяти павших борцов революции. Вариант, исполненный в Волгограде, отличается отсутствием бетонного основания и пылающим Вечным огнем. В Новосибирске языки пламени выполнены из бетона.

Однако сколько бы мы ни искали аналогий с волгоградскими памятниками в отечественном и мировом искусстве, главным источником вдохновения для авторов мемориала на Мамаевом кургане служили сами участники битвы на Волге. Так, монумент «Стоять насмерть!» запечатлел в бетоне образ Героя Советского Союза В.И. Чуйкова. Заметим здесь, что эта скульптура имеет уникальное пластическое решение. Стилистически близкий ей памятник К. Марксу скульптора Л.Е. Кербеля в Москве создавался не ранее реализованного проекта Е.В. Вучетича, а памятники Ф.А. Афанасьеву в Иваново (скульптор В.А. Шмелев, 1967 г.) и Н.И. Кузнецову в Челябинске (скульптор И.В. Бесчастнов, 1977 г.) появились позднее.

В заключение следует остановиться на звуковом сопровождении мемориального комплекса на Мамаевом кургане, которое усиливает эмоциональное восприятие при осмотре Стен-руин. Новатором в деле озвучивания памятников-ансамблей суждено было стать гениальному Е.В. Вучетичу, который в 1963 г. пришел к убеждению, что на Мамаевом кургане звучать должен был практически каждый памятник [13]. Но так как многие из них были уже готовы или находились в завершающей стадии строительства, звуковым сопровождением были оснащены два объекта: Стены-руины и Зал Воинской славы. В день представления всему миру нового грандиозного мемориала это произвело колоссальное впечатление: многие из присутствующих не могли сдержать слез [14].

Кроме сводок Совинформбюро, сменяющихся звуками боя, музыкальное сопровождение Стен-руин включает шесть композиций, каждая из которых создает свою атмосферу. Музыкальное сопровождение звучит и в Зале воинской славы. В качестве композиции, которая при взаимодействии с окружающими объектами вызывает у посетителя чувство глубокой скорби, было избрано произведение немецкого композитора Р. Шумана «Грезы».

Свое музыкальное сопровождение имеет и Пискаревское мемориальное кладбище. Здесь звучит торжественно-траурная оратория «Мемориал» Н.П. Червинского [15]. В мемориальном комплексе «Хатынь» в Беларуси с 1969 г. каждые 30 секунд, сливаясь в печальную и траурную мелодию, звонят колокола, установленные на 26 печных трубах, оставшихся от сожженной деревни. С 1971 г. на площади Вечного огня в мемориальном комплексе «Брестская крепость» зазвучали известные нам «Грезы» Р. Шумана. А восприятие зрителем главного монумента мемориального комплекса Славы в украинском Харькове дополняют звуки неровно бьющегося сердца [16].

Завершая исследование, еще раз подчеркнем, что памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане является самым масштабным и насыщенным объектом коммеморации Великой Отечественной

воны. Он вобрал в себя все современные ему технические достижения, опыт художественного освоения открытого пространства, творчески переработал пластические и архитектурные примеры мемориализации. Переработку форм и сюжетов мы находим во вводной композиции, водном бассейне и скульптурах на площади Героев, в Зале воинской славы, в руке с факелом, поднимающейся из земной тверди, в композиционном решении скорбящей матери, наконец, в самом главном монументе. При желании даже в необычном решении пропиленов главной части ансамбля – в Стенах-руинах – можно усмотреть не только пластически переработанный опыт средневековых фресок, но и барельефы саркофагов и кенотафов. Известно, что в процессе строительства в проект мемориала вносились серьезные изменения, но два ключевых ее элемента, олицетворяющих обособленные темы коммеморации – скульптуры «Стоять насмерть!» и «Скорбь матери», всегда оставались на своих местах и в своем первоначальном виде.

И хотя мы находим на Мамаевом кургане не один пример интерпретации авторами собственного или исторического опыта, в результате синтеза архитектурных форм, скульптуры, ландшафта и звукового сопровождения им удалось создать непревзойденный до сих пор ансамбль, выполняющий не одну, а несколько коммеморативных функций. И это совместно с художественной оригинальностью, делает мемориал уникальной практикой коммеморации вообще.

Список источников

1. Иванова Л.С. Проблема интерпретации в искусстве // Научные труды. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. 2008. № 6. С. 79–81.
2. Калугина О.В. Античные образы в современной станковой скульптуре России: проблема интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Санкт-Петербургский государственный университет. 2015. № 5. С. 801–806.
3. Грибоносова-Гребнева Е.В. Метаморфозы жанра ню в отечественной скульптуре 1920–1930-х годов: диалог с классикой // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. Фонд содействия развития образования, науки и искусства «Новое искусствознание». 2019. № S3. С. 96–104.
4. Разаков В.Х. Архитектурно-скульптурный памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане // Военный Сталинград как мировой социокультурный феномен. Волгоградский государственный университет. 2017. С. 156–187.
5. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. М.: Арт-Родник, 2006. Т. 7.
6. Стены-руины на Мамаевом кургане // vetert.ru – Туризм и активный отдых. URL: <http://vetert.ru/rossiya/volgograd/sights/150-steny-ruiny.php> (дата обращения: 30.03.2020).
7. Рождественский Р.И. Мгновения, мгновения, мгновения... М.: Астрель, 2012. 347 с.
8. Приказчикова Т.А., Глухенькая Л.Ф., Романова Т.В. Мамаев курган – главная высота России / редкол.: Е.В. Бобылева, Т.А. Приказчикова, И.А. Скорченко; Министерство культуры РФ; Гос. ист.-мемор. музей-заповедник «Сталинградская битва». Волгоград, 2017. С. 40.
9. Васильев Д.В., Мазаев Н.А. Памятник-ансамбль на Мамаевом кургане: динамика коммеморации Великой Отечественной войны // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. Электронный научный журнал. 2020. № 2 (34). С. 112–128.
10. Рябов О.В. «Родина-Мать» в советском дискурсе Сталинградской битвы: Военная пропаганда и коммеморация // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2017. № 1. С. 21–34.
11. Нехезина М.Н. Русский Микеланджело: о творчестве Евгения Вучетича. Волгоград: Издатель, 2011. 80 с.
12. Государственный архив Волгоградской области. Ф. 5809. Оп. 3.

13. Как делали звуковое оформление Мамаева кургана // Еженедельник «Аргументы и Факты» № 35. АиФ-Нижнее Поволжье. 28.08.2013. URL: <https://vlg.aif.ru/society/details/70910> (дата обращения: 30.03.2020).
14. Как озвучивали Мамаев курган // Волгоград ТРВ. Государственная телевизионная и радиовещательная компания. 21.06.2013. URL: <http://www.volgograd-trv.ru/news.aspx?id=23641> (дата обращения: 30.03.2020).
15. Пискаревское мемориальное кладбище. Официальный сайт. URL: <https://pmemorial.ru/blockade/multimedia/audio> (дата обращения: 30.03.2020).
16. Стрельник И. На мемориале в Харькове стучит больное сердце: история памятника // Вечерний Харьков. 2009. 9 мая. URL: <https://vecherniy.kharkov.ua/news/30111/> (дата обращения: 30.03.2020).

References

1. Ivanova, L.S. (2008) Problema interpretatsii v iskusstve [The problem of interpretation in art]. *Nauchnye trudy. Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy akademicheskiiy institut zhivopisi, skulptury i arkhitektury im. I.E. Repina*. 6. pp. 79–81.
2. Kalugina, O.V. (2015) Antichnye obrazy v sovremennoy stankovoy skulpture Rossii: problema interpretatsii [Antique images in contemporary Russian easel sculpture: The problem of interpretation]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet*. 5. pp. 801–806.
3. Gribonosova-Grebneva, E.V. (2019) Metamorfozy zhanra nyu v otechestvennoy skulpture 1920–1930-kh godov: dialog s klassikoy [Metamorphoses of the Nude Genre in Russian Sculpture of the 1920s–1930s: Dialogue with the Classics]. *Novoe iskusstvoznanie. Istoriya, teoriya i filosofiya iskusstva. Fond sodeystviya razvitiya obrazovaniya, nauki i iskusstva "Novoe iskusstvoznanie."* S3. pp. 96–104.
4. Razakov, V.Kh. (2017) Arkhitekturno-skulpturnyy pamyatnik-ansambl' "Geroyam Stalingradskoy bitvy" na Mamaevom kurgane [Architectural and sculptural monument-ensemble "To the Heroes of the Battle of Stalingrad" on Mamaev Kurgan]. In: *Voennyy Stalingrad kak mirovoy sotsiokul'turnyy fenomen* [Military Stalingrad as a global socio-cultural phenomenon]. Volgograd: Volgograd State University. pp. 156–187.
5. Baranovskiy, G.V. (2006) *Arkhitekturnaya entsiklopediya vtoroy poloviny XIX veka* [Architectural encyclopedia of the second half of the 19th century]. Moscow: ART-RODNIK.
6. Vetert.ru. (n.d.) *Steny-ruiny na Mamaevom kurgane* [The ruined walls on Mamayev Kurgan]. [Online] Available from: <http://vetert.ru/rossiya/volgograd/sights/150-steny-ruiny.php> (Accessed: 30th March 2020).
7. Rozhdestvenskiy, R.I. (2012) *Mgnoveniya, mgnoveniya, mgnoveniya...* [Moments, moments, moments ...]. Moscow: Astrel'.
8. Prikazchikova, T.A., Glukhenkaya, L.F. & Romanova, T.V. (2017) *Mamaev kurgan – glavnaya vysota Rossii* [Mamayev Kurgan – the main height of Russia]. Volgograd: Ministry of Culture of the Russian Federation. p. 40.
9. Vasiliev, D.V. & Mazaev, N.A. (2020) Pamyatnik-ansambl' na Mamaevom kurgane: dinamika kommemoratsii Velikoy Otechestvennoy voyny [The monument-ensemble on Mamaev Kurgan: Dynamics of commemoration of the Great Patriotic War]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo pedago-gicheskogo universiteta*. 2(34). pp. 112–128.
10. Ryabov, O.V. (2017) "Rodina-Mat" v sovetskom diskurse Stalingradskoy bitvy: Voennaya propaganda i kommemoratsiya ["Motherland" in the Soviet Discourse of the Battle of Stalingrad: Military Propaganda and Commemoration]. *Labirint. Zhurnal sotsial'no – gumanitarnykh issledovaniy*. 1. pp. 21–34.
11. Nekhezina, M.N. (2011) *Russkiy Mikelandzhelo: o tvorchestve Evgeniya Vucheticha* [The Russian Michelangelo: About the work of Evgeny Vuchetich]. Volgograd: Izdatel'.
12. The State Archive of Volgograd Region (GAVO). Fund 5809. List 3.
13. Novitsky, S. (2013) Kak delali zvukovoe oformlenie Mamaeva kurgana [How was the sound design of Mamaev Kurgan made]. *Argumenty i Fakty. AiF-Nizhnee Povolzh'e*. 35. 28th August. [Online] Available from: <https://vlg.aif.ru/society/details/70910> (Accessed: 30th March 2020).
14. *Volgograd TRV. State Television and Radio Broadcasting Company*. (2013) *Kak ozvuchivali Mamaev kurgan* [How Mamaev Kurgan was voiced]. 21st June. [Online] Available from: <http://www.volgograd-trv.ru/news.aspx?id=23641> (Accessed: 30th March 2020).
15. Pmemorial.ru. (n.d.) *Piskarevskoe memorial'noe kladbishche* [Piskarevsky Memorial Cemetery]. [Online] Available from: <https://pmemorial.ru/blockade/multimedia/audio> (Accessed: 30th March 2020).

16. Strel'nik, I. (2009) Na memoriale v Khar'kove stuchit bol'noe serdtse: istoriya pamyatnika [A sick heart beats at the memorial in Kharkov: The history of the monument]. *Vecherniy Khar'kov*. 9th May. [Online] Available from: <https://vecherniy.kharkov.ua/news/30111/> (Accessed: 30th March 2020).

Сведения об авторах:

Васильев Д.В. – доктор исторических наук, профессор кафедры отечественной истории Московского городского педагогического университета (Москва, Россия). E-mail: Dvvasiliev@mail.ru

Мазаев Н.А. – студент Московского городского педагогического университета (Москва, Россия). E-mail: Mazaev-niktia14@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Vasilyev D.V. – Moscow City University (Moscow, Russian Federation). E-mail: Dvvasiliev@mail.ru

Mazaev N.A. – Moscow City University (Moscow, Russian Federation). E-mail: Mazaev-niktia14@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 31.03.2020;
одобрена после рецензирования 04.02.2021; принята к публикации 15.02.2023.*

*The article was submitted 31.03.2020;
approved after reviewing 04.02.2021; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 001.38:929(P47)

doi: 10.17223/22220836/49/21

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ И НАУЧНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО Г.Н. ПОТАНИНА И П.П. СЕМЁНОВА-ТЯН-ШАНСКОГО

Иван Александрович Голев

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

Аннотация. Впервые в исследовательской литературе освещается сотрудничество выдающихся отечественных исследователей Г.Н. Потанина (1835–1920) и П.П. Семёнова-Тян-Шанского (1827–1914). Оба исследователя обучались на естественноисторическом отделении физико-математического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета. С опорой на аутентичные источники выяснено, что Потанин и Семёнов познакомились в середине XIX в. и сотрудничали до конца жизни. На протяжении всей жизни Семёнов-Тян-Шанский оказывал Потанину помощь и стал его наставником в науке и жизни.

Ключевые слова: Г.Н. Потанин, П.П. Семёнов-Тян-Шанский, наставничество, научные экспедиции, музейное дело

Для цитирования: Голев И.А. Взаимоотношения и научное сотрудничество Г.Н. Потанина и П.П. Семёнова-Тян-Шанского // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 265–271. doi: 10.17223/22220836/49/21

Original article

G.N. POTANIN AND P.P. SEMENOV-TYAN-SHANSKY: RELATIONSHIPS AND SCIENTIFIC COLLABORATION

Ivan A. Golev

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

Abstract. Grigory Nikolaevich Potanin and Petr Petrovich Semenov-Tyan-Shansky are two major explorers of Central Asia. Potanin and Semenov met in the middle of the 19th century and remained friends until the end of their lives. All the life of P.P. Semenov helped Potanin to build a career as a scientist, they were engaged in scientific work together. Potanin and Semenov met in 1856, in Omsk, when Semenov went on an expedition to the Tien Shan. P.P. Semenov saw in Potanin a great scientist and offered to enter the university. But Potanin had to serve in the Cossacks. Potanin came up with the disease, and he was freed. In 1859 G.N. Potanin entered the university in St. Petersburg, attended lectures by famous scientists, went on summer educational excursions, and visited museums. In St. Petersburg, P.P. Semenov gave advice to the young Potanin, taught him to collect plants with the help of K. Ledebour's book "Flora Rossica". Emperor Alexander II closed the university in St. Petersburg in 1862. P.P. Semenov helped G.N. Potanin to get on the expedition of K.V. Struve along the border of Russia and China in 1863–1864. During the expedition, Potanin collected several hundred plants. After the expedition, G.N. Potanin worked in Tomsk. In 1865, Potanin was accused of separating Siberia from Russia and ended up in prison and exile, first to Omsk, then to Sveaborg in Finland. In 1874 P.P. Semenov helped Potanin free himself and take up scientific work. Together G.N. Potanin and P.P. Semenov made additions to the book of Karl Ritter "Geography of Asia". In 1876–1893, Potanin made

four expeditions to Mongolia and China and P.P. Semenov helped him, gave advice and money. G.N. Potanin collected Asian cultural monuments and transferred them to the museum of the Geographical Society in St. Petersburg, P.P. Semenov donated items to museums in Siberia. The two scientists were friends until the end of their lives and corresponded, and together they helped young scientists. The experience of relations between Potanin and Semenov should be studied further; it has a rich potential for the history of science in Russia.

Keywords: G.N. Potanin, P.P. Semenov-Tyanshansky, mentorship, scientific expeditions, museum science

For citation: Golev, I.A. (2023) G.N. Potanin and P.P. Semenov-Tyanshansky: relationships and scientific collaboration. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 265–271. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/21

Дружба и научное сотрудничество Григория Николаевича Потанина и Петра Петровича Семёнова-Тянь-Шанского коротко затрагивалась в работах современных исследователей [1–3]. Однако вновь выявленные источники и их осмысление требуют продолжения начатых изысканий. Начну с того, что детство двух выдающихся исследователей складывалось похожим образом, оба они в раннем возрасте потеряли одного из родителей, Потанин – мать, а Семёнов – отца, оба часто были предоставлены самим себе и рано начали проявлять интерес к живой природе, мечтали о путешествиях. Другое дело, что Петр Семёнов родился в дворянской семье, а Григорий Потанин был сыном офицера Сибирского казачьего войска. В 1841 г. Пётр Семёнов поступил в привилегированную школу гвардейских прапорщиков, Потанин же учился в Омском кадетском корпусе, по окончании которого в 1852 г. был направлен в 8-й казачий полк в Семипалатинске. Обремененный казачьей службой, в которой должен был состоять 25 лет, Потанин не мог даже надеяться пойти по пути Семёнова, который стал вольнослушателем физико-математического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета. Известно, что П.П. Семёнов окончил университет со степенью кандидата, в 1849 г. стал членом Императорского Русского географического общества, что позволило ему заниматься естественно-научными исследованиями и первым из европейских путешественников проникнуть в горную систему Тянь-Шань [4. С. 172–173].

Что касается Г.Н. Потанина, то в 1856 г. он освободился от строевой службы и получил назначение в войсковое правление Сибирского казачьего войска в Омске, где ему было поручено делать выписки из войскового архива (что он успешно выполнял и впоследствии опубликовал эти выписки в «Чтениях Общества истории и древностей российских» в Москве). За этим занятием его и застал П.П. Семёнов, отправлявшийся из Петербурга в очередную экспедицию в Тянь-Шань. По воспоминаниям Потанина, П.П. Семёнов очень заинтересовался архивными выписками казачьего офицера, а в особенности гербарием, собранным им в долине р. Чарыш. Для Потанина знакомство с Семёновым имело решающее значение. Позднее он вспоминал: «Передо мной был представитель богато-культурного мира, такая редкость в моем омском захолустье» [5. С. 96].

По свидетельству П.П. Семёнова, высказанному им много позже, Григорий Потанин поразил его «не только своей любознательностью и трудолюбием, но и необыкновенной, совершенно идеальной душевной чистотой и честностью своих стойких убеждений» [6. С. 53]. Видя, что талантливый юноша

прозябает в неподобающих условиях, П.П. Семёнов убеждает его выбраться в университет в Петербурге. Он дает Потанину наставления, знакомит его со своими научными записями, учит работать, о чем писал впоследствии: «Я не только заинтересовался судьбой молодого офицера, но при дальнейшем с ним знакомстве старался развить в нем любовь к природе и естествознанию».

Однако, причисленный к казачьему сословию, Г. Потанин не мог просто так выйти из казачьей службы и отправиться в университет, требовались серьезные основания, например болезнь, несовместимая со службой в казачьих войсках. И все же удача была на стороне Потанина. Он сумел убедить атамана Сибирского казачьего войска, что имеет необходимость выбраться в Петербург, чтобы учиться в университете, и тот договорился с войсковым доктором, который «придумал грыжу», не позволявшую Потанину ездить верхом на коне [5. С. 98].

Благодаря невероятным усилиям и поддержке со стороны находившегося в ссылке в Сибири М.А. Бакунина Григорий Потанин выбрался в Петербург и вскоре стал вольнослушателем физико-математического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета. Но чтобы учиться в университете, Потанин нуждался в заработке, и тут на помощь вновь пришел П.П. Семёнов. Дело в том, что после довольно длительных поисков работы Потанин получил предложение устроиться в университетский ботанический сад садовником. Узнав об этом, П.П. Семёнов сразу же отговорил Потанина, ссылаясь на то, что работа в саду «ученым не сделает». Он видел в Потанине задатки естествоиспытателя, поэтому настаивал на получении хорошего образования, которое позволило бы ему заниматься серьезной наукой [5. С. 107–108]. И в дальнейшем Семёнов активно поддерживал Потанина в его познании естественных наук, консультировал по тому или иному вопросу. Известно, что Григорий Потанин советовался с ним о том, как выполнять ботанические сборы. В ответ П.П. Семёнов посоветовал ему купить книгу К. Ледебура «*Flora rossica*», на лето поселиться в какой-нибудь деревне, каждый день ходить в поля, собирать растения и находить их описания в книге Ледебура [5. С. 135].

Однако мечтам Г.Н. Потанина о получении университетского образования не суждено было сбыться. Осенью 1861 г. в Императорском Санкт-Петербургском университете вспыхнули студенческие волнения, и Потанин вместе с другими студентами был заключен на несколько месяцев в Петропавловскую крепость. В начале 1862 г., когда по указу императора Александра II Петербургский университет был закрыт, Потанин, не имея возможности проживать в столице, навестил П.П. Семёнова, и тот помог обездоленному Потанину устроиться в экспедицию К.В. Струве, которая была снаряжена для определения широты и долготы различных пунктов на границе России и Китая, а также для проведения географических, метеорологических, магнитных и астрономических наблюдений между Алтаем и Джунгарским Алатау. Думается, что не без участия П.П. Семёнова совет Императорского Русского географического общества определил Потанина, «водошевленного самой благородной ревностью к изучению этой области», помощником К.В. Струве [7. С. 7].

В экспедиции по Алтаю Потанин много времени уделял сбору гербария, пользуясь советами Семёнова, придавшего любительскому интересу молодого

го человека к растениям строгий научный характер. В экспедиции под руководством Струве в 1863–1864 гг. Г.Н. Потаниным было собрано более 400 растений, каждое растение было атрибутировано по правилам гербаризации, к каждому растению Потанин составлял протокол. Сохранившиеся в Гербарии Томского государственного университета экземпляры позволяют оценить качество работы ученого, поскольку большинство растительных образцов и по сей день находятся в хорошем состоянии [8. С. 339–340].

Потанин пережил тяжелейший в его жизни период, когда в 1867–1874 гг. по сфабрикованному обвинению в намерении отделить Сибирь от России он был этапирован на каторжные работы в Свеаборгской крепости, а затем переведен на поселение в Вологодской губернии. Находясь в ссылке, из переписки с друзьями он узнает, что П.П. Семёнов не забывает о своем подопечном и хлопочет о его освобождении и о назначении в среднеазиатскую экспедицию [9. С. 80]. И действительно, в августе 1874 г. Потанин получил, пожалуй, самое главное письмо в своей жизни, конечно же, от П.П. Семёнова, ставшего к тому времени вице-председателем Императорского Русского географического общества. П.П. Семёнов сообщил Потанину о том, что император «соблаговолил на помилование Ваше». И далее писал: «Стало быть Вы свободны и все прошлое забыто. Долгом считаю сообщить Вам, что за безусловную честность Вашу я ручался (разумеется честность в высоком значении этого слова, как ее понимает Разум). Вот почему я уверен, что Вы на этот раз последуете моему старому совету: идти неуклонно по одному пути и обратите остающиеся у Вас силы и энергию на пользу чистой науке и на служение отечеству в этом направлении, без всякого уклонения в сторону. И на этом пути Вы всегда встретите поддержку Императорского Русского географического общества и мою личную» [10. Л. 703].

Летом 1874 г. Г.Н. Потанин прибыл в Петербург, где его вскоре принял П.П. Семёнов, который дал обещание выхлопотать для Потанина сумму, на которую тот смог бы прожить год, для того чтобы хорошо подготовиться к экспедиции в Китай [9. С. 133]. Параллельно с подготовкой к экспедиции П.П. Семёнов предложил Потанину работу по подготовке дополнений к многотомному изданию «Землеведение Азии» немецкого географа Карла Риттера. О необходимости таких дополнений П.П. Семёнов писал, что Риттер подготовил свой труд в 1832 г. и перед авторами дополнения стояла сложнейшая задача изложить все результаты научных исследований Алтайско-Саянской горной системы за полувековой период. С опорой на новейшие научные труды Потанин и Семёнов подготовили дополнения почти на 700 страниц. Нужно сказать, что Семёнов высоко оценил работу Потанина над дополнениями. В одном из писем он сообщал, что чтение потанинских дополнений, выполненных «в духе и методе подлинника», доставило ему «несказанное удовольствие». Кроме того, он отметил, что исправлений в эти дополнения практически не вносил за исключением мест, где Потанин использовал немецкие и английские источники [10. Л. 670–671].

В последующие годы, став самостоятельным исследователем, Г.Н. Потанин то и дело обращался к своему старшему товарищу и коллеге П.П. Семёнову-Тян-Шанскому. Так, в 1878 г., возвращаясь из первой экспедиции по Монголии, в которой он получил хороший научный опыт, Потанин, пишет Семёнову о том, что следующую экспедицию хотел бы «сделать по преиму-

шеству этнографической» [11. С. 120]. Нужно сказать, что экспедиции Потанина были организованы на ничтожные средства и П.П. Семёнов всегда стремился оказать поддержку и улучшить условия его пребывания в экспедициях. Так, в 1885 г. усилиями Семёнова Потанину, находившемуся в тот момент в Китае, было ассигновано 1 000 руб. сверх уже выделенной суммы [12. С. 49].

Очевидно, не без влияния П.П. Семёнова Потанин приобщился и к музейной работе. Материалы, собранные в экспедициях, он передавал в Императорскую академию наук, в Императорское Русское географическое общество, которым в качестве вице-председателя руководил П.П. Семёнов, а также в сибирские музеи. Он содействовал тому, чтобы и П.П. Семёнов пополнял фонды сибирских музеев, в частности Минусинского [13. С. 68–69].

До последних дней своей жизни Г.Н. Потанин и П.П. Семёнов заботились друг о друге. Находясь в разных частях света, они состояли в переписке и вместе заботились и оказывали покровительство молодым исследователям. Считаю нужным сказать, что в 1910 г. Г.Н. Потанин получил от Семёнова-Тянь-Шанского телеграфное сообщение и ответил ему письмом, полным благодарности и дружеских чувств: «Глубоко, глубоко благодарен Вам дорогой, добрый и бесконечно милый мне по моим юношеским воспоминаниям Пётр Петрович, за интимное чувство, которое выразили отправлением отдельной личной телеграммы.

Это еще случай поблагодарить Вас за старое добро, которое Вы сделали мне, за ту интересную, завидную для других и, сознаю, не заслуженную мною жизнь, которую Вы мне создали; за то, что Вы доставили мне великое счастье работать в ряду русских путешественников в светлую эпоху необыкновенного разгара среднеазиатской деятельности руководимого Вами Географического общества.

Назвав меня своим спутником, Вы подняли во мне гордое чувство. Мне всегда приятно и лестно вспоминать, что мои надежды когда-нибудь увидеть берега Кукунора вырастали в Вашем кабинете, когда я впервые знакомился с теребровыми и спириферидами по Вашим коллекциям...». И шутиливо отмечал далее, что желал бы унаследовать от Семёнова обаятельность и молодость духа и подобно ему запомниться «обаятельным стариком» [14. С. 100–101].

В качестве заключения хотелось бы сказать о том, что опыт научного взаимодействия и многолетних дружеских отношений двух российских ученых XIX – начала XX в. несколько не устарел и вполне может быть актуализирован в наши дни.

Список источников

1. Шиловский М.В. «Полнейшая самоотверженность и преданность науке». Г.Н. Потанин: биографический очерк. Новосибирск : Сова, 2004. 244 с.
2. Дмитриенко Н.М. Григорий Николаевич Потанин как историк Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 406. С. 72–80.
3. Дмитриенко Н.М., Голев И.А. Томск. Потанин: экскурсионный маршрут / науч. ред. Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. 128 с.
4. Максимов Ю.И. Петр Петрович Семёнов-Тянь-Шанский // Жизнь Земли: науки о Земле, экология, история науки, музеология : сб. науч. тр. Музея земледелия МГУ / под ред. В.А. Садовниченко и А.В. Смулова. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2015. Вып. 37. С. 170–181.
5. Потанин Г.Н. Воспоминания // Литературное наследство Сибири / сост. Н.Н. Яновский. Новосибирск : Кн. изд-во, 1983. Т. 6. С. 22–336.

6. Семёнов-Тянь-Шанский П.П. Мемуары. Т. 2: Путешествие в Тянь-Шань. В 1856–1857 гг. [переиздание]. М.: Гос. изд-во геогр. лит., 1946. 256 с.
7. Журнал общего собрания Императорского Русского географического общества 8 мая 1863 года // Записки Императорского Русского географического общества. СПб., 1863. Кн. 2. С. 1–14.
8. Голев И.А. Вклад Г.Н. Потанина в формирование фондов Ботанического музея Императорского Томского университета // Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых : сб. материалов Междунар. молодеж. науч. школы-конференции (12–14 октября 2020 г.). Новосибирск : ИПЦ НГУ, 2020. С. 336–342.
9. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск, 1988. Т. 2. 344 с.
10. Отдел рукописей и книжных памятников Научной библиотеки ТГУ. Ф. 1.
11. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск, 1989. Т. 3. 296 с.
12. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск, 1990. Т. 4. 428 с.
13. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 67–76.
14. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Н.Н. Яновский. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1991. Т. 5. 272 с

References

1. Shilovskiy, M.V. (2004) “*Polneyshaya samootverzhenost' i predannost' nauke*”. G.N. Potanin: *biograficheskii ocherk* [“Total dedication and devotion to science.” G.N. Potanin: A biographical sketch]. Novosibirsk: Sovn.
2. Dmitrienko, N.M. (2016) Grigoriy Nikolayevich Potanin as a historian of Siberia. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 406. pp. 72–80. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/406/11
3. Dmitrienko, N.M. & Golev, I.A. (2020) *Tomsk Potanin: ekskursionnyy marshrut* [Tomsk Potanin: An excursion route]. Tomsk: Tomsk State University.
4. Maksimov, Yu.I. (2015) Petr Petrovich Semenov-Tyan-Shanskiy [Petr Petrovich Semenov-Tyan-Shansky]. In: Sadovnichy, V.A. & Smurov, A.V. (eds) *Zhizn' Zemli: nauki o Zemle, ekologiya, istoriya nauki, muzeologiya* [Life of the Earth: Earth Sciences, Ecology, History of Science, Museology]. Vol. 37. Moscow: Moscow State University. pp. 170–181.
5. Potanin, G.N. (1983) Vospominaniya [Memories]. In: Yanovskiy, N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Literary Heritage of Siberia]. Vol. 6. Novosibirsk: Knizh. izd-vo. pp. 22–336.
6. Semenov-Tyan-Shanskiy, P.P. (1946) *Memuary* [Memoirs]. Vol. 2. Moscow: Gos. izd-vo geogr. lit.
7. Anon. (1863) Zhurnal obshchego sobraniya Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva 8 maya 1863 goda [Journal of the General Meeting of the Imperial Russian Geographical Society on May 8, 1863]. *Zapiski Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva*. 2. pp. 1–14.
8. Golev, I.A. (2020) Vklad G.N. Potanina v formirovanie fondov Botanicheskogo muzeya Imperatorskogo Tomskogo universiteta [G.N. Potanin's contribution to the formation of funds of the Botanical Museum of the Imperial Tomsk University]. *Aktual'nye problemy istoricheskikh issledovaniy: vzglyad molodykh uchenykh* [Topical problems of historical research: The perspective of young scientists]. Proc. of the International Conference. October 12–14, 2020. Novosibirsk: IPTs NSU. pp. 336–342.
9. Potanin, G.N. (1988) *Pis'ma G.N. Potanina* [G.N. Potanin's correspondence]. Vol. 2. Irkutsk: Irkutsk State University.
10. Department of Manuscripts and Book Monuments of the TSU Research Library. Fund 1.
11. Potanin, G.N. (1989) *Pis'ma G.N. Potanina* [G.N. Potanin's correspondence]. Vol. 3. Irkutsk: Irkutsk State University.
12. Potanin, G.N. (1990) *Pis'ma G.N. Potanina* [G.N. Potanin's correspondence]. Vol. 4. Irkutsk: Irkutsk State University.
13. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2016) G.N. Potanin's contribution to Siberian museum science. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 404. pp. 67–76. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/404/10

14. Potanin, G.N. (1991) *Pis'ma G.N. Potanina* [G.N. Potanin's correspondence]. Vol. 5. Irkutsk: Irkutsk State University.

Сведения об авторе:

Голев И.А. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: potaninoved@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Golev I.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: potaninoved@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 01.11.2022;
одобрена после рецензирования 12.01.2023; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 01.11.2022;
approved after reviewing 12.01.2023; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 008

doi: 10.17223/22220836/49/22

«ШРАМ» НА ВОЕННОМ АРТЕФАКТЕ КАК СВИДЕТЕЛЬ ЕГО БИОГРАФИИ (С ОПОРОЙ НА МАТЕРИАЛЫ ВОЕННО-Артиллерийского музея)

**Иван Владимирович Леонов¹, Александр Алексеевич Хлевов²,
Игорь Викторович Кириллов³**

^{1, 3} *Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург, Россия*

² *Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского, Симферополь, Россия*

¹ *ivaleon@mail.ru*

² *hlevov@mail.ru*

³ *os84@yandex.ru*

Аннотация. Рассматриваются особенности восприятия и конструирования реальности военных артефактов, несущих на себе следы многочисленных воздействий, включая «шрамы» истории. Анализируются архетипические основания, лежащие в основе восприятия подобных памятников. Отмечается, что «шрамы» истории и различные биографические перипетии способны усилить значимость артефактов как носителей исторической памяти. Изучаются различные нюансы и практики работы со «шрамированными» памятниками.

Ключевые слова: артефакт, архетип, многослойность, «страдание», историко-культурный процесс, Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи

Для цитирования: Леонов И.В., Хлевов А.А., Кириллов И.В. «Шрам» на военном артефакте как свидетель его биографии (с опорой на материалы Военно-артиллерийского музея) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 272–282. doi: 10.17223/22220836/49/22

Original article

«SCAR» ON MILITARY ARTIFACT AS A WITNESS OF HIS BIOGRAPHY (WITH SUPPORT FOR MATERIALS OF THE MILITARY-ARTILLERY MUSEUM)

Ivan V. Leonov¹, Alexandr A. Khlevov², Igor V. Kirillov³

^{1, 3} *St. Petersburg State Institute of Culture, Saint-Petersburg, Russian Federation*

² *V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russian Federation*

¹ *ivaleon@mail.ru*

² *hlevov@mail.ru*

³ *os84@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the consideration of the features of perception and construction of the reality of military artifacts that bear traces of numerous impacts, including the “scars” of history. Authors analyze a number of archetypal grounds underlying

the perception of monuments that have experienced various “sufferings”: scarring as an indicator of life experience; archetype of the elder; manifestations of fetishism and animism; humanization of the artifact. As examples of monuments, the material form and semantic aura of which bears the traces of wars and other armed conflicts, are considered: artillery guns of different eras (XVI–XX centuries), warships, flags (both Russian and trophy), uniform head hats, the building of the Military-artillery Museum. Examples of biographies of monuments are given, the history of which contains a complex structure of material and semantic influences. Among such monuments, the “Inrog” arquebus draws attention. Its biography is very dramatic and includes being in “captivity”, dismemberment into three fragments, and return to Russia with subsequent restoration (by order of Peter I) and museumification. The article also discusses the vicissitudes that fell to the share of Kashpir Ganusov’s harquebuses. It tells about the fate of the St. George flag of 209 infantry Bogorodsky regiment, secretly kept in captivity by the regimental priest hieromonk Philotheus. The issue reveals the significance and historical-cultural value of Grenadier caps of the life guards of Pavlovsky regiment, riddled with French bullets and becoming one of the most famous artifacts of the Russian guard and a symbol of military valor in pre-revolutionary Russia. We also talk about Peter the Great’s tricorne, shot during the battle of Poltava. A special emphasis is placed on the represented in the collection of the Military-artillery Museum Soviet artillery ammunitions of the Second World War, which also bear the “scars” left by enemy bullets and splinters. At the end of the review of the designated group of monuments, we describe the traces of enemy attacks which have been preserved to this day on the facade of the building of the Military-artillery Museum and testifying to the hardships of time. It is noted that many of the “scars” of history and complex biographies of artifacts are able to reinforce in a significant way their importance as bearers of historical memory. The problem of elimination or preservation of traces of history on many monuments bearing “war scars” is touched upon. The heuristic significance of culturology in the work with artifacts having a complex historical and cultural structure, including the development of theoretical and methodological foundations that allow them to be fixed and studied, as well as to develop recommendations for the conservation and exposure of cultural heritage data, is indicated.

Keywords: artifact, archetype, multilayer, “suffering”, historical-cultural process, Military-historical Museum of artillery, engineering and communication troops

For citation: Leonov, I.V., Khlevov, A.A. & Kirillov, I.V. (2023) “Scar” on military artifact as a witness of his biography (with support for materials of the Military-artillery museum). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 272–282. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/22

Среди различных памятников культурного наследия выделяется особая группа артефактов, несущих на себе повреждения и «шрамы истории». Нередко указанные «шрамы» отражают значительные эпизоды их биографий, существенно усиливая материальную форму и смысловую ауру данных артефактов. Травмированные и поврежденные памятники особым образом воздействуют на зрителя, являя свой исторический опыт и перенесенные страдания. Указанные следы истории, отраженные на памятниках и искажившие их, обладают определенной ценностью, поскольку иллюстрируют многослойность их историогенеза и знаковых событий, которым они сопричастны [1].

Отдельную группу среди рассматриваемых феноменов составляют военные артефакты. В силу специфики своего предназначения данные артефакты более подвержены воздействию войн и вооруженных конфликтов и зачастую носят на себе их «шрамы».

«Шрам», оставленный войной, является свидетельством значительного опыта, «перенесенного» артефактом. Восприятие такого памятника сопровождается определенной долей его одухотворения и «оживления» как свидетеля истории, перенесшего многие ее события вместе с народом. При этом воен-

ный артефакт зачастую оказывается в самом центре исторических событий и баталлий, неся на себе их отпечаток, поскольку война, при всех ужасах данного явления, – неотъемлемая составляющая человеческой истории.

В первую очередь, к военным артефактам относятся оружие, военная техника, боеприпасы, обмундирование и иные предметы, присущие функционированию вооруженных сил и армейскому быту. Кроме того, отмеченная группа дополняется артефактами, которые так или иначе оказались в орбите войн и вооруженных конфликтов и несут на себе материальные и нематериальные следы их воздействия.

В настоящее время господствующие тенденции практик сохранения, экспонирования и реставрации «шрамированных» памятников направлены на их приведение в некое эталонное состояние путем стирания повреждений и патины времени. Однако в отдельных случаях подобные «шрамы» и патина представляют не меньший интерес, чем сам памятник в его «эталонном» состоянии, предшествовавшем полученным повреждениям.

Среди отечественных музеев, являющихся средоточием военных артефактов, выделяется Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, расположенный в Санкт-Петербурге. В его коллекции представлены экспонаты, многие из которых стали свидетелями драматических исторических событий, отразив на себе следы их воздействий, порой на уровне сложной историко-биографической многослойности.

Среди таких экспонатов обращает на себя внимание орудие «Инрог», созданное в 1577 г. известным пушечных дел мастером Антоном Чоховым, специалистом по изготовлению тяжелых орудий, отлившим, помимо прочего, знаменитую Царь-пушку. «Инрог» в свое время был самым большим орудием русской осадной артиллерии. В первую очередь, при взгляде на «Инрог» бросаются в глаза поперечные шрамы, разделяющие ствол орудия на три части. Эти «шрамы» связаны со сложной биографией пушки и историей ее возвращения из «плена» на Родину. В 1634 г. во время Русско-польской войны «Инрог» был захвачен поляками и увезен в г. Эльблонг, где под названием «Jednoroziec» его включили в состав арсенала. Там «Инрог» находился до 1703 г., когда его захватили войска шведского короля Карла XII. Орудие вывезли в Стокгольм. В 1723 г. купец Иоган (Яган) Прим привез ствол «Инрога» в Россию – в поврежденном виде, распиленным на три части. По приказу императора Петра I ствол «Инрога» был спаян [2]. Ныне «Инрог» находится в Военно-историческом музее артиллерии. На орудии явно видны «залеченные» «шрамы», оставленные триста лет назад: следы соединения ствола; частично расплавлено фигурное литье, которым украшен «Инрог»; поверхность орудия на месте соединения частей также содержит впадины и рытвины. В результате следы повреждений и их устранения, оставшиеся на артефакте, стали носителями исторической биографии «Инрога», усиливая его значимость в глазах зрителей.

Данный пример показывает, что во времена Петра I «впервые предметные остатки старины получили на Руси значение исторических памятников» [3. С. 98], что вполне соответствует деятельности Петра I по собиранию меморий, связанных с отечественной историей, вылившейся в зарождение музейного дела в России и – в более широком масштабе – в применение «технологий» национального строительства. Показательно, что даже после

поражения под Нарвой, когда из-за тяжелых потерь в орудиях в переливку пошло множество старых пушек и церковных колоколов, по приказу царя несколько старых орудий было сохранено. В 1724 г. переплавка старых орудий окончательно была запрещена, их стали сохранять «для вечной памяти и славы». Был сохранен и выкупленный у Иогана Прима «Инрог». В выписке 1723 г. из протокола Артиллерийской канцелярии отмечается: «...она пушка в артиллерию не требована и нынешним воинским регулом не потребна и впредь не может быть действительна, но куплена она только для одного курьезу¹ и видя, что она русская старинная» [3. С. 98].

Биография «Инрога» не является единичной. Судьбы двух других пищалей работы А. Чохова – «Льва» и «Царя Ахиллеса» – подобны судьбе «Инрога»: они также побывали в шведском плену, также впоследствии вернулись в Россию и тоже стали экспонатами Военно-артиллерийского музея [4, 5]. Указанные примеры иллюстрируют проявление ряда архетипов, глубоко укорененных в человеческом сознании и связанных с восприятием следов страданий и шрамов. Восприятие шрама на памятнике подобно восприятию шрама на теле человека, пробуждает к нему особое отношение. В данном случае уместно вспомнить об обрядах инициации в форме шрамирования, которые характерны для многих традиционных культур. Шрамы на теле могут «говорить» о перенесенной боли, существенно повышая авторитет их носителя. Боевой шрам имеет особое значение, сообщая о военных заслугах, доблести и пережитых испытаниях.

Собрание Военно-артиллерийского музея также содержит другой примечательный артефакт – сильно поврежденный ствол 4-гривенковой (85-мм) пищали. Дульная и средняя части ствола этой пушки оплавилась при пожаре. Пищаль была изготовлена мастером Кашпиром Ганусовым, работавшим в Москве в середине XVI в. (как полагают исследователи, он был выходцем из Речи Посполитой либо ливонцем). Пушка Кашпира Ганусова в 1581 г., во времена Ливонской войны, находилась в Холмской крепости (близ г. Холма, территория современной Новгородской обл.), которую осаждали войска Стефана Батория, и была сожжена вместе с крепостью. Спустя более чем 300 лет, в 1906 г., пушка была найдена детьми, игравшими на Татиловском холме, на месте старого городища. По сохранившейся на казенной части надписи «Кашпир» пушка была идентифицирована. Через год она оказалась в Артиллерийском музее, где стоит и сегодня (за исключением тех временных отрезков, когда пушка находилась в эвакуации – в 1917 г. ее вместе с другими экспонатами музея вывозили в Ярославль, а в 1941 г. – в Новосибирск [6]; эти драматические подробности также дополняют биографию рассматриваемого артефакта).

Еще одним архетипом, проявляемым в восприятии подобных артефактов, является склонность человека оживлять в своем воображении неодушевленные предметы, наделяя их субъектностью и воспринимая как живущие во времени и проживающие свои биографии. В данном случае необходимо указать, что воображаемое может быть для человека не менее значимым, чем объективная реальность [7. С. 43–44]. Особую роль в оживлении артефакта играет его возраст, пробуждающий архетип старца (особенно если артефакт

¹ То есть в связи с тем, что «Инрог» является необычным, интересным орудием.

гораздо старше зрителя), а также сопричастность артефакта различного рода событиям. Возраст, как правило, связывается с опытом и мудростью. В этом плане показательна библейская цитата: «В старцах – мудрость, и в долголетних – разум» (Иов. 12:12). Чем больше возраст и чем «экстремальнее» история памятника, тем больший статус он зачастую принимает в глазах воспринимающего.

Кроме того, в рамках рассматриваемого вопроса уместно коснуться архетипов, связанных с фетишизмом. Результатом проявления указанных архетипов является «оживление», сакрализация и наделение высоким статусом оружия и доспехов, а также иных предметов, связанных с военным бытом. Военный быт «сдруживает» с оружием и доспехами, приводит к «одухотворению», наделению их субъектностью и именами.

Действие названных архетипов особенно проявляется в именовании оружия и военной техники. Хрестоматийным примером также является именование мечей (как легендарных, таких как Эскалибур, Аскалон и меч Грааля, так и реально существовавших). В допетровские времена была традиция давать имена собственные большим артиллерийским орудиям; помимо уже упомянутых русских пушек, можно назвать пищали «Три Аспиды», «Волк», «Онагр», «Медведь», «Гамаюн» и др. Такая же традиция бытовала в западноевропейских армиях, а в немецкой армии дожила до XX в. – достаточно вспомнить знаменитые тяжелые орудия «Большая Берта», «Карл» и «Дора». Очень ярко эти архетипы проявляются в военно-морском флоте, где по сию пору принято давать кораблям имена собственные. Примечательна также традиция передачи названий знаменитых кораблей другим судам. Так, в XIX–XX вв. последовательно три боевых корабля Черноморского флота, а также одно малое гидрографическое судно носили название «Память Меркурия» – в честь легендарного русского брига, погибшего в 1829 г. во время Русско-турецкой войны. (Вызывает большое удовлетворение то, что в 2019 г. строящийся корвет проекта 20386 получил имя «Меркурий»: традиция возобновлена, образовавшаяся в строю Черноморского флота лакуна будет заполнена.) Передавались названия не только боевых кораблей: после того как была потеряна в бою отлитая А. Чоховым пищаля «Волк», мастер по приказу царя Ивана Грозного отлил новую пищаля с таким же названием и похожим декором. А после потери второго «Волка» был отлит и третий. Укажем, что первый и второй «Волки» сохранились до наших дней: доставшиеся шведам как трофеи, они находятся в королевском замке Грисхольм, ныне превращенном в музей. В наши дни, наверное, пребывание русских трофейных пушек в Швеции уже не воспринимается как их нематериальное «повреждение». «Отдаленность отрицательных проявлений и воздействий истории на артефакт чаще всего ведет к их постепенному остыванию в сознании человека и переходу в зону спокойной памяти» [8. С. 179].

Сакрализация военного артефакта проявляется в отношении к символике государства (флаги, кокарды и т.д.) и символике военных частей и соединений. Утрата знамени в европейской военной традиции воспринимается крайне болезненно и ведет к расформированию части (такая традиция бытует еще со времен римских аквил). Взятие вражеского знамени считается важным этапом на пути к воинскому успеху, сохранение же собственного знамени в чрезвычайных обстоятельствах почитается как большой подвиг; при заклю-

чении мирных договоров ранее враждовавшие державы нередко обменивались находившимися у них трофейными знаменами. Указанную сакральную сторону военных артефактов иллюстрирует экспонируемое в Военно-артиллерийском музее Георгиевское знамя 209-го пехотного Богородского полка. Полк попал в окружение и был практически уничтожен во время Мазурского сражения в начале 1915 г. Полковой священник иеромонах Филофей, один из немногих оставшихся в живых, зашил полотнище под подкладку рясы и хранил его в немецком плену до 1918 г. В 1930-х – 1940-х гг. это знамя было частью коллекции боевых знамен русской армии, хранившихся в храме Святой Троицы в г. Белграде (Югославия). В послевоенные годы знамя Богородского полка находилось в Центральном музее Вооруженных Сил СССР в Москве, а в 1971 г. было передано в Военно-артиллерийский музей. Можно также упомянуть находящийся в Военно-артиллерийском музее штандарт французского 28-го драгунского полка, взятый в бою в 1812 г.

Основная разновидность «шрамов», присутствующих на военных артефактах – следы от вражеских пуль, картечи, снарядов и бомб, а также следы их устранения. В данном случае показательной является находящаяся в экспозиции Военно-артиллерийского музея принадлежавшая унтер-офицеру Алексею Иванову гренадерская шапка Павловского гренадерского полка, буквально изрешеченная французскими пулями. История этого артефакта такова. В 1807 г., после неудачного сражения с войсками Наполеона под Фридландом павловцы несколько часов под ураганным огнем прикрывали отход русской армии и проявили при этом исключительное мужество и самопожертвование. Дабы отметить героизм Павловского полка, император Александр I повелел «в почесть оного полка ныне состоящие в нем шапки оставить в нем в том виде, в каком сошел он с места сражения, хотяб некоторые из них были повреждены; да пребудут они всегдашним памятником отменной его храбрости» [9. С. 29]. Позднее царь приказал вычеканить «на простреленных шапках имена тех нижних чинов, кои вынесли их с собою с поля сражения <...> для сохранения навсегда памяти сих заслуженных воинов...» [10. С. 1268]. С той пор и вплоть до революционных событий XX в. простреленные гренадерские шапки, числом 532, хранились в Павловском полку и стали его отличительной особенностью. В наши дни павловские гренадерки помимо Военно-артиллерийского музея можно увидеть в Государственном мемориальном музее А.В. Суворова (Санкт-Петербург) и в Пермском краеведческом музее.

Павловские шапки были воспеты А.С. Пушкиным в поэме «Медный всадник» («лоскутья сих знамен победных, сиянье шапок этих медных, насквозь простреленных в бою» [11. С. 245]) как один из символов Русской императорской армии и один из наиболее значительных артефактов военного Петербурга; они были объектом мифотворчества – бытует легенда, что Наполеон, пораженный мужеством русских солдат, приказал собрать на поле боя простреленные гренадерские шапки и впоследствии торжественно передал их русскому императору. В XIX – начале XX в. в русской армии несколько раз менялось обмундирование, но гренадерки неизменно оставались частью парадной униформы павловцев. Исторические гренадерки надевались в случае значительных событий (большие парады, полковые праздники), а в обычное время использовались их копии.

Вот описание парада 1904 г. на Марсовом поле: «Монотонность черных барашковых шапок нарушена: идет Лейб-Гвардии Павловский полк в своих столетних гренадерских шапках, медные щиты которых, многие – простреленные, видели поля сражений у Чарнова, Насельска, Пултуска, Прейсиш-Эйлау, Линденау, Фридланда, Клястиц, Смоленска, Полоцка, Бородина, Тарутина, Малоярославца, Красного, Люцена, Бауцена, Дрездена, Кульма, Госсы, Лейпцига, Ларотьера и одинаково сияли в бою под Парижем и при вступлении союзных войск в столицу Франции, а позже и под стенами осажденной Варны и мятежной Варшавы. Теперь же, на Марсовом Поле, в день майского парада, так же сверкали эти много повидавшие на своем веку медные щиты перед глазами своего Державного Шефа и многочисленной публики.

Все взоры обращены на Павловцев:

У жалонера с поднятым значком раздается команда: „На руку!“; двумя толчками блещут в воздухе штыки и нависают перед шеренгами „на высоте воротника“.

Оркестр полка, не меняя темпа, сменяет мелодию „Марша на взятие Парижа“ густыми аккордами традиционного „полкового колонного марша“ и, по команде командира полка, генерал-майора Щербачева: „Прямо! Равнение направо!“, блистая гренадерками и штыками, полк устремляется вперед.

Картина красоты поразительной...» [12. С. 10].

Простреленный головной убор раскрывает всю степень риска, перенесенного бойцом во время сражения. Сама мысль о том, как люди плотными сомкнутыми колоннами шли под шквальный огонь, вызывает трепет и уважение перед их отвагой.

Можно также провести параллель между павловскими шапками и треуголкой царя Петра I, пробитой пулей во время Полтавской битвы. Эту треуголку воспел известный духовный и политический деятель, богослов и писатель Феофан Прокопович: «Шляпа пулею пробита. О страшный и благополучный случай! <...> О шляпа драгоценна! Не дорогая веществом, но вредом сим своим всех венцев, всех утварей царских дражайшая! Пишут историки, которые Российское государство описуют, что ни на едином европейском государе не видети есть так драгоценной короны, как на монархе российском. Но отселе уже не корону, но шляпу сию цареву разсуждайте и со удивлением описуйте» [13. С. 56–57]. Таким образом, пострадав, шляпа приобрела в глазах современников и потомков совершенно иной, гораздо более высокий статус и превратилась в один из знаковых артефактов петровской эпохи, стала объектом почитания. Ныне простреленная петровская треуголка находится в Государственном Эрмитаже.

В ряду рассматриваемых артефактов стоит отметить символы страданий, которые становились частью военной униформы. Так, у еще одного знаменитого полка русской армии – Апшеронского 81-го пехотного полка – были знаки отличия, связанные со страданием и подвигом: красные отвороты на голенищах сапог. Этого знака отличия апшеронцы были удостоены в память о Кунерсдорфском сражении 1759 г., когда полк буквально стоял по колено в крови.

Возвращаясь к теме артиллерийских орудий, содержащих следы материальных повреждений, отметим, что в экспозиции Военно-артиллерийского музея, помимо вышеупомянутых старинных орудий, находятся и многие другие

орудия, которые могут быть отнесены к данной группе памятников. Привлекает внимание 6-фунтовая (95 мм) полевая пушка образца 1795 г. В 1807 г. в сражении при Прейсиш-Эйлау в заряженное орудие попало французское ядро, образовав большую вмятину, что воспрепятствовало производству выстрела и разрядке орудия. В стволе пушки до сих пор находится ядро и заряд – застывший момент времени непроизведенного выстрела, остановившееся мгновение истории. Также упомянем 24-фунтовую (152 мм) крепостную и осадную бронзовую длинную пушку образца 1867 г., на стволе которой есть вмятина от осколка, полученная при сражении под Плевной в 1877 г.

Отдельного внимания заслуживают хранящиеся в Военно-артиллерийском музее орудия времен Великой Отечественной войны. Многочисленные отметины от пуль содержит 45-миллиметровая противотанковая пушка 1937 г., из которой расчет старшины А.Ф. Аликанцева подбил 12 немецких танков на подступах к Сталинграду. Изувечен немецким снарядом щит 76-миллиметровой пушки 1942 г. ЗИС-3, расчет которой погиб в декабре 1943 г. под Кировоградом; смертельно раненный командир орудия сержант Котельников до последнего вел огонь по врагу. Большой трепет вызывает 76-миллиметровая пушка образца 1942 г. ЗИС-3 № 4785, которая с боями прошла от Курска до Берлина [14]. В апреле 1945 г. это орудие (командир гвардии старший сержант Радионов) одним из первых открыло огонь во время Берлинского сражения. На щите орудия есть множество следов от пуль и осколков (отдельные фрагменты щита буквально превратились в лохмотья), а также следы от сварки, применяемой для устранения пробоин; повреждено одно из колес. Также на щите содержится нанесенная после окончания войны знаковая надпись: «Эта пушка прошла с боями 6 204 км. <...> Уничтожено: танков 33, самоход. орудий 21, автомашин 74, самолет. на аэрод. 5, орудий 14, минометов 17 <...> гитлеровцев 752».

Достоин упоминания и то, что здание Военно-артиллерийского музея само по себе несет «шрамы» войны. На его стенах сохраняются следы от немецких авиабомб. Одно из таких мест обозначено табличкой «В годы блокады на территории музея размещались танко-ремонтные мастерские. Эти выбоины – следы осколков фугасной бомбы, сброшенной фашистами 11 сентября 1941 года».

Таким образом, рассмотренные в настоящей статье примеры военных артефактов со «шрамами» высвечивают достаточно актуальную проблему, связанную с особым состоянием их формы и содержанием ценностно-смысловой нагрузки. Дело в том, что они явно отличаются от аналогичных и однотипных им памятников именно тем, что содержат шрамы и следы «страданий». И данные шрамы, порой явно выделяясь в их облике и ценностно-смысловой ауре, нередко дополняют либо существенно обогащают, а порой даже перевешивают все остальные материально-смысловые аспекты. Указанное свойство пострадавших памятников проявляет себя достаточно ярко, оказывая влияние на фактор их популяризации и рост значимости.

Однако названное свойство рождает сложную и противоречивую ситуацию в отношении того, как относиться к повреждениям и «шрамам» на памятниках культурного наследия – *какие из них значимы и могут о многом поведать? Каковы экспертные критерии определения их значимости? Какие «шрамы» необходимо убирать, следуя реставрационным практикам приве-*

дения памятника в эталонное состояние, а какие оставить? Каковы пропорции частичного сохранения «шрамов» на памятниках? Наконец, каковы должны быть способы экспонирования указанных артефактов? Во многом ответ на эти вопросы носит ситуативный и достаточно субъективированный характер, связанный с деятельностью экспертных комиссий. Здесь же необходимо учитывать историко-контекстуальные обстоятельства, в частности аксиологические, политико-идеологические, экономические и другие, оказывающие влияние на процесс принятия решений относительно судьбы рассматриваемых памятников. Соответственно, четкой, общепринятой рецептуры и методик в данном случае нет.

Тем не менее практика работы с такими артефактами показывает, что шрамы часто сохраняются, особенно если речь идет о значимых памятниках и значимых шрамах. Опыт страданий, перенесенных артефактом, становится частью его органики, по сути, ей противореча и одновременно усиливая ее, «врастая» в тело памятника и сливаясь с ним. Кроме того, акцент на неизвестный или малоизвестный зрителю шрам может стать средством популяризации артефакта, оживления и обогащения его биографии через материальные следы истории.

Достаточно плодотворную почву для изучения и работы с подобными памятниками историко-культурного наследия представляет ряд культурологических подходов, среди которых особенно выделяются организмический, у истоков которого стояли Гете и Гердер, а также архитектурный, предложенный И.В. Кондаковым. Названные подходы направлены на изучение памятников со сложным историогенезом, биографии которых включают множество слоев и состояний, сменяемых на протяжении времени, при этом взаимодействующих между собой и обогащающих друг друга. Такие памятники предстают как историко-культурные организмы, морфогенетические целостности которых сохраняют во времени свои первофеномены и преобразуются, впитывая воздействия времени [15]. Показательно, что восприятие данных артефактов также во многом изменчиво и зависит от акцентов на тех или иных гранях культурного наследия в разные периоды истории. Результатом этих изменений становится смещение содержания снятых, актуальных и потенциальных составляющих наследия [16].

Ориентация на данные подходы позволяет изучать, сохранять и экспонировать многослойные памятники с учетом всего спектра их состояний и трансформаций. При этом создается теоретико-методологическая основа для сохранения всех историко-культурных слоев таких памятников, которые могут представлять актуальный, потенциальный или снятый интерес, вполне способный стать востребованным в будущем.

Список источников

1. Леонов И.В., Грусман Я.В. «Страдающие артефакты» историко-культурного наследия // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 3 (40). С. 61–67.
2. Лобин А.Н. Новые данные об оружии «чоховской школы» конца XVI – начала XVII веков // Война и оружие: Новые исследования и материалы : тр. Пятой Междунар. науч.-практ. конф. (14–16 мая, 2014 г.). Ч. III. СПб. : ВИМАИВиВС, 2014. С. 55–69.
3. Военная энциклопедия. Т. 3 // Военная энциклопедия. Т. 1–18 / под ред. В.Ф. Новицкого и др. СПб. ; Пг.: Товарищество И. Сытина, 1911–1915.
4. Немировский Е.Л. Андрей Чохов (около 1545–1629). М. : Наука, 1982. 109 с.

5. Канинский О.М. Исторический арсенал // Музей военной истории и боевой славы : сб. ст. и материалов, посвящ. 240-летию музея. СПб. : ВИМАИВиВС, 1996. Вып. VII. С. 84–118.
6. Рудакова Л.П. История одного памятника. Пушка Кашпира Ганусова в собрании ВИМАИВиВС (Вторая половина XVI в.) // Война и оружие: новые исследования и материалы : тр. Восьмой Междунар. науч.-практ. конф. 17–19 мая 2017 года. Ч. IV. СПб. : ВИМАИВиВС, 2017. С. 113–122.
7. Суворов Н.Н. Воображаемое как феномен культуры. СПб. : СПб. гос. ин-т культуры, 2018. 300 с.
8. Леонов И.В., Кириллов И.В. «Страдающий» артефакт: основные формы воплощений и особенности восприятия // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 6 (111). С. 176–183.
9. Об оставлении шапок Павловского гренадерского полка всегда в том виде, в каком оне остались при оставлении места сражения // Полное собрание законов Российской империи с 1649 г. Т. XXX. 1808–1809. СПб. : Типография II отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1830. С. 28–29.
10. О вычеканении в Павловском гренадерском полку на простреленных шапках имен тех нижних чинов, кои вынесли их с собой с поля сражения // Полное собрание законов Российской империи с 1649 г. Т. XXX. 1808–1809. СПб. : Типография II отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1830. С. 1267–1268.
11. Пушкин А.С. Медный всадник // Избранные произведения. Л. : Лениздат, 1973. С. 243–256.
12. Потоцкий А.В. Майский парад // Военная быль. 1967. № 84. С. 6–17.
13. Прокопович Ф. Слово похвальное о баталии Полтавской // Сочинения. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. С. 48–59.
14. Акимов А.И. и др. Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи : путеводитель / отв. ред. С.В. Ефимов. СПб. : ИПЦ СПбГУТД, 2008. 247 с.
15. Бондарев А.В., Леонов И.В. Теоретико-методологические подходы к изучению сложно-организованных памятников культурного наследия // Журнал интегративных исследований культуры. 2019. Т. 1, № 1. С. 46–55.
16. Кондаков И.В. Архитектоника культурного наследия // Культурогенез и культурное наследие / науч. ред. и сост. А.В. Бондарев. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 533–544.

References

1. Leonov, I.V. & Grusman, Ya.V. (2019) “Stradayushchie artefakty” istoriko-kul'turnogo naslediya [“Suffering artifacts” of historical and cultural heritage]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 3(40). pp. 61–67.
2. Lobin, A.N. (2014) Novye dannye ob orudiyakh “chokhovskoy shkoly” kontsa XVI – nachala XVII vekov [New data on the tools of the “Chokhov school” of the late 16th – early 17th centuries]. *Voyna i oruzhie: Novye issledovaniya i materialy* [War and Weapons: New Research and Materials]. Proc. of the Fifth International Conference. May 14–16, 2014. St. Petersburg: VIMAIViVS. pp. 55–69.
3. Novitsky, V.F. et al. (ed.) (1911–1915) *Voenmaya entsiklopediya* [Military Encyclopedia]. Vol. 3. St. Petersburg; Petrograd: Tovarishchestvo I. Sytina.
4. Nemirovskiy, E.L. (1982) *Andrey Chokhov (okolo 1545–1629)* [Andrei Chokhov (circa 1545–1629)]. Moscow: Nauka.
5. Kaninskiy, O.M. (1996) *Istoricheskiy arsenal* [Historical Arsenal]. In: Karaulov, N.I. (ed.) *Muzej voennoy istorii i boevoy slavy* [Museum of Military History and Military Glory]. Vol. 7. St. Petersburg: VIMAIViVS. pp. 84–118.
6. Rudakova, L.P. (2017) *Istoriya odnogo pamyatnika. Pushka Kashpira Ganusova v sobranii VI-MAIViVS. (Vtoraya polovina XVI v.)* [History of one monument. The cannon of Kashpir Ganusov in the collection of VI-MAIViVS. (the second half of the 16th century)]. In: *Voyna i oruzhie: Novye issledovaniya i materialy* [War and Weapons: New Research and Materials]. Proc. of the Eighth International Conference. May 17–19, 2017. Vol. IV. St. Petersburg: VIMAIViVS. pp. 113–122.
7. Suvorov, N.N. (2018) *Voobrazhaemoe kak fenomen kul'tury* [The Imaginary as a Cultural Phenomenon]. St. Petersburg: St. Petersburg State Institute of Culture.
8. Leonov, I.V. & Kirillov, I.V. (2019) “Stradayushchiy” artefakt: osnovnye formy voploshcheniy i osobennosti vospriyatiya [The “suffering” artifact: The main forms of incarnations and features of perception]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*. 6(111). pp. 176–183.
9. Anon. (1830) *Ob ostavlenii shapok Pavlovskogo grenaderskogo polka vsegda v tom vide, v kakom one ostalis' pri ostavlenii mesta srazheniya* [On the abandonment of the caps of the Pavlovsky

Grenadier Regiment always in the form in which they remained when they left the battlefield]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii s 1649 g.* [Complete Laws of the Russian Empire since 1649]. Vol. 30. St. Petersburg: Second Section of His Imperial Majesty's Own Chancellery. pp. 28–29.

10. Anon. (1830) O vychekanenii v Pavlovskom grenaderskom polku na prostrelennykh shap-kakh imen tekhnizhnykh chinov, koi vynesli ikh s soboy s polya srazheniya [On the minting in the Pavlovsk Grenadier Regiment on the shot caps of the names of those lower ranks who carried them out of the battlefield]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii s 1649 g.* [Complete Laws of the Russian Empire since 1649]. Vol. 30. St. Petersburg: Second Section of His Imperial Majesty's Own Chancellery. pp. 1267–1268.

11. Pushkin, A.S. (1973) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Leningrad: Lenizdat. pp. 243–256.

12. Pototskiy, A.V. (1967) Mayskiy parad [The May parade]. *Voennaya byl'*. 84. pp. 6–17.

13. Prokopovich, F. (1961) *Sochineniya* [Works]. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 48–59.

14. Akimova, A.I. et al. (2008) *Voенно-istoricheskii muzey artillerii, inzhenernykh voysk i voysk svyazi: putevoditel'* [Military Historical Museum of Artillery, Engineer Troops and Signal Troops: A Guidebook]. St. Petersburg: IPTs SPbGUTD.

15. Bondarev, A.V. & Leonov, I.V. (2019) Teoretiko-metodologicheskie podkhody k izucheniyu slozhnoorganizovannykh pamyatnikov kul'turnogo naslediya [Theoretical and methodological approaches to the study of complex cultural heritage monuments]. *Zhurnal integrativnykh issledovaniy kul'tury*. 1(1). pp. 46–55.

16. Kondakov, I.V. (2014) Arkhitektonika kul'turnogo naslediya [Architectonics of cultural heritage]. In: Bondarev, A.V. (ed.) *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie* [Cultural Genesis and Cultural Heritage]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. pp. 533–544.

Сведения об авторах:

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

Хлевов А.А. – профессор, доктор философских наук, профессор кафедры культурологии Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского (Симферополь, Россия). E-mail: hlevov@mail.ru

Кириллов И.В. – студент 4-го курса факультета мировой культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: os84@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

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

Khlevov A.A. – V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federation). E-mail: hlevov@mail.ru

Kirillov I.V. – St. Petersburg State Institute of Culture (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: os84@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 15.03.2020;

одобрена после рецензирования 17.10.2020; принята к публикации 15.02.2023.

The article was submitted 15.03.2020;

approved after reviewing 17.10.2020; accepted for publication 15.02.2023.

Научная статья

УДК 930.25(571.53)(092)Романов

doi: 10.17223/22220836/49/23

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ ИЗ ЛИЧНЫХ ФОНДОВ Н.С. РОМАНОВА КАК ИСТОЧНИКИ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ИРКУТСКА

Екатерина Владимировна Саяпарова

Иркутский государственный университет, Иркутск, Россия, ignis_klio@mail.ru

Аннотация. Важную часть культурного наследия Сибири составляет богатейшее собрание различных источников, которые являются гордостью музеев, библиотек и архивов. Особую роль в накоплении источников, обобщении истории города Иркутска сыграл Нит Степанович Романов, крупнейший иркутский краевед, чьи усилия были направлены на изучение, сбор и сохранение разнообразного и богатейшего источниковедческого материала о родном городе. Вклад Н.С. Романова в историю Иркутска описан в научных трудах и интересен культурной общественности города. Его летописи, краеведческие работы широко используются учеными, краеведами, студентами и учащимися. Источниковедческая ценность неопубликованных личных дневников Н.С. Романова до сих пор недостаточно изучена, поэтому они имеют богатый потенциал для научных исследований.

Ключевые слова: культурное наследие, образование, книжная культура, библиотеки, краеведение

Для цитирования: Саяпарова Е.В. Неопубликованные документы из личных фондов Н.С. Романова как источники изучения культурной жизни Иркутска // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 283–292. doi: 10.17223/22220836/49/23

Original article

UNPUBLISHED DOCUMENTS OF N.S. ROMANOV'S PERSONAL FUNDS AS SOURCES FOR STUDYING THE CULTURAL LIFE OF IRKUTSK

Ekaterina V. Sayaparova

Irkutsk State University, Irkutsk, Russian Federation, ignis_klio@mail.ru

Abstract. Nit Stepanovich Romanov was the largest Irkutsk local historian, whose efforts were aimed at studying, collecting and preserving the diverse and richest source materials about Irkutsk, he entered the history of Irkutsk as the compiler of the Irkutsk Chronicle for the period of the city's history from 1857 to 1924.

Most of the sources from N.S. Romanov's personal funds are not available to a wide range of researchers, which negatively affects the demand for unique documents.

The purpose of the article is to review unpublished sources from the personal funds of Nita Stepanovich Romanov related to the cultural life of the city of Irkutsk in the second half of the 19th – early 20th centuries. in the field of education, library and book business.

Of great interest are personal notes, combined in the so-called "Librarian's Diaries", the essays "The Development of Librarianship in Irkutsk" and "The Evolution of the Book in Irkutsk" (aka "On the History of Books in Irkutsk"), the note "Irkutsk book dealers and book lovers", "The Book and Me" (Memories related to the book), "Book Predators in Libraries", "Near the Books: Essays and Observations of a Librarian" and much more.

In the archive of N.S. Romanov, stored in the rare fund of the Scientific Library of ISU among the manuscripts, there is a work authored by N.S. Romanov himself, entitled "A Brief Historical Sketch of the 50th Anniversary of the Irkutsk City Public Library, published in 1911, but unknown to the wide circle of readers and researchers.

Of great interest are the materials on the history of the development of education in the region, which are in the funds. Historical reference by N.S. Romanov "From elementary school to university in the city of Irkutsk 1725–1918", a selection of newspaper clippings on the topic "Public education in Siberia in the period 1891–1917", "Map of the location of public schools in Irkutsk, Balagansky and Verkholsky districts" of the period 1889–1890.

The fund contains two notes on the formation of university education: "On the history of the university issue in Irkutsk" and the University in Irkutsk: notes of the Irkutsk city public administration. All materials related to the development of school and university education are very diverse, although somewhat scattered.

The main significance of the heritage of N.S. Romanov lies in its relevance to the modern researcher. Despite the presence of indexes, collections and inventories, the entire volume of materials has not yet been fully studied, which leaves room for studying and filling blank spots in various issues of the history of the region, the development of education and book business in the region and the country.

At present, the staff of the archive and the library are making a lot of efforts to popularize the heritage of Nita Stepanovich. Ensuring the availability of sources from the funds of N.S. Romanov should become one of the priority tasks, for the implementation of which it is necessary to combine the efforts of not only employees responsible for the safety of funds, but also scientists and representatives of the interested public.

Keywords: cultural heritage, education, book culture, libraries, local history

For citation: Sayaparova, E.V. (2023) Unpublished documents of N.S. Romanov's personal funds as sources for studying the cultural life of Irkutsk. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 283–292. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/23

Нит Степанович Романов – крупнейший иркутский краевед, чьи усилия были направлены на изучение, сбор и сохранение разнообразного и богатейшего источниковедческого материала об Иркутске, он вошел в историю как составитель «Иркутской летописи» за период истории города с 1857 по 1924 г. Изданная в двух частях летопись представляют собой ценнейший, но далеко не полный материал, собранный иркутским летописцем. Огромное количество источников остается неопубликованным и содержит важнейшие сведения по истории города. Большая часть источников из личных фондов Н.С. Романова недоступна широкому кругу исследователей, что негативно отражается на востребованности уникальных документов.

Цель статьи – обзор неопубликованных источников из личных фондов Нита Степановича Романова, относящихся к культурной жизни Иркутска во второй половине XIX – начале XX в. в сфере образования, библиотечного и книжного дела.

Источники, на которых базируется исследование, можно разделить на несколько групп. К первой группе относятся документы личного характера (дневники, воспоминания, заметки). Во вторую группу можно определить материалы конференций, третья группа включает в себя очерки, статьи, письма.

Среди изученных источников необходимо отметить работы Н.В. Куликаускене, занимавшуюся вопросами изучения наследия Н.С. Романова и подготовившую к изданию два тома его «Летописи города Иркутска». Важный вклад в изучение и популяризацию документов из фондов Н.С. Романова

внесла Н.С. Войтович, автор многочисленных публикаций, а также масштабного исследования его личного фонда. Стоит отметить материалы регулярно проводимых с 1996 г. «Романовских чтений», результатом чего стали сборники конференций, освещающие широкий круг вопросов по истории края, проблемам культуры, книжного дела в Сибири [20], а также роль Н.С. Романова в их изучении. Большой интерес представляют книги Ф.М. Полищук по истории библиотечного дела в дореволюционном Иркутске, охватывающие период с конца XVIII в. по февраль 1917 г., по истории Иркутской областной библиотеки, истории библиотечного дела в дореволюционном Иркутске [1, 2], а также работы, посвященные личности Н.С. Романова как библиофила [3].

Основной массив источников составляют труды самого Н.С. Романова, как опубликованные, так и нигде ранее не публиковавшиеся. В частности, в список неопубликованных работ Н.С. Романова включают 26 автобиографических рукописей, рукописных работ по краеведению и библиографии. При этом отмечается, что их содержание по тематике схоже с опубликованными им историческими работами. Из печатных изданий необходимо отметить такие его работы, как «Иркутская летопись, 1857–1880» [4], «Летопись города Иркутска за 1881–1901 гг.» [5], «Летопись города Иркутска за 1902–1924 гг.» [6], «Воспоминания иркутянина 1871–1933» [7], а также ряд статей, тезисов выступлений, очерков.

Также использовались неопубликованные ранее документы из личных фондов Н.С. Романова, находящиеся в Государственном архиве Иркутской области (ГАИО), и в фонде Научной библиотеки Иркутского государственного университета им. В.Г. Распутина. Также было изучено обзорное исследование из личного фонда Н.С. Романова, проведенное и опубликованное силами сотрудников ГАИО Н.С. Войтович и О.Г. Семенов. Среди неопубликованных источников стоит отметить фактографический материал, составляющий значительную часть личных фондов Н.С. Романова: коллекции фотографий, планов и карт г. Иркутска, альбомы, вырезки и т.д., которые могут стать объектом самостоятельного изучения.

В ГАИО содержится большой массив документов личного архива Н.С. Романова. В настоящее время фонд под номером 480, носящий название «Личный архивный фонд Романова Нита Степановича – составителя летописи Иркутска, библиографа», включает 647 единиц хранения. Архив имеет 6 основных отделов: «Рукописи Н.С. Романова», «Дневники и записные книжки Н.С. Романова», «Переписка», «Материалы к биографии Н.С. Романова», «Материалы родственников Н.С. Романова», «Коллекция архивных документов за [пер. пол. XVIII в.], 1724–1799, 1810–1942 гг, собранная Н.С. Романовым» [8].

Значительная часть наследия Н.С. Романова хранится в фонде Научной библиотеки ИГУ. Фонд систематизирован и включает в себя такие разделы, как «Сибирика», «Издания и рукописи уникальной тематики»; именно в редком фонде библиотеки можно ознакомиться с библиографическими документами, научными изданиями по истории Иркутска, Сибири, России, зарубежных стран.

Разнообразно по содержанию его рукописное наследие, включающее богослужебные книги, жития святых, церковно-исторические труды. Значи-

тельное место занимают материалы краеведческого содержания, автором или составителем которых является Н.С. Романов.

Ценный краеведческий материал представляют собой планы города разных лет (1693–1934 гг.), карты, фотографический материал Иркутска периода XIX – первой четверти XX в., альбомы с подборками иллюстраций из книг, газет и журналов, раскрывающих историю печати края и города, открытия иркутского университета.

В фонде представлены адресные книги, календари, литературные сборники сибирских прозаиков и поэтов, изданные в городах Сибири, а также в Москве и Санкт-Петербурге.

Важное место среди документов краеведческого содержания занимают рукописи, автором которых является Н.С. Романов. Особую значимость имеют «Летописи». Основанные на периодических, частично архивных материалах, собственных наблюдениях и воспоминаниях, они широко освещают историю Иркутска начиная с официальных событий, административной и торговой деятельности до общественной и духовной жизни сибиряков. От трудов первых летописцев они отличаются значительным количеством таблиц и статистических материалов.

Кроме «Летописей» в коллекции содержатся и другие рукописи Н.С. Романова: «Воспоминания 1871–1933» [9], «Иркутск с основания до введения воеводства (1652–1681)», «Сборник материалов по истории г. Иркутска», «Периодическая печать Сибири. 1789–1924 годов» [10] и др.

Отличный знаток книги, в особенности сибирской, будучи одним из первых библиографов-иркутян, Н.С. Романов внес немалый вклад в развитие библиографии Сибири. Библиографическое наследие Нита Степановича очень велико, он оставил потомкам ценнейший пласт материалов для дальнейшей работы по изучению истории и культуры города Иркутска.

До настоящего времени история иркутских библиотек после Октябрьской революции 1917 г. не получила обобщенного и систематического изложения. Среди неопубликованных документов из личного архива Нита Степановича Романова содержится не так много источников, посвященных развитию библиотеки библиотечного дела в Иркутске в рассматриваемый период времени, однако они представляют собой определенный интерес, дополняя общеизвестные факты. Большая часть его работ опубликована в формате статей, брошюр, очерков и т.д. Неопубликованной осталась небольшая часть работ, недоступная для широкого читателя и содержащая незначительный объем информации, являясь дополнением к уже изданным трудам.

В архивном фонде ГАИО содержится семь тетрадей с его личными дневниками [8. Д. 236, 237, 239–243], которые объединены одним общим названием «Дневник библиотекаря» и представляют собой интересный и редкий документальный источник по истории Иркутска. Дневники содержат информацию об экономическом развитии, культурном облике Иркутска и изменениях, произошедших в бытовом укладе жизни горожан в 20–30 гг. XX в.

В дневниках Н.С. Романов уделяет большое внимание описанию судьбы исторических и культурных памятников, а также о развитии библиотечного дела. Нит Степанович достаточно подробно описывает не только формальные стороны службы, но уделяет внимание взаимоотношениям внутри коллекти-

ва, комплектованию фондов, отношению читателей к библиотеке, читателей и сотрудников и т.д.

Отдельно стоит отметить тот факт, что сотрудниками Государственного архива Иркутской области проделана большая работа по изучению и обработке дневников Н.С. Романова. Они изданы в нескольких томах, доступных в читальном зале архива, что существенно облегчает работу исследователям.

Очерки «Развитие библиотечного дела в Иркутске» и «Эволюция книги в Иркутске» (он же – «К истории книги в Иркутске») представлены в фонде рукописями, наброском к очерку «Эволюция книги в Иркутске» и материалам к ним. Материалы содержат заметки, выписки, списки и перечни первых рукописных книг, библиотек, типографий, литографий и сведений о развитии книжной торговли в Иркутске.

Также в архиве присутствуют материалы по библиографии, о развитии книгопечатания, книжной торговли и библиотечного дела. В частности, к ним относятся: устав Сибирского библиотечного общества, протоколы заседаний библиографической комиссии при Центральном бюро краеведения в Москве, отчеты различных культурно-просветительных комиссий, библиотек Иркутска и студентов об обследовании библиотек, списки библиотек, изб-читален, газет, а также оглавления газет, среди которых «Восточное обозрение», «Сибирь», «Сибирский архив», подборки газетных вырезок («Правда», «Известия», «Восточное обозрение», «Восточно-Сибирская правда» и из журнала «Русская школа»), статьи, заметки, справки и тезисы докладов разных авторов и т.д.

Заметки «Иркутские букинисты и книголюбы», «Книга и я» (Воспоминания, связанные с книгой), не являясь частью дневников Романова, стилистически представляют собой дневниковые записи: «Книжные хищники в библиотеках», «Около книг: Очерки и наблюдения библиотекаря», текст речи «Психология читателя по надписям в книгах», произнесенной им на выступлении в библиотечном обществе 12 октября 1919 г.

В части фонда Н.С. Романова, хранящегося в отделе редких изданий Научной библиотеки Иркутского государственного университета, можно ознакомиться с такими трудами, как «Внешкольное образование в Иркутске и задачи городского самоуправления» за авторством А.Д. Киржниц, посвященное просветительской деятельности библиотек, различных обществ, таких как Общество по устройству народных чтений, Иркутские общедоступные курсы и т.д.

В архиве Н.С. Романова, в редком фонде Научной библиотеки ИГУ, также хранятся каталоги Иркутской городской публичной библиотеки за разные годы, содержащие в себе сведения об изданиях, находящихся в ее фондах. Так, представлены каталоги за период 1902–1904, 1904, 1908 и 1909 гг. Также среди рукописей присутствует работа за авторством самого Н.С. Романова, озаглавленная «Краткий исторический очерк 50-летия Иркутской Городской Публичной библиотеки», изданная в 1911 г. в типографии М.П. Окунева, но, безусловно, неизвестная широкому кругу читателей и исследователей.

Большой интерес представляют находящиеся в фондах материалы по истории развития образования в регионе. Историческая справка Н.С. Романова «От начальной школы до университета в городе Иркутске 1725–1918 гг.» представляет собой хронологию открытия учебных заведений в городе. Хро-

нологический перечень содержит даты, открытия и наименования 174 учебных и просветительских заведений Иркутска в указанный период времени [8. Д. 14].

Также в личном архиве Романова хранится подборка вырезок из газет по теме «Народное образование Сибири периода 1891–1917 гг.».

В особо ценном фонде можно ознакомиться со статьей Миллера «Краткое историческое обозрение учебных заведений в Иркутской губернии. Конец XVIII – начало XIX в.» и выписками формулярных дел 1864 г. о директоре народных училищ Е.Ф. Краузе и учителях Е. Белшеве, А.Ш. Гаменове, П. Колодезникове, Н. Колотынине, П.Ф. Косыгине, Е. Флоринском [8. Д. 15].

Отдельным раритетом, представляющим интерес, являются рефераты студентов Иркутского государственного университета, преимущественно на юридическую тематику, которые могут послужить в качестве сравнительного материала при проведении исследований об эволюции требований к написанию и содержанию студенческих работ, а также их структуре [8. Д. 452]. Кроме того, в фонде содержится такой интересный документ как «Программа преподавания обществоведения в VII и VIII классах Иркутской 2-й женской Хаминовской гимназии на 1919–1920-е гг.».

В личном фонде Н.С. Романова, хранящемся в Научной библиотеке Иркутского государственного университета, находится «Карта расположения народных училищ Иркутского, Балаганского и Верхотурского округов» периода 1889–1890 г. Карта дает возможность установить наличие начальных народных и инородческих училищ, церковных приходов и школ грамотности в указанных местностях, а также позволяет воссоздать картину возникновения начального образования в Сибири, появления начальных народных училищ, увеличение их количества.

Часть личного фонда Н.С. Романова, находящаяся на хранении в Научной библиотеке Иркутского государственного университета, содержит ряд документов, позволяющих ознакомиться с развитием образования в Иркутске. Большая часть всех документов принадлежит к редкому фонду и согласно каталогу «Собрание Н.С. Романова в фонде Научной библиотеки Иркутского государственного университета» выделяется в раздел «Народное образование». В данном разделе находится большое количество разного рода источников по истории и развитию образования не только в Иркутске, но и на территории всей Восточной Сибири: записки, очерки, статьи, исторические справки и т.д.

Из всего многообразия представленных в фонде источников по истории образования были выбраны лишь те, что имеют непосредственное отношение к развитию народного образования в Иркутске.

В фонде находятся две записки о становлении университетского образования: «К истории университетского вопроса в Иркутске» [11. С. 458–472] и «Университет в Иркутске: записки Иркутского городского общественного управления» [12]. Обе записки датированы 2016 г. и освещают процесс создания университета в Иркутске, а также первые годы его существования

Записка «Университет в Иркутске» подготовлен Иркутским головой И. Бобровским и состоит из нескольких разделов, в которых поэтапно защи-

щается проект создания Иркутского университета: рассматриваются проблемы, связанные с народным здравоохранением, приводятся данные статистики по наиболее опасным заболеваниям.

Автором записки «К истории университетского вопроса в Иркутске» является сам Н.С. Романов. Можно предположить, что это некий ответ на записку городского головы, поскольку она представляет собой подробный анализ развития университетского дела как в центре империи, так и в окраинных, прежде всего сибирских регионах. Если записка «Университет в Иркутске» является неким официальным справочным докладом, изданным в печатной форме для популяризации проблемы и привлечения к ней общественного внимания, то анализ Романова рассматривает историческую, событийную канву, обращаясь к сюжетам начала и середины XIX в.

Отдельный интерес представляют другие источники, содержащиеся в фонде Н.С. Романова: «Исторический очерк деятельности Иркутского института Императора Николая I: первое пятидесятилетие. 1845–1895»; «Иркутское промышленное училище. Краткая историческая записка: 1866–27.IX – 1916 гг.», датированная 2016 г., отвечающая своему названию и описывающая этапы развития и становления данного образовательного учреждения; «Историческая справка о Восточно-Сибирском политехникуме в г. Иркутске», изданная типографией «Власть труда» в 1937 г.; «Историческая справка о субсидировании городом Технического ныне Промышленного училища»; «Иркутский государственный университет (1918–1921): сборник ко дню трехлетия существования университета».

«Краткий исторический очерк учебных заведений г. Иркутска» 1902 г. является аналогом исторической справки Н.С. Романова «От начальной школы до университета в городе Иркутске 1725–1918 гг.», хранящейся в личном фонде Н.С. Романова в Государственном архиве Иркутской области, и являющей собой перечень открытия учебных заведений в городе, представленный в хронологическом порядке [8. Д. 14].

«Исторический очерк Иркутской губернской гимназии (1789–1905)» за авторством Я. Корейша подробно описывает возникновение Иркутского главного народного училища, рассматривает порядок управления, учебную и воспитательную часть (устав заведения, особенности преподавания предметов, учебники, сопутствующие структуры, такие как библиотека и музей, порядок проведения испытаний), анализирует количественный состав учащихся, преподавательский состав, источники финансирования, а также планировку всех построек.

Статья И.И. Серебренникова «Начальные школы в городах Восточной Сибири» [13] содержит статистические сведения о количестве учеников, их возрастном и половом составе, обеспеченности школ учителями, учебными материалами, соотношении учителей и учеников, количестве учебных заведений в Восточной Сибири и т.д.

Материалы, посвященные развитию школьного и университетского образования достаточно разнообразны, хотя и несколько разрозненны, что объясняется широтой интересов Н.С. Романова, собиравшего по крупицам все, что могло представлять интерес в этой сфере [13–19].

Главное значение наследия Н.С. Романова заключается в его актуальности для современного исследователя. Несмотря на наличие указателей, сбор-

ников и описей, весь материал до сих пор еще не изучен в полном объеме, что оставляет простор для изучения и заполнения белых пятен в различных вопросах истории края, развития образования и книжного дела в регионе и стране. Многие документы недоступны массовому исследователю по причине их не всегда хорошей сохранности.

В настоящее время сотрудниками Государственного архива Иркутской области и Научной библиотеки им. В.Г. Распутина Иркутского государственного университета прилагается немало усилий по популяризации наследия Нита Степановича. Обеспечение доступности источников из фондов Н.С. Романова должно стать одной из приоритетных задач, для осуществления которой необходимо объединение усилий не только сотрудников, отвечающих за сохранность фондов, но также ученых и представителей заинтересованной общественности.

Список источников

1. *Полищук Ф.М.* История иркутской областной библиотеки. Ч. 1: 1861–1917. Иркутск : Изд-во ИОГУНБ им. И.И. Молчанова-Сибирского, 2001. 188 с.
2. *Полищук Ф.М.* История иркутской областной библиотеки. Ч. 2: октябрь 1917–1961. Иркутск : Изд-во ИОГУНБ им. И.И. Молчанова-Сибирского, 2006. 288 с.
3. *Полищук Ф.М.* Библиофил Сибири Нит Степанович Романов : очерк / Комитет по культуре Администрации Иркутской области ; Иркутская областная государственная универсальная научная библиотека им. И.И. Молчанова-Сибирского. Шелехов : Полиграфист, 1998. 81 с.
4. *Романов Н.С.* Иркутская летопись, 1857–1880: Продолжение «Летописи» П.И. Пежемского и В.А. Кротова / под ред. И.И. Серебrenникова. Иркутск : Паровая тип. И.П. Казанцева, 1914. 410 с. XVIII ст. (Труды Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. № 8).
5. *Романов Н.С.* Летопись города Иркутска за 1881–1901 гг. / подгот. Н.В. Куликаускене ; науч. ред. С.Ф. Коваль. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1993. 542 с.
6. *Романов Н.С.* Летопись города Иркутска за 1902–1924 гг. / предисл. и примеч. Н.В. Куликаускене ; науч. ред. С.Ф. Коваль. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1994. 560 с.
7. *Романов Н.С.* Воспоминания иркутянина 1871–1933. Иркутск, [1933]. 1057 с. // Ф. НБ. ИГУ. Рукопись № 299.
8. *Государственный архив Иркутской области.* Ф. 480 (Личный архивный фонд Нита Степановича Романова). Оп. 1. Д. 76, 77, 233, 234, 236, 237, 239–243, 305.
9. *Романов Н.С.* Воспоминания / подгот. Н.В. Куликаускене // Библиофил Сибири. Иркутск, 1988. С. 96–160.
10. *Романов Н.С.* Периодическая печать г. Иркутска. Список изданий периодической печати г. Иркутска с 1857 года // Сибирская советская энциклопедия. Новосибирск, 1929. Т. 1. С. 591–620.
11. *Муравьев А.Г.* К истории возникновения Иркутского университета // Иркутский государственный университет, 1918–1921 : сб. ко дню трехлетия существования ун-та. Иркутск, 1921.
12. *Бобровский И.М.* Университет в Иркутске : записки Иркутского городского общественного управления. Иркутск : Тип. И.П. Казанцева, 1916. 20 с.
13. *Серебrenников И.И.* Начальные школы в городах Восточной Сибири : статист. материал. Иркутск : Паровая тип. И.П. Казанцева, [б. г.]. 27 с.
14. *Иркутское промышленное училище.* Краткая историческая записка: 1866–27.IX–1916 гг. Иркутск : Электро-тип. И.А. Белоголового, 1916. 5 с. ; 24 см.
15. *Исторический очерк деятельности Иркутского института Императора Николая I : первое пятидесятилетие. 1845–1895.* Иркутск : Типо-лит. П.И. Макушина, 1896–1898, 26 с. : [12] вкл. л. ил., табл. ; 26 см. Б. ц.
16. *Историческая справка о субсидировании городом Технического ныне Промышленного училища: историческая литература.* Иркутск : Тип. М.П. Окунева, [Б. г.]. 16 с.
17. *Киржниц А.Д.* Внешкольное образование в Иркутске и задачи городского самоуправления : науч. изд. [Б. м. : б. и.]. 19 с.

18. *Краткий исторический очерк учебных заведений г. Иркутска* : Историческая литература. [Б. м. : б. и.], [1902]. 117–147 с.

19. Романов Н.С. (Мокеев Н.). К истории университетского вопроса в Иркутске. [Б. м. : б. и.], 1916. С. 458–472 (Отд. отд. из журн. «Сиб. летопись». 1916 г. № 9–10).

20. Юрцовский Н.С. Очерки по истории просвещения в Сибири. Новониколаевск : Сиб. обл. гос. изд., 1923. Вып. 1 : Общий ход развития школьного дела в Сибири. 1703–1917 гг. 1923. 244, IV с.

References

1. Polishchuk, F.M. (2001) *Istoriya irkutskoy oblastnoy biblioteki* [History of the Irkutsk Regional Library]. Vol. 1. Irkutsk: IOGUNB im. I.I. Molchanova-Sibirskogo.

2. Polishchuk, F.M. (2006) *Istoriya irkutskoy oblastnoy biblioteki* [History of the Irkutsk Regional Library]. Vol. 2. Irkutsk: IOGUNB im. I.I. Molchanova-Sibirskogo.

3. Polishchuk, F.M. (1998) *Bibliofil Sibiri Nit Stepanovich Romanov: ocherk* [The Bibliophile of Siberia Nit Stepanovich Romanov: An essay]. Shelekhov: Polygraphist.

4. Romanov, N.S. (1914) *Irkutskaya letopis', 1857–1880: Prodolzhenie "Letopisi" P.I. Pezhemskogo i V.A. Krotova* [Irkutsk Chronicle, 1857–1880: "The Chronicle" by P.I. Pezhemsky and V.A. Krotov continued]. Irkutsk: I.P. Kazantsev.

5. Romanov, N.S. (1993) *Letopis' goroda Irkutsk za 1881–1901 gg.* [The Irkutsk chronicle for 1881–1901]. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe kn. izd-vo.

6. Romanov, N.S. (1994) *Letopis' goroda Irkutsk za 1902–1924 gg.* [The Irkutsk chronicle for 1902–1924]. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe kn. izd-vo.

7. Romanov, N.S. (1933) *Vospominaniya irkutyanina 1871–1933* [Memoirs of an Irkutsk citizen 1871–1933]. Irkutsk: [s.n.]. F. NB. ISU. Manuscript No. 299.

8. The State Archive of Irkutsk Region (GAIO). Fund 480 (Personal archive fund of Nita Stepanovich Romanov). List 1. File 76, File 77, File 233, File 234, File 236, File 237, File 239, File 240, File 241, File 242, File 243, File 305.

9. Romanov, N.S. (1988) *Vospominaniya* [Memories]. In: *Bibliofil Sibiri* [The Bibliophile of Siberia]. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoe kn. izd-vo. pp. 96–160.

10. Romanov, N.S. (1929) *Periodicheskaya pechat' g. Irkutsk. Spisok izdaniy periodicheskoy pechati g. Irkutsk s 1857 goda* [The Irkutsk periodicals. List of periodicals in Irkutsk since 1857]. In: Azadovsky, M.A. et al. (eds) *Sibirskaya sovetskaya entsiklopediya* [Siberian Soviet Encyclopedia]. Vol. 1. Novosibirsk: Sib. Kraevoe izd. pp. 591–620.

11. Muravyov, A.G. (1921) *K istorii vozniknoveniya Irkutskogo universiteta* [On the history of Irkutsk University]. In: *Irkut. gos. un-t, 1918–1921* [Irkutsk State University: 1918–1921]. Irkutsk: [s.n.].

12. Bobrovskiy, I.M. (1916) *Universitet v Irkutске: zap. Irkut. gor. obshchestv. upr.* [University in Irkutsk]. Irkutsk: Tip. I.P. Kazantseva.

13. Serebrennikov, I.I. (n.d.) *Nachal'nye shkoly v gorodakh Vostochnoy Sibiri: statisticheskiy material* [Elementary schools in the cities of Eastern Siberia]. Irkutsk: I.P. Kazantsev.

14. Anon. (1916) *Irkutskoe promyshlennoe uchilishche. Kratkaya istoricheskaya zapiska 1866–27.IX–1916 gg.* [Irkutsk Industrial School. A brief historical note. 1866–27.IX–1916]. Irkutsk: I.A. Belogoloviy.

15. Anon. (1896) *Istoricheskiy ocherk deyatel'nosti Irkutskogo instituta Imperatora Nikolaya I: pervoe pyatidesyatiletie. 1845–1895* [Historical sketch of the activities of the Irkutsk Institute of Emperor Nicholas I: the first fiftieth anniversary. 1845–1895]. Irkutsk: P.I. Makushin.

16. Anon. (n.d.) *Istoricheskaya spravka o subsidirovanii gorodom Tekhnicheskogo nyne Promyshlennogo uchilishcha: istoricheskaya literatura* [Historical information on subsidizing by the city of the Technical Industrial School: historical literature]. Irkutsk: M.P. Okunev.

17. Kirzhnits, A.D. (n.d.) *Vneshkol'noe obrazovanie v Irkutске i zadachi gorodskogo samoupravleniya* [Out-of-school education in Irkutsk and the tasks of city government]. [s.l.: s.n.].

18. Anon. (1902) *Kratkiy istoricheskiy ocherk uchebnykh zavedeniy g. Irkutsk: Istoricheskaya literatura* [Brief historical sketch of educational institutions of Irkutsk: Historical literature]. [s.l.: s.n.].

19. Romanov, N.S. (Мокеев, Н.) (1916) *K istorii universitetskogo voprosa v Irkutске* [On the history of the university issue in Irkutsk]. [s.l.: s.n.].

20. Yurtsovsky, N.S. (1923) *Ocherki po istorii prosveshcheniya v Sibiri* [Essays on the History of Education in Siberia]. Vol. 1. Novonikolaevsk: Sib. obl. gos. izd.

Сведения об авторе:

Саяпарова Е.В. – кандидат исторических наук, доцент кафедры политологии, истории и регионоведения, исторического факультета Иркутского государственного университета (Иркутск, Россия). E-mail: ignis_klio@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Information about the author:

Sayaparova E.V. – Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: ignis_klio@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 27.01.2021;
одобрена после рецензирования 10.03.2021; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 27.01.2021;
approved after reviewing 10.03.2021; accepted for publication 15.02.2023.*

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья
УДК 069.01(Р57)''1919''
doi: 10.17223/22220836/49/24

ДОКЛАД А.Я. ТУГАРИНОВА НА СЪЕЗДЕ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ИНСТИТУТА ИССЛЕДОВАНИЯ СИБИРИ (1919 г.)

Надежда Михайловна Дмитриенко¹, Иван Сергеевич Караченцев²

^{1,2} *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

¹ *vassa.mv@mail.ru*

² *ivankarachencev@gmail.com*

Для цитирования: Дмитриенко Н.М., Караченцев И.С. Доклад А.Я. Тугаринова на съезде по организации Института исследования Сибири (1919 г.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 293–302. doi: 10.17223/22220836/49/24

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Original article

LECTURE OF A.Y. TUGARINOV AT THE CONGRESS ON THE ORGANIZATION OF THE INSTITUTE FOR THE STUDY OF SIBERIA (1919)

Nadezhda M. Dmitrienko¹, Ivan S. Karachencev²

^{1,2} *National Research Tomsk State University Tomsk, Russian Federation*

¹ *vassa.mv@mail.ru*

² *ivankarachencev@gmail.com*

For citation: Dmitrienko, N.M. & Karachencev, I.S. (2023) Lecture of A.Y. Tugarinov at the congress on the organization of the Institute for the study of Siberia (1919). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskustvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 293–302. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/24

Музееведческие труды Аркадия Яковлевича Тугаринова (1880–1948) с давних пор привлекают внимание профессиональных исследователей и специалистов по музейному делу [1–3]. Не случайно еще в 1919 г. он был приглашен выступить с докладом на пленарном заседании съезда по организации Института исследования Сибири, и в том же году его доклад «Местные музеи

Сибири и организация их деятельности» был опубликован в трудах съезда [4]. Нужно отметить, что главная задача съезда, работавшего в январе 1919 г. в Томске, состояла в выработке Положения об Институте исследования Сибири. Для решения этой задачи требовалось, по обоснованному мнению председателя президиума съезда, профессора Б.П. Вейнберга, «ретроспективно взглянуть, зачем, как и кем производились исследования Сибири до настоящего времени... какие формы объединения исследователей и исследований применялись...» [5. С. 26]. Наряду с другими участниками съезда поставленную задачу решал в своем докладе и А.Я. Тугаринов. Он коротко осветил обстоятельства зарождения музеев в Сибири и, используя имевшиеся в его распоряжении материалы, изложил свое представление о роли и значении сибирских музеев. Следует отметить, что высказывания А.Я. Тугаринова о музее как научном институте вполне соответствуют современной парадигме музееведения [6, 7]. С опорой на собственный многолетний опыт работы в Красноярском городском музее докладчик предложил развернутую программу создания и деятельности сибирских музеев. Надо сказать, что некоторые пункты этой программы были включены в решения 1-го Всероссийского музейного съезда 1930 г. и впоследствии частично реализованы [8, 9].

Давно ставшее библиографической редкостью выступление А.Я. Тугаринова на съезде по созданию Института исследования Сибири, не утратило своего научного значения в наши дни, и читатели «Вестника Томского государственного университета» вполне могут в этом убедиться¹.

Местные музеи Сибири и организация их деятельности

Среди факторов научной работы в Сибири, имеющих в то же время ближайшее отношение к делу внешкольного образования, мы должны на одно из первых мест поставить деятельность местных сибирских музеев. Будущий историк Сибири XIX столетия несомненно должен будет посвятить особую главу этой форме научной и культурно-общественной работы сибирской интеллигенции. И только тогда во всей полноте выяснится для нас та громадная роль, которую сыграли и продолжают играть местные хранилища в истории науки, мысли и местного самосознания.

Обстоятельства, способствовавшие возникновению в Сибири местных музеев, были, конечно, многообразны, и рассмотрение их увело бы нас далеко в сторону. Причиной того было и время их основания под влиянием получившей популярность идеи местных музеев, пришедшей к нам с Запада, и чисто местные условия объединения немногочленных провинциальных сил с разнообразным направлением интересов вокруг одного дела, и невольно привлекавшее внимание своеобразие природы Сибири, племенного состава и самобытного уклада жизни, обилие памятников доисторического прошлого и т.д.

Местный музей есть собрание коллекций местного края, характеризующий его природу, человеческий быт, в его прошлом и настоящем, формы и условия практической деятельности современного населения. Этим определением объясняется и роль местного музея, источника объективных данных о местном крае, как для научных, так и учебно-вспомогательных целях, и по-

¹ В представленном далее тексте доклада орфография и пунктуация автора сохранена.

собрание для решения вопросов практики. Отсюда же вытекает и состав материалов местного музея.

Как среда, как средства и возможность деятельности человека в местном музее должна быть представлена природа характеризуемой им области во всем ее многообразии. Былая жизнь Земли в пределах края с сопутствовавшей каждой эпохе органической жизнью, физико-географическая характеристика района, геологический облик страны, состав ее флоры и фауны – должны составить первую группу собраний музеев, отдела природы. Былая жизнь человека, констатируемая по дошедшим до нас памятникам, во всем разнообразии ее проявлений, быт духовный и материальный всех населяющих край этнографических групп, со всеми особенностями их жизни – образуют второй отдел местного музея: отдел человека. Наконец, формы современной хозяйственно-промышленной жизни, характеристика местных естественных богатств, сведения статистико-экономического свойства составляют третий отдел: отдел обществоведения и прикладных знаний. Самостоятельной группой предметов, могущих быть объединенными в особый отдел, будут объекты не местного происхождения. Будучи соответственным образом классифицированы, они дадут материал для коллекций общеобразовательного характера, однако в условиях современного существования наших музеев и преобладающего направления их работы, указанный отдел не всегда может получить должное развитие. К тому же эти цели поставлены на очередь специально педагогическими музеями. Почти то же можно сказать о собрании предметов искусства, придавая громадное значение созданию художественных музеев или организации художественного отдела при местных музеях, мы вынуждены в настоящее время отказаться от этой задачи, как непосильной провинциальным учреждениям.

Приведенная схема содержания местного музея, если, быть может, и не исчерпывающая, то во всяком случае охватывающая в основных чертах его объем, касается так сказать демонстрационной стороны. Этим, однако, мы бы не считали исчерпанными его задачи как местного учреждения. В условиях провинциального существования, при отсутствии научных и учебно-вспомогательных учреждений, музей является единственным прибежищем для лиц, ищущих возможности заняться научной работой, найти для этого благоприятные условия и материал. Вот почему каждый музей должен располагать средствами не только удовлетворять эти потребности ищущих знания, но и стремиться привлекать и объединять их для работы. Для провинции местный музей в маленьком масштабе то же, что для культурных центров научные и учебные институты, лаборатории или кабинеты. Разница сводится к тому, что здесь работающий манипулирует лишь местным материалом, он предоставлен самому себе, своему таланту, личной инициативе, не всегда находя единомышленников или руководителей. Наконец, одним из постоянных проявлений деятельности музея должны быть беседы по разным отраслям местного родиноведения как средство поднятия интереса к родной природе, жизни, объективному знанию вообще и как средство привлечения к местной научной работе всех интересующихся, особенно из молодежи.

Такова программная, так сказать, сторона дела. Теперь из сферы теоретических положений обратимся к действительности и бросим беглый взгляд на то, поскольку интересующим нас учреждениям удастся осуществить

намеченные задачи, каково их состояние в настоящий момент, какое положение занимают они среди иных научных и культурно-просветительных учреждений нашей провинции.

Бюджет громадного большинства местных музеев едва ли превышает в среднем, $\frac{1}{2}$ – 2 тыс. рублей, бывая часто и менее. Иными словами, целое учреждение получает меньше, чем полагается обычно служащему в общественном или казенном учреждении. Ясно, много на эти средства не сделаешь. И вот мы видим картину тягостного, прямо таки бедственного положения музеев. Консерватор, редко с помощником или препаратором, служитель – вот штат наиболее, так сказать, состоятельных музеев. Очень часто специального консерватора нет, а есть лицо, приватно исполняющее его роль за ничтожное содержание. Если коснемся таких сторон жизни, как, например, условий жилищных, степени оборудованности инвентарем, мебелью и т.д., то и здесь натолкнемся на массу недочетов, неотложных потребностей, парализующих развитие или просто нормальную жизнь. На покупки материалов средств не хватает, пополнение идет за счет добровольных, случайных приношений, а отсюда – пестрый, не планомерный подбор коллекций. Местным работникам приходится быть свидетелями того, как местные материалы уплывают из-под рук, в лучшем случае находя себе место в музеях столичных, а чаще попадают либо за границу, либо в частные руки, разрозниваются до невозможности, затрудняя обработку местного материала, а то и просто гибнут безвозвратно в руках какого-нибудь так называемого любителя старины, случайно располагающего средствами, или бестолкового коллекционера. Что ни год в Сибирь устремляются люди всех национальностей, вывозят бесценные сокровища, рассыпанные на необъятном просторе, а местные музеи в молчаливом бездействии демонстрируют им свою беспомощность.

Наконец есть еще одно важное обстоятельство, которое лишает возможности наши хранилища выполнять свои задачи. Только что указанное расхищение национальных богатств свидетельствует о недостаточной законодательной охране их и безразличном отношении тех учреждений и представителей власти, которые могли бы принять меры охраны. То же самое приходится констатировать и о памятниках истории в виде разнообразных архивных материалов. Факты продажи на вес ценнейших архивов, растапливания ими печей и т.п. являются заурядным явлением нашей жизни. Здесь мы сталкиваемся снова с неорганизованностью дела охраны устранением от нее местных хранилищ и отсутствием специальных узаконений в виде предоставления музеям или научным обществам права изъятия этих материалов и хранения собственными силами. До сих пор некоторыми правами в этом отношении располагали архивные комиссии – институты, не привившиеся в Сибири, но по практике российских комиссий известно, что и им, когда требовалось изъять какой-нибудь архив, приходилось проделывать сложную процедуру всяких ходатайств, ожиданий и т.п., часто кончавшихся не в их пользу. А тем временем мыши ели пожелтевшие листы, эжекутор сбывал знакомому лавочнику папки бумаг, хорошо зная, что никогда и никакому начальству они не понадобятся. И несомненно не было бы безвозвратно погибших памятников старины, как предметных, так и документальных, памятников зодчества, искусства, культуры вообще, если бы охрана и собирание их были в законодательном порядке предоставлены местным музеям или анало-

гичным организациям. В этом деле, как и во всяком ином, только непосредственно заинтересованные организации, и только местные, смогут осуществить эту задачу наиболее полно и целесообразно. Вот почему, говоря об организации дела накопления и хранения материалов, мы не можем не указать на эту сторону вопроса. Для России прошлого это одно из выражений недоверия частным научно-общественным организациям, которому сейчас не должно быть места.

Рядом же мы должны поставить игнорирование музея как источника для решения вопросов практики. В лучшем случае какой-нибудь золотоискатель заглянет сравнить свои образцы, раз в год поступит запрос о существовании какого-нибудь технического растения или вредителя полеводства. И здесь мы наталкиваемся на то же печальное явление русской действительности – вести практическую работу, не прибегая к услугам знаний.

Обращаясь к деятельности местных музеев, мы видим, что они работают совершенно обособленно вне постоянной связи между собой. Те отчеты об их состоянии, которые получаются с опозданием в 2–3 года, не дают возможности следить за текущей работой. Отсюда в жизни каждого из музеев какая-то отчужденность, предоставление себя своим собственным силам. Далее, отдельные музеи очень редко выступают с популяризацией своих задач в широких кругах населения, не поддерживая неослабного внимания к ним, не демонстрируя всего громадного разностороннего их значения, почему оценки роли и значения музеев еще не последовало со стороны широких кругов русского общества, а именно значения провинциальных местных музеев. Мы можем видеть подтверждение этой мысли в том, что когда во главе какого-либо местного музея появлялся человек, преданный своему делу, когда он неослабно, хотя бы личным влиянием, не уставал привлекать к своей работе самые разнообразные элементы населения, выясняя ее содержание и смысл – как тогда оживало дело, росло, ширилось, завоевывало симпатии и вновь замирало, когда его преданный служитель от него отстранялся. Наконец, нельзя не указать, как на слабую сторону развития отдельных музеев, на чисто техническую неподготовленность в некоторых отношениях его руководителей. При разнообразии содержания, а, следовательно, методов выставки, каталогизации, монтировки, этикетировки и т.п., работникам музея приходится вникать во все детали дела, быть сведущими в массе мелочных практических приемов, а достичь этого можно далеко не всегда. Ведь мы не имеем для этой цели ни широко доступных руководств или образцов, ни организаций, к которыми можно было бы обратиться за компетентными указаниями. А в результате – дефекты демонстрационного характера, слабость освещения какого-либо вопроса и неуспех его трактовки в глазах посетителя.

Меры, осуществление которых мы считали бы неотложными в интересах организации и поднятия музейного дела в Сибири, могут быть разделены на три категории: меры организационного характера, финансового и законодательного.

Выше мы уже указывали, что деятельность отдельных музеев протекает совершенно изолированно, что является существеннейшим организационным дефектом. Поэтому совершенно необходимо создание особого, так сказать, музейного сибирского центра, который был бы объединяющим и частью руководящим в музейном деле. Решение этого вопроса в связи с возникновении-

ем Института исследования Сибири подсказывается само собой; такой музейный центр должен возникнуть при нем. Не предпреляя сейчас здесь конструкции центрально-музейного органа и полагая, что это может явиться предметом особого совещания заинтересованных учреждений и лиц, скажем лишь, что к участию в текущей работе такого органа при Институте должны быть привлечены представители местных музеев в качестве постоянных участников. В главнейших чертах характер работы музейного центра мог бы состояться из следующих задач: объединение деятельности музеев, общее теоретическое руководство в их деятельности, издание органа, посвященного вопросам теории и практики музейного дела, организация инструкционного справочного бюро по вопросам теории и практики, устройство курсов музейного дела, созыв съездов деятелей музеев, издательство по музееведению.

Если почему-либо не представлялось возможности издавать особый музейный орган, то на первое время было бы необходимо отвести особый отдел в имеющем выходить органе Института. Программа такого органа или отдела нам представляется в следующем виде:

- 1) разработка вопросов теории и практики музейного дела;
- 2) статьи по вопросам музейной техники (препарирование, реставрация, мебель и т.п.);
- 3) обзоры и описания русских и зарубежных музеев;
- 4) краткие сведения о жизни музеев – новые поступления, экскурсии для сбора материалов, об устраиваемых при музеях беседах, лекциях, работе персонала и т.п.;
- 5) справочный отдел: предложения обмена, обработка материалов, почтовый ящик по вопросам музееведения;
- 6) библиография – русская и иностранная.

При центральной же музейной организации должно быть учреждено инструкционное справочное бюро по вопросам теории и практики музейного дела. Только тот, кто работал в музее, может понять, сколь необходимым является надобность в учреждении такого бюро. Если существуют различные пособия для сбора материалов, то совершенно отсутствуют руководства монтировки и хранения их в музеях. В частности препарирование зоологических, например, объектов представляет что-то вроде тайны профессионалов, равно как, например, муляжировка, рецепты всевозможных красок, консервирующих жидкостей, мастики, клеев, лаков и т.п. Разбросанным по провинциям работникам музеев, да и просто любителям подобные справки совершенно необходимы, и кто знает, сколько погубило и погибает материала за неумением его сохранить в должном виде и невозможностью воспользоваться услугами профессионалов. Имеющиеся пособия или совершенно устарели, или составлены так, что пользы от них нет никакой. Тоже можно сказать и о многих других сторонах музейной практики. Чрезвычайно существенный вопрос регистрации и этикетировки наличного материала в одинаковой мере еще не трактовался в специальной русской литературе, тогда как, в частности, каталогизация и ее системы составляют тот предмет, который обеспечивает наиболее целесообразное пользование, размещение и нахождение музейных предметов.

Проектируемое бюро должно быть, между прочим, местом спроса и предложений музейного труда.

Однако, как бы успешно ни справлялось бюро со своей задачей, оно вряд ли смогло бы обслужить многообразные вопросы музейной теории и практики, хотя бы, например, в силу объема работы. Поэтому остается совершенно необходимым устройство периодических курсов музейного дела. Уже много лет, как устраиваются курсы библиотекведения, которое выработало свои схемы, системы, имеет литературу и периодическую печать, тогда как для несравненно более сложного, громоздкого, требующего более специальной подготовки музейного дела, ничего этого не существует. И потому еще часто наши музеи столь внутренне не организованы, страдают дефектами внешности или внутреннего содержания, что у его вполне интеллигентных руководителей и работников нет специальных знаний. Мы вступаем в полосу культурного строительства, когда заживут, конечно, лучшей жизнью и наши музеи, понадобятся для работы в них новые силы – создать таковые возможно будет только устройством специальных курсов музееведения. Таким образом, курсы эти должны быть рассчитаны, как для лиц, желающих усовершенствоваться в познаниях, так и для желающих подготовить себя к музейной работе. Нельзя сомневаться, что значительный контингент слушателей таких курсов составят земские работники по внешкольному образованию.

Наряду с этим должно поставить и устройство повременных съездов деятелей музеев. И в жизни интересующих нас учреждений есть и будут вопросы современности, вопросы организационные, специальные и т.д. Полагаем, что о необходимости устройства таких съездов распространяться не приходится, инициативу и организацию по созыву их должен будет взять Институт исследования Сибири в лице музейного центра.

Нам остается поэтому упомянуть о последней организационной функции возникающего Института в области музейного строительства, это об издательстве. Программа его может быть та же, что и программа музейного органа, конечно, в форме более монографической. Особенно необходимым нам представляется издательство всевозможных руководств и пособий по части хранения, монтировки и систематизации материалов.

Выше уже указывалось, и всем это хорошо известно, что все наши музеи испытывают крайнюю нужду в средствах. В то же время любой музей выполняет функции образовательного значения, обслуживает широкие круги населения с самых различных сторон, является разновидностью внешкольного образования и народной аудиторией и тем самым исполняет, в сущности, функции государственные. То, что каждый музей накапливает, по существу не может и не должно являться чьей либо собственностью, его ценности – ценности национальные. Следовательно, в накоплении их должно быть заинтересовано государство в целом. Отсюда естественным выводом является мысль, что в интересах развития музейного дела, оно должно пользоваться финансовой поддержкой государства. Сейчас большинство музеев свои скудные средства получают из касс городов, от частных пожертвований или от ведающих ими частных организаций. Но как в деле народного образования государство считает себя обязанным усиливать местные средства, так и в деле финансирования музеев оно не может устраниваться. Поэтому мы полагали бы необходимым основание при Институте исследования Сибири особого фонда, специального или как части общих средств Института, из которого музеи могли бы получать ежегодное ассигнование или производить заим-

ствования на очередные нужды. В некоторых случаях такие ссуды могли бы быть безвозвратными. Конечно, подобная постановка вопроса, т.е. финансирование со стороны государства, не должно исключать местной инициативы в добывании средств, но важно создать условия, чтобы в случае отсутствия их не парализовалось дело на местах. Точно так же Сибирский музейный фонд может пополняться пожертвованиями частных лиц, ассигнованиями земств, городов, научных и просветительных организаций, ведомств и т.д. Размеры ежегодных и специальных ассигнований каждому музею определяются музейным органом Института исследования Сибири, как равно через него должны проходить всякие ходатайства местных музеев об увеличении средств, специальных ассигнований и т.д.

Нам остается указать на меры законодательного порядка, который важно провести в интересах предоставления местным хранилищам права охраны памятников старины, как вещественных, так и архивных. Существующее законодательство предоставляет отчасти это право губернским архивным комиссиям, однако далеко не в достаточной мере. Поэтому необходимо распространение в первую очередь этих прав на местные музеи и вообще те организации, которые будут на то уполномочены Институт исследования Сибири, а затем безотлагательный пересмотр этих узаконений в сторону расширения круга предметов охраны и сферы компетенции охраняющих учреждений.

Если не поздно, то нужно хоть теперь остановить расхищение национальных памятников со стороны торговцев, кладоискателей и невежественных собирателей, переотправку их за границу, раскопку курганов и могил, разламывание классических памятников изобразительного искусства и письма на тротуарные плиты и фундаменты, сжигание возами икон, распродажи по кускам трупов мамонта и т.д. Все категории охраняемых предметов должны быть строго предусмотрены, перечислены и объявлены национальной собственностью без права владения ими частными лицами. Право хранения этих предметов должно принадлежать только музеям. Главным образом необходима передача музеям или другим научным организациям всех архивных материалов, не имеющих справочно-делопроизводственного значения для административных учреждений и ведомств, а также самоуправляющихся органов. При всех случаях, когда в учреждениях будет стоять вопрос о выделении так называемого подлежащего и не подлежащего хранению в архиве материала, таковое не может быть произведено без участия представителя местного органа, ведающего делом охраны памятников. Всякие разрешения на коллектирование, раскопки и т.д. должны даваться тем же местным (областным) органом. Что касается роли местных хранилищ в настоящий момент в смысле сбережения того, что еще хранится, то им необходимо предоставление права учета всего имеющегося архивного материала и изъятия для собственного хранения всего, что ими будет признано того заслуживающим.

Таковы соображения в смысле организации музейного дела в Сибири, какие по мысли Красноярского подотдела Русского географического общества, от лица которого я имею честь здесь выступать, представляются необходимыми для поднятия, развития и наилучшего устройства этой разновидности научно-просветительной работы. Само собой, изложенным намечена лишь схема строительства и прежде чем высказанные здесь мысли получат

осуществление, необходима разработка многих деталей. Эта цель в задачу изложенного доклада не входила. Мы старались лишь поставить вопрос организации сибирских музеев во всем его целом, призвав к нему внимание настоящего съезда, полагая, что музейное дело составит в будущем одну из крупных отраслей работ Института исследования Сибири. С этой же целью мы полагали бы необходимым выделить из среды настоящего съезда особой секции музееведения, которая проработала бы вопросы сибирского музееведения и положила основу для строительства их лучшей жизни. Хочется думать, что наши музеи уже прошли свой тернистый путь забытого существования на задворках интеллектуальной жизни, слишком много уже сделано ими для науки, для познания нашей родной страны, чтобы теперь, в новых – и будем верить – лучших культурных условиях нашей жизни они не остались ее пасынками, а заняли бы то почетное место, которое им по праву принадлежит.

Список источников

1. Аркадию Яковлевичу Тугаринову посвящается... : сб. науч. ст. / Красноярский краевой краеведческий музей. Красноярск, 2011. 384 с.
2. Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 2: Труды музееведов последней трети XIX – первых десятилетий XX века / Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк, А.Д. Дементьев и др. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2019. 252 с.
3. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Аркадий Яковлевич Тугаринов и становление Красноярского музея // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 207–214.
4. Тугаринов А.Я. Местные музеи Сибири и организация их деятельности // Труды съезда по организации Института исследования Сибири. Томск, 1919. Ч. 1. С. 42–49.
5. Вейнберг Б.П. Задачи съезда по организации Института исследования Сибири // Труды съезда по организации Института исследования Сибири. Томск, 1919. Ч. 1. С. 26–39.
6. Дмитриенко Н.М., Лозовая Л.А., Бутенко М.А., Глухов В.С. Музееведение как комплекс знаний о музейном деле: к историографии проблемы // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 399. С. 34–41.
7. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И., Караченцев И.С. Музей – ключевое понятие музееведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 189–202.
8. Дмитриенко Н.М., Лозовая Л.А. Первый музейный съезд как фактор эволюции музейного дела России // Вестник Томского государственного университета. История. 2013. № 6. С. 193–198.
9. Дмитриенко Н.М., Жеребцова К.О. 1-й Всероссийский музейный съезд и его влияние на сибирские музеи // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 222–235.

References

1. Martynovich, N.V. (ed.) (2011) *Arkadiyu Yakovlevichu Tugarinovu posvyashchaetsya...* [Dedicated to Arkady Yakovlevich Tugarinov]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore.
2. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I., Dementiev, A.D. et al. (2019) *Muzeevedcheskoe nasledie Severnoy Azii* [Museum Heritage of North Asia]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University.
3. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2021) Arkadiy Yakovlevich Tugarinov and the formation of Krasnoyarsk Museum. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 207–214. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/41/17
4. Tugarinov, A.Ya. (2019) Mestnye muzei Sibiri i organizatsiya ikh deyatel'nosti [Local museums of Siberia and the organization of their activities]. *Trudy s"ezda po organizatsii Instituta issledovaniya Sibiri*. 1. pp. 42–49.

5. Weinberg, B.P. (1919) Zadachi s"ezda po organizatsii Instituta issledovaniya Sibiri [Tasks of the Congress on the organization of the Institute for the Study of Siberia]. *Trudy s"ezda po organizatsii Instituta issledovaniya Sibiri*. 1. pp. 26–39.

6. Dmitrienko, N.M., Lozovaya, L.A., Butenko, M.A. & Glukhov, V.S. (2015) Muzeevedenie kak kompleks znaniy o muzeynom dele: k istoriografii problemy [Museum studies as a complex of knowledge about the museum business: to the historiography of the problem]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 399. pp. 34–41.

7. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I. & Karachentsev, I.S. (2020) The Museum as key concept of Museum Science. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 37. pp. 189–202. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/37/20

8. Dmitrienko, N.M. & Lozovaya, L.A. (2013) Pervyy muzeyny s"ezd kak faktor evolyutsii muzeynogo dela Rossii [The first museum congress as a factor in the evolution of the museum business in Russia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 6. pp. 193–198.

9. Dmitrienko, N.M. & Zhrebtsova, K.O. (2019) The First All-Russian Museum Congress and its influence on Siberian museums. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 33. pp. 222–235. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/33/19

Сведения об авторах:

Дмитриенко Н.М. – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: vassa.mv@mail.ru

Караченцев И.С. – ассистент кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: ivan-karachentsev@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

Karachentsev I.S. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ivankarachentsev@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.04.2022;
одобрена после рецензирования 07.02.2023; принята к публикации 15.02.2023.*

*The article was submitted 20.04.2022;
approved after reviewing 07.02.2023; accepted for publication 15.02.2023.*

Научная статья

УДК 792.01 (049.32)

doi: 10.17223/22220836/49/25

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ДИАЛЕКТИКА ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА: ОПЫТ КОГНИТИВНОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ»

Ирина Анатольевна Тарасова

*Саратовский национальный исследовательский государственный университет
имени Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия, tarasovaia@mail.ru*

Аннотация. Рецензия представляет монографию В. Алесенковой, закладывающую теоретические основы нового научного направления – когнитивного театроведения. Отмечается, что монография носит междисциплинарный характер: автор использует достижения когнитологии для изучения процессов создания смысла в постдраме. Основными итогами исследования, по мнению рецензента, являются осмысление невербальных форм воплощения символических образов; описание механизма переноса смысла из визуального пространства в ментальное в процессе постижения режиссерского замысла.

Ключевые слова: когнитивное театроведение, смысл, символ, постдрама

Для цитирования: Тарасова И.А. Рецензия на книгу «Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 303–309. doi: 10.17223/22220836/49/25

Original article

BOOK REVIEW: DIALECTICS OF POST-DRAMATIC THEATER: THE EXPERIENCE OF COGNITIVE THEATER STUDIES

Irina A. Tarasova

Saratov State University, Saratov, Russia Federation, tarasovaia@mail.ru

Abstract. The review presents a monograph by V. Alesenkova, which lays down the theoretical foundations of cognitive theater studies. The material for Alesenkova's research is the phenomenon of post-drama. The review notes that the monograph is interdisciplinary: the author uses the achievements of cognitology to study the processes of the sense creating in post-drama. Therefore, the reviewer uses the method of comparing the terms of the humanities (sign, symbol, myth, metaphor, concept) with their cognitive interpretation in the study of Alesenkova. Using the experience of semiotics and cognitive linguistics, Alesenkova creates an original cognitive methodology for the analysis of stage action. Based on a large amount of factual material, the author of the monograph convincingly shows that the constructive potential of a symbol allows one to create inter-level semantic projections (so called *transsemantic constructions*), in which the process of signifying a symbol and symbolizing a sign is carried out.

According to the reviewer, the main findings of the study are:

- comprehension of non-verbal forms of embodiment of symbolic images;
- description by means of the author's term "transsemantic constructions" of the mechanism of transferring meaning from visual space to mental in the process of comprehending the stage director's intention;
- creation of a typology of theatrical symbols.

In linguistics, a symbol is a second-order verbal sign, while V. Alesenkova considers the process of symbolizing a non-verbal (visible or audible) material form. V. Alesenkova argues that the semantic physical actions of the actors play a key role in the construction of the mental level of the performance, have a dominant effect on its viewer interpretation. In the monograph by Alesenkova, the hypothesis of the non-verbal nature of the concept is being developed. As a result, the author offers his own understanding of post-drama as a process of organizing meaning that goes beyond the linguistic level of a dramatic text.

The reviewer supposes that it is precisely the attempt to model the mental reality of both the stage director and the viewer that allows Alesenkova's monograph to be classified as a new research area of cognitive science.

Keywords: cognitive theater science, sense, symbol, post-drama

For citation: Tarasova, I.A. (2023) Book review: Dialectics of post-dramatic theater: the experience of cognitive theater studies. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 303–309. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/25

Алесенкова В. Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения: монография / под ред. и с предисл. З.В. Фоминой. – Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2020. – 290 с.: ил.



Термин «когнитивный», встречающийся в названии целого ряда дисциплин (когнитивная психология, когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика и др.), означает «связанный с процессами познания (когниции)», в которых задействованы мышление и речь, а также сенсомоторный опыт и эмоциональные аспекты восприятия [1. С. 81]. Разные дисциплины в конгломерате когнитивных наук занимаются разными аспектами когниции: лингвистика изучает процесс фиксации знаний в языковых формах, психология – «архитектуру» когнитивной системы человека, нейронауки – биологические основания когниции и т.д. С появлением монографии В. Алесенковой можно утверждать, что в содружестве когнитивных наук появилась новая дисциплина – когнитивное театроведение.

Рецензируемая монография представляет когнитивный взгляд на постдраматический театр.

Первая глава книги посвящена осмыслению феномена постдрамы, определяемой автором как «диалектическая модель творчества режиссера, выраженная в пересечении вербального и невербального, визуального и ментального пространства сценического действия» [2. С. 2]. Феномену постдрамы, согласно исследованию В. Алесенковой, присущи следующие черты:

- двухвекторное развитие условного театра в области мифотворчества и перформативности;
- переход от творческого воплощения текста драматурга к созданию режиссерского сценического замысла на основе литературного сюжета;
- вторичная смысловая надстройка над авторским замыслом, которая создается преимущественно невербальными художественными средствами;
- воплощение аудиовизуальными художественными средствами ментальных образов символической сферы восприятия.

Для автора работы особенно актуальным является понимание постдраматизма как процесса организации смысла, выходящего за пределы языкового уровня драматургического текста. Критикуя известную концепцию немецкого теоретика постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана [3], В. Алесенкова подчеркивает, что постдраматический театр – это не отсутствие смысла, как это нередко представляется, а новые способы смыслового конструирования. Научное осмысление невербальных форм воплощения символических образов является, безусловно, важной исследовательской задачей.

Если первые две главы («Постдраматический театр как двухвекторная модель режиссерского творчества», «Мифотворчество и перформативность») будут особенно интересны теоретикам драмы и специалистам в области истории театрального искусства, то последующие разделы расширяют научный контекст исследования, которое приобретает качества междисциплинарного. Беря за основу семиотическую модель мифа Р. Барта [4] и когнитивную теорию метафоры Д. Лакоффа и М. Джонсона [5], В. Алесенкова создает на их основе оригинальную когнитивную методологию анализа сценического действия.

В центре внимания В. Алесенковой – процессы смыслопорождения в постдраматическом спектакле, модели формирования смысла в сознании зрителя, для которых используется авторский термин «трансмысловые конструкции» – *формы трансляции смысла, возникающего в результате пересечения смысловых сфер бытия с одного уровня на другой: из визуального пространства в ментальное, с внешнего плана на внутренний и обратно, из языковой сферы в неязыковую, из эмпирического плана в метафизический* [2. С. 130].

В.Н. Алесенкова предполагает, что выявление доминирующего типа трансмыслового конструирования позволяет более точно определить эстетику театрального представления. По утверждению автора, языковая конструкция *аллегорического* типа свойственна поэтическому (метафорическому) театру, а языковая конструкция *псевдоаллегорического* типа характерна для постмодернистского театра. Эстетика же собственно постдраматического театра формируется на мифическом уровне.

В отличие от Р. Барта, посвятившего свою книгу «Мифологии» развенчанию современных мифов, Алесенкова подчеркивает позитивную сущность режиссерского мифотворчества. Именно позиция по отношению к мифу –

мифосозидание или демифизация – позволяет провести демаркационную линию между трансмысловым конструированием и деконструкцией, лежащей в основе перформативности.

В спектакле-мифе основным механизмом трансляции смысла является символ, поскольку он способен одновременно осуществлять связь с идеей (прообразом) и визуальным (или акустическим) объектом, пользуясь структурой метафоры и знака, которые рассматриваются как вспомогательные инструменты символизации.

Как известно, отличительной особенностью символа является его способность вмещать в своей материальной форме как значения эмпирического мира, так и мира духовного, трансфизического. В лингвистике символ – это вербальный знак второго порядка, в то время как В. Алесенкова рассматривает процесс символизации невербальной (видимой или слышимой) материальной формы (глава «Символ как системный элемент конструирования смысла»). На большом фактическом материале (указатель проанализированных спектаклей содержит более 80 наименований постановок отечественных и зарубежных режиссеров) автор работы убедительно показывает, что конструктивный потенциал символа, заложенный в полярности его образной и знаковой природы, позволяет создавать межуровневые смысловые проекции (трансмысловые конструкции), в которых осуществляется процесс означивания символа и символизации знака.

Думается, монография В. Алесенковой вносит определенный вклад в развитие теории символа. Этот вклад обусловливается предложенной автором типологией символов и предпринятой реконструкцией процесса символизации в театральном искусстве.

В. Алесенкова выделяет три типа символов. Первый тип – конвенциональный символ, т.е. символический объект с уже зафиксированным значением, например, цветовые символы, символы власти и государственности, геометрические символы и символы стихий. В языке такие символы, как правило, называются традиционными (черный – символ смерти; роза – символ любви). Представляется, что символическое значение таких конвенциональных символов совпадает с означаемым традиционных символов в языковых системах, именно поэтому они сохраняют свое значение за пределами спектакля. В структуре театрального действия подобные символы ведут себя как знаки, осуществляя перенос значения с формально-языкового уровня на ментальный (точнее назвать его семантическим). Например, в спектакле «Король Лир» И. Шаца направленный на сцену красный свет в момент ослепления Глостера символизирует кровь.

Второй тип – номинальный символ (в поэтике ему соответствует индивидуально-авторский символ). В концепции В. Алесенковой номинальным символом становится интуитивно выбранный режиссером визуальный (реже акустический) объект, на котором фокусируются ассоциативные представления режиссера (и зрителей). Смысловые физические действия, которые осуществляются актерами с этим предметом, проецируются на ментальный уровень, в область представлений об объекте, вовлеченном в физическое действие (рояль – поющая душа дома, мундир – система отцовских ценностей в постановке «Трех сестер» И. Шаца). Структура смыслопорождения в данном случае носит метафорический характер. Номинальный символ созда-

ет проекцию на ментальный внеязыковой уровень, не сохраняя связь с объектом вне сценического действия.

Наконец, корреляция всех значений, накапливаемых зрителями в течение спектакля, создает символический образ, который можно назвать *концептуальным символом, метасимволом*. Метасимвол представляет собой ментальный символический образ, выделенный из сферы бессознательного. Он познается зрителями как проекция метафорического концепта в концепт мифический. Таким мифическим концептом выступает, например, в спектакле П. Вуткарэу «Елизавета I» принцип марионеточности (подчинение человеческих судеб и судеб великих и мелких держав предопределению свыше). Концептуальный символ является средством познания действующих принципов и законов мироздания (ИЕРАРХИЯ, АМБИВАЛЕНТНОСТЬ, ЦИКЛИЧНОСТЬ, РАВНОВЕСИЕ и т.п.) и апеллирует к метафизическому опыту зрителя. Этот тип символа не проявляется на уровне визуально-акустических форм, а возникает как надстройка номинального символа, являясь по сути метасимволом. Наличие метасимволов свидетельствует о преобразовании сценического действия в сценический ритуал.

Важным не только для искусствоведения, но и для семиотики является новый взгляд на динамику формирования театрального символа. В. Алесенкова утверждает, что смысловые физические действия актеров играют ключевую роль не только в конструировании ментального языкового (семантического) уровня спектакля, но и оказывают доминантное воздействие на зрительскую интерпретацию на ментальном внеязыковом уровне. Ассоциативно-символические и абстрактно-символические действия функционируют в спектакле как двигатель мысли, сообщаящий энергию и силу механизму символизации. Привлечение данных зрительских опросов позволяет представить процесс трассы смыслового конструирования с разных точек зрения.

Важным для когнитологии является конкретизация понятия концепта (базовой единицы мышления) относительно сценического действия. В монографии Алесенковой получает развитие гипотеза о невербальной природе концепта, неоднократно высказывавшаяся представителями когнитивной лингвистики [6].

В четвертой главе «Опыт когнитивного театроведения» убедительно представлена реконструкция ключевых концептов, осуществляемая на материале ряда спектаклей. Заслуживает внимания сам путь реконструкции: от невербальной метафоры к символу, определяющий методологию когнитивного анализа постдрамы. Так, анализируя концепт ГОСУДАРСТВО, В. Алесенкова вычленяет ряд ассоциативных цепочек (концептуальных метафор):

- 1) государство – сооружение, разрушение которого приводит к гибели;
- 2) государство – демоническое структурное образование с инверсивным божественному миропорядком;
- 3) государство – система механизмов и др.

На базе этих концептуальных метафор, т.е. системы регулярных проекций из более конкретной «области источника» на более абстрактную «область цели», в сознании зрителя возникает символический образ государства (концептуальный символ), оформляется концепт государственности как иерархии. Подчеркнем, что в отличие от концептуальных метафор, описанных М. Джонсоном и Д. Лакоффом [5], сценическая (визуальная) метафора в

представлении Алесенковой образуется в процессе сценического действия невербальными средствами театра.

В результате проведенного анализа автор приходит к выводу, что концепт в постдраматическом театре имеет двойное бытие: языковую форму репрезентации (основанную на знаках) и мифическую (основанную на символах). Таким образом, на принципиально ином материале подтверждается вывод о послойной, многоуровневой структуре концепта [7].

Кризис семиотического подхода к спектаклю в конце XX в. автор монографии связывает с разворотом театра к невербальным формам воплощения смысла, не подчиняющимся законам драматического действия, на которое были направлены адаптированные семиотикой методы лингвистического анализа [2. С. 118]. Предложенный В. Алесенковой путь решения этой проблемы – попытка выявить универсальные свойства в знаковом аспекте символа, применить когнитивный подход к анализу сценического действия – является, на наш взгляд, весьма продуктивным, так как открывает новые междисциплинарные перспективы и свидетельствует о единстве гуманитарного знания.

Список источников

1. Кубрякова, Е., Демьянков В., Панкрац Ю., Лузина Л. Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е. Кубряковой. М. : Филолог. факультет МГУ, 1996. 245 с.
2. Алесенкова В. Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения / под ред. и с предисл. З. Фоминой. Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2020. 290 с.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М. : ABCdesign, 2013. 311 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. Г. Косикова. М. : Прогресс, 1994. 616 с.
5. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. А. Баранова. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. 256 с.
6. Попова З., Стернин И. Когнитивная лингвистика. М. : Восток-Запад, 2007. 315 с.
7. Тарасова И. Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы. М. : ИНФРА-М, 2018. 166 с.

References

1. Kubriakova, E.V., Demyankov, V., Pankrats, Yu. & Luzina, L. (1996) *Kratkiy slovar' kognitivnykh terminov* [A Concise Dictionary of Cognitive Terms]. Moscow: MSU.
2. Alesenkova, V. (2020) *Dialektika postdramaticheskogo teatra: opyt kognitivnogo teatrovedeniya* [Dialectics of post-dramatic theater: The experience of cognitive theatrolology]. Saratov: The L.V. Sobinov Saratov State Conservatory.
3. Lehmann, H.-T. (2013) *Post-dramatic theater* [Post-dramatic Theater]. Translated from German by N. Isaeva. Moscow: ABCdesign.
4. Barthes, R. (1994) *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Translated from French by G. Kosikov. Moscow: Progress.
5. Lakoff, G. & Johnson, M. (2008) *Metafori, kotorymi my zhivem* [Metaphors We Live By]. Translated from English by A. Baranov. Moscow: LKI.
6. Popova, Z. & Sternin, I. (2007) *Kognitivnaya lingvistika* [Cognitive Linguistics]. Moscow: Vostok-Zapad.
7. Tarasova, I. (2018) *Kognitivnaya poetika: predmet, terminologiya, metody* [Cognitive Poetics: Subject, Terminology, Methods]. Moscow: INFRA-M.

Сведения об авторе:

Тарасова И.А. – доктор филологических наук, профессор кафедры начального языкового и литературного образования Саратовского национального исследовательского государ-

ственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов, Россия). E-mail: tarasovaia@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Tarasova I.A. – Saratov State University (Saratov, Russia Federation). E-mail: tarasovaia@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 28.02.2021;
одобрена после рецензирования 05.03.2021; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 28.02.2021;
approved after reviewing 05.03.2021; accepted for publication 15.02.2023.*

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2023. № 49**

Редактор *А.А. Цыганкова, Н.А. Афанасьева*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Яковсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 04.04.2023 г. Дата выхода в свет 11.04.2023 г.
Формат 70х100¹/₁₆. Печ. л. 19,4; усл. печ. л. 25,2; уч.-изд. л. 26,6.
Тираж 50 экз. Заказ № 5382. 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