

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2023

№ 50

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. Бурлыкни, 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 (Syktyvkar, 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

Андреев Е.А., Тузовский И.Д. Образы будущего цифровой эпохи в произведениях метажанра антиутопии начала XXI века.....	5
Байкова Е.В. Инсектоморфизм в художественной культуре Японии.....	20
Балматова Т.М. Лекция «Канте хондо» Ф.Г. Лорки как источник правды и вымысла о песенной культуре юга Испании.....	29
Вильчинская-Бутенко М.Э. О чём напоминают нам сумочки, туфли и котики: публичное искусство как коммеморативная практика.....	36
Ворошин С.Д. Пути формирования культурной идентичности рода Строгановых в XVI–XVII вв.....	51
Копанева Д.Д. Образ средневекового героя в сербском кинематографе: от истоков до наших дней.....	66
Корниенко А.А., Никитина Ю.А. Глобализация как предпосылка системного кризиса: к проблеме возможности исчисления риска.....	81
Костина О.В., Филимонова О.Ф. Неясность искусства: онтосоциальное измерение.....	92
Ружинская И.Н. Национальный выпуск Ленинградского театрального института в Томске.....	106
Скальная О.А. Специфика современной китайской деловой культуры через призму традиционной китайской философии (на основании типологии культурных измерений Г. Хофстеде).....	121
Суворова И.М. Парадоксальность «общекультурного профиля» Шварца как проблема аксиологических исследований.....	130
Фадеева Т.Е., Старусева-Першеева А.Д., Сковородников П.Ю., Блюхер Ю.Н. GIF-анимирование в контексте современной иллюстрации: зачем «оживлять» картинку?.....	139
Федотова Н.Г. Культурная память города: особенности репрезентации нарративов локального патриотизма в городской среде.....	153
Шунейко А.А., Чибисова О.В. «Солярис» на перекрестке языков и культур.....	166

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Альмеева Н.Ю. Свадебные причитания тюркских народов Поволжья и Приуралья с одностроичной ритмической формулой: вопросы типологии.....	180
Денисова Г.Л. Раскрытие внутреннего мира персонажа в карикатурах Кукрыниксов 1941–1945 годов.....	193
Карняк А.Я. Объективный взгляд на происхождение и исполнение флейтовых текстов И.С. Баха.....	208
Милановская Е.С. «Химия и жизнь». Научный журнал как художественная платформа.....	221
Немерчук Е.Е. Абстрактная графика Петра Митурича: истоки, влияния, художественный язык.....	233
Портнова И.В. Философия «естественной Природы» и «космоцентризм» в изобразительном искусстве старого и Нового времени. Парадигмы смыслов.....	244
Рыбкова И.В. Влияние жанровых моделей в драматургии кантаты «История доктора Иоганна Фауста» А.Г. Шнитке.....	257

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Гендина Н.И., Косолапова Е.В., Родионова Д.Д., Рябцева Л.Н. Единое цифровое пространство музеев России: проблемы упорядочения контента и пробелы в профессиональной подготовке музейных работников.....	266
Короткова О.А. Дипломатический дар в контексте музея. На примере даров Николаю II от правителей восточных стран.....	285
Лю Т., Черняк Э.И. Законодательные основы создания Ляонинского палеонтологического музея.....	294
Стрекалина Е.А. Музей «Тальцы» как инструмент формирования исторической памяти.....	301
Mammadov Zaur. The national culture of Azerbaijan on UNESCO list of cultural heritage.....	308

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Есипова В.А., Голев И.А. Рецензия на книгу «Великая Тартария и семь ее гостей. Большое сибирское путешествие».....	319
Савельева Е.Н., Буденкова В.Е. Томские художники на межрегиональной выставке «СИБИРЬ-ХІІІ».....	322

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Andreev E.A., Tuzovsky I.D. Images of the future of the digital age in the metagenre of dystopia of the early XXI century.....	5
Baikova E.V. Insectomorphism in the artistic culture of Japan.....	20
Balmatova T.M. The conference “Cante hondo” by F. García Lorca as a source of truths and myths about Andalusian folk singing.....	29
Vilchinskaya-Butenko M.E. What handbags, shoes and cats remind us of: public art as a commemorative practice.....	36
Voroshin S.D. The means of forming the stroganovs’ cultural identity in the XVI–XVII centuries.....	51
Kopaneva D.D. The image of a medieval hero in serbian cinema: from the beginnings to the present day.....	66
Kornienko A.A., Nikitina Yu.A. Globalization as a prerequisite for a systemic crisis: to the problem of the possibility of calculating risk.....	81
Kostina O.V., Filimonova O.F. Obscurity of art: onto-social dimension.....	92
Ruzhinskaya I.N. National graduation of the Leningrad Theater Institute in Tomsk.....	106
Skalnaya O.A. Particularity of modern chinese business culture through the prism of traditional chinese philosophy (based on the typology of cultural dimensions of Hofstede).....	121
Suvorova I.M. Schwartz’s paradoxical “general cultural profile” as a problem of axiological research.....	130
Fadeeva T.E., Staruseva-Persheeva A.D., Skovorodnikov P.Y., Blucher Y.N. GIF animation in the context of contemporary illustration: why “animate” the picture?.....	139
Fedotova N.G. Cultural memory of the city: features of representing the narratives of local patriotism in the urban environment.....	153
Shuneyko A.A., Chibisova O.V. “Solaris” at the crossroads of languages and cultures.....	166

ART HISTORY

Almeeva N.Yu. Edding laments of the turkic people of the Volga and Urals with a single-line rhythmic formula: issues of typology.....	180
Denisova G.L. Exposition of personage’s inner world in Kukryniksy’s political cartoons of 1941–1945.....	193
Karpyak A.Y. An objective view of the origin and performance of flute music by J.S. Bach.....	208
Milanovskaya E.S. “Chemistry and life”. Scientific journal as an art platform.....	221
Nemerchuk E.E. Peter Miturich’s abstract graphics: the origins, influences, artistic language.....	233
Portnova I.V. The philosophy of “natural nature” and “cosmocentrism” in the visual arts of the old and new times. Paradigms of meanings.....	244
Rybko I.V. The influence of genre models in the dramaturgy of the cantata “The story of Dr. Johann Faust” A. Schnittke.....	257

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Gendina N.I., Kosolapova E.V., Rodionova D.D., Ryabtseva L.N. Unified digital space of russian museums: problems of content ordering and gaps in the professional training of museum workers.....	266
Korotkova O.A. Diplomatic gift in the context of museum. By the example of gifts from rulers of eastern countries to Nicholas II.....	285
Liu T., Chernyak E.I. Legislative basis for the creation of the Liaoning Paleontological Museum.....	294
Strekalina E.A. Museum “Taltsy” as a way of formation of historical memory.....	301
Mammadov Z. The national culture of Azerbaijan on UNESCO list of cultural heritage.....	308

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Esipova V.A., Golev I.A. Book review: The great Tartary and its seven guests. The great siberian journey.....	319
Savelieva E.N., Budenkova V.E. Tomsk artists at the interregional art exhibition “SIBERIA-XIII”.....	322

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья
УДК 008.2
doi: 10.17223/22220836/50/1

ОБРАЗЫ БУДУЩЕГО ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МЕТАЖАНРА АНТИУТОПИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Евгений Александрович Андреев¹, Иван Дмитриевич Тузовский²

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

² Open Borders Studio, Санкт-Петербург, Россия

¹ andreeva@chgaki.ru

² idtuzovsky@gmail.com

Аннотация. В статье проводится мониторинг актуальных образов будущего, бытующих в современной культуре в форме художественных произведений антиутопического метажанра. Впервые научной актуализации и анализу подвергаются многие литературные и кинопроизведения, а также видеоигры. Авторы дают определение антиутопии с позиций культурологии и социальной философии как репрезентационной модели виртуального социума, а затем выявляют и систематизируют совокупность алармистских футурологических ожиданий, формируемых и ретранслируемых в социокультурное пространство цифровой эпохи.

Ключевые слова: футурология, социальное прогнозирование, будущее, антиутопия, киберпанк, цифровая эпоха

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00581.

Для цитирования: Андреев Е.А., Тузовский И.Д. Образы будущего цифровой эпохи в произведениях метажанра антиутопии начала XXI века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 5–19. doi: 10.17223/22220836/50/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

IMAGES OF THE FUTURE OF THE DIGITAL AGE IN THE METAGENRE OF DYSTOPIA OF THE EARLY XXI CENTURY

Evgenii A. Andreev¹, Ivan D. Tuzovsky²

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

² Open Borders Studio, Saint Petersburg, Russian Federation

¹ andreeva@chgaki.ru

² idtuzovsky@gmail.com

Abstract. The article analyzes futurological forecasts represented in modern culture through dystopian works. The meta genre of dystopia went through a divergence in the second half of the 20th century and spawned relatively independent genres of cyber-, post-cyber-, nano- and biopunk, apocalyptic and post-apocalyptic. The futurology of cyberpunk and related subgenres has a socio-philosophical and cultural value.

The value of monitoring and identifying dystopian forecasts lies in its multivariate nature, a high degree of cultural and mental invasion, and an indirect impact on practical research, innovation and business activities. The authors note that even modern studies of dystopias are concentrated around the artworks of the 20th century. At the same time, dystopias created in the XXI century are still not actualized in scientific discourse, although they have the great predictive usefulness due to their basis on current technological trends and close cultural ties with geek culture.

The authors define dystopia as a model of a virtual society, presented in the form of an artistic narrative, based on the interpretation and risk assessment of social and technological scenarios for the realization of utopian universals, i.e. some ideas about the structure of an ideal society, which in generalized form are inherent in any specific historical form of utopia.

Analyzing the dystopias of the XXI century, represented by literary works, films, television series and video games, the authors identify six main directions of predictive reception: human digitalization, the media sphere, politics, economics, social relations and the sphere of organized violence and crime. The work provides a listing and a brief analysis of the main predictions made by the authors of the dystopias, including based on the possible implementation of these predictions in the form of a self-fulfilling prophecy or bringing an already existing and actively developing trend to its logical conclusion.

The value of dystopia lies in much of the modeling, assessment and prevention of risks that are inherently included in any attempt to reach utopian universals. In comparison with scientific forecasts, works of art have a great “relaxedness” and freedom of assumptions and scenario building.

Keywords: futurology, social forecasting, future, dystopia, cyberpunk, Digital Age

Acknowledgments: The reported study was funded by RFBR, project number 20-011-00581.

For citation: Andreev, E.A. & Tuzovsky, I.D. (2023) Images of the future of the digital age in the metagenre of dystopia of the early XXI century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 5–19. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/1

Футурологическая ценность метажанра антиутопии

Жанр антиутопии прошел через период дивергенции во второй половине XX в., породив метажанровый комплекс: апокалиптику и постапокалиптику, кибер-, био-, нано- и посткиберпанк. Элементы антиутопического жанра проникли в жанры космической оперы, «твердой НФ», «мягкой НФ», фантастического детектива и пр.

Согласно В.И. Филатову, антиутопия обладает ценностью уже как поливариантное предвидение будущего [1. С. 84] и в контексте открытий, сделанных выдающимся отечественным прогнозистом И.В. Бестужевым-Ладой, о неподготовленности людей к будущему, отличающемуся от настоящего качественно, а не количественно [2], это действительно имеет смысл (впрочем, есть и точка зрения Н. Талеба о том, что самые значимые события будущего в любом случае принципиально лежат вне прогнозной плоскости, являясь «черными лебедями» [3]). С нашей точки зрения, важна не итоговая точность прогноза, поскольку, когда он сбывается, то потерял свою ценность вне зависимости от своей первоначальной оптимистичности или пессимистичности, а сам поливариантный «квантово-неопределенный» характер картины будущего, предлагаемой совокупностью прогнозов, сделанных как научными экспертами, так и деятелями искусства – писателями, сценаристами, гейм-дизайнерами, аниматорами, режиссерами, художниками и т.д. Чем шире пространство спрогнозированных вариантов, тем большее пространство для футурологического цивилизационного маневра образуется у человечества, тем больше пространство осознанного выбора [4. С. 159], а не историцистского механического движения (см. [5]), тем большую степень гуманизма в реализации нормотворческого потенциала прогнозов [6] мы можем предполагать.

При этом антиутопия и ее производные являются жанрами, которые обладают высоким потенциалом ментальной инвазивности. О практическом социальном воздействии антиутопий на общество пишет российский исследователь В.В. Кафтан [7. С. 19], опираясь при этом на классический труд К. Мангейма [8. С. 115]. О значительном культурном влиянии «отцов-основателей» киберпанка на инженеров, программистов и бизнесменов, создававших в конце XX в. Глобальную сеть, упоминают обозреватель «Нью-Йорк Таймс» Д. Гарнер [9] и один из крупнейших российских исследователей научно-фантастического дискурса Борис Невский [10]. Среди авторов, которые повлияли на мировоззрение и смысложизненные ориентации таких персон, чаще прочих упоминаются У. Гибсон, В. Виндж и Н. Стивенсон.

Многие из прогнозов антиутопий и киберпанка уже сбылись или сбываются, однако прогностический потенциал антиутопий по-прежнему недооценен, в первую очередь – в разрезе социальной теоремы Томаса: «Если ситуации определяются людьми как реальные, они реальны по своим последствиям» [11]. Безусловно, алармизм антиутопических произведений, которые вышли далеко за пределы литературы в область социологических эссе (см. в качестве примера [12]), кинофильмов и видеоигр, не является просто прогнозом – он относится к категории самоликвидирующихся прогнозов (и в этом основная социальная ценность антиутопического моделирования будущего) или самосбывающихся прогнозов (и в этом их безусловная опасность). О возможном мировоззренческом «устаревании» самой технологиче-

ски алармистской или антисциентистской парадигмы антиутопий для современного общества, которое видит теперь в них не предостережение, а фактически инструкцию к применению, пишут Г.М. Кириллов, Т.Н. Леонтьева и Ж.И. Хаиров [13] и Л.В. Денисова [14]. Однако при этом именно социальное-гуманистическое футурологическое исследование антиутопий в XXI в. затормозилось. «Классическим» антиутопиям Е. Замятина, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Р. Брэдбери посвящены десятки исследований. Немало и публикаций, в которых анализируются с философской, культурологической, социологической точек зрения антиутопии второй половины XX в. – произведения К. Воннегута, М. Этвуд, Ф. Дика, У. Гибсона и др. О тотальной недоисследованности современных форм бытования антиутопий в культуре пишет, например, К.И. Одегова [15].

Наконец, важно определить несколько факторов, которые выявляют актуальность диагностически-прогнозного исследования комплекса антиутопических художественных произведений начала XXI в. помимо их принципиальной недоисследованности (что связано в том числе и с недавними сроками публикации).

Во-первых, сама актуальность антиутопий, созданных в XX в., находится сегодня под определенным вопросом – человечество уже шагнуло за линию прогнозного горизонта Джорджа Оруэлла, Рэя Брэдбери или даже ранних произведений «отца киберпанка» Уильяма Гибсона. Да, идея тотальной телеметрии и политического наблюдения, высказанная Е. Замятым и доведенная до кажущегося абсурда Дж. Оруэллом в романе «1984», стала реальностью в Китайской Народной Республике [16, 17], однако британский журналист и писатель мог вообразить себе лишь общую картину тотальной политической и социальной слежки, в то время как состоявшаяся реальность интересна деталями и сложным комплексом прямых и обратных связей со сферами экономической, политической, культурной жизни и повседневностью почти полутора миллиардов человек, живущих в этих условиях. Футурологическая детализация или иной взгляд на возможности и последствия внедрения этой системы достижимы уже в современных антиутопиях, авторы которых выросли в эпоху становления интернета и веб-камер.

Во-вторых, в начале XXI в. сформировался сложный социальный ансамбль субкультур, получивший название гик-культуры [18, 19], для носителей идентичности которой – гиков – характерно, с одной стороны, увлечение феноменами массовой и поп-культуры, в том числе научной фантастикой, а с другой – почти энциклопедические и вполне академические познания в области космических и НБИКС-технологий [20, 21], хай-энда современной цивилизации. Это создало запрос на соответствующий уровень информированности писателей, сценаристов и геймдизайнеров, культурные продукты которых добились популярности в субкультурной среде гиков, и, как следствие, изменение характера произведений. Из технически необоснованных социальных фантазий на тему будущего общества в стиле «hi-tech low-life», как в романе У. Гибсона, они трансформировались в «твердую научную фантастику», т.е. основанную на максимально достоверной технологической и прогностической картине базовых допущений. Ч. Уайз провел ретроспективную верификацию прогнозов, данных в конце XIX – первой половине XX в. учеными-экспертами и писателями-фантастами. Соотношение процентных показателей

сбывшихся прогнозов выглядело как 44,4% сбывшихся прогнозов у первых против 33,6% верных прогнозов у вторых (цит. по: [22. С. 15]). Мы полагаем, что спустя несколько десятилетий сплошное исследование и верификация прогнозов, сделанных фантастами периода расцвета гик-культуры первой трети XXI в., будет выглядеть даже более впечатляюще в силу озвученных причин, хотя сейчас это исключительно гипотеза.

Антиутопия в социально-философском и культурологическом осмыслении

В филологическом или искусствоведческом измерении определение антиутопии не представляет собой проблемы, поскольку мы можем обобщенно говорить о жанре, моделирующем и репрезентирующем негативный образ будущего, или же о сатирическом переосмыслении утопического проекта. Оба этих варианта легитимны до сих пор. Так, «Страна Качества» немецкого писателя М.-У. Клингга или серия «15 миллионов заслуг» британского телевизионного сериала-антологии «Черное зеркало» являются образцами блестящей сатиры, а, скажем, серия видеоигр Deus Ex или роман К. Доктору «Младший брат» – серьезными и драматическими описаниями последствий определенных футурологических сценариев.

Возвращаясь к определению, представленному выше (приведение списка работ, опирающихся на те или иные его вариации, превысит всякие разумные пределы), авторы должны отметить, что «негативный образ будущего» лишен конкретики. Более того, в мировой и российской науке существует определенная практика субжанрового деления на антиутопию (дистопию), какотопию, негтопию или негативную утопию и т.д. в зависимости от «степени негативности» моделируемого будущего.

Мы полагаем, что в культурологическом и социально-философском измерении антиутопию следует определить как представленную в форме художественного нарратива модель виртуального [23. С. 26, 28; 24. С. 258] социума, основанную на интерпретации и оценке рисков социальных и технологических сценариев реализации утопических универсалий, т.е. некоторых представлений об устройстве идеального общества, которые в обобщенной форме присущи любой конкретно-исторической форме утопии (см. [25. С. 37–59]).

К числу таких утопических универсалий, прослеживаемых от «Государства» Платона до утопического проекта К. Маркса, авторы относят достижение максимума человеческого потенциала, социальной справедливости и равенства, поведенческой и интеллектуальной свободы, освобождения от труда, бездефицитной экономики (в идеале – всеобщего удовлетворения потребностей), универсально значимой личной жизненной и видовой цели, гуманизации межличностных и социальных отношений, преодоление социального и политического насилия.

Образы будущего цифровой эпохи в антиутопиях начала XXI в.

Актуальные образы будущего, продуцируемые современной культурой, тесно связаны с концептом цифровой эпохи – наступающего периода развития человеческой цивилизации, содержание которого определяется развитием

и всеобъемлющим влиянием нано-, био-, информационных и когнитивных технологий (НБИК-конвергенция (см. [20, 21])).

В метажанре антиутопий рецепция НБИК-конвергенции связана с жанрами кибер-, посткибер-, нано- и биопанка или их элементами в жанре «твердой научной фантастики».

На основе анализа литературных произведений, кинофильмов и телесериалов, а также видеоигр было выделено свыше 30 конкретных прогностических тезисов. Для удобства читателей этой статьи мы разделили их на несколько разделов, хотя большая часть пунктов связана друг с другом сложной системой взаимосвязей. Курсивом мы выделили футурологические концепции, которые обладают новизной в сравнении с антиутопическим прогнозированием будущего в произведениях XX в., однако следует учитывать что даже те концепции, которые возникли ранее в произведениях «новой волны», обладают более высокой степенью научной достоверности и, как правило, представлены на совершенно ином технологическом предвидении. В ссылках страницы приводятся там, где прогнозное описание дано в произведении в конкретном месте, а не является органической частью сюжета и моделируемого мира и не может быть выделена из всего контекста.

Дигитализация человека

1. Выгрузка сознания, т.е. копирование или перенос сознания на цифровой носитель с сохранением самосознания и способности к активному мышлению [29–35].

2. Воспроизведение выгруженного сознания в клонированном носителе [36, 37].

3. *Цифровое и/или сетевое расширение памяти и сознания – метакортекс* [29, 30, 38].

4. Цифровое моделирование квалиа [30, 36, 38, 39–42], т.е. «того, как вещи выглядят для нас» [26], в аналитической философии – качества объектов, данные в сенсорных ощущениях [27]. Иными словами, это возможность тотального моделирования виртуальной реальности, которая будет неотличима для человека от объективной реальности, в том числе в режиме реального времени, т.е. возможность прямой редакции того, что видит и ощущает человек в физическом мире.

5. *Death tech* [29, 30, 36, 43–45], т.е. частичное цифровое или физическое воспроизведение / имитация умершего человека с возможностью общения с ним чаще всего основано на глубинном обучении нейросети, которая подражает манере покойного общаться, обладает его знаниями и кругозором.

6. *Радикальная аугментация*, т.е. *дополнение* человека при помощи механических и/или цифровых имплантов, расширяющих возможности зрения, распознавания образов, коммуникации, взаимодействия с электромагнитными полями, цифровыми устройствами «умной среды» интернета вещей и т.д. [30, 36, 46, 47].

7. Использование памяти человека как носителя цифровой информации [30, 36, 48].

Прогнозы этой группы, таким образом, концентрируются вокруг утопической универсалии максимизации физического и интеллектуального потенциала человека (переходящего в пост- или трансчеловека). Даже практиче-

ское бессмертие, достижение которого реализуется путем копирования сознания на цифровой или новый биологический носитель (пп. 1–2), является по сути максимизацией потенциала долгожительства. Вместе с тем это не столько социокультурные прогнозы, сколько антропологические, что не является недостатком, но ограничивает сферу их охвата.

Медиафера: искусство, новости, развлечения

8. *Пост-постправда – тотальное разрушение доверия к новостям и публичной информации в целом из-за возможностей цифровых манипуляций* [29, 36, 49, 50]. В романе Н. Стивенсона «Падение, или Додж в аду» это было связано с намеренной масштабной мистификацией, создатели которой при помощи цифровых технологий заставили мир поверить в ядерную террористическую атаку на город Моав в США. Несмотря на последовавшее разоблачение информационного «фейка», уровень его подготовки и реализации был столь высок, что доверие к институтам массовой информации катастрофически упало и более не возвращалось. В 2020 г. выдуманные американским фантастом события выглядят уже не прогнозом, а сбывшейся реальностью.

9. *Персональные редакторы, по заказу фильтрующие поток входящей информации* [29], или *персонализация цифровой реальности* [49]. Этот прогноз связан с усилением информационной зашумленности цифровой эпохи, информационной перегрузки личности и активным развитием комплекса феноменов «постправды». Наиболее вероятным сценарием нефантастического будущего представляется совершенствование нейронных сетей, которые будут осуществлять эту фильтрацию для пользователя, тем более, что отчасти социальные сети и крупнейшие медиа уже взяли на себя эти функции, но в коммерческих и политических целях.

10. Интерактивные иммерсивные развлечения [29, 45, 51, 52], или полноценная виртуальность, объединенная в первую очередь вокруг игрового компонента.

11. Регулируемая реально-виртуальная среда, или сильная дополненная реальность [29, 30, 36, 39, 41, 46, 50].

12. Локативное искусство (наложение артефактного или событийного AR-компонента на реальное пространство, или арт-объект) [43] уже не является прогнозом – это набор состоявшихся и легитимированных в культурном пространстве феноменов, которые охватывают широкий спектр конкретных форм – от игр с дополненной реальностью (например, PokemonGo!) до выставок современного искусства.

Политическая сфера

Этот аспект, на удивление, проработан едва ли не хуже всего, хотя именно государственное насилие и особенности политического режима представляли собой социокультурный фокус антиутопий XX в. (не изобретавших, впрочем, ничего нового – все вращалось вокруг парадигм партийного тоталитаризма, автоматизированной бюрократии или квазимеритократии). В смысле политических режимов будущее человечество в антиутопиях гибридно и многолико – авторы настойчиво пишут о тоталитарном коммунистическом Китае, о олигархической меритократии США, прикрывающихся демократи-

ческими институтами, об автократии России и т.д. Но если авторы и сохраняют общие очертания современных политических систем, то нюансы все же представляют некоторое разнообразие.

13. Сепарацию локальных идентичностей от государств [29, 30, 36] авторы антиутопий представляют протекающей по сценариям корпоративного суверенитета или формирования текучих малых социальных структур со свободным (и временным) членством. Чаще всего представлена идея транснациональных корпораций, влияние и возможности которых стали столь велики, что они оказались способны если не диктовать государствам свою волю, то добиться от них значительных уступок.

14. *Переход политической власти к сильному III*, способному решать неограниченный комплекс неформализованных задач, представляет собой редкий мотив [49]. При этом единственная выявленная антиутопия, где эта идея смоделирована во всей полноте – «Стране качества» Марка-Уве Клинга, носит сатирический характер, а само дальнейшее развитие после получения искусственным интеллектом политической власти не моделируется. Вместе с тем эта идея отражает утопическую универсалию объективной и справедливой власти, неподкупной и независимой от сиюминутных человеческих желаний, власти, обладающей высшей квалификацией, абсолютной информированностью и компетентностью.

15. Персонализация предвыборных обещаний и программ [49] является не столько прогнозом, сколько доведением до логического завершения тенденций, проявившихся еще в XX в. Мы подразумеваем первую предвыборную кампанию президента США Билла Клинтона, построенную на принципах обращения к микроидентичностям (см. [28]).

16. Влияние на принятие людьми решений в реальном мире через фильтрацию информационных потоков тотального интернета [29, 49, 50] связано с предыдущим пунктом и, аналогично, доводит до финала современную тенденцию коммуникационных манипуляций, в которых небезосновательно обвиняются крупнейшие социальные сети Facebook и Twitter или политические агенты, действующие на базе этих платформ, например, во время выборов в Мексике.

17. Удаленное управление людьми, прошедшими цифровую аугментацию имплантами, представляет собой радикально-фантастическую гипотезу, которая не представляется столь уж невероятной, если принять возможности, обозначенные в первой группе прогнозов, дигитализации человека [36, 38, 39, 53].

18. Социальные сети как площадка хактивизма или PR хакерских / террористических действий [36, 38, 40, 49–51, 53, 54].

Социальная сфера

В области социальных отношений антиутопии прогнозируют 3 основные тенденции, которые связаны либо с тотальным наблюдением за людьми, либо с радикальной модификацией человеческой природы за счет аугментации (киборгизации, «дополнения» биокибернетическими имплантами) или генетической модификации.

19. Транспарентное общество [41, 42, 49, 50, 54] представляет собой модель, в которой исчезает само понятие приватности и частной жизни. Анало-

гично многим предыдущим пунктам это лишь доведение до финала современной тенденции к сбору больших данных о пользовательском поведении различными программно-аппаратными платформами, например, смартфонами под управлением iOS или ОС Android для корпораций Apple и Google соответственно. Однако государства (Китай с опережением, Россия – с некоторым отставанием) также включились в гонку с корпорациями за тотальную фиксацию поведения своих граждан [12, 25].

20. Рейтинговая система социальной стратификации на основе тотального наблюдения и автоматического распознавания действий системами компьютерного зрения и оценки степени соответствия поведения конвенциональным или директивным нормам социального поведения [49] – это уже не прогноз, а состоявшаяся социально-политическая система. Пока она функционирует только в Китае и отчасти Сингапуре, однако Россия и ряд других государств уже заявили о своем стремлении перенять опыт азиатских «старших братьев».

21. Дискриминации «естественных людей» или, наоборот, постчеловечества (геномодифицированного или аугментированного имплантами) [30, 36, 39, 46, 49, 50] является предупреждением о неизбывном характере человеческого неравенства и сегрегационных тенденций. Игнорировать это предупреждение нельзя, однако в 2020 г. оно выглядело скорее опережающим свое время мрачным пророчеством, чем научным предвидением.

Экономическая сфера

Аналогично политической в антиутопиях XXI в. проработана слабо и содержит малое число прогнозов, связанных с моделями корпоративного поведения и «социальными миссиями» (а на деле – корыстными целями) корпораций, а также оценками влияния Четвертой промышленной революции на экономику. Мы выявили 5 прогнозных пунктов в этой области:

22. *Управление сильным ИИ отдельными экономическими субъектами или процессами* или даже тотальное экономическое управление [29, 30, 49].

23. Постэкономическое или постдефицитное общество [29, 30, 32] на основе применения нанотехнологий уровня селф-ассемблеров (самособирающихся материальных структур) или полностью автоматизированного производства (lights-out factories) научно-теоретической модели Индустрии 4.0.

24. *Персонализация публичной рекламы в реальном времени на основе дополненной реальности и системы распознавания лиц* [36, 39, 40, 49–51] представляет собой пример частного прогноза, который имел именно футурологический характер в момент, когда он был сделан, но уже частично воплощен в реальности интернет-среды и стремительно движется к воплощению в физическом мире.

25. *Превращение данных пользователей социальных сетей в товар, покупателем которого являются крупные корпорации* [49]. Аналогично многим пунктам является не столько прогнозом, сколько безжалостно обозначенным диагнозом нашего времени.

26. Пассивная перманентная слежка за корпоративными и государственными служащими [30, 49] – это узкоспециальный прогноз изменений кадровой корпоративной политики и представляет собой разновидность тотального наблюдения вообще, которую мы отмечали для политической сферы.

Организованное насилие и криминальная сфера

Футурология военной сферы пока что сводится к репрезентации последствий использования автономных дронов или же более фантастическому сценарию – использованию выгруженных в цифровую форму сознания людей или животных в качестве интеллектуального блока беспилотного оружия. Криминальная сфера как политически и социально маргинализованная и делегитимированная разновидность организованного насилия, казалось бы, представляет невероятный простор для фантазии и прогнозного моделирования, однако на практике сводится к непрогнозируемым вариантам взлома программного обеспечения и краже денежных средств с электронных счетов или персональных данных, кибербуллингу, stalking и шантажу. Однако все же можно отметить несколько оригинальных прогнозных концепций высокого уровня фантастичности, основанных на принятии прогнозных допущений, сделанных в разделе дигитализации человека.

27. Дистанционное ведение конфликта автономными или беспилотными дронами на телеуправлении [30, 33, 36, 39, 45, 49, 53, 55].

28. *Использование выгруженного сознания животных и людей в военных целях* [30. С. 59–62].

29. Использование IT-среды (интернет вещей, умные дома, беспилотные автомобили, роботы-помощники, дроны) для совершения тяжких и особо тяжких преступлений [29, 30, 36, 39, 46, 53, 55, 56].

30. *Сетевая кража персональной идентичности* [30, 36, 49, 50].

Выводы

Прогнозирование будущего было принципиально легитимировано в научном дискурсе во второй половине XX в., однако, несмотря на ряд впечатляющих успехов, достигнутых экспертами и think tanks, остается отчасти маргинальным полем научных исследований. В то же время осуществление государственного управления и реализация политических намерений невозможны без опоры на прогнозную картину ближне- и среднесрочного будущего. К сожалению, именно в области социальной и культурной политики прогнозирование маргинализировано в наибольшей степени. Слабое внимание научного сообщества к этой тематике отчасти компенсируется интересом в сфере художественной культуры, а влияние художественных произведений на актуальные культурные и социальные феномены, сферу коммуникаций и инноваторской деятельности можно считать подтвержденным, тем более, что определенные жанры произведений художественной культуры (литературы, кинематографа, видеоигр) прошли трансформацию благодаря формированию субкультурного тренда, известного под названием гик-культура, и фактически вышли на научный уровень экспертного прогнозирования. В первую очередь это касается метажанра антиутопии и его производных.

Антиутопия в социально-философском и культурологическом смысле представляет собой модель виртуального (потенциального) социума, основанного на ряде прогнозных (но не фантастических) допущений. Социально-смысловым ядром антиутопии является критическое осмысление, веерное поливариантное прогнозирование и предупреждение рисков, связанных с реализацией утопических универсалий. Анализируемые в статье литературные

произведения продолжают общую линию амбивалентности всего жанра: утопические мотивы сочетаются с дистопическими. Можно сказать, что до сих пор утопии всегда включали в себя элементы дистопии (иногда – потенциальные, все зависит от меняющейся точки зрения на социальную конкретику). Однако более важно иное: утопические мотивы остаются относительно универсальными, в то время как дистопическая конкретика меняется. Человечество жаждет вечной жизни, достижения максимума человеческого физиологического и интеллектуального потенциала, социальной справедливости и равенства, поведенческой и интеллектуальной свободы, освобождения от труда, бездефицитной экономики (в идеале – всеобщего удовлетворения потребностей), универсально значимой личной жизненной и видовой цели, гуманизации межличностных и социальных отношений, преодоления насилия. Повторимся, эти мотивы являются утопическими универсалиями, чей след прослеживается вплоть до «Утопии» Т. Мора и «Города солнца» Т. Кампанеллы и даже дальше – конфуцианского или легистского проекта в Древнем Китае или платонического идеального государства в Древней Греции.

Ценность дистопии заключается во многом в моделировании, оценке и предупреждении рисков, которые имманентно включены в любую попытку достичь этих идеалов. Например, «вечная жизнь» теоретически может быть достигнута в виде «практического (биологического) бессмертия» или же цифровой загрузки сознания. «Падение» Н. Стивенсона или «Будущее» Д. Глуховского моделируют возможные последствия (и не одни) реализации этих сценариев. «Страна качества» М. Увеклинга – последствия освобождения от труда и достижения бездефицитной экономики за счет внедрения технологий Индустрии 4.0. Серия игр DeusEx или роман Ч. Стросса «Аччелерандо» – последствия и риски максимизации человеческого потенциала за счет аугментации и киборгизации или нейросетевого расширения сознания.

Выявление и анализ прогнозов, предлагаемых различными антиутопиями XXI в., демонстрируют, что точкой фокуса внимания авторов являются процессы дигитализации человека и постчеловеческая парадигма в целом. Это представляет основу моделирования процессов в медийной, политической, экономической и социальной сферах, а также в сфере организованного насилия (военное дело) и преступности. Основные алармистские ожидания связаны с ожидаемой технологией загрузки сознания и ее следствиями, радикальной аугментацией человека, появлением сильного искусственного интеллекта.

Следует ли рассматривать эти опасения как реалистичные? С одной стороны, реальные технологии развиваются в этом направлении гораздо медленнее, нежели ожидалось в 1980–1990-е гг. С другой – антиутопии, созданные в XXI в., уже гораздо реалистичнее оценивают и характер этих трансформаций, и сроки совершения и внедрения соответствующих открытий и изобретений, что, вероятно, объясняется тесной их связью с гик-культурой, ориентированной на широкую, практически энциклопедическую научно-техническую эрудицию.

Авторы полагают, что работа, проведенная в статье, является в определенном смысле слова постановочной. Ее цель – демонстрация потенциала и, соответственно, необходимости составления своеобразной «карты прогнозов» и их анализа с точки зрения вероятных социокультурных последствий, а затем – разработки проективных или, наоборот, превентивных «защитных» мер культурной и социальной политики.

Список источников

1. *Филатов В.И.* Антиутопия XX века как метод предвидения будущего // Вестник Омского университета. 2014. № 4 (74). С. 84–86.
2. *Бестужев-Лада И.В.* Эффект футурофобии в обыденном и бюрократическом сознании // Социологические исследования. 1990. № 11. С. 72–81.
3. *Талб Н.Н.* Черный лебедь : под знаком непредсказуемости. 2-е изд., доп. М. : КоЛибри, 2013. 735 с.
4. *Аргамакова А.А.* Между технологической утопией и антиутопией: игры и социальное проектирование // Эпистемология и философия науки. 2017. Т. 54, № 4. С. 150–159.
5. *Понтер К.Р.* Открытое общество и его враги : в 2 т. / пер. с англ. под общ. ред. В.Н. Садовского. М. : Открытое о-во «Феникс», 1992.
6. *Урри Дж.* Как выглядит будущее? / пер. с англ. А. Матвеевко; под науч. ред. С. Щукиной. М. : Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2018. 320 с.
7. *Кафтан В.В.* Антиутопия как технология социального управления // Экономика и управление в XXI веке: наука и практика. 2014. № 1. С. 18–25.
8. *Мангейм К.* Идеология и утопия. М. : АН СССР. Ин-т науч. информации по обществ. наукам, 1976. Ч. 1. 247 с.
9. *Click Here.* Neal Stephenson's novel foreshadows an encoded future that had its beginnings in World War II. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/05/23/reviews/990523.23garnert.html>. Режим доступа: свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 10.12.2020).
10. *Что почитать?* Фантастика о дополненной реальности. URL: <https://www.mirf.ru/book/chto-pochitat-fantastika-o-dopolnenoj-realnosti/>. Режим доступа – свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 10.12.2020).
11. *Merton R.K.* The Thomas Theorem and The Matthew Effect // *Social Forces*. 1995. Vol. 74, is. 2. P. 379–424.
12. *Зиновьев А.А.* Глобальный человек. М. : Алгоритм : Эксмо, 2006. 443 с. (Философский бестселлер).
13. *Кириллов Г.М., Леонтьева Т.Н., Хаиров Ж.И.* Научно-технический прогресс в зеркале утопий и антиутопий // Инновационное развитие. 2019. № 1 (28). С. 81–83.
14. *Денисова Л.В.* Онтологические основания современной антиутопии // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2019. № 4 (25). С. 14–17.
15. *Одегова К.И.* Антиутопия в анимационном кино: истоки и развитие жанра // Идеи и идеалы. 2019. Т. 11, № 3, ч. 2. С. 443–455.
16. *Как работает система социального доверия в Китае.* URL: <https://tass.ru/opinions/5225841>. Режим доступа: свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 10.12.2020).
17. *China 'social credit': Beijing sets up huge system.* URL: <https://www.bbc.com/news/world-asia-china-34592186>, режим доступа: свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 10.12.2020).
18. *Андреев Е.А., Тузовский И.Д.* Гик-комьюнити как суперсубкультура // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3. С. 22–27.
19. *Казакова Г.М., Андреев Е.А., Тузовский И.Д.* Гик-культура в контексте культурологического анализа // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 31. С. 65–73.
20. *Алексеева И.Ю.* Что такое общество знаний? / Учреждение Российской акад. наук, Ин-т философии. М. : Когито-Центр, 2009. 94 с.
21. *Алексеева И.Ю., Аршинов В.И.* Информационное общество и НБИКС-революция / Рос. акад. наук. Ин-т философии. М. : ИФ РАН, 2016. 196 с.
22. *Гаков В.* Четыре путешествия на машине времени (научная фантастика и ее предвидения). М. : Знание, 1983. 191 с.
23. *Волков В.В., Волкова Н.В.* Литературная утопия и антиутопия: жанровое своеобразие, аспекты герменевтического исследования // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2020. № 3 (66). С. 26–40.
24. *Головачева И.В.* Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб. : Петрополис, 2014. 412 с.
25. *Тузовский И.Д.* Утопия-XXI. Глобальный проект «Информационное общество». Челябинск : ЧГАКИ, 2014. 389 с.
26. *Dennet D.* Quining Qualia // *Mind and Cognition: A Reader*. MIT Press, 1990. URL: <https://ase.tufts.edu/cogstud/dennett/papers/quinal.htm>. Режим доступа: свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 10.12.2020).

27. Чалмерс Д. Сознующий ум: в поисках фундаментальной теории / пер. с англ. В.В. Васильева. 2-е изд. М.: URSS : Либроком, 2015. 509 с.

28. Пенн М., Залесн К. Микротенденции : маленькие изменения, приводящие к большим переменам. М.: АСТ, 2009. 510 с.

Художественные источники (литературные произведения, фильмы, видеозгры)

29. Стивенсон Н. Падение, или Додж в Аду: в 2 кн. М.: Эксмо, Fanzon, 2020.

30. Стросс Ч. Аччелерандо. М.: АСТ, 2020. 667 с.

31. *Вне/Себя* (Self/less, реж. Т. Сингх, 2015).

32. *Превосходство* (Transcendence, реж. У. Пфистер, 2014).

33. *Робот по имени Чаппи* (Charppie, реж. Н. Блокамп, 2015).

34. *Рэйчел, Джек и Эшли Два* (Rachel, Jack and Ashley Too // «Black Mirror», сез. 5, сер. 3, реж. А. Севитски, 2019).

35. *USS Каллистер* (USS Callister // «Black Mirror», сез. 4, сер. 1, реж. Т. Хэйнс, 2017).

36. *Збейховский Ц.* Всесоюзение. М.: АСТ, 2019. 502 с.

37. *Морган Р.* Видоизмененный углерод. М.: АСТ, 2018. 667 с.

38. *Наам Р.* Нексус. М.: АСТ, 2016. 447 с.

39. *Безущий по лезвию 2049* (Blade Runner 2049, реж. Д. Вильнёв, 2017).

40. *Суррогаты* (Surrogates, реж. Дж. Мостоу, 2009).

41. *История всей твоей жизни* (The Entire History of You // «Black Mirror», сез. 1, сер. 3, реж. Б. Уэлш, 2011).

42. *Remember Me* (Dontnod Entertainment, 2013).

43. *Гибсон У.* Страна призраков. М.: АСТ : Хранитель, 2007. 348 с.

44. *Я скоро вернусь* (Be Right Back // «Black Mirror», сез. 2, сер. 1, реж. О. Харрис, 2013).

45. *Бросок гадюки* (Striking Vipers // «Black Mirror», сез. 5, сер. 1, реж. О. Харрис, 2019).

46. *Deus Ex* (серия игр: студии Ion Storm; Eidos Montreal; N-Fusion Interactive; Square Enix Montreal; Feral Interactive, 2000–2016). URL: <https://store.steampowered.com/curator/36149190>. Режим доступа – свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 10.12.2020).

47. *Syndicate* (Starbreeze Studios, 2012).

48. *Элизиум – рай не на Земле* (Elysium, реж. Н. Блокамп, 2013).

49. *Клинг М.-У.* Страна качества. М.: Эксмо, 2020. 413 с.

50. *Виндж В.* Конец радуг. М.: Эксмо, Fanzon, 2019. 509 с.

51. *Клайн Э.* Первому игроку приготовиться. М.: АСТ, 2013. 479 с.

52. *Стивенсон Н.* Вирус «Reamde». М.: АСТ, 2014. 959 с.

53. *Watch Dogs* (Ubisoft Montreal, 2014).

54. *Доктороу К.* Младший брат. М.: АСТ, 2010. 382 с.

55. *Почти человек* («Almost Human», сериал, 2013–2014).

56. *Враг народа* (Hated in the Nation // «Black Mirror», сез. 3, сер. 6, реж. Дж. Хоус, 2016).

References

1. Filatov, V.I. (2014) Antiutopiya XX veka kak metod predvideniya budushchego [Dystopia of the 20th century as a method of predicting future]. *Vestnik Omskogo universiteta*. 4(74). S. 84–86.

2. Bestuzhev-Lada, I.V. (1990) Effekt futurofobii v obydenom i byurokraticheskom soznanii [The effect of futurophobia in everyday and bureaucratic consciousness]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*. 11. pp. 72–81.

3. Taleb, N.N. (2013) *Chernyy lebed': pod znakom nepredskazuemosti* [The Black Swan: Under the Sign of Unpredictability]. 2nd ed. Moscow: KoLibri.

4. Argamakova, A.A. (2017) Between technological utopia and dystopia: Games and social planning. *Epistemologiya i filosofiya nauki – Epistemology and Philosophy of Science*. 54(4). pp. 150–159. (In Russian).

5. Popper, K.R. (1992) *Otkrytoe obshchestvo i ego vragi* [Open Society and its Enemies]. Translated from English by V.N. Sadovsky. Moscow: Otkrytoe o-vo “Feniks”.

6. Urry, J. (2018) *Kak vyglyadit budushchee?* [What does the future look like?]. Translated from English by A. Matveenko. Moscow: Delo.

7. Kaftan, V.V. (2014) Antiutopiya kak tekhnologiya sotsial'nogo upravleniya [Dystopia as a technology of social management]. *Ekonomika i upravlenie v XXI veke: nauka i praktika*. 1. pp. 18–25.

8. Mannheim, K. (1976) *Ideologiya i utopiya* [Ideology and Utopia]. Vol. 1. Moscow: USSR AS.

9. Garner, D. (1999) *Click here. Neal Stephenson's novel foreshadows an encoded future that had its beginnings in World War II*. [Online] Available from: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/05/23/reviews/990523.23garnert.html>

10. Mirf.ru. (n.d.) *Что почитать? Fantastika o dopolnennoy real'nosti* [What to read? Fiction about augmented reality]. [Online] Available from: <https://www.mirf.ru/book/chto-pochitat-fantastika-o-dopolnennoy-realnosti> (Accessed: 10th December 2020).
11. Merton, R.K. (1995) The Thomas Theorem and The Matthew Effect. *Social Forces*. 74(2). pp. 379–424.
12. Zinoviev, A.A. (2006) *Global'nyy cheloveynik* [Global Human Warren]. Moscow: Algoritm; Eksmo.
13. Kirillov, G.M., Leontieva, T.N. & Khairov, Zh.I. (2019) Nauchno-tehnicheskii progress v zerkale utopiy i antiutopiy [Scientific and technical progress in utopias and dystopias]. *Innovatsionnoe razvitie*. 1(28). pp. 81–83.
14. Denisova, L.V. (2019) Ontologicheskie osnovaniya sovremennoy antiutopii [Ontological foundations of the modern dystopia]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya*. 4(25). pp. 14–17.
15. Odegova, K.I. (2019) Dystopia in Animation Films: the Origins and Development of the Genre. *Idey i idealy – Ideas and Ideals*. 11(3-2). pp. 443–455. (In Russian). DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.3.2-443-455
16. TASS. (2018) *Kak rabotaet sistema sotsial'nogo doveriya v Kitae* [How does the system of social trust in China work]. [Online] Available from: <https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/5225841>
17. BBC. (n.d.) *China 'social credit': Beijing sets up huge system*. [Online] Available from: <https://www.bbc.com/news/world-asia-china-34592186>
18. Andreev, E.A. & Tuzovskiy, I.D. (2017) Gik-kom'yuniti kak supersubkul'tura [The geek community as a super subculture]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 3. pp. 22–27.
19. Kazakova, G.M., Andreev, E.A. & Tuzovskiy, I.D. (2018) Geek culture in the culturological context. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 31. pp. 65–73. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/31/6
20. Alekseeva, I.Yu. (2009) *Что takoe obshchestvo znaniy?* [What is a knowledge society?]. Moscow: Kogito-Tsentr.
21. Alekseeva, I.Yu. & Arshinov, V.I. (2016) *Informatsionnoe obshchestvo i NBIKS-revolutsiya* [Information Society and NBIKS-Revolution]. Moscow: RAS.
22. Gakov, V. (1983) *Chetyre puteshestviya na mashine vremeni (nauchnaya fantastika i ee predvideniya)* [Four travels in a time machine (science fiction and its foresight)]. Moscow: Znanie.
23. Volkov, V.V. & Volkova, N.V. (2020) Literaturnaya utopiya i antiutopiya: zhanrovoe svoeobrazie, aspekty germenevticheskogo issledovaniya [Literary utopia and dystopia: genre originality, aspects of hermeneutic research]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya*. 3(66). pp. 26–40.
24. Golovacheva, I.V. (2014) *Fantastika i fantasticheskoe: poetika i pragmatika anlo-amerikanskoy fantasticheskoy literatury* [Fiction and the Fantastic: The Poetics and Pragmatics of Anlo-American Fantasy Literature]. St. Petersburg: Petropolis.
25. Tuzovskiy, I.D. (2014) *Utopiya-XXI. Global'nyy proekt "Informatsionnoe obshchestvo"* [Utopia-XXI. Global Project "Information Society"]. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts.
26. Dennet, D. (1990) Quining Qualia. In: Lycan, W. (ed.) *Mind and Cognition: A Reader*. MIT Press. [Online] Available from: <https://ase.tufts.edu/cogstud/dennett/papers/quinqul.htm>
27. Chalmers, D. (2015) *Soznayushchiy um: v poiskakh fundamental'noy teorii* [The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory]. Translated from English by V.V. Vasiliev. 2nd ed. Moscow: URSS; Librokom.
28. Penn, M. & Zalesn, K. (2009) *Mikrotendentsii: malen'kie izmeneniya, privodyashchie k bol'shim peremenam* [Microtrends: Small Changes Leading to Big Changes]. Moscow: AST.

Books, Films and Video Games

29. Stevenson, N. (2020) *Padenie, ili Dodzh v Adu: v 2 kn.* [Fall, or Dodge in Hell: in 2 books]. Moscow: Eksmo, Fanzon.
30. Strauss, C. (2020) *Achchelerando* [Accelerando]. Moscow: AST.
31. *Vne/Sebya* [Self/less] (2015) Directed by T. Singkh. [Feature film].
32. *Prevoskhodstvo* [Transcendence] (2014) Directed by W. Pfister. [Feature film].
33. *Robot po imeni Chappi* [Chappie] (2015) Directed by N. Blokamp. [Feature film].
34. *Reychel, Dzhek i Eshli Dva* [Rachel, Jack and Ashley Too] (2019) Black Mirror Series, Season 5, Episode 3. Directed by A. Sevitski.

35. *USS Kallister* [USS Callister] (2017) Black Mirror Series, Season 4, Episode 1. Directed by T. Haynes.
36. Zbierzchowski, C. (2019) *Vsesozhzhenie* [Burnt offering]. Translated from Polish. Moscow: AST.
37. Morgan, R. (2018) *Vidoizmenennyi uglerod* [Altered Carbon]. Translated from English. Moscow: AST.
38. Naam, R. (2016) *Neksus* [Nexus]. Translated from English. Moscow: AST.
39. *Begushchiy po lezviyu 2049* [Blade Runner 2049] (2017) Directed by D. Villeneuve. [Feature film].
40. *Surrogaty* [Surrogates] (2009) Directed by J. Mostow. [Feature film].
41. *Istoriya vsej tvoey zhizni* [The Entire History of You] (2011) in Black Mirror Series, Season 1, Episode 3. Directed by B. Welsh. [Feature film].
42. *Remember Me* (2013) Dontnod Entertainment.
43. Gibson, W. (2007) *Strana prizrakov* [Land of Ghosts]. Moscow: AST; Khranitel'.
44. *Ya skoro vernus'* [Be Right Back] (2013) in Black Mirror Series, Season 2, Episode 1. Directed by O. Harris.
45. *Brosok gadyuki* [Striking Vipers] (2019) in Black Mirror Series, Season 5, Episode 1. Directed by O. Harris.
46. *Deus Ex*. (2000–2016) Game series: Ion Storm Studios; Eidos Montreal; N-Fusion Interactive; Square Enix Montreal; Feral Interactive. [Online] Available from: <https://store.steam-powered.com/curator/36149190> (Accessed: 10th December 2020).
47. *Syndicate*. (2012) Starbreeze Studios.
48. *Elyzium – ray ne na Zemle* [Elysium] (2013) Directed by N. Blokamp. [Feature film]
49. Kling, M.-U. (2020) *Strana kachestva* [Quality Country]. Moscow: Eksmo.
50. Vinge, V. (2019) *Konets radug* [The End of Rainbows]. Moscow: Eksmo, Fanzon.
51. Kline, E. (2013) *Pervomu igroku prigotovit'sya* [Ready Player One]. Translated from English. Moscow: AST.
52. Stevenson, N. (2014) *Virus "Reamde"* [Reamde virus]. Translated from English. Moscow: AST.
53. *Watch Dogs*. (2014) Ubisoft, Montreal.
54. Doctorow, K. (2010) *Mladshiy brat* [Younger Brother]. Translated from English. Moscow: AST.
55. *Pochti chelovek* [Almost Human] (2013–2014). Serial.
56. *Vrag naroda* [Hated in the Nation] (2016). In Black Mirror Series, Season 3, Episode 6. Directed by J. Howes.

Сведения об авторах:

Андреев Е.А. – кандидат культурологии, доцент, декан культурологического факультета Челябинского государственного института культуры (Челябинск, Россия). E-mail: andreeva@chgaki.ru

Тузовский И.Д. – доктор культурологии, доцент, доцент кафедры философии и культурологии Челябинского государственного института культуры (Челябинск, Россия), ведущий геймдизайнер игровой студии «Open Borders Studio» (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: idtuzovsky@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Andreev E.A. – Chelyabinsk State Institute of Culture and Art (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: andreeva@chgaki.ru

Tuzovsky I.D. – Chelyabinsk State Institute of Culture and Art (Chelyabinsk, Russian Federation); Open Borders Studio (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: idtuzovsky@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 20.12.2020;

одобрена после рецензирования 02.01.2022; принята к публикации 15.05.2023.

The article was submitted 20.12.2020;

approved after reviewing 02.01.2022; accepted for publication 15.05.2023.

Научная статья

УДК 7.013:008.2

doi: 10.17223/22220836/50/2

ИНСЕКТОМОРФИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЯПОНИИ

Екатерина Владимировна Байкова

*Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.,
Саратов, Россия, baykovaekaterina@yandex.ru*

Аннотация. В статье впервые применен новый термин – инсектоморфизм как способ моделирования в культуре. Разрабатывается авторская концепция этого явления в культуре. Рассматриваются факторы и принципы формирования такого культурного явления, как инсектоморфизм, а также производится поиск причин возникновения инсектоморфизма в артефактах разных периодов. Изучаются контексты социальных и художественных явлений, которые способствовали появлению характерных для инсектоморфизма образов и способов популяризации их. Автор проводит анализ контекстов применения этой образной системы.

Ключевые слова: инсектоморфизм, формообразование, художественная культура

Для цитирования: Байкова Е.В. Инсектоморфизм в художественной культуре Японии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 20–28. doi: 10.17223/22220836/50/2

Original article

INSECTOMORPHISM IN THE ARTISTIC CULTURE OF JAPAN

Ekaterina V. Baikova

*Yury Gagarin Saratov State Technical University, Saratov, Russian Federation,
baykovaekaterina@yandex.ru*

Abstract. I used a new term in the article – insectomorphism. It denotes a method of modeling in culture. I am developing the author's concept of insectomorphism in culture. I study the factors and principles of the formation of insectomorphism, and also study the causes of insectomorphism in artifacts of different periods. I am interested in the contexts of social and artistic phenomena that contributed to the appearance of images characteristic of insectomorphism and how to popularize them.

Insectomorphism reflects the general tendencies of world perception in culture, attitude to the surrounding world, contexts of perception of the microworld and overcoming of the friend or foe level. In ancient civilizations, insects were attributed human qualities and characteristics to make them more understandable to humans. A man borrowed elements of craftsmanship from an insect, and at the same time dismissed or even disgusted the forms of the body of the insect. Exceptions to this rule are very rare. In the pragmatic 21st century, the function of the shape and structure of the insect comes to the fore. And the ability to metamorphoses now becomes the most valuable quality of an insect. Nowadays, metamorphosis is not only a mystical quality of many insects, but also a functional benefit for household things or robotics. For mysticism, only art culture remained. The greatest attention in the artistic culture and religion of the insects is given to the Japanese.

The most popular in today's Japan are designer works that have the qualities of insectoanthropomorphism and insectotechnomorphism. Designers and engineers embody huge, or vice

versa, microscopic insects that, as if between two worlds, are no longer a machine, but not yet a living creature.

I suppose that tomorrow, architects, designers and engineers will use insect structures and shapes for kinetic buildings.

Keywords: insectomorphism, shaping, art culture

For citation: Baikova, E.V. (2023) Insectomorphism in the artistic culture of Japan. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 20–28. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/2

Актуальность. Сохранение культурного наследия – одна из важнейших задач цивилизованного сообщества XXI в., материальная культура – изобразительное и ювелирное искусство, скульптура, в частности, малая скульптура, архитектурный декор – наиболее иллюстративно демонстрируют историю и образ жизни людей прошлых поколений, расширяют кругозор современных специалистов и помогают прорабатывать цепочки логических связей. И самое главное – эти виды искусства дают возможность рассматривать историю не отвлеченно, со стороны, а под лупой, со всеми подробностями.

Настоящее исследование направлено на создание стратегии осмысления искусственной среды и процесса генезиса культурной формы через призму повседневных образов живой природы в контексте инсектоморфизма. Этот термин применяется впервые.

Степень изученности проблемы. Ранее в своих статьях и диссертации приходилось неоднократно отмечать составляющие биоморфизма – антропо-, зоо-, и фитоморфизм [1], начиная со статьи «Система биоморфных моделей в культуре России». Теперь же считаю возможным углубиться в подвиды. Дополнительно в подвидах экоморфизма писала об акваморфизме [2]. В данном случае инсектоморфизм – это подвид зооморфизма.

Термин «инсектоморфизм» – составной. Инсектоморфизм – способ образного конструирования с помощью форм и структур насекомых. Инсектоморфизм содержит, помимо «инсект», и другую часть, которая является самостоятельным словом – «„морфология“, присущая не только животному миру, но и предметному миру, а также ряду других явлений» [3]. Понятие и термин «морфология» введены в научный оборот И.В. Гёте как наука о форме [4]. В биологических исследованиях морфологический подход объединен с физиологическим и в настоящее время развивается как описательная наука. Термин «инсектоморфный» был уже применен российскими учеными Ю.Ф. Голубевым и В.В. Коряновым в узком контексте робототехники [5].

Объектом исследования является инсектоморфизм как источник смыслообразования в культуре.

Предметом исследования является инсектоморфизм как система образного моделирования культуры.

Цель данного исследования – разработать авторскую концепцию инсектоморфизма как системы образного моделирования в культуре.

Для достижения поставленной **цели** в данном исследовании были решены следующие **задачи**:

1) изучить инварианты развития моделирования в художественной культуре с использованием образной системы инсектоморфизма;

2) исследовать инвариантность, изучить инварианты развития моделирования в архитектуре с использованием образной системы инсектоморфизма;

3) исследовать инвариантность инсектоморфных образов и структур в культуре

Методы исследования. Анализ феномена инсектоморфных структур опирается на структурно-семиотические методы исследования, позволяющие фиксировать многомерное пространство семантических значений «художественного текста», а также структуру развития, взаимосвязь и трансформацию значений. Большой вклад в системно-симметрологическую методологию внес В.А. Копчик [6], применивший синергетический подход для анализа художественной культуры [7. С. 13].

Новизна исследования. Инсектоморфизм – это метод моделирования в искусстве с помощью форм и структур насекомых в отличие от копирования насекомых или их непосредственного изображения. Как было уже отмечено, термин «инсектоморфный» был уже применен российскими учеными Ю.Ф. Голубевым и В.В. Коряновым в узком контексте робототехники. Однако как широкое явление в современной культуре это явление не изучалось. Инсектоморфизм в художественной культуре рассматривается впервые.

Насекомые предстают перед нами в мифах и легендах древних народов, средневековых картинах и сказках Нового времени, становясь символами бессмертия и трудолюбия или, наоборот, навязчивости и лени. Скарабеи древнего Египта, цикады Китая, фантастические насекомые Брейгеля и Босха, пчелы на гербе семейства Барберини, а также выходца из этого семейства Римского папы Урбана VIII и во времена его правления в скульптуре римских фонтанов. Также довольно широко представлены в геральдике европейских стран, прежде всего коммун, муравьи, в дворянской геральдике редко: в России – это род Баженовых, и нельзя забывать уже значительно более поздний административный герб Мурашиноского района Кировской области.

В XIX–XX вв. все большее влияние оказывал Дальний Восток. Появились викторианские мухи, бабочки, стрекозы, затем бабочки и стрекозы модерна, насекомые в Ар-Деко. Этих же персонажей из мира насекомых мы видим и в современном японском дизайне. Пчелы и сейчас ассоциируются с трудолюбием, стрекозы и мухи – со скоростью, эффективностью и военной прытью, цикады, бабочки и жуки – с перерождением, долголетием, восстановлением, бессмертием.

Особняком стоят сказки Г.Х. Андерсена, например «Дюймовочка», или «Пчела Майя» В. Бонзельса, а также насекомые в «Незнайке...» Н. Носова, в стихах К.И. Чуковского и др. Штампы американской фантастики – люди-насекомые: человек-паук, человек-муха, человек-бабочка.

Из советско-российской истории заметный пример – это «Жук» Ильи Кабакова, написанный в 1982 г., а проданный за баснословные деньги в 2008 г., олицетворяющий собой оппозиционный московский концептуализм, где неотъемлемой частью картины является детский стишок о жуке, который не хочет в коллекцию. Вероятно, он символизирует независимость и нежелание попадать в чей-то ракурс зрения. Это невидимый мир, который к нам почти непричастен, и мы его не замечаем, пока он агрессивно не вторгается в нашу жизнь или эстетически располагает к наблюдению за ним, как, напри-

мер, бабочки. И совсем не удивительно, что среди других наград у И. Кабакова есть Императорская премия Японии. Он ее получил не только на гребне известности, но и в силу созвучности своего искусства в плане образов – современный японский дизайн в значительной степени использует образы насекомых и подачи поэтического текста, отвлеченно поясняющего изображение, что так характерно для дальневосточного искусства.

Архитекторы и дизайнеры с появлением новых технологий и материалов все больше уделяют внимание миру насекомых, чтобы найти решения для нового витка развития цивилизации, используя модели, проверенные за многие миллионы лет. Из безобидного жанра малой скульптуры или изящного ювелирного искусства уже сейчас эти образы переходят в мир американской военной робототехники. В Японии инсектоморфная робототехника заявляется как созданная в мирных целях.

Военные инженеры обратили внимание, что инсектоморфные роботы на шести конечностях более устойчивы в беге по пересеченной местности, чем антропо- и зооморфные роботы, а значит, и более надежны. Поэтому кроме гусеничных трансформеров вполне вероятно и это направление в робототехнике, более приспособленное к изменениям ландшафта, тем более, что трансформации и метаморфозы очень характерны именно для мира насекомых.

Только на первый взгляд насекомые примитивны. Но уже в древности люди получали уроки мастерства, подражая насекомым в строительстве и ткачестве, или использовали их умения для получения более нежных и качественных материалов. Для современных дизайнеров любые необычные формы всегда интересны. Насекомые часто так малы, что зачастую мы просто не можем досконально рассмотреть их формы. То, что обычно кажется нам прекрасным при увеличении может оказаться очень неприятным. Поэтому даже бабочка в разных произведениях Ф.М. Достоевского красива и ужасна одновременно. Впрочем, и красота в «Идиоте» трактуется не очень однозначно, имея свою теневую сторону. (И все же, возможно, именно необычное и кажется нам страшным. При увеличении насекомые выглядят как инопланетяне, защищенные панцирями и вооруженные различными инструментами). В экранизации «Бесов» в одной из ночных галлюцинаций Николай Всеволодович сам себя видит в виде бабочки – символика сна определяет дальнейший ход событий – превратиться из куколки в некое более совершенное и страшное существо.

Зловещая образность насекомого характерна для европейской христианской культуры. Несмотря на то, что более крупные животные более опасны для человека, самые страшные свои фантазии он сопрягает с миром насекомых. Однако не для всех культур характерно отвращение к подавляющему количеству видов насекомых.

Япония вобрала в себя две основные религии – синтоизм и буддизм, ряд других религий значительно менее популярен. В синтоизме число почитаемых насекомых весьма невелико. Но они есть. Среди них наиболее известны сверчки, цикады и стрекозы, бабочки. Кроме того, в поэзии встречаются мошки, мухи, черви и т.д. При этом многие из них несут в себе и негативную символику. Например, мухи связаны исключительно с назойливостью, шумом. Да, насекомые стоят на низшей ступени почитания, но даже убивая вредных насекомых, японцы испытывают сожаление. Тем более, уважение ко

всему живому несет буддизм. В различных районах этой страны можно увидеть стелы и буддийские рельефы и скульптуры, посвященные не только животным, но и насекомым. Довольно распространены могилы насекомых, которые служат для их поминаения, есть «Ступа поминаения насекомых», которых скормили соколам сёгуна [8].

Такое отношение японцев к насекомым японский буддолог Судзуки Дайсэцу Тэйтаро объясняет тем, что «эти незначительные и презренные существа находятся в тесном взаимодействии с великой целокупностью вселенной» [9. С. 270; 10].

Бабочки символизируют вечность, счастье и цепь перерождений, метаморфозу. Пары бабочек – семейное счастье, цветные бабочки – души живых, а белая бабочка – это душа умершего [11. С. 190]. Со временем бабочки стали символом хрупкости и незащитности.

В японской поэзии часто используют образ светлячка: зародившись в средние века, он использовался для описания тайной любви, пробуждения любви, также он символизировал душу умершего воина [12]. Постепенно он все более становился символом потустороннего мира. Часто используется в современных аниме.

И китайцы, и японцы с большой любовью относятся к цикадам – символу лета. В Японии различают пение более тридцати цикад, и каждая имеет свое название в повседневном языке, часто ассоциированное со звуками их пения. Как в Китае, так и в Японии особенно популярен сверчок. Он для японцев и китайцев как певчая птица. Сверчок расслабляет, убаюкивает и будит тем, что прекращает свои песни, когда входит чужой, а значит, охраняет. Форма клетки сверчка подсказывает китайскому архитектору идею проекта императорского дворца, или даже сверчок чему-то учит. (Не правда ли, перекликается со сказкой о Пинокио и Буратино). В древней Японии сверчок считался покровителем и охранником дома, который замолкал, когда в дом проникал кто-то чужой.

Недалеко от Киото есть «Сверчковый храм». «Знаменит он тем, что сверчки там поют круглый год, а не только поздним летом или осенью, как им то положено природой. Для круглогодичного пения их содержат при определенной температуре в пяти плексигласовых прозрачных „аквариумах“, выставленных в зале для проповедей. Толпы народа приходят туда и слушают проповедника под чудесное и неумолчное пение сверчков. И при этом имеют еще возможность наслаждаться их видом», – так описывает храм А.М. Мещеряков [13].

Светлячок в японской поэзии – это верный, молчаливый возлюбленный, кузнечик, сверчок или цикада – несерьезный ветреник и болтун. Японцы, как и русские, муравья сравнивают с трудолюбивым и целеустремленным человеком [14].

В современной Японии очень популярны жуки-носороги, жуки-олени, божьи коровки. Аниме и игры в покемонов содействовали их популяризации в современной Японии. В современном Токио, Йокогаме и Такасаки появились огромные скульптуры, архитектурный декор и дорожные знаки в виде этих жуков.

Японский дизайнер Акихиро Хигучи использует популярный вариант коллекций в Японии с засушенными насекомыми. Но это не единственный

его объект. Художник надевает на животных теплые наушники, дополняет деталями: воротники для жирафа, свитера для медведей или комбинезоны для змей. Хигучи – модельер, украшающий чучела животных или рептилий. Однако Хигучи рассказывает больше о людях, чем о животных. Его скульптуры говорят о преувеличенной любви к животным, гуманизации животного, его, как ни странно, антропоморфности. Хигучи также рассказывает о традиционной японской форме искусства *Mitate*, которое иногда использовалось, чтобы искать светские замены для признанных эстетических форм выражения. Например, Хигучи рисует жуков-олений с помощью гербоподобных подписей самураев, так что их форма и «надпись» теперь напоминают японского воина. Природа служит художнику в качестве предлога для культуры, в качестве фона, просто используя существо в качестве холста. Хигучи с любовью украшает тела мотыльков и их крылья в стиле дальневосточной миниатюрной живописи, классики с нежными цветами, современной с комиксами, дающей насекомым ослепительное великолепие экзотических бабочек.

И в то же время Хигучи намекает современному человеку о его присвоении тела животного, от еды до трофеев коллекционера, используя существо в качестве холста. Он дает насекомым некое ослепительное великолепие экзотических бабочек, напоминая человечеству об эгоистичном присвоении тела животного [15].

Можно сделать вывод, что преемственность в этой культуре сохраняется и, более того, выходит на новый уровень.

Таку Сато в сотрудничестве с ученым Такеши Йоро являются организаторами выставки «Насекомые: модели для дизайна» в 2019 г. В общей концепции «Design Sight» в Токио выставка исследует роль, которую насекомые сыграли в истории дизайна. Японские архитекторы и дизайнеры все чаще берут за основу модели насекомых. По словам Таку Сато, организатора выставки дизайнерских насекомых, люди могут учиться у этих крошечных существ больше, чем у большинства других видов на земле. «Насекомые делают вещи, которые кажутся невероятно высокотехнологичными по человеческим стандартам»... «Это потому, что их мир огромен, и существует огромное количество видов, каждый из которых превратился в большое разнообразие»... «Я думаю, что они вдохновляют бесконечно»... «Мир насекомых удивителен». В то время как люди были на планете всего около 200 000 лет, многие насекомые были здесь в течение сотен миллионов лет. По этой причине Сато считает, что люди должны искать насекомых для подсказок о нашем будущем выживании. «Я уверен, что их чрезвычайно долгосрочное выживание дает подсказки и для будущего человечества». Дизайнер также считает, что насекомые могут быть полезны при разработке новых технологий для робототехники, связи и материалов. «Например, средства, с помощью которых жуки складывают и хранят свои крылья, могут помочь в разработке новых систем для хранения спутниковых антенн, зонтов или палаток» [16].

Таку Сато считает, что «изучение особого блеска насекомых может привести к новым технологиям окраски»... «Другим примером является то, как насекомые избегают хищников, внезапно скручиваясь в сферы и выпадая из зоны действия. Это может быть использовано в робототехнике» [Там же]. Среди экспонатов выставки – «аудиовизуальный театр насекомых» Йосуке

Абэ, Кенджи Кохияма и Мунероши Маруяма, а также структурный анализ гнезда трескающихся насекомых, выполненный архитектором Кенго Кумой и группой инженеров.

Есть также проект дизайнера Кейта Судзуки под названием «Ящик для инструментов от насекомых», включающий в себя жукоподобную открывалку для бутылок и вдохновленные божьей коровкой кроссовки. Экспонаты выставки «Насекомые: модели для дизайна» располагаются так, чтобы создать ощущение неожиданной встречи с ними, как если бы посетители вошли в лес, полный насекомых.

Эта выставка создана для стимулирования наибольшего количества людей интересоваться насекомыми и потенциально учиться у них. Он очень хочет, чтобы люди изменили свое отношение к насекомым, брезгуя ими и устраняя почти рефлекторно. А самое главное, Сато стремится возродить интерес к насекомым и степень ученичества по отношению к ним.

Инсектоморфизм отражает общие тенденции мировосприятия в культуре, отношение к окружающему миру, контексты восприятия микромира и преодоление планки свой–чужой. Если в древних цивилизациях происходило «очеловечивание» насекомых так, чтобы приписываемые им качества делали их более понятными для человека, заимствуя элементы мастерства, и при этом пренебрежительно или даже с отвращением относились к формам за очень небольшим исключением, то в прагматический XXI в. на первый план выходит функция формы и структуры насекомого. А наиболее ценным качеством становится его способность к метаморфозам, которая стала восприниматься не только как мистическое качество, это стало не главным, а именно с точки зрения функциональной пользы метаморфоз в бытовых вещах или робототехники. Для мистики осталась только художественная культура. Кроме наиболее употребимого инсектоантропоморфизма, мы видим приближающийся к нему по степени популярности инсектотехноморфизм. Дизайнеры и инженеры воплощают огромных или наоборот микроскопических насекомых, которые как будто между двух миров – уже не машина, но еще не живое существо.

Возможно, уже завтра структуры и формы насекомых будут применимы для кинетических зданий.

Список источников

1. Байкова Е.В. Система биоморфных моделей в культуре России // Вопросы культурологии. 2007. № 8. С. 17–21.
2. Байкова Е.В. Акваморфизм и связанные с ним образы в архитектурном формотворчестве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 32–40.
3. Александров В.И. Человек и человечество в контексте современной и будущей жизни // Человек постсоветского пространства. СПб., 2005. С. 76–84.
4. Гёте И.В. Избранные философские произведения. М., 1964.
5. Голубев Ю.Ф., Корянов В.В. Построение движений инсектоморфного робота, преодолевающего комбинацию препятствий с помощью сил кулоновского трения // Известия РАН. Теория и системы управления. 2005. № 3. С. 143–155.
6. Копчик В.А. Принцип причинности, системный подход и симметрия. М., 1988.
7. Байкова Е.В. Биоморфизм как система образного моделирования в культуре : дис. ... д-ра культурологии. Саратов : СГТУ, 2011.
8. Иси Х. Отношение японцев к животным // nippon.com – Информация о Японии. 13.07.2017. URL: <https://www.nippon.com/ru/features/c03910/> (дата обращения: 17.02.2018).

9. Судзуки Д.Т. Дзен и японская культура. СПб. : Наука, 2003. 522 с.
10. Сэй Сёнагон. Записки у изголовья. М. : Художественная литература, 1988. 479 с.
11. Алексеев В.Н. Бабочки в мифах и легендах. М. : Дрофа, 2006. 192 с.
12. Сычёва Е.С. Символизм бабочек и светляков в фольклоре и современной массовой культуре Японии // Осмысление природы в японской культуре. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации, 2017. С. 167–190.
13. Мецержаков А.Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений. М. : Наталис, 2008. 556 с.
14. Гуревич Т.М., Изотова Н.Н. Энтомологический код японской культуры // Японские исследования. 2019. № 1. С. 87.
15. Wolf Jahn. Akihiro Higuchi. URL: <https://www.mikikosatogallery.com/de/kuenstler/akihiro-higuchi>
16. Amy Frearson Insects “offer hints for the future of humankind” says Taku Satoh. Электронный ресурс. URL: <https://www.dezeen.com/2019/10/01/insects-models-design-taku-satoh-21-21-design-sight-exhibition/>

References

1. Baikova, E.V. (2007) Sistema biomorfnykh modeley v kul'ture Rossii [The system of biomorphic models in the culture of Russia]. *Voprosy kul'turologii*. 8. pp. 17–21.
2. Baikova, E.V. (2018) Equimorphism and related images in architectural form-making. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 29. pp. 32–40. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/29/3
3. Aleksandrov, V.I. (2005) Chelovek i chelovechestvo v kontekste sovremennoy i budushchey zhizni [Human and humanity in the context of modern and future life]. In: Partsvaniya, V.V. (ed.) *Chelovek postsovetского prostranstva* [Human of the Post-Soviet Space]. St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society. pp. 76–84
4. Goethe, I.W. (1964) *Izbrannyye filosofskie proizvedeniya* [Selected Philosophical Works]. Translated from German. Moscow: [s.n.].
5. Golubev, Yu.F. & Koryanov, V.V. (2005) Postroenie dvizheniy in-sektomorfno-go robota, pre-odolevayushchego kombinatsiyu prepyatstviy s pomoshch'yu sil kulonovskogo treniya [Construction of movements of an insectomorphic robot overcoming a combination of obstacles using the forces of Coulomb friction]. *Izvestiya RAN. Teoriya i sistemy upravleniya*. 3. pp. 143–155.
6. Koptsik, V.A. (1988) Printsip prichinnosti, sistemnyy podkhod i simmetriya [Causality principle, system approach and symmetry]. In: Tyuchtin, V.S. et al. *Sistema. Simmetriya. Garmoniya* [System. Symmetry. Harmony]. Moscow: Mysl'.
7. Baikova, E.V. (2011) *Biomorfizm kak sistema obraznogo modelirovaniya v kul'ture* [Biomorphism as a system of figurative modeling in culture]. Cultural Studies Dr. Diss. Saratov: SSTU.
8. Ishi, H. (2017) Otnoshenie yaponsev k zhitovnym [The attitude of the Japanese to animals]. *Informatsiya o Yaponii*. 13th July. [Online] Available from: <https://www.nippon.com/ru/features/c03910/> (Accessed: 17th February 2018).
9. Suzuki, D.T. (1988) *Dzen i yaponskaya kul'tura* [Zen and Japanese Culture]. Translated from Japanese. St. Petersburg: Nauka.
10. Sei Shonagon. (1988) *Zapiski u izgolov'ya* [Notes at the bedhead]. Translated from Japanese. Moscow: Khudozhestvennaya literature.
11. Alekseev, V.N. (2006) *Babochki v mifakh i legendakh* [Butterflies in Myths and Legends]. Moscow: Drofa.
12. Sycheva, E.S. (2017) Simvolizm babochek i svetlyakov v fol'klоре i sovremennoy massovoy kul'ture Yaponii [Symbolism of butterflies and fireflies in the folklore and modern mass culture of Japan]. In: Meshcheryakov, A.N. *Osmyslenie prirody v yaponskoy kul'ture* [Comprehension of nature in Japanese culture]. Moscow: Delo; Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. pp. 167–190.
13. Meshcheryakov, A.N. (2008) *Kniga yaponskikh simbolov. Kniga yaponskikh obyknoveniy* [A Book of Japanese Characters. A Book of Japanese Customs]. Moscow: Natalis.
14. Gurevich, T.M. & Izotova, N.N. (2019) The Entomological Code of Japanese Culture. *Yaponskie issledovaniya – Japanese Studies in Russia*. 1. pp. 73–93. (In Russian). DOI: 10.24411/2500-2872-2019-10005

15. Mikiko Sato Gallery. (n.d.) *Wolf Jahn. Akihiro Higuchi*. [Online] Available from: <https://www.mikikosatogallery.com/de/kuenstler/akihiro-higuchi>

16. Dezeen.com. (2019) *Amy Frearson Insects “offer hints for the future of humankind” says Taku Satoh*. [Online] Available from: <https://www.dezeen.com/2019/10/01/insects-models-design-taku-satoh-21-21-design-sight-exhibition/>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Ваикова Е.В. – Yury Gagarin Saratov State Technical University (Saratov, Russian Federation).
E-mail: baykovaekaterina@yandex.ru

The author declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 07.05.2020;
одобрена после рецензирования 25.06.2020; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 07.05.2020;
approved after reviewing 25.06.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 82-56

doi: 10.17223/22220836/50/3

ЛЕКЦИЯ «КАНТЕ ХОНДО» Ф.Г. ЛОРКИ КАК ИСТОЧНИК ПРАВДЫ И ВЫМЫСЛА О ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЮГА ИСПАНИИ

Татьяна Михайловна Балматова

*Московский государственный институт международных отношений (университет)
Министерства иностранных дел Российской Федерации, Москва, Россия, blmt@ya.ru*

Аннотация. Канте хондо, также называемое канте фламенко, – система жанров музыкального фольклора южных областей Испании – ввиду исключительной самобытности уже более ста лет привлекает внимание исследователей, одновременно являясь одним из стереотипов об испанской культуре. В разные периоды отношение испанской интеллигенции к канте хондо варьировалось от презрения до восхищения, и в 1922 г. Ф.Г. Лорка выступил с инициативой организации фестиваля исполнителей этого искусства. Для продвижения проекта он прочел лекцию, текст которой впоследствии был издан и переведен на русский язык. Отечественные музыковеды опирались на него, создавая энциклопедические статьи о канте хондо / фламенко.

В предлагаемом исследовании предпринимается попытка оценить с позиции современной фламенкологии справедливость положений, утверждаемых Ф.Г. Лоркой, и по возможности скорректировать бытующую в нашей стране систему стереотипов о канте хондо.

Ключевые слова: канте хондо, стили фламенко, цыганская сегирилья, кафешантан, копла, кантаор

Для цитирования: Балматова Т.М. Лекция «Канте хондо» Ф.Г. Лорки как источник правды и вымысла о песенной культуре юга Испании // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 29–35. doi: 10.17223/22220836/50/3

Original article

THE CONFERENCE “CANTE HONDO” BY F.GARCÍA LORCA AS A SOURCE OF TRUTHS AND MYTHS ABOUT ANDALUSIAN FOLK SINGING

Tatiana M. Balmatova

*Moscow State Institute of International Relations (MGIMO), Moscow, Russian Federation,
blmt@ya.ru*

Abstract. Cante hondo that is also called cante flamenco is the folk music of the southern region of Spain that due to its exceptional and unique air has already been attracting the attention of scientists and researchers for more than a century being both an inexhaustible source of stereotypes about Spanish culture. At different times the perception of flamenco singing by the Spanish intellectual elite was very different and encompassed a whole range of nuances from a very deep contempt to a fervent admiration until in 1922 Federico García Lorca decided to organize the Contest of the Deep Song. To promote the contest Lorca spoke with the presentation whose text was later edited and translated into Russian. Russian musicologists relied on this text when writing reports for dictionaries, works about Spanish music as well as musical and cultural events.

In our research we undertake efforts to evaluate Lorca's opinions from the current flamencology approach, to separate the true of the mythical and to indicate the stereotypes that have been rooted in the musicology and social consciousness of our country.

Keywords: cante jondo, flamenco styles, gypsy seguiriya, café cantante, copla, cantaor

For citation: Balmatova, T.M. (2023) The conference “Cante hondo” by F. García Lorca as a source of truths and myths about Andalusian folk singing. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 29–35. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/3

В 1922 г. Ф.Г. Лорка, отличавшийся крайне трепетным отношением к народной песне, выступил с лекцией об андалузском фольклоре, текст которой открывается утверждением об обеспокоенности интеллигенции судьбой стоящего на краю гибели канте хондо, искусства чрезвычайно древнего, «нити, связывающей с загадочным Востоком» [1. С. 51]. Это мистическое хондо противопоставляется исполняемому в кафешантанах его «отдаленным потомкам», песням фламенко и проводится четкое разграничение стилей, принадлежащих к каждой группе. Хондо – это цыганская сегирилья, поло, мартинете, карселера и солеар; фламенко – малагенья, ронденья, гранадина, петенера и прочие локальные распевы [Там же]. Развивая далее эту мысль, поэт указывает, что канте хондо происходит из древнейших музыкальных систем Индии, а канте фламенко обрело свой окончательный облик лишь в XVIII в. [Там же. С. 52]. Эти утверждения неизбежно вызывают вопросы: какие источники подтверждают деление стилей по степени архаичности и насколько обоснованно противопоставление стилей в единой фольклорной культуре?

Прежде всего стоит отметить, что если бы действительно существовало древнее канте хондо с собственной песенной палитрой, настолько яркое и самобытное, как мы знаем его сейчас, с большой вероятностью имелись бы письменные свидетельства, так или иначе фиксирующие факт его бытования, однако таковые не обнаружены. Стоит вспомнить хотя бы репертуар молодой цыганки Пресьосы из новеллы М. де Сервантеса «Цыганочка». В него входят вильянсико, куплеты, сегидилья, сарабанды, романсы и другие стихи, среди которых немало авторских сочинений [2. С. 16]. Упомянутая в этом списке сегидилья являла собой танец с музыкально-песенным сопровождением, появившийся в провинции Ла Манча в XVI в., которому ввиду широкой популярности удалось стать в XVIII столетии символом национальной идентичности в противовес итальянскому и французскому влиянию. Но при этом фламенко кроме сходства в названии ничего общего не имело с цыганской сегирильей.

Также в репертуар цыган, активно участвовавших со своими песнями и танцами не только в светских праздниках, но и в религиозных процессиях и даже в торжествах севильской знати, входил мангиндой, о котором английский путешественник Генри Свинбёрн сообщает, что ввиду крайней непристойности и развратности он находился под строжайшем запретом и исполнялся подобно фанданго (привезенный с Кубы танец африканского происхождения) на простую мелодию [3. Vol. I. P. 354]. То есть в ту эпоху нет упоминаний о герметичном «реликте первопения» – исконном канте хондо с сегирильями, солеа, каньяс и поло, поскольку эти жанры еще не сложились.

Вместе с тем современные испанские музыковеды-фламенкологи Антонио и Давид Уртадо Торрес указывают на то, что первые музыкальные

формулы, предвестники фламенко, наблюдаются в произведениях начала XVII в. – песнях и танцах афроамериканского происхождения сарабанде, ха-каре, фанданго. Именно они, взаимодействуя с популярной в то время испанской музыкой – сегидильями, вильянсико и прочими, стали субстратом, из которого под влиянием арабской и цыганской этномызыкальных культур выросла система стилей фламенко [4. Р. 53]. В этой связи представляется справедливым процитированное Лоркой утверждение Мануэля де Фальи о том, что канте хондо является общностью, не связанной с каким-то определенным этапом, а обусловленной всей цепью исторических событий на полуострове [1. С. 54].

Таким образом, тезис о существовании древнего аутентичного канте хондо со свойственным ему набором стилей придется признать несостоятельным, и, как следствие, нет оснований противопоставлять канте хондо и канте фламенко.

Лорка, ссылаясь на Фалью, указывает на три исторических события, повлиявших на канте хондо: принятие испанской церковью литургического пения, арабское нашествие и прибытие в Испанию цыган. Последним приписывается ключевая роль в окончательном оформлении канте и отмечается наличие значительного количества цыганских слов в куплетах фламенко [Там же].

Литургическое пение в Испанской церкви не утвердилось, хотя, как известно, византийский император Флавий Пётр Савватий Юстиниан (Юстиниан I), находившийся у власти с 527 по 565 г., предпринял ряд успешных военных кампаний, что позволило ему занять в 552 г. юго-восток вестготской Испании. Тем не менее значительных последствий византийская оккупация не оказала и в 624 г. ей был положен конец. В испанской церкви до начала XI в. совершался Вестготский литургический обряд, который затем заменили Римским григорианским пением. Альтернативное название – Мосарабский обряд – появилось в результате того, что усилиями кардинала Франсиско Хименеса де Сиснерос была проведена реконструкция вестготского обряда, чьи песнопения зафиксированы беспометной крюковой нотацией, чтение которой остается невозможным вплоть до настоящего времени, не говоря уже о начале XX в. Так что судить о влиянии литургической музыки на канте фламенко, первые «ростки» которого появились почти тысячу лет спустя, представляется весьма затруднительным. И напротив, византийское богослужбное пение было заимствовано Русской православной церковью после Крещения в 988 г. и на протяжении многих столетий развивалось и влияло на музыкальный фольклор, но при этом канте фламенко в отечественной музыке не сложилось.

Арабский и цыганский факторы в формировании стилей фламенко неразрывно связаны. Тезис о влиянии арабской музыки, хотя научно и не доказан, находит основание во взаимодействии культур с 711 до 1614 г., когда официально завершился процесс изгнания арабов. После взятия католическими королями Гранады мавры оказались в христианском государстве, и, хотя пакт о капитуляции Гранады, подписанный Боабдилом 25 ноября 1491 г., предполагал для мусульман сохранение значительного количества свобод, после восстаний арабского населения против насильственной христианизации в 1502 г. была провозглашена Прагматика, на законодательном уровне вво-

дившая принуждение к крещению или изгнание всех мусульман мужского пола старше 14 лет и женского старше 12. Многие южные регионы Испании обезлюдели, так как занимавшиеся в них сельским хозяйством мусульмане были лишены собственности и выдворены из страны.

В столь тяжелых условиях вопрос выживания арабы решали разными способами: некоторые продолжали заниматься земледелием, тщательно скрывая свое происхождение, иные поступили на работу в христианские семьи, но одной из самых популярных стратегий было возвращение из изгнания под видом цыган. Эта этническая группа испытывала гораздо меньшее давление, поскольку к ней не применялся критерий вероисповедания. Также многочисленны свидетельства современников, утверждавших, что цыгане принимали в свою среду преследуемых государством и в целом, являясь кочевым племенем, составляли этнически разнородную общность [5. Р. 89 у ss.].

При этом испанские правители отдавали себе отчет в том, что среди цыган скрывается много морисков¹. И поэтому по окончании борьбы с мусульманами испанские власти занялись преследованием цыган. Мориски-цыгане большей частью локализовались на юге страны и принимали активное участие со своими песнями и танцами в светских праздниках и христианских процессиях, привнося свойственный им восточный элемент и используя инструменты арабского происхождения (тамбурин, адуфе и др.). Кроме того, в XVII в. наблюдается резкий рост цыганского населения и появляются многочисленные свидетельства о цыганах, занимающихся сельским хозяйством (которое ранее было основным занятием арабов и совершенно не характерно для цыганского племени). Выпечка и продажа блинчиков на ярмарках, которой с незапамятных времен занимаются андалузские цыгане, также имеет арабское происхождение [6. Р. 34]. В целом имело место взаимопроникновение не только танцевально-музыкальных элементов традиций морисков и цыган, но и всего комплекса культурных и бытовых особенностей.

Таким образом, цыгане-мориски на основе арабской музыки создали новую традицию, представлявшую собой широкую гамму музыкальных стилей, бывших в ходу в современной им Испании, начиная автохтонными мелодиями, как, например, сегидилья, заканчивая музыкой индейского и негритянского происхождения (сарабанда, мангиндой, фанданго).

По поводу наличия цыганских слов в текстах песен фламенко английский исследователь Дж. Борроу писал, что часть нецыганского населения, состоящая преимущественно из поэтов, интеллектуалов и испанских монахов, так была увлечена идеей цыганства, что сочиняла стихи, которые затем выдавались за цыганские. При этом использовался искусственный язык, специально придуманный для этой цели, который для настоящих цыган (а равно и для всех остальных) был совершенно непонятен [7. Р. 214–216].

Приходится признать, что транслированная Ф. Лоркой гипотеза М. Фальи об исключительной роли цыган в создании канте хондо путем объединения всевозможных древнейших начал, которое они произвели по прибытии из Индии в Европу ок. 1420 г. н.э. [1. С. 57], верна лишь отчасти. Вместе с тем представляется чрезвычайно интересной и справедливой информация о начавшемся в XIX в. процессе собирания и издания образцов народного

¹ Мориски – принявшие христианство мусульмане и их потомки.

фольклора, ставшем результатом переосмысления ценности народной культуры испанским обществом, а также подробный анализ влияния канте хондо на композиторов-классиков, в числе которых и великий русский композитор М.И. Глинка.

Осталось сказать о кафешантанах, тавернах и попойках, с которыми, по словам Лорки, ассоциируется канте хондо [1. С. 50]. Кафешантаны во французском стиле появились в Испании в середине XIX в., но исполнявшийся в них репертуар не включал андалузских танцев и песен, а ограничивался небольшими опереттами (сарсуэлы), театральными постановками и популярной музыкой, на фоне которых посетители пили кофе и другие напитки. Эпоха кафешантанов с ориентацией на фламенко началась примерно с 1870 г., когда пришли в упадок танцевальные салоны, и Сильвериио Франконетти, не только выдающийся исполнитель фламенко, но и талантливый предприниматель, приобрел один из таких салонов и преобразовал его в кафешантан. Период расцвета этих заведений пришелся на 1880–1910 гг.

Современное восприятие фламенко как театрального представления зародилось именно в ту эпоху, поскольку многие знаменитые кантаоры участвовали в театральных постановках костюмбристского и фольклорного стиля, представлявшихся в кафешантанах. С постепенным исчезновением кафешантанов канте фламенко пришлось искать новые сценические пространства и способы выражения, что привело к возникновению явления *опера фламенка* и одноименного периода в истории этого искусства, продолжавшегося с 1920 по 1960-е гг. На фоне интенсивных преобразований начала XX в. передовое канте хондо не могло бытовать в цыганских пещерах, к которым оно имело весьма отдаленное отношение, но куда его пытались поместить представители творческой испанской элиты. Любопытно, что распространению и массификации этого искусства поспособствовало налогообложение развлекательных учреждений – варьете, в которых проходили мероприятия различного содержания, включая фламенко, отдавали в казну 10% от прибыли, в то время как опера и концерты классической музыки платили лишь 3%. Столь дискриминационная монетарная политика побудила предпринимателя Альберто Монсеррат придумать в 1924 г. название *опера фламенка*, за которым скрывалось традиционное выступление с песнями и танцами [8. Р. 55].

И если представления поэта относительно истории и реалий канте хондо из-за влияния не слишком компетентных специалистов нередко были ошибочными, то в том, что касается текста и поэтического языка песен, его суждения точны и емки. Горе и страдание, любовь и смерть – основные темы канте хондо, отсутствие полутонов и патетика – самые характерные черты [1. С. 63–64]. Однако при всей справедливости этих постулатов стоит отметить, что во многих коплах зачастую содержится очень индивидуальная и личная информация об их создателе, обстоятельствах его жизни и полученном опыте. Поэтому невозможно согласиться с мнением Лорки о том, что «поэты, пишущие песни для народа, замутняют чистые соки его сердца» [Там же. С. 66]. Этот тезис легко опровергается творчеством Мануэля Балмаседы и Гонсалеса [9] или Мануэля Мачадо [10], которые создали собственные сборники песен фламенко, и их куплеты исполняет уже не одно поколение кантаоров, забывая зачастую об авторском происхождении текстов.

Подводя итог, можно заключить, что пессимистический взгляд Лорки на судьбу канте хондо, представленный на первых страницах лекции, оказался несостоятельным, и это подтверждается довольно длинным списком кантаоров, который он привел в заключение своего выступления, а разделение андалузского музыкального фольклора на простонародное канте фламенко и высокую культуру цыганского канте хондо не находит подтверждения, поскольку в эпоху формирования фламенко, вплоть до второй четверти XX в., его репертуар не был фиксирован, цыгане не имели собственной музыкальной традиции, изолированной от остального музыкального мира, но представляли собой часть общей народной культуры, равно как и остальное население Андалусии. Вместе с тем организованный по инициативе поэта фестиваль способствовал более глубокому осмыслению культуры народного пения, с одной стороны, и выходу канте хондо на новый уровень – с другой. Значение лекции, посвященной истории и судьбам канте хондо, также двойко, поскольку, представляя неоспоримую художественную ценность и сообщая достоверные суждения по ряду вопросов, она смогла закрепить в музыкальной науке, прежде всего в российском сегменте, благодаря авторитету поэта и отсутствию альтернативных исследований на русском языке, ряд положений, не имеющих ничего общего с действительностью.

Список источников

1. Гарсия Лорка Ф. Об искусстве. М. : Искусство, 1971. 310 с.
2. Сервантес Сааведра М. де. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 3: Назидательные новеллы. М. : Правда, 1961. 471 с.
3. Swinburne H. Travel through Spain the years 1775 and 1776. Vol. I–II. London, 1779. Vol. I. 373 p.
4. Hurtado Torres A. y D. La llave de la música flamenca. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L., Sevilla; 2009. 456 p.
5. Barrios M. Gitanos, moriscos y Cante Flamenco. RC Editor, Sevilla, 1989. 159 p.
6. Navarro García J.L. De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos. Consejería de cultura. Centro Andaluz de flamenco, Portada Editorial, 2002. 374 p.
7. Borrow G. The zingali; or an account of the gypsies of Spain. John Murray, London : Albemarle street, 1846. 378 p.
8. Rioja Vázquez E., Torres Cortés N. Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. Sevilla, 2006. 380 p.
9. Balmaseda y González M. Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881). Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, s.l., s.a. 142 p.
10. Machado M. Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía. 1916. Barcelona : NORTESUR, 2008. 173 p.

References

1. Garcia Lorca, F. (1971) *Ob iskusstve* [On Art]. Translated from Spanish. Moscow: Iskusstvo.
2. Cervantes Saavedra, M. de. (1961) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Moscow: Pravda.
3. Swinburne, H. (1779) *Travel through Spain the years 1775 and 1776*. Vol. I. London: [s.n.].
4. Hurtado Torres, A. y D. (2009) *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.
5. Barrios, M. (1989) *Gitanos, moriscos y Cante Flamenco*. Sevilla: RC Editor.
6. Navarro García, J.L. (2002) *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos. Consejería de cultura*. Centro Andaluz de flamenco, Portada Editorial.
7. Borrow, G. (1846) *The zingali; or an account of the gypsies of Spain*. London: John Murray.
8. Vázquez, E.R. & Torres Cortés, N. (2006) *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

9. Balmaseda y González, M. (1881) *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

10. Machado, M. (2008) *Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía*. 1916. Barcelona: NORTESUR.

Сведения об авторе:

Балматова Т.М. – преподаватель кафедры испанского языка Московского государственного института международных отношений (университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации (Москва, Россия). E-mail: blmt@ya.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Balmatova T.M. – Moscow State Institute of International Relations (MGIMO) (Moscow, Russian Federation). E-mail: blmt@ya.ru

The author declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.01.2020;
одобрена после рецензирования 28.08.2020; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 17.01.2020;
approved after reviewing 28.08.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 7.036:101.1

doi: 10.17223/22220836/50/4

О ЧЕМ НАПОМИНАЮТ НАМ СУМОЧКИ, ТУФЛИ И КОТИКИ: ПУБЛИЧНОЕ ИСКУССТВО КАК КОММЕМОРАТИВНАЯ ПРАКТИКА

Марина Эдуардовна Вильчинская-Бутенко

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

Аннотация. Рассматривается природа публичного искусства в контексте коммеморации. Идеи Пьера Нора о символической составляющей мест памяти, взгляды Фридриха Ницше на разные способы подхода к истории, понимание Рэймондом Уильямсом искусства как формы публичности, легшие в основу методологии исследования, иллюстрируются примерами; на их основе делаются выводы, что для понимания коммеморативной природы публичного искусства важно рассматривать в совокупности и способ, и место коммуникации арт-объекта.

Ключевые слова: публичное искусство, коммеморация, коллективная память, места памяти, способ коммуникации

Для цитирования: Вильчинская-Бутенко М.Э. О чем напоминают нам сумочки, туфли и котики: публичное искусство как коммеморативная практика // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 36–50. doi: 10.17223/22220836/50/4

Original article

WHAT HANDBAGS, SHOES AND CATS REMIND US OF: PUBLIC ART AS A COMMEMORATIVE PRACTICE

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

*Saint-Petersburg state University of industrial technologies and design,
Saint Petersburg, Russian Federation, marina.gutd@gmail.com*

Abstract. Public art has certain characteristics and meets specific goals. This is an art that resists the restriction of the institutional structure of the Museum, but in its essence, form and content it differs significantly from the functions of the city monument. The monument in the context of the urban environment has the function of translating social experience and acts as a place of commemoration. Objects of public art are not always able to constructively affect the collective memory.

The methodological basis for this article is, first, the ideas of Pierre Nora about the symbolic component of places of memory; second – the views of Friedrich Nietzsche on different ways of approaching history (monumental, antique and critical); and third, the identification by Raymond Williams of four ways of communication practices that were historically formed in the course of evolutionary development (authoritarian, paternalistic, commercial and democratic).

Points of intersection of ways of approach to the past and ways of communication of art with citizens are revealed. A commemorative analysis of some works of public art is carried out, and it is concluded that not all of them are equally memorable. The destructive influence of some art objects on collective memory is explained by mistakes in the choice of the place of communication or the method of communication between art and the public. It is determined

that the authoritarian method of communication corresponds to the memorial approach to history; the paternalistic and commercial approach corresponds to the antique approach; the critical approach to history corresponds to a democratic way of communication. The latter two approaches to history have a right to exist in relation to public art, which Pierre Nora has designated as the “dominant” place of memory. The commemorative function of public art “works” only if you choose the right way and place of communication.

Keywords: public art, commemoration, collective memory, places of memory, method of communication

For citation: Vilchinskaya-Butenko, M.E. (2023) What handbags, shoes and cats remind us of: public art as a commemorative practice. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 36–50. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/4

В обыденной жизни мы мало задумываемся о роли искусства в формировании коллективной идентичности, тем более что осознать степень его воздействия возможно только при взгляде на долгую историю человечества. Например, когда радикалы уничтожают археологические остатки великих цивилизаций в Пальмире или Бамианской долине, чтобы стереть память о культуре этих народов, мы понимаем, насколько велика роль искусства как практики коммеморации. И в то же время задача сохранения памяти средствами искусства в современном мире трудна, поскольку неизбежно возникает напряжение между объектом, придуманным субъективным разумом и объективным фактом или событием, которое он должен изобразить.

Ситуация становится еще сложнее в эпоху кризиса традиционной монументальной скульптуры и возникновения альтернативных форм мемориализации в виде публичного искусства (паблик-арта). В рамках данной статьи автор ставит задачу определить место публичного искусства в репрезентации и сохранении культурной памяти, предполагая, что успешность художественных практик паблик-арта напрямую зависит как от выбора места, где арт-объект будет коммуницировать с публикой, так и от способа коммуникации (т.е. способа отношения художника к Истории).

Паблик-арт в общем смысле – искусство, размещенное в публичном пространстве. В традиционном смысле – это искусство заказанное, оплачиваемое, имеющее собственника, рассчитанное на «неподготовленного» зрителя. Все эти определения столь же широки, сколь и неконкретны. Возможно, определение, которое лучше всего отражает концепцию, принадлежит Мивон Квон. Она выделяет три сложившиеся на настоящий момент парадигмы паблик-арта: искусство в общественных местах, ориентированное на объект (например, абстрактная скульптура, призванная дополнить пространство); искусство как общественное место, акцентирующее те или иные специфические особенности среды (предполагает сотрудничество художника с архитекторами, дизайнерами, чиновниками); искусство в общественных интересах, представляющее собой временные социальные городские проекты в сотрудничестве не с профессионалами, а с маргинальными слоями населения [1].

«Взрыву» интереса к публичному искусству в России способствовали различные факторы. Один из них связан с джентрификацией, т.е. постепенным либо быстрым и жестким «выдавливанием» местного населения из районов, привлекательных для бизнеса. В итоге снос густонаселенных кварталов и строительство на их месте торговых и развлекательных комплексов закономерно изменяют и функционал территории, и ее внешний облик. Другой

фактор – желание местных властей вводить в эксплуатацию новые публичные арт-объекты для облагораживания общественных пространств. С точки зрения объема вложенных средств и легитимации нового жилищного и офисного строительства все это считается большим успехом. Однако всегда ли публичное искусство – искусство, подразумевающее коммуникацию с городским пространством и жителями, идет на пользу городу и горожанам? Тот «паблик-арт», который появился, например, в Санкт-Петербурге в 2015–2016 гг., в большинстве своем неуместен и не нужен, хуже того: он зачастую активно вреден, поскольку приводит к эрозии локальной самобытности. То есть, несмотря на то, что такие работы, как правило, делаются местными или по крайней мере отечественными художниками, и, несмотря на традиционное мнение, что новое публичное искусство превращает городское пространство, по терминологии П. Нора, в «место памяти», вычурность, неуместность и экстравагантность отдельных объектов публичного искусства деструктивно воздействуют на коллективную память.

Число авторов, разрабатывающих вопросы современного публичного искусства, немногочисленно. В первую очередь, исследуются терминологические аспекты (М. Квон [2], Д.С. Ткачева [3], Ф.В. Федчин [4], П.Е. Шугуров [5]); точно представлена история паблик-арта (А.О. Котломанов [6], Ф.В. Федчин [4]); ряд авторов в той или иной мере затрагивают проблематику коммуникации арт-объектов и городского пространства (М.Е. Вейц [7], Е.Ю. Витюк [8], Л.Г. Гороховская [9], Н.Н. Дроздова-Пичурина [10], А.А. Егорова [11], М. Квон [2], О.В. Строева [12], О.В. Чепелик [13]). Между тем проблемы коллективной идентичности и самоидентификации в художественных практиках паблик-арта и влияние на них стратегий коммеморации представлены немногочисленными публикациями (Д.А. Заец [14], М.Г. Чистякова [15]) и не анализировались системно.

Публичное искусство имеет определенные характеристики и отвечает конкретным целям, по своей сути, форме и содержанию оно существенно отличается от функций городского памятника. Памятник в контексте городской среды обладает функциями «формирования социального субъекта и его жизненного мира... способствует избирательному замещению собой целостного образа города в сознании его жителей» [16]. Общественную значимость и статус *sine qua non* публичного искусства следует понимать в более широком смысле: проекты публичного искусства могут быть реализованы, в соответствии с концепцией Ю. Хабермаса о буржуазной публичной сфере, в виртуальных или физических пространствах, которые доступны для граждан: здание ресторана, трамвай, веб-сайт, стена на площади или любой уголок в городе. Это искусство, которое сопротивляется ограничению институциональной структуры музея: не потому, что оно противоречит, а потому, что без свободного доступа граждан публичное искусство вступает в противоречие с самим собой [17. С. 293].

Публичная сфера понимается Ю. Хабермасом как социальная и политическая форма, в которой участвующие субъекты, осознанно ограничив свои личные интересы и, таким образом, способные участвовать в объективных, незаинтересованных дебатах, могут коллективно функционировать в роли наблюдателей за действиями правительства или авторитарного государства [18]. В этой публичной сфере предполагается, что все субъекты равны и в

равной степени способны участвовать в рационально-критических дебатах без ущерба для собственных интересов. В отличие от Хабермасовской модели, более поздние теории публичной сферы рассматривают ее как место различных типов конкуренции и состязательности, само по себе чреватое социальной фрагментацией, неравным и исключительным доступом к тому, что О. Негт и А. Клюге описывают как «конкурирующие коммуникативные практики». По сути, О. Негт и А. Клюге определили первостепенную значимость *способов* коммуникации (публичности) над *местом* коммуникации (публичной сферой) [19]. Аналогичной точки зрения придерживается и М. Квон [2]. Однако, по мнению автора, для понимания коммеморативной природы публичного искусства важно рассматривать в совокупности и способ, и место коммуникации. В связи с этим методологической опорой для данной статьи послужили, во-первых, идеи Пьера Нора о символической составляющей доминирующих и доминируемых мест памяти; во-вторых, взгляды Фридриха Ницше на разные способы подхода к прошлому – монументальный, критический и антикварный – в использовании и «злоупотреблении» историей [20]; в-третьих, осмысление Рэймондом Уильямсом функции искусства как формы публичности и выделение (с опорой на труды О. Негта и А. Клюге) четырех способов коммуникативных практик, исторически формировавшихся вслед за эволюционным развитием: авторитарной, патерналистской, коммерческой и демократической [21. Р. 20].

По мнению П. Нора, «многочисленные места памяти (*lieux de mémoire*) существуют потому, что больше нет памяти социальных групп» [22. С. 17]; «память помещает воспоминание в священное... Память укоренена в конкретном, в пространстве, жесте, образе и объекте» [Там же. С. 20], она «„вцепляется“ в места, как история – в события» [Там же. С. 46]. Поскольку, как пишет П. Нора, «места памяти не существуют вне их метаморфоз, вне бесконечного нагромождения и непредсказуемого переплетения их значений» [Там же. С. 41], постольку правомерно рассматривать коллективную память как промежутки того, что Ги Дебор в обществе спектакля называет фабрикацией «псевдоистории» – некой конструкции, создаваемой с целью «сохранить шаткое равновесие современного застывшего времени», поскольку «люди в массовой реальности современной общественной жизни сами событий не проживают» [23. С. 200]. Посему ключевым моментом в восприятии современного городского памятника можно считать утрату им коммеморативной роли и выведение зрителя из «логики монумента» в пространство того, что Розалинда Краусс [24] называет негативным состоянием памятника, в некое безлюдье, бездомность, анаболическую потерю места. Важно отметить, что Р. Краусс в своей статье «Скульптура в расширенном поле» анализировала ограниченное число канонических работ, ничего не говоря об общем ходе вещей и малозаметных арт-объектах, которые находят свой путь на улицы и площади наших городов. Большинство из них по-прежнему опираются на то, что Р. Краусс называет «логикой монумента», т.е. они продолжают говорить, например, на символическом языке о значении или использовании места, точно так же, как скульптура всегда делала это в прошлом. Одновременно нужно отметить, что произведения искусства, которые мы видим повсюду в городской среде, не всегда одинаково памятны, и в этой связи целесообразно вспомнить деление мест Пьером Нора на домини-

рующие и доминируемые: «Первые, поразительные и триумфальные, значительные и обычно подавляющие, будь то в силу национального или административного авторитета, но всегда стоящие на возвышении, обычно обдают холодом и торжественностью официальных церемоний. Туда приходят против воли. Вторые – это места-убежища, святилища спонтанной преданности и безмолвных паломничеств» [22. С. 47–48]. Таким образом, следуя логике П. Нора, можно считать, что под категорию доминирующих мест подпадают преимущественно городские памятники, под категорию доминируемых – объекты публичного искусства.

Далее попробуем определить точки пересечения мест коммуникации, как их определил П. Нора, и способов коммуникации, как их понимали Ф. Ницше и Р. Уильямс.

Способ коммуникации у Ф. Ницше есть, по сути, способ отношения человека к истории: деятельностный (монументальный), охраняющий (антикварный) и, наконец, нуждающийся в освобождении от прошлого (критический).

Остановимся на первом – монументальном: «Если человек, желающий создать нечто великое, вообще нуждается в прошлом, – пишет Ф. Ницше, – то он овладевает им при помощи монументальной истории» [20. С. 174]. Создание «доминирующего места памяти», в понимании Ф. Ницше, – это монументальный способ подхода к прошлому: монументальная история ставит своей целью вдохновить зрителя на великие мысли и поступки и провозглашает, что «то великое, которое некогда существовало, было, во всяком случае, хоть раз возможно, и поэтому оно может стать возможным когда-нибудь еще раз» [Там же]. Монументальная история поддерживается авторитарной системой коммуникации, как ее трактует Р. Уильямс, – системой, в которой правящая группа контролирует общество управляемых, и все институты коммуникации, в том числе публичное искусство, находятся под ее надзором: «Целью коммуникации является защита, поддержание или продвижение социального порядка, основанного на власти меньшинства» [25. Р. 131]. Это система, в которой есть государственный контроль, манипулирование, цензура средств массовой информации и только один способ видения мира, с одним набором жестких ценностей, навязываемых немногими многим. Монументальные памятники вождям и героям, мемориальные комплексы периода СССР подавляли общественное сознание и исключали идеи, которые могли угрожать авторитету советской идеологии [17. С. 294].

Второй способ коммуникации человека с историей Ф. Ницше назвал антикварным: «...кто... желает оставаться в пределах привычного и освященного преданием, тот смотрит на прошлое глазами историка-антиквария» [20. С. 174]. В результате антикварного подхода к истории возникает, по П. Нора, порождение «доминируемых мест памяти». Антикварная история помогает человеку сохранять и почитать прошлое, но она ограничена очень тесными горизонтами. Создавая маленький мирок, за пределами которого все расплывчато и неопределенно, антикварная история не только искажает прошлое, но также отвергает и запрещает новое. Этому подходу к истории соответствует, в определении Р. Уильямса, патерналистский и коммерческий способ коммуникации. Под первым он понимает вариант коммуникации «с совестью, т.е. с ценностями и целями, выходящими за пределы поддержания

ее собственной власти» [25. Р. 131]. В таких системах коммуникации существует идеологический контроль, направленный на навязывание аудитории определенных моральных ценностей. Управляющие патерналистскими коммуникационными системами полагают, что определенная мораль хороша для граждан, а последние слишком глупы, чтобы понять мир. Меньшинство, находящееся у власти, движимо чувством ответственности и долга творить добро, оказывать «общественную услугу» большинству, которое в каком-то смысле считается отсталым и инфантильным. Данный способ коммуникации характерен для сегодняшней России, где под целью публичного искусства подразумевается визуальное улучшение (украшение) общественного пространства, но отсутствует законодательное регулирование и внедрение объектов такого искусства в городскую культурную среду. Р. Уильямс отмечает, что вариант «совестливой авторитарной» публичности более мягок, чем авторитарная система коммуникации, но, тем не менее, оставляет за собой давление со стороны власти.

Примером антикварного подхода к истории можно считать скульптуры Зураба Церетели: московские памятники Петру I, Памятник жертвам трагедии в Беслане, статуя Георгия Победоносца и монумент Победы на Поклонной горе, «Аллея правителей России» и другие скульптуры Церетели реализуют патерналистский способ общения: утверждая свою автономию визуально и физически, они функционируют как свидетельство исключительного «гения» художника. Этот вид публичного искусства преподносится СМИ как «подарок» правительства – местного или федерального – обществу [17. С. 295]. Патерналистская модель коммуникации реализуется через комитеты избранных экспертов и художественные комиссии, созданные с целью донести «лучшие» достижения искусства до широкой общественности. Основная предпосылка в данном случае заключается в том, что жизнь широкой публики, до сих пор лишенной возможности соприкоснуться с высокой культурой, выиграет от присутствия великого искусства в пространстве повседневной жизни и что правительство, с помощью экспертов в области искусства, может эффективнее обеспечить такой просветительский и патриотический опыт для народа.

Коммерческий способ коммуникации, первоначально возникший как противостояние первым двум способам, принципиально бросает вызов господству немногих над многими. Борясь с государственным контролем (который считается монополистическим, авторитарным или патерналистским), коммерческий способ коммуникации опирается на свободный рынок как основу для обеспечения необходимой свободы для всех создавать и воспринимать (читать / слушать / смотреть) то, что нравится. Но, сопротивляясь государственному контролю, считает Р. Уильямс, коммерческий способ коммуникации устанавливает новый контроль, основанный на критериях прибыльности: «можно сказать все, что угодно, при условии, что вы можете позволить себе это сказать и что вы можете сказать это с пользой» [25. Р. 133]. В результате власть над искусством по-прежнему консолидируется и распределяется между небольшим числом заинтересованных лиц или групп.

Антикварное публичное искусство как форма маркетинга и связей с общественностью не является чем-то новым, однако антикварный паблик-арт как категория в последние годы претерпел некоторые изменения, и, по мне-

нию автора, в худшую сторону. Публичное искусство 2000–2010-х гг. (например, инсталляция «Атлантическая миссия» Андрея Рудьева и Сергея Браткова на фасаде Музея Арктики и Антарктики (Санкт-Петербург, 2005); просветительская акция с дополненной реальностью «Шедевры Русского музея на улицах города» (Санкт-Петербург, 2012)) действительно выигрывает в сравнении со многими новыми работами, претендующими на коммеморацию, например, с такими, как памятники «Вежливым людям», устанавливаемые по городам России после 2014 г. Как правило, «Вежливые люди» представляют собой скульптурную композицию из фигуры военнослужащего и – непременно – кота (рис. 1).



Рис. 1. Слева – К. Гилев. Вежливый человек. Белогорск Амурской области, 2015 (чугун); справа – С. Щербаков. Вежливый человек («Крымская весна»). Симферополь, 2016 (бронза)

Fig. 1. on the Left – K. Gilev. Polite man. Belogorsk, Amur region, 2015 (cast iron); on the right – S. Shcherbakov. Polite man (“Crimean spring”). Simferopol, 2016 (bronze)

Фигура военнослужащего без опознавательных знаков в боевой амуниции вызывает безотчетное чувство тревоги, однако кот, которого, в одном случае, «вежливый человек» протягивает кому-то невидимому (скульптура выполнялась по снимку фотографа ТАСС Андрея Рюмина, скульптор Константин Гилев), либо кот, доверчиво трущщийся о сапог военнослужащего (скульптор Салават Щербаков), существенно смягчают напряженность. Возникающие при этом эмоции – сложные сочетания того, что переживается, с тем, что дискурсивно, – в контексте конкретных ситуаций воплощаются в моральные суждения: кот как символ «вежливости» у К. Гилева (на фотографии Андрея Рюмина военнослужащий передает кота мальчику), кот как символ мирной жизни у С. Щербакова (композиция из трех бронзовых фигур военнослужащего, кота и девочки воплощает символику Силы, Мира и Крымской весны).

Как отмечалось выше, для понимания коммеморативных свойств публичного искусства важно рассматривать в совокупности и способ, и место коммуникации. Причина установки памятника «Вежливым людям» в г. Белогорске Амурской области весьма туманно объясняется и скульптором, и администрацией города; установку скульптурной композиции в г. Симферополе можно считать обоснованной. Хотя эмоции воспринимаются и интерпретируются субъективно, индивиды переживают их в определенных социальных контекстах. Так, симферопольская скульптурная группа С. Щербакова, вы-

полненная в послевоенной стилистике второй половины XX в., символично превращает нейтральное в остальном место в идеологически заряженное пространство. Она действует через одинаковые переживания членов группы, живущих в сходных условиях, через культурные стереотипы опыта и через общие ожидания и воспоминания, легитимируя определенный социальный порядок и формируя нарративы групповой идентичности. Однако не все так однозначно со способом коммуникации. На первый взгляд, эти жанровые скульптуры коммуницируют по варианту патерналистского сценария, представляя собой место для коллективного коммеморативного действия: рядом с ними фотографируются, возлагают цветы. Однако есть два обстоятельства, которые ставят под сомнение патерналистский способ коммуникации. Во-первых, термин «вежливые люди» ассоциируется не только с крымскими событиями 2014 г., но также и с коммерческим брендом – линией одежды «Вежливые люди», выпускаемой ОАО «Военторг» с февраля 2014 г. Во-вторых, любому интернет-пользователю известно, что незамысловатый контент с «котиками» добавляет популярности любой «низкой» форме искусства. Сама собой напрашивается мысль о коммерческом способе коммуникации.

В целом такое искусство прочно входит в категорию антикварной истории (по Ф. Ницше): область, в которой обращение к прошлому осуществляется не для какого-либо облагораживающего или воспитывающего аспекта, а просто ради него самого – потому что оно кажется интересным или забавным. Со своей стороны, Ф. Ницше не слишком терпимо относился к антикварной истории. По его мнению, антикварный подход к истории привносит простые эмоции удовольствия и удовлетворения в тусклые, грубые, даже болезненные обстоятельства современной жизни, но мало что добавляет к этому. И единственные люди, которых он удовлетворяет, – это те, кого он пренебрежительно описал жадными до развлечений и сенсации туристами. Тогда можно было бы задаться вопросом, почему этот вид публичного искусства так часто заказывают в наши дни. Ответ, видимо, заключается в том, что он рассматривается как приемлемый способ повышения конкурентоспособности города или компании на рынке.

Наконец, критический подход к истории у Ф. Ницше согласуется с демократическим способом коммуникации (по Р. Уильямсу). Для Р. Уильямса демократические коммуникации являются «средством участия и общего обсуждения» [25. Р. 134] и основаны на кооперативной рациональности, т.е. на свободе слова и свободном выборе того, *что* воспринимать. Что касается критической истории Ф. Ницше, то она во многом противоположна истории монументальной. Ф. Ницше пишет: «только тот, чью грудь теснит забота о нуждах настоящего и кто задался целью сбросить с себя какую бы то ни было ценою угнетающую его тягость, чувствует потребность в критической, т.е. судящей и осуждающей, истории» [20. С. 174]. Ее цель состоит в том, чтобы довести прошлое до уровня суда, где оно может быть подвергнуто безжалостному допросу; другими словами, критический подход к истории стремится быть освобождающим и прогрессивным: «по временам та же самая жизнь, которая нуждается в забвении, требует временного прекращения способности забвения; это происходит, когда необходимо пролить свет на то, сколько несправедливости заключается в существовании какой-нибудь вещи, например, известной привилегии, известной касты, известной династии, и

насколько эта самая вещь достойна гибели. Тогда прошлое ее подвергается критическому рассмотрению, тогда подступают с ножом к ее корням, тогда жестоко попираются все святыни» [20. С. 177]. И тогда появляется критическое публичное искусство, реагирующее на обстоятельства времени и контексты. Как правило, оно имеет тенденцию к короткому существованию, но, в зависимости от степени мемориального конформизма (т.е. договоренности внутри общества относительно того, что следует забыть, а что – помнить), может активно взывать к прошлому. Наверное, наиболее ярким примером критического публичного искусства и демократического способа коммуникации можно назвать исчезающий мемориал Харбурга в Гамбурге (1986). Мы привыкли к тому, что монументальные фигуры обычно возносятся на пьедестал и получают бессмертие через воплощение в камне, а публика проходит мимо в благоговейном страхе и почитает память символического изображения важного исторического события или персоны. Авторы мемориала Харбурга художники Йохан и Эстер Шалев-Герц, однако, оспаривали идею постоянства. Для установки мемориальной стелы они выбрали предместье, где различия и конфликты были сильнее, чем в других районах Гамбурга. Это была не относительно однородная община, а место с огромными классовыми различиями и разнообразием этнических групп, кроме того, события разворачивались в разгар «холодной войны» и разделенной Германии. Художники пригласили публику добавить свои имена, мнения, воспоминания на двенадцатиметровую стелу, покрытую слоем свинца. Когда стела достаточно покрывалась именами, тегами или / и каракулями, часть ее опускалась в землю, освобождая новое пространство для надписей. Никто не знал, как долго будет стоять памятник (на самом деле последняя часть его опустилась под землю через 7 лет с момента установки). Таким образом, художники вручили судьбу мемориала публике: он стал предметом или памятником беспокойства, продолжительность его жизни не зависела ни от чего, кроме участия общественности, а это означало, что нанесение надписей на стелу приведет к процессу разрушения, т.е. символическому «разложению» и тела мемориала, и памяти о нем. Таким образом, идея целостной и всеобъемлющей коллективной памяти была поставлена под сомнение буквальным и постепенным «снижением» стелы как символа вечной памяти, и в то же время то, что усеивало коллективное «тело» (стелу), было совокупностью многих собранных (нацарапанных) воспоминаний. Харбургский мемориал превратился из символического надгробия в буквальное, встроил понятие смертности в свою осязаемую и неосязаемую жизнь. В то же время нужно отметить, что Йохан и Эстер Шалев-Герц делали акцент не столько на исчезновении и забвении, сколько на том, чтобы позволить новым разрозненным воспоминаниям расти по мере того, как то, что уже мертво и статично, исчезает. Характер общественных дебатов, окружавших стелу, целесообразно рассматривать и как часть концепции самого мемориала, и как символический спор историков о прошлом и настоящем.

Еще один пример – скульптура «Женщина с сумочкой» в шведском городе Векшё – символ смелости обычной женщины Дануты Даниэльсон, давшей отпор ультраправым неонацистам Северной имперской партии. Швеция, поддерживая нейтралитет в годы Второй мировой войны и позиционируя себя как толерантную страну, где ничьи права не ущемляются, в том числе и

нацистов, допускала подобные шествия, невозможные в других странах. Фотография, сделанная в Векшё 13 апреля 1985 г. Хансом Рунессоном, запечатлела 38-летнюю женщину, которая бьет марширующего знаменосца неонацистов своей сумочкой. Фотография была опубликована в различных шведских и британских газетах и вызвала в Швеции дискуссию о «насилии, развязанном против невинных демонстрантов». Данута Даниэльсон, шведка польского происхождения, чья мать пережила Майданек, не любила говорить об этом инциденте, и после ее смерти родственники тоже не проявили восторга по поводу предложения Сюзанны Арвин воплотить в скульптуре противостояние европейскому фашизму. Учитывая, что в знак солидарности с поступком Дануты люди по всей Швеции и за ее пределами начали вешать сумки и ранцы на различные скульптуры в своих городах, Сюзанна Арвин увековечила этот акт обычного героизма, установив бронзовую статую женщины с сумочкой в руке рядом с местом, где была сделана культовая фотография Рунессона.

Таким образом, Харбургский мемориал и «Женщина с сумочкой» спровоцировали взаимодействие сообщества вокруг публич-арта и дебаты вокруг социальной или коллективной памяти.

Еще один пример – мемориальная композиция жертвам Холокоста на набережной Дуная в Будапеште (2005), представляющая собой 60 пар аутентичной 1940-м гг. обуви – мужской, женской, детской. Фашисты расстреливали венгерских евреев тысячами, а обувь использовали для собственных нужд. Сегодня это место публичной коммеморации: сюда приносят цветы, поминальные свечи, повязывают ленточки; это место, усиленно подкрепляющее в общественном сознании дискурс коллективной трагедии, и, вероятно, поэтому «Туфли на набережной Дуная» (Cipők a Duna-parton) – один из самых пронзительных мемориалов, посвященных Холокосту (рис. 2).

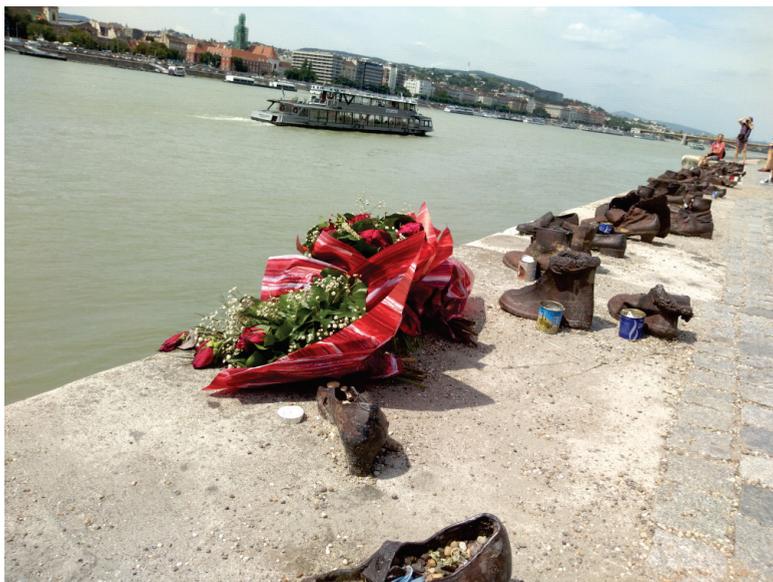


Рис. 2. Туфли на набережной Дуная (автор проекта Кен Тогай, скульптор Дьюла Пауэл). Будапешт, 2005. Чугун, камень. Фотография автора

Fig. 2. Shoes on the Danube embankment (author of the project Ken Togai, sculptor Gyula Pauer). Budapest, 2005. Cast iron, stone. Author's photo

Аффективно заряженные арт-объекты – «Женщина с сумочкой» и «Туфли на набережной Дуная» – способны порождать новые связи и отношения между прошлым, настоящим и будущим, создавать то, что П. Нора называет доминируемыми «местами памяти» – местами, компенсирующими воспринимаемый разрыв с прошлым. Манера, с которой эти арт-объекты ссылаются на прошлое, составляет одну из их сильных сторон в той мере, в какой человечество допускает своего рода избирательное забвение того, что общества не меньше, чем индивиды, нуждаются в выживании. Другими словами, на первый взгляд простенькие, обычные предметы (сумочка, туфли) побуждают, как считал Марсель Пруст, к произвольному воспоминанию, к тем моментам, когда прошлое невольно оживает в чувственных знаках, составляющих «начало искусства» и наставляющих нас «на путь искусства» [26].

В конце концов, никто не хочет жить как мнемонист, описанный А.Р. Лурией: десятилетиями помнить слова, бессмысленные слоги, цифры и звуки, но не понимать художественную прозу и поэзию, в которой значение слова чаще всего отличается от его смысла [27]. Нет нужды говорить, что большинство современных зрителей, вероятно, совершенно не осознают этого. Однако в данном контексте это не имеет значения. Важно то, чтобы они, тем не менее, видели, что установка арт-объекта имеет серьезную причину, чего нет в случае с «Вежливыми людьми», которые, подозреваю, рассматриваются публикой как предназначенные для выполнения декоративной функции и служат еще одним свидетельством псевдоистории, которое, по мнению Ги Дебора, лежит в основе современного общества.

Подытоживая, можно сделать ряд выводов. Во-первых, о связи доминирующих и доминируемых мест памяти: первые призваны транслировать величаво-пафосные идеи, вторые – в соответствии с концепцией контрмонументальности – становятся частью повседневной жизни и окружающей среды, интерактивно увековечивая воспоминания; однако и для первых (идеология), и для вторых (интерактивная память) успешность передаваемого ими послыла зависит от комплексного средового замысла.

Во-вторых, коммеморативная функция публичного искусства предполагает, что оно предназначено для запоминания ключевого события или человека через их образное воплощение в форме произведения паблик-арта. Хотя по самой своей природе памятное произведение общественного искусства призывает зрителя запомнить, тем не менее, часто оказываемый эффект заключается в том, что арт-объект забывается или, что еще хуже, становится невидимым. Это печально, но закономерно: императив вечного запоминания противоречит нормальным функциям человеческой психики, поэтому авторитарный способ коммуникации и соответствующий ему мемориальный подход к истории на сегодня себя исчерпали. На смену гегемонистской функции публичного мемориального искусства пришли контрмонументальные работы, предназначенные успокаивать, а не бросать вызов. Начало XXI в. отмечено сдвигом в сторону мемориальных практик, которые стремятся отойти от архитектурной монументальности и откровенно героического понимания национальной идентичности, например, путем признания жертв исторических преступлений, совершенных от имени нации. Пришедшие на смену мемориальному искусству формы паблик-арта «специально предназначены для того, чтобы бросить вызов традиционным представлениям памятников о

масштабе и праздновании» [28. Р. 165]. Специфика этой художественной практики выражается культурным выбором между существующими вариантами способов и мест коммуникации: так, антикварному подходу к истории соответствует патерналистский и коммерческий способ коммуникации, критическому подходу к истории – демократический способ. Два последних подхода к истории имеют право на существование в отношении публичного искусства, соотносимого с понятием «доминируемого» места памяти.

В-третьих, дисбаланс способа и места коммуникации арт-объекта со зрителем приводит к созданию произведения, в котором отсутствует эмоциональное воздействие, либо оно искажается по какой-либо причине (например, из-за аморфности или примитивности авторского месседжа, ошибки при выборе места установки, невозможности обеспечения диалогичности для формирования интерактивной памяти и др.). Коммеморативная функция публичного искусства «работает» только в случае правильного выбора как способа, так и места коммуникации. Памятник, благодаря стратегиям эстетизации и политического комментария, непременно должен служить шифром коллективных воспоминаний, но при этом сопротивляться «легкому потреблению», не раскрывая своего смысла при поверхностном чтении. Необходимость «помнить» и «увековечивать» уходит корнями в человеческую психику, и там, где увековечение стремится выйти за рамки просто памятного, мнемонического жеста и дать осмысленный эмоциональный ответ, основанный на современном опыте, потенциал такой практики должен быть реализован.

Список источников

1. *Kwon M.* For Hamburg: Public Art and Urban Identities // *Public Art is Everywhere – Hamburg* : Kunstverein Hamburg and Kulturbehörde Hamburg, 1997. P. 95–109.
2. *Квон М.* Паблик-арт как публичность // Художественный журнал. *Moscow Art Magazin*. Места искусства. Город. 2013. № 1 (89). С. 31–37.
3. *Ткачева Д.С.* Между искусством и обществом. К проблеме термина «паблик арт» // *Культура и искусство*. 2017. № 12. С. 77–84.
4. *Федчин Ф.В.* Современный паблик-арт и публичное пространство: страницы истории и границы понятия // *Наука, техника и образование*. 2015. № 12 (18). С. 199–205.
5. *Шугуров П.Е.* Проблемы терминологии в области городского искусства // *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 2–3. С. 259.
6. *Котломанов А.О.* Паблик-арт: страницы истории. Феномен контр-монумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2015. № 1. С. 54–71.
7. *Вейц М.Е.* Проекты паблик-арт как диалог между художниками и горожанами (на примере проекта «Критическая масса») // *Журнал исследований социальной политики*. 2012. № 1. С. 95–108.
8. *Витюк Е.Ю.* Городская среда как арт-объект // *Вестник Томского государственного университета*. 2012. № 364. С. 43–48.
9. *Гороховская Л.Г.* Прогулки по городу: «Паблик-арт» в городском пространстве Владивостока // *Вестник Дальневосточного отделения Российской академии наук*. 2014. № 6 (178). С. 64–70.
10. *Дроздова-Пичурина Н.Н.* Урбанизация музея vs. музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга) // *Вопросы музеологии*. 2016. № 1 (13). С. 10–23.
11. *Егорова А.А.* Коммуникативные стратегии стрит-арт (на примере практик екатеринбургских художников) // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры*. 2016. Т. 147, № 1. С. 127–137.
12. *Строева О.В.* Паблик-арт и виртуальный тип восприятия публичного пространства // *Культура и искусство*. 2017. № 4. С. 41–46.

13. *Чепелик О.В.* Формирование культурного пространства города: «Арт-Балка 2013» // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. 2013. № 9. С. 280–306.
14. *Заец Д.А.* Поиск идентичности в художественных практиках (на примере публичного искусства) // Вісник Одеського національного університету. Соціологія і політичні науки. 2009. Т. 14, № 13. С. 277–282.
15. *Чистякова М.Г.* Паблик-арт: идентификация места // Филологический дискурс. 2014. № 12. С. 93–98.
16. *Богдановская И.М., Трегубенко И.А.* Восприятие городских памятников в различных социокультурных контекстах // *Universonum: Вестник Герценовского университета.* 2013. № 2. С. 78–86.
17. *Вильчинская-Бутенко М.Э.* Коммуникативные практики публичного искусства в культурном пространстве города // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. научн. тр. СПб., 2020. С. 293–298.
18. *Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere / Jurgen Habermas; trans. Thomas Burger with Frederick Lawrence. Cambridge : The MIT Press, 1989. 301 p.
19. *Kluge A.* Public Sphere and Experience: Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere / Oskar Negt and Alexander Kluge : forew. by Miriam Hansen ; transl. by Peter Labanyi, Jamie Daniel, Assenka Oksiloff. (Theory and History of Literature, Vol. 85). Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1993. 352 p.
20. *Ницше Ф.В.* Несвоевременные размышления: О пользе и вреде истории для жизни // Сочинения : в 2 т. Т. 1: Литературные памятники. М. : Мысль, 1990. С. 158–230.
21. *Williams R.* Communications and Community // *Resources of Hope: ed. Robin Gable.* London : Verso, 1989. P. 19–31.
22. *Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок ; пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. С. 17–50.
23. *Дебор Г.* Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М. : Логос, 1999. 224 с.
24. *Краусс Р.* Скульптура в расширенном поле // Художественный журнал. 1997. № 16. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/59/article/1217>
25. *Raymond Williams on Culture and Society: Essential writings / Jim McGuigan (ed.).* London : Sage Publ. Ltd, 2014. 368 p.
26. *Делез Ж.* Марсель Пруст и знаки. Статьи / пер. с фр. Е.Г. Соколова. СПб. : Алетейя, 1999. 190 с.
27. *Лурья А.Р.* Маленькая книжка о большой памяти: (Ум мнемониста). М. : Эйдос, 1994. 96 с.
28. *Osborne J.F.* Counter-monumentality and the vulnerability of memory // *Journal of Social Archaeology.* 2017. № 17(2). P. 163–187.

References

1. Kwon, M. (1997) For Hamburg: Public Art and Urban Identities. In: Mueller, Ch.P. (ed.) *Public Art is Everywhere.* Hamburg: Kunstverein Hamburg and Kulturbehörde Hamburg. pp. 95–109.
2. Kwon, M. (2013) Pablik-art kak publichnost' [Public art as publicity]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazin.* 1(89). pp. 31–37.
3. Tkacheva, D.S. (2017) Mezhdru iskusstvom i obshchestvom. K probleme termina “pablik art” [Between art and society. On the term “public art”]. *Kul'tura i iskusstvo.* 12. pp. 77–84.
4. Fedchin, F.V. (2015) Sovremennyy pablik-art i publichnoe prostranstvo: stranitsy istorii i granitsy ponyatiya [Modern public art and public space: Pages of history and boundaries of the concept]. *Nauka, tekhnika i obrazovanie.* 12(18). pp. 199–205.
5. Shugurov, P.E. (2015) Problemy terminologii v oblasti gorodskogo iskusstva [Problems of terminology in the field of urban art]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya – Modern Problems of Science and Education.* 2–3. pp. 259.
6. Kotlomanov, A.O. (2015) Public art: the pages of history. The phenomenon of counter-monument and the crisis of memorial tradition in contemporary monumental sculpture. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie – Vestnik of Saint Petersburg University. Arts.* 1. pp. 54–71. (In Russian).
7. Veits, M.E. (2012) Pubic art as a form of dialogue between artist and citizens (the case of “Critical Mass” public art project). *Zhurnal issledovaniy sotsial'noy politiki – The Journal of Social Policy Studies.* 1. pp. 95–108. (In Russian).

8. Vityuk, E.Yu. (2012) Gorodskaya sreda kak art-ob'ekt [Urban environment as an art object]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 364. pp. 43–48.
9. Gorokhovskaya, L.G. (2014) Progulki po gorodu: “Pablik-art” v gorodskom prostranstve Vladivostoka [Walking around the city: “Public art” in the urban space of Vladivostok]. *Vestnik Dal'nevostochnogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk*. 6(178). pp. 64–70.
10. Drozdova-Pichurina, N.N. (2016) Urbanizatsiya muzeya vs. muzeologizatsiya gorodskogo prostranstva: k teoreticheskoy razrabotke voprosa (na primere Sankt-Peterburga) [Museum urbanization vs. museologisation of urban space: On theoretical development (a case study of St. Petersburg)]. *Voprosy muzeologii – The Problems of Museology*. 1(13). pp. 10–23.
11. Egorova, A.A. (2016) Kommunikativnye strategii strit-art (na primere praktik ekaterinburgskikh khudozhnikov) [Communicative strategies of street art (a case study of the practice of Yekaterinburg artists)]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*. 147(1). pp. 127–137.
12. Stroeva, O.V. (2017) Pablik-art i virtual'nyy tip vospriyatiya publichnogo prostranstva [Public art and the virtual type of perception of public space]. *Kul'tura i iskusstvo*. 4. pp. 41–46.
13. Chepelik, O.V. (2013) Formirovanie kul'turnogo prostranstva goroda: “Art-Balka '2013” [Formation of the city’s cultural space: “Art-Balka '2013”]. *Suchasni problemi doslidzhennya, restavratsii ta zberezhennya kul'turnoi spadshchini*. 9. pp. 280–306.
14. Zaets, D.A. (2009) Poisk identichnosti v khudozhestvennykh praktikakh (na primere publichnogo iskusstva) [The search for identity in artistic practices (a case study of public art)]. *Visnik Odes'kogo natsional'nogo universitetu. Sotsiologiya i politichni nauki*. 14(13). pp. 277–282.
15. Chistyakova, M.G. (2014) Pablik-art: identifikatsiya mesta [Public art: identification of a place]. *Filologicheskii diskurs*. 12. pp. 93–98.
16. Bogdanovskaya, I.M. & Tregubenko, I.A. (2013) Vospriyatie gorodskikh pamyatnikov v razlichnykh sotsiokul'turnykh kontekstakh [Perception of urban monuments in various sociocultural contexts]. *Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta*. 2. pp. 78–86.
17. Vil'chinskaya-Butenko, M.E. (2020) Kommunikativnye praktiki publichnogo iskusstva v kul'turnom prostranstve goroda [Communicative practices of public art in the city’s cultural space]. In: Antipina, D.O. (ed.) *Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva* [Topical Problems of Monumental Art]. St. Petersburg: SPbGUPTD. pp. 293–298.
18. Habermas, J. (1989) *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: The MIT Press.
19. Kluge, A. & Negt, O. (1993) *Public Sphere and Experience: Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
20. Nietzsche, F.W. (1990) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols]. Vol. 1. Translated from German. Moscow: Mysl'. pp. 158–230.
21. Williams, R. (1989) Communications and Community. In: Gable, R. (ed.) *Resources of Hope*. London: Verso. pp. 19–31.
22. Nora, P. (1999) Problematika mest pamyati [Problems of places of memory]. In: Nora, P., Ozuf, M., Puymège, G. de & Vinok, M. *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. Translated from French by D. Khapaeva. St. Petersburg: St. Petersburg University. pp. 17–50.
23. Deborah, G. (1999) *Obshchestvo spektaklya* [The Society of the Spectacle]. Translated from French by C. Ofertas, M. Yakubovich. Moscow: Logos.
24. Krauss, R. (1997) Skul'ptura v rasshirennom pole [Sculpture in an expanded field]. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 16. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/59/article/1217>
25. McGuigan, J. (ed.) (2014) *Raymond Williams on Culture and Society: Essential Writings*. London: Sage.
26. Deleuze, J. (1999) *Marsel' Prust i znaki. Stat'i* [Marcel Proust and Signs. Articles]. Translated from French by E.G. Sokolov. St. Petersburg: Aletyya.
27. Luriya, A.R. (1994) *Malen'kaya knizhka o bol'shoy pamyati: (Um mnemonista)* [A little book about great memory: (The mind of a mnemonist)]. Moscow: Eydos.
28. Osborne, J.F. (2017) Counter-monumentality and the vulnerability of memory. *Journal of Social Archaeology*. 17(2). pp. 163–187.

Сведения об авторе:

Вильчинская-Бутенко М.Э. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государ-

ственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия).
E-mail: marina.gutd@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Vilchinskaya-Butenko M.E. – Saint Petersburg state University of industrial technologies and design (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: marina.gutd@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.05.2020;
одобрена после рецензирования 23.02.2021; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 05.05.2020;
approved after reviewing 23.02.2021; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 008 + 7.01

doi: 10.17223/22220836/50/5

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ РОДА СТРОГАНОВЫХ В XVI–XVII вв.

Семён Дмитриевич Ворошин

Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет), Челябинск, Россия, svoroshin@mail.ru

Аннотация. В данной статье рассмотрено формирование культурной идентичности представителей рода русских промышленников и меценатов Строгановых в XVI–XVII вв. с учетом индивидуальных, региональных и общерусских процессов эпохи позднего Средневековья. Особое внимание уделено становлению их духовно-ценностных ориентиров с учетом географических условий, семейного уклада, государственной политики и православного мировоззрения. Проведено исследование особенностей развития эстетического вкуса Строгановых в создании храмов и предметов искусства, оставивших значимый след в русской культуре со времен Средневековья.

Ключевые слова: формирование культурной идентичности, род Строгановых, культурные процессы в России XVI–XVII вв., ктиторская деятельность, книжные собрания Строгановых

Для цитирования: Ворошин С.Д. Пути формирования культурной идентичности рода Строгановых в XVI–XVII вв. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 51–65. doi: 10.17223/22220836/50/5

Original article

THE MEANS OF FORMING THE STROGANOV'S CULTURAL IDENTITY IN THE XVI–XVII CENTURIES

Semon D. Voroshin

South Ural State University (National Research University), Chelyabinsk, Russian Federation, svoroshin@mail.ru

Abstract. For the formation of a holistic, harmonious system of person's values, it is necessary to study the mechanisms of creating a cultural field in history. A vivid example is the Russian dynasty of industrialists and philanthropists – the Stroganovs, whose activities in the 16th–19th centuries directly influenced the economic, political and spiritual life of not only their regional possessions, but also the whole country.

At the moment, a lot of aspects of the Stroganovs' life in the era of the Late Middle Ages (XVI–XVII centuries) have already studied. But not one of the researchers turned to understanding the factors that influenced the formation of the Stroganovs' identity in the XVI–XVII centuries. Namely, this phenomenon became the basis for the development of the culture at the territory of the Stroganovs' possessions for the indicated period. Therefore, to solve a scientific problem, it is necessary to determine the factors, the degree and nature of their influence on the Stroganovs' cultural identity construction, taking into account regional and all-Russian processes in the culture of the late Middle Ages.

One of the special characteristics of the study is an integrated approach. It consists in understanding the sustainable national historical core of cultural identity. The identity factor stands out as the most important link synthesizing various determinants of the development of national culture. The theory of “identity” developed to date is complex and comprehends

the phenomenon in many aspects. To achieve this goal, the author presented and justified a hierarchical system that reveals a person's personality through the prism of their involvement, immersion and familiarization with the achievements of regional, national and world culture at a certain stage of society development. Each level of the system (regional, national, universal) is in dialectic relations with each other and have causal relationships in the hierarchy. The chosen approach allows the author to consider the problem in the context of cultural and social factors, to understand the direction of Stroganovs' identity evolution and to determine approaches to its study.

In the framework of the study, the author identified a number of factors that directly impacted on the Stroganovs' spiritual and value orientations, such as geographical conditions, family structure, state policy, the Orthodox worldview, etc. The author highlighted religious identity as the organizing principle and semantic dominant of this process. So, the Stroganovs entered the world cultural space through Christianity, communion with the Holy Scriptures and biblical values, world Sacred history. The national level of identity is based on the unified religion of Orthodoxy and on such a core concept as a single language, appeared in the bookishness phenomenon. The study of the Stroganovs' value system in the context of the identity phenomenon has prospects in the further study of the cultural space of Russia in different historical periods.

Keywords: the cultural identity formation, the Stroganovs, cultural processes in Russia of the XVI–XVII centuries, kitors activity, book collections of the Stroganovs

For citation: Voroshin, S.D. (2023) The means of forming the stroganovs' cultural identity in the XVI–XVII centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 51–65. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/5

Для формирования целостной, гармоничной системы ценностных ориентиров человека необходимо изучить механизмы создания культурного поля в истории. Ярким примером для этого служит российская династия промышленников и меценатов Строгановых, чья деятельность в XVI–XIX столетиях повлияла непосредственно на экономическую, политическую и духовную жизнь не только их региональных владений, но и всей страны.

На данный момент раскрыто множество аспектов жизни Строгановых в эпоху позднего Средневековья (XVI–XVII вв.). Изучение началось еще в XIX в. К настоящему времени сложилась обширная научная литература. Отметим фундаментальные исследования таких аспектов, как хозяйственная деятельность [1, 2], архитектура [3, 4], фресковая роспись [5] и иконопись [6, 7], ювелирное искусство и лицевое шитье [8, 9], книжная культура [10, 11], церковная музыка [12], вклады в церкви и монастыри [13], ктиторовство [14, 15].

Как видим, вклад Строгановых в культурное развитие страны уникален и достаточно серьезно изучен. Эта тема не теряет актуальности по сей день. Но ни один из исследователей не обращался к осмыслению факторов, повлиявших на формирование идентичности Строгановых в XVI–XVII вв. А именно это явление и стало основой развития культуры строгановских владений указанного периода. Следовательно, для решения научной проблемы следует определить факторы, степень и характер их влияния на конструирование культурной идентичности Строгановых с учетом региональных и общерусских процессов в культуре эпохи позднего Средневековья.

Так как проблема ставится впервые, требуется уточнение характеристик идентичности в России XVI–XVII вв. в аспекте осмысления ее стержневых концептов. Под ними понимается совокупность созидательных идей, существующих в системе и определяющих характерные особенности идентично-

сти как отдельной личности, так и общественной группы в целом¹. Опираясь на такое понимание стержневых концептов, мы сможем выявить вектор и значение деятельности рода Строгановых по формированию социокультурного пространства Русского государства указанного периода.

Одним из значимых подходов изучения стала комплексность исследования. Она состоит в осмыслении устойчивого национально-исторического ядра культурной идентичности. Фактор идентичности выделяется как решающее звено, синтезирующее действие различных детерминант развития национальной культуры.

Феномен идентичности привлекает внимание исследователей в различных областях социогуманитарного знания (психология, философия, история, социология) [16–18]. Разработанная к настоящему времени теория «идентичности» сложна, она осмысливает явление во множестве аспектов. Для достижения заявленной цели нами была представлена и обоснована иерархическая система, раскрывающая идентичность личности через призму ее сопричастности, вовлеченности, погружения и приобщения к достижениям региональной, национальной и мировой культуры на том или ином этапе развития общества. Каждый уровень системы (региональный, национальный, мировой) находится друг с другом в диалектических отношениях, обнаруживая в иерархии причинно-следственные связи. Выбранный подход позволяет рассмотреть проблему в контексте культурных и социальных факторов, понять направления эволюции идентичности рода Строгановых и определить подходы в ее изучении. Идентичность базируется на ценностях, объединяющих народ: язык, религия, история, память предков, культурные герои и т.д. Трансляция этих ценностей в исследуемый период происходит через церковь, исторические хроники, летописи, обычаи, фольклор, передачу семейных традиций, произведения церковного искусства и книги (доступ к которым открыт духовенству и образованной элите) [19. С. 5].

Особенности быта, характер поведения и духовно-ценностные ориентиры Строгановых первоначально были сформированы природными и географическими условиями. Выходцы из земель Русского Севера, поморы, обладали качествами, позволившими им добиваться успеха, с упорством преодолевая трудности.

О характере северного края и людей, способных в нем не только выжить, но и вести торгово-промышленную деятельность, можно судить по работам шведского путешественника и ученого Олауса Магнуса (1490–1557), описавшего русский и другие народы, жившие на рубеже XV–XVI вв. Центральная тема его работ «История северных народов» и «Морская карта» – описание русско-шведских отношений как государств-соперников, однако, помимо этого, они содержат текстовый и иллюстративный материал, позволяющий судить о культуре и быте русских и местных народов. Труды написаны по новейшим для того времени источникам (личные впечатления, письма, доку-

¹ Стержневые концепты формируют исторические процессы мирового, государственного и регионального масштаба и их роль в социальной, духовной, экономической жизни общества. Материалом для формирования выступают язык, ментальность, мировоззрение, культурные ценности, нормы и традиции, а также смысловые символы (Родина, религия, регион). Особую роль в формировании идентичности играют фольклор, мифология, произведения художественного и религиозного искусства, укореняясь в культурном слое как на уровне рационального осмысления, так и под мощным воздействием эмоциональных переживаний.

ментальные свидетельства, устные рассказы местных жителей с обилием деталей и подробностей, в том числе русских купцов и дипломатов) и получили широкое распространение в Западной Европе. Магнус стал первым шведским ученым, писавшим о влиянии климата на развитие общества, о непосредственной связи человека с природой. Северные земли он воспринимал как очень суровый край, восхищаясь как местным населением, способным выживать, так и русскими, приезжавшими вести охотничьи, рыболовные и другие промыслы, при этом активно ведя торг с аборигенами.

По подробным описаниям и детальным иллюстрациям Магнуса можно судить о жизни русских людей-поморов, из которых позднее вышли Строгановы. В конце XV в. они регулярно совершали походы, доходя до Ботнического залива, строя для этого во время путешествий ладьи – суда большой вместимости. Исследователь отмечает, что у русских была четко организована командная работа, в которой каждый владеет нужными для изготовления технологиями как в кораблестроении, так и в изготовке военного снаряжения. Работа протекала в нелегких условиях (например, ряд операций проходил в вырытых ямах, чтобы уберечься от дыма). А ладьи для пересечения суши могли нести на плечах. Иногда для посещения торговых точек, ярмарок купцам приходилось преодолевать расстояние в 660–880 км [20. С. 76]. Все это говорит о привычности северян к тяжелому, но хорошо поставленному труду.

Как и для самих Строгановых, основным промыслом их предков была добыча и торговля дорогостоящим мехом, особенно с народами, живущими в холодных землях, где они были особенно востребованы. Большой популярностью пользовалась зимняя торговля, когда застывали водоемы, обычно мешавшие передвижению по этим землям. Таким образом, предпринимательская жилка русских северян заставляла их преодолевать огромные расстояния и сопутствующие трудности, видя в новых землях торговый интерес и дальнейшую перспективу. В работах Магнуса особенно подчеркнуты добрососедские отношения местных и приезжих русских в общении и торговле [20. С. 72]. Русские купцы и промышленники не нападали на аборигенов, не захватывали имущества людей – такое же стремление к налаживанию мирных отношений с местными жителями позже наблюдается у Строгановых на протяжении поколений. Важным экспортом на Севере Магнус называет рыбу и указывает, что приоритет в рыбном промысле также принадлежит русским [Там же. С. 61].

Итак, издревле освоившие северные земли, выходящие к Белому морю, русские люди обладали энергией и упорством, позволяющим выжить и развиваться в условиях сурового края. Эти качества составили основу характера многих выдающихся представителей Строгановых. Как и поколения предков, представители династии умели обрабатывать землю в тяжелых условиях рискованного земледелия, покорять реки, осваивать ремесла, культивировать промышленность. Обустроивая новые территории, Строгановы постоянно находились в состоянии «осажденной крепости», окруженные местным населением с иным языком, культурой и верой. Они восприняли от предков умение находить с ними общий язык, устанавливать торговые отношения. На восточных рубежах деятельность промышленников была созвучна стремлению Ивана Грозного и последующих царей расширить территорию, присоединить Сибирь, обезопасив государство от военных конфликтов с остатками

Золотой Орды. Отношения России (и Строгановых) с местным населением, конечно, не были идиллическими, случались конфликты, в том числе и военные. Но нельзя не отметить, что в результате их политики были освоены огромные территории, а коренные обитатели получили возможность приобщения к культуре единого Российского государства.

Присущее русским людям еще в древности стремление к освоению новых земель стало основной тенденцией развития в строгановских владениях. Это отражается в небывалом по размаху покорении новых территорий, включая Сибирь. Земледелие, торговля пушниной, соляной промысел, металлургия, рыбный промысел – эти занятия они унаследовали от предков-поморов, но придали им уникальный масштаб. Отличием их экономической деятельности было отсутствие банковского капитала, ставшего базой развития капитализма в Европе. Православная церковь запрещала прямое ростовщичество. Это также послужило одной из причин экстенсивного развития экономики. Строгановы строили хозяйственную деятельность на реальном производстве и торговле, постоянно отслеживая перспективные направления для вложения средств и со временем избавляясь от малопродуктивной промышленности.

Но не только опыт предков по освоению северо-восточных русских земель был фактором формирования культурной идентичности Строгановых. В Российском государстве периода позднего Средневековья господствовал патриархальный уклад семьи, династия Строгановых не была исключением. Роли в семье распределялись четко и иерархично, закладывая фундамент для организации торгово-промышленных дел, управление которыми носило исключительно семейный характер. Основатель рода Аника Строганов в быту отличался строгостью, предпочитал носить одежду своих предков. Это говорит не только о его неприхотливости, бережливости, но и о глубоком почитании родового наследия, присущем всем поколениям промышленников [2. С. 18]. Сыновья Аники Яков, Григорий и Семён продолжали дело отца, создавая мощный семейный клан. Несмотря на разделение наследства и возможные разногласия, организация дел происходила от лица братьев, ведущих друг с другом специальные, иногда письменные договоры. Аккумулирование материального и духовного наследия, передача семейных традиций и ценностей, понимание выгоды общих интересов предохраняло род от упадка и обеспечивало процветание на протяжении многих поколений в самые непростые исторические периоды.

Бережное отношение к семье и истории рода проявилось у Строгановых в составлении летописи династии. Серьезное изучение фамильной истории началось в 30–40-е гг. XVII столетия, однако сами документы родового архива вотчинников начинаются со времен Аники Федоровича и составляют 500-летию историю рода [Там же. С. 5]. Сохраняя собственную историю, изучая ее параллельно с государственной летописью, промышленники не только транслировали экономический, политический опыт своим наследникам, но и надежно документировали собственную роль в развитии государства, формируя причастность не только к своему роду, но и вписывая его деяния в исторический контекст развития государства Российского [21. С. 34].

Особо отметим роль женщин в деятельности торгово-промышленного Дома Строгановых. Жены и дочери активно занимались благотворительной деятельностью, становились основательницами пермских обителей, многие

становились монахинями. Представительниц рода Строгановых отличала грамотность. Так, руке дочери Никиты Григорьевича схимонахине Татьяне принадлежит переписанное Евангелие, ставшее вкладом отца «на поминания» себя и родителей в церкви Орла-городка в 1603 г. Жена Федора Петровича Строганова Анна Никитична (в девичестве княжна Барятинская) по завещанию мужа строит Введенскую церковь в 1686 г. [22. С. 73].

Богатые Строгановы роднились с влиятельными и часто аристократическими семействами. Так, после трагической гибели Семёна Аникиевича главой рода стала его супруга Евдокия Нестеровна. Ее отец был боярином, а брат Иов Лачинов – первым воеводой Соликамска. Среди родни Строгановых были и более именитые особы. Например, четвероюродная тетка Строгановых Агафья Грушецкая стала царицей – женой Федора Алексеевича [2. С. 134]. Случаи допущения жен к управлению не были редки. Так, в 1671 г. при разделе наследства Федора Петровича Строганова треть вотчин досталась его вдове Анне Никитичне, остальное – Григорию Дмитриевичу [Там же. С. 144].

Родовая сплоченность, трансляция семейных ценностей прослеживается и в создании предметов искусства, в том числе произведений лицевого шитья, в котором непосредственное участие принимали женщины Строгановых. Ремесло, зародившееся еще при Анике Федоровиче, стало предметом труда супруги Семёна Аникиевича Евдокии Нестеровой, жены Петра Семеновича Матрены Ивановны. В мастерской Анны Ивановны, жены Дмитрия Строганова, было создано много произведений, соответствующих тонкому, сложившемуся вкусу представителей рода. Вместе с женами Строгановых трудились мастерицы из дворового люда и наемные (например, супруга приказчика Алексея Агапова). Лицевое шитье предназначалось для церквей, многие работы создавались специально для вклада в конкретные храмы и были посвящены тем праздникам или святым, в честь которых воздвигались храмы. Не отступая от традиций эпохи, по кайме пелен вышивались святые, одноименные членам семьи вкладчика. Примером служит пелена «Царевич Дмитрий со святыми на полях», созданная в мастерской Анны Ивановны в октябре 1656 г. Не обходили стороной и местных почитаемых святых, в частности, изображая мучениц Анну и Пелагею, чьи имена носили хозяйка и ее дочь. Таким образом, Строгановы выстраивали свою идентичность через православие, в иерархии которого русские святые соотносились с национальным уровнем идентичности, местные – с региональным. Но через них Строгановы выражали и самих себя, однозначно ставя иерархически ниже, но все равно отождествляя со священными образами, вписывая себя тем самым в историю региона и всего государства. Напрямую участвуя в киторской деятельности рода, женщины разделяли семейные вкусы и взгляды в искусстве, транслировали их через лицевое шитье, благотворительно предназначенное в храмы.

Тем не менее справедливо упомянуть, что в роду Строгановых случались и серьезные разлады. В 1580 г. на их пермские земли напал мурза Бегбелий Агтагов в тот момент, когда во владениях остались еще молодые Максим Яковлевич и Никита Григорьевич Строгановы. Однако последний, который получил в наследство земли Орла-городка, не пострадавшие от набега, никакой помощи братьям не оказал. Нейтралитет Никиты Григорьевича, безуча-

стие его в делах семьи сильно задела Семёна Аникиевича и Максима Яковлевича, побудив подать жалобу правительству Ивана Грозного. Это привело к официальному осуждению Никиты Строганова от правительства царя и требованию поддержки семьи в войне с Пелымским князем [2. С. 95; 10. С. 92].

Таким образом, семья для Строгановых стала мощным институтом, формирующим систему ценностей, определяющих принадлежность клану. Патриархальный уклад сплачивал промышленников, призывал в своих действиях добиваться одного курса, что и приводило семью к процветанию. Отступление от интересов рода сурово порицалось и всячески пресекалось. В наследство передавался не только материальный, но и духовный багаж: накопленные книги, забота о храмах, художественный вкус в создании произведений искусства.

Справедливо отметить, что Строгановы выделялись на фоне людей своего времени, являясь элитой не только в экономическом или политическом, но и в морально-духовном смысле. Примером служит их конфликт в 1627 с московской аристократией – Иваном Вольнским, князьями Семеном и Михайло Гагаринными, князем Рыщеховским, князем Михайло Белосельским, проезжавшими через Сольвычегодск и совершившими беспорядки как в самом родном городе Строгановых, так и в уезде. Эти представители высшего слоя московского общества были отправлены в Сибирь воеводами. В Сольвычегодске они почувствовали себя хозяевами на чужой земле, делали это «в полупьяне»: приказывали звонить в Воскресенский колокол; стрелять на площади из луков, самопалов, греметь прочим оружием; всячески шуметь, бить в барабаны, веселиться и смотреть, как в панике от стрельбы убегают посадские с базарной площади. Уходя из города, они продолжали ради шутки причинять вред крестьянам и имуществу. Все случившееся очень возмутило вотчинников: по этому делу сохранилась челобитная царю Михаилу Андреевичу от имени Петра Строганова о грабеже его приказчика людьми сибирского воеводы князя Семена Гагарина [2. С. 142, 209–210]. При всей неоднозначности фигур сольвычегодских промышленников, их суровой хватке в правлении такого бесчинства они себе не позволяли, категорически осудив сибирских «гостей».

Будучи представителями торгово-промышленной элиты, просвещенными и способными изменять окружающий мир в культурном отношении, Строгановы стали просвещать и организовывать местное население для экономического и культурного освоения и развития региона. В условиях позднего Средневековья решить такую масштабную задачу (а владения Строгановых к концу XVII в. охватывали территории по всей стране – от родового гнезда Сольвычегодска до Нижнего Новгорода, включая резиденции в Москве) без поддержки государства и Русской православной церкви было невозможно. Церковь выполняла в обществе консолидирующую роль, объединяя разрозненные этнические группы многонационального государства в единое целое, она также была центром религиозного просвещения, грамотности, книжности, культуры, нравственности, искусства.

Православная вера русского народа в исследуемый период имеет свои отличительные особенности, отражение которых можно наблюдать во всей деятельности Строгановых. Они, будучи глубоко религиозными людьми, разделяли одну из главенствующих идей Православия – легитимность власти

царя как помазанника Божьего, «власть – от Бога». Это объясняет исключительную преданность Ивану Грозному, а также всем последующим государям Российского царства, а потом и Российской империи. Традиция христиан еще с апостольских времен – молиться за любую власть, как назначенную самим Богом и представляющую собой ценность в противопоставлении отсутствию власти. Сильная власть гарантировала порядок, суверенитет и экономическое развитие в обществе. Понимая это, в разное время представители Строгановых оказывали значительную помощь правительству. В частности, в годы Ливонской войны по требованию Ивана Грозного выдавали кредиты [2. С. 34, 125–126, 130–131], поставляли лучшие товары, снаряжали войско на свои средства (например, укомплектованный отряд в 1 000 казаков в трудный момент для Ивана Грозного – во время атаки Москвы крымскими татарами). Другая фундаментальная идея русской идентичности заключалась в том, что после падения Константинополя в 1453 г. Москва в сознании русских людей стала центром Православия, Третьим Римом. Осознание собственной уникальности, принадлежности Православию, рассматриваемому как единственно верному, подлинному направлению христианства, унаследованному от Византии, придавало сил и уверенности Строгановым в нелегком процессе освоения новых земель, подвигало приобщать местные народы к своей религии и ее основным ценностям мирным путем. Православие становилось прочным связующим мостом между жителями разных земель, что в значительной степени способствовало преодолению барьеров, вызванных этническими, территориальными, социальными и культурными различиями.

Религиозность Строгановы органично совмещали со своей профессиональной ролью. Являясь талантливыми купцами и промышленниками, зарабатывая капитал, они искали всевозможные пути его реализации. Православным на своей земле запрещается давать средства в рост, поэтому приходилось искать иные реальные способы вложений. Помимо хозяйственного развития владений, одним из ключевых занятий для многих представителей рода стала ктиторийская деятельность. Вотчинникам необходимо было строить и обеспечивать храмы на освоенных территориях, превращая новые поселения в культурные центры. В 1559 г., через год после получения пермских вотчин, Аника Строганов через своего сына Григория обратился к митрополиту Макарию с челобитной, прося благословения и разрешения на строительство церквей в новых вотчинах. Митрополит отвечает согласием, чему свидетельствует грамота от 4 апреля 1559 г. 4 мая 1565 г. Аника Строганов получает благославительную грамоту у митрополита на крещение иноверных народов Приуралья в православную веру в церквях пермских вотчин [2. С. 42].

В Сольвычегодске Аникой Строгановым в 1560 г. закладывается Благовещенский собор, достроенный уже после его смерти, освященный в 1584 г. Проживая в провинции, Строгановы создавали все с размахом и качеством, не уступавшим столичному. Для создания фресок привлекаются мастера из Москвы Федор Савин и Стефан Арефьев [5. С. 14]. Нередко написание икон храма Строгановы заказывают лучшим мастерам царской Оружейной палаты. Все исполнение храма полностью подчинялось канонам древнего зодчества. Помимо колоссальных ресурсов, Строгановы обладали хорошо сформированным вкусом и высокими требованиями в исполнении искусства, оставив

значимый след в русской культуре со времен Средневековья. Нанимать лучших мастеров, бросать вызов московским купцам и князьям в воплощении мастерства произведений искусства – еще одна отличительная черта Строгановых, выделяющая их на фоне представителей своего времени. Тем самым они вносили весомый вклад в развитие русской культуры на протяжении нескольких веков. Сольвычегодские промышленники не жалели средств на строительство и обеспечение храмов, вклады в них. В служении Богу они видели свою высшую цель, которую реализовывали во многих направлениях (христианизация населения, служение царю как помазаннику Божьему, строительство и поддержка церквей и т.д.). Так, мы видим, что реализация богатств Строгановых уже начиная с XVI в. приобретает помимо материального, еще и высокодуховный характер.

Отдельного внимания заслуживают их вкусы в формировании книжных собраний. Церковные книги играют главную роль как в обрядах служения, так и в формировании мировоззрения верующих. Понимая это, Строгановы осуществляли постоянный поиск, накопление и даже организацию производства книг церковного и светского характера. Страсть к сбору книг наблюдалась у всех представителей рода, но наиболее раннее упоминание о крупной библиотеке относится к Анике Федоровичу, на момент описи 1578 г. его собрание насчитывало 215 книг [10. С. 51].

Библиотека Строгановых второй половины XVI в. близка по наличию разделов к царской и к собраниям известных государственных деятелей того периода, однако в ней отсутствовали многие значимые произведения античных времен, полемические труды, сочинения на иностранных языках. Состав библиотеки Строгановых ближе всего был к монастырям Русского Севера [Там же. С. 64]. Схожесть с монастырскими собраниями выражена прежде всего в обилии богослужебных книг, составивших половину собрания. Это вызвано большими закупками Строгановыми дублирующих экземпляров для последующих вкладов. При сравнении библиофильских вкусов Строгановых с собраниями монастырей определяется следующее: библейских и светских книг у промышленников больше, но житийной литературы, гражданского и церковного права меньше, чем в монастырях. При определенных количественных различиях в целом они незначительны – Строгановская библиотека второй половины XVI в. по составу схожа с крупными монастырскими собраниями [Там же. С. 50–52].

Как мы можем судить, особое место в библиотеке Строгановых занимали книги о местных святых. В построении идентичности одну из ключевых ролей играет определенный идеальный образ, сочетающий и транслирующий характерные черты. Ярким примером для Аники Строганова является святой Стефан Пермский, чье житие хранилось в библиотеке. Аника Федорович жил в тех же местах, где прошла жизнь святого, так же, как и он, вел целенаправленную деятельность по продвижению православия. Стефан Пермский оставался образцом и для последующих представителей династии: книги о нем передавались по наследству, в том числе Никите Григорьевичу Строганову.

Первый просветитель пермской земли, живший еще до прихода Строгановых, Стефан Пермский (около 1340–1396) внес огромный вклад в развитие культуры. Он вел активную просветительскую деятельность, основал первые школы Коми, тем самым распространив грамотность и православие в Перми

Вычегодской и на просторах епископства Вятского и Великого Пермского [23. С. 134].

Стефан Пермский был представителем одновременно двух культурных миров – его отец Симеон был русским православным священником, а мать – крестьянкой из коми-зырян. В дальнейшем принадлежность к двум народам и помогла создать мост между ними. Им были заложены основы православного миссионерства, проповеди носили исключительно мирный характер. Стефан отказывался от прямого угодничества перед представителями власти в регионах, чем завоевывал доверие местных народов, пытался улучшить жизнь коми в целом. В основанном Стефаном монастыре в 1390 г. уже распевались молитвы на древнепермском языке вплоть до XVIII в., что способствовало мягкой, но обширной христианизации местного населения.

Самостоятельно овладев пермским языком, он составил для него новую азбуку, позволившую обширно распространить грамотность, а перевод «Священного писания» на язык коми-зырян привел к просвещению православной культурой. Азбука применялась народами не только в чтении и богослужении, но также и в торговле, что способствовало ведению дел с русскими, укреплению общения народов, пониманию чужой культуры. Стефан стал идеалом просветителя и для последующих поколений, причем не только среди духовенства. Он был писателем, переводчиком, учителем и философом, его Житие хранилось в библиотеках Строгановых, что дает нам право утверждать: Аника был хорошо знаком с жизнью, делами и взглядами пермского святого, выбрав Стефана для себя как идеальный образ православного человека, просветителя в краю других народов. Основатель рода Строгановых принял за образец его бесконфликтный путь обращения инородцев в свою веру, приобщения к основным общечеловеческим ценностям через грамоту и религию.

Таким образом, на основе книжных собраний Строгановых можно понять их ценностные ориентиры и оценить высокую образованность и просвещенность владельцев. Их предпочтения в чтении включают церковную литературу, Жития святых, летописи, исторические собрания (в том числе «Историю Иудейской войны» Иосифа Флавия, «Троянскую историю» Гвидо де Колумна и «Взятие Царьграда» Нестора Искандера) [10. С. 61], древнерусские и переводные собрания нравоучительного характера, описания путешествий и паломничеств, исторические сведения о периоде христианизации Приуралья и Урала, население которого с середины XVI в. было в области внимания промышленников. В их библиотеках были «Философия» [Там же. С. 62], «Лечебник». Таким образом, в их доступе были обширные знания того периода по многим отраслям науки: мировой и отечественной истории, географии, теологии, философии и даже медицине. Это характеризует их как разносторонне развитых личностей, обладающих обширными знаниями своего времени, выходящими за пределы промышленности и торговли.

Понимание характера Строгановых дает изучение их отношения к местным святым не только прошлого периода. Яркой личностью своего времени стал святой Трифон Вятский (1546–1612), заложивший первый и самый крупный монастырь в Вятском крае.

Во время проживания в городке Орел, находясь у берегов Камы, Трифон повстречался с приказчиками Строгановых. Те в шутку столкнули юношу в

сугроб с высокого берега реки, на что он не озлобился, а помолился за своих обидчиков [24. С. 142]. Услышав об этой истории, Яков Строганов нашел Трифона Вятского в церкви и попросил молиться за здоровье его болеющего сына. Согласно Житию, после молитвы Трифона Максим выздоровел.

Приняв монашество в Пыскорском монастыре (основанном Аникой Строгановым и поддерживаемом его потомками) в 1568 г., Трифон оставляет его спустя 2 года. Поселившись на речке Мулянке, он ведет просветительскую деятельность, знакомя с православием хантов и манси.

Позже монах переселяется на земли Григория Строганова, получив от последнего в знак уважения право выбирать себе место для поселения. В их взаимоотношении ключевым стал случай в 1580 г., когда во время расчистки леса и сжигания корней Трифон Вятский случайно поджигает дровяной запас в 3 000 кубических сажень, предназначенных для солеварни. Чудом монах убегает от гнева местных, собиравшихся сбросить его с горы. Узнав об этом, Григорий Строганов сначала велел найти монаха-подвижника и заковать, однако позже отменил жестокое решение. Остаться Трифону на прежнем месте не разрешили, и он направляется в Вятский край, существовавший в то время без монастыря. Трудясь там с 1565 по 1582 г., несмотря на разрыв со Строгановыми, он продолжает обращаться к ним за помощью, использует в том числе их связи в Москве. В Хлынове он возводит мощный монастырь (ныне Успенский Трифонов монастырь) со своей развитой экономической и духовной жизнью. Однако в 1600–1601 гг. Трифон Вятский попадает в опалу и покидает свою обитель. В Москве он встречает Никиту Строганова, проникшего проблемами Трифона и приютившего его во Введенском монастыре. Позже для осуществления новых духовных подвигов монах получает от Никиты Григорьевича укомплектованное судно, которое впоследствии продает, чем снова навлекает на себя гнев Строгановых [Там же. С. 143]. На этот шаг Трифона могло подтолкнуть желание принять весомое участие в строительстве Богоявленского монастыря в вятском городе Слободской. Для сбора средств на монастырь он снова обращается к Никите Григорьевичу, который после колебаний примиряется с Трифоном. Результатом стали пожертвования монастырю от Никиты Строганова, в том числе старинная икона Вседержателя.

На протяжении всей жизни, несмотря на периодические разлады, Трифон находится в тесной связи со Строгановыми. Сольвычегодские вотчинники глубоко проникаются его бедами и проблемами, находя идентичными своим его стремления к просветительской деятельности, организации монастырской жизни, ктиторству. Успешность на этих нелегких поприщах монаха обусловлена помимо его личных качеств еще поддержкой и связями именитого рода. Тот факт, что неоднократные конфликты, вызванные материальными убытками, где-то личной обидой, в итоге разрешались миром и прощением со стороны Строгановых, характеризует их как людей, ставящих духовные ценности намного выше материальных, несмотря на предпринимательскую сторону жизни.

Итак, в формировании культурной идентичности Строгановых действует комплекс факторов общероссийского, регионального и индивидуального характера. Организующим, фундаментальным началом, смысловой доминантой этого процесса является религиозная идентичность. Так, вхождение в

мировое пространство культуры они осуществляли через христианство, приобщение к Священному писанию и библейским ценностям, мировой Священной истории. Общенациональный уровень идентичности базируется на единой религии Православия и таком стержневом концепте, как единый язык, получивший развитие в феномене книжности, также подчиненной церковному строительству. Сакральность власти царя, данной Богом, приводила к поддержке правителя, его политики в развитии торгово-промышленных отношений, экономическом, географическом и культурном освоении новых земель.

На своих землях Строгановы активно поддерживали церковь, выполнявшую в российском обществе XVI–XVII вв. консолидирующую роль, объединяющую разрозненные этнические группы многонационального государства в единое целое, формирующую общенациональную идентичность. В поиске реализации нажитого капитала Строгановы вели строительство храмов на своих землях, обеспечивая их всеми нужными вкладами, для чего организовывали специальные художественные мастерские. Благодаря усилиям промышленников, их земли превращались в центры религиозного просвещения, грамотности, книжности, культуры, искусства, обеспечивая более цивилизованную жизнь населения и привлекая новых работников, ремесленников и мастеров. Помимо колоссальных ресурсов, Строгановы обладали хорошо сформированным вкусом и высокими требованиями в исполнении искусства, оставив значимый след в русской культуре со времен Средневековья и сформировав особенный облик своего региона. Вкусы и мировоззрение Строгановых во многом сформировали их книжные собрания. Промышленников отличала приверженность идеалу святости, в том числе на примере местных святых, историзм мышления. Последнее характеризуется еще и тем, что параллельно с историей государства они вели собственную летопись, документируя роль представителей рода в общероссийских и региональных событиях.

Деятельность Строгановых целиком укладывалась в курс национальной программы государства. В этом же заключалась их уникальность и одна из причин успеха – в гармонии масштабных стремлений Строгановых, их убеждений и действий. Личные интересы промышленников совпадали с интересами государственными. Формы проявления идентичности рода не противоречили основным национальным: истории, языку, традициям, вере. Их героями и образцами подражания были святые, как национальные, так и местные, но все одинаково общечтимые. Во всех направлениях своей деятельности Строгановы поддерживали политику царя – по типу личности их можно назвать государственниками. Эта позиция характерна для большей части представителей династии и в дальнейшем.

Возможность аккумулировать материальные и духовные ресурсы и передавать их из поколения в поколение обеспечила расцвет рода Строгановых. Их успешная реализация как купцов и промышленников побудила ставить цели выше материального обогащения и процветания. Изначально не принадлежавшие знатному роду, Строгановы с лихвой компенсировали это, стремительно войдя в элитарный круг: созданием библиотечных коллекций, храмов и их убранства, по уровню мастерства и великолепию не уступающим работам столичных мастеров. Уникальность Строгановых состояла в том, что

они обладали не только материальным, но и духовным богатством, что позволило им занять достойное место в среде подлинной элиты государства.

Список источников

1. *Дмитриев А.А.* Пермская старина. Пермь, 1895. Вып. 6. 215 с.
2. *Введенский А.А.* Дом Строгановых в XVI–XVII вв. М., 1962. 307 с.
3. *Грабарь И.Э.* История русского искусства. Т. 1: История архитектуры. Допетровская эпоха. М., 1910. 507 с.
4. *Брайцева О.И.* Строгановские постройки рубежа XVII–XVIII вв. М.: Стройиздат, 1977. 175 с.
5. *Преображенский А.С.* Росписи Благовещенского собора в Сольвычегодске // Проблемы изучения древнерусского и византийского искусства: материалы конф. М., 2016. 96 с.
6. *Дмитриев Ю.Н.* «Строгановская школа» живописи // История русского искусства / под ред. И.Э. Грабаря. М., 1955. Т. 3. 649 с.
7. *Парфентьев Н.П.* Строгановская икона XVI–XVII вв. // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: сб. материалов науч. конф. Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2004. С. 5–10.
8. *Георгиевская-Дружинина Е.В.* Строгановское шитье в XVII в. // Русское искусство XVII в. Л., 1929. С. 188.
9. *Силкин А.В.* Строгановское двустороннее лицевое шитье // Вопросы исследования, консервации и реставрации произведений искусства. М., 1984. С. 42–50.
10. *Мудрова Н.А.* Библиотека Строгановых (вторая половина XVI – начало XVIII в.). Екатеринбург: УрО РАН, 2015. 540 с.
11. *Парфентьев Н.П.* О строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI–XVII вв. // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2008. № 6 (106). С. 43–62.
12. *Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков. Челябинск, 1993. 346 с.
13. *Савваитов П.И.* Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1886. Вып. 61. С. 119.
14. *Игошев В.В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII вв. Локализация произведений Великого Новгорода, Ярославля, Сольвычегодска: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2007. 545 с.
15. *Parfentieva N.V., Parfentiev N.P.* The development of arts in the context of the Stroganovs' activity as tititors and art patrons in the 16th–17th centuries // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, 2020. 13 (6).
16. *Буденкова В.Е., Савельева Е.Н.* Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2016. № 1 (21). С. 31–44.
17. *Parfentieva N.V.* To the study of reflection of cultural identity processes in the Russian art of the 16–17th centuries. Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, 2018. № 7. P. 1127–1136.
18. *Копцева Н.П., Кистова А.В.* Конструирование этнокультурной и общенациональной идентичности как философская проблема // Философия и культура. 2015. № 1. С. 12–19.
19. *Сукина Л.Б.* Русское религиозное сознание второй половины XVI – XVII века: комплексное источниковедческое исследование: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 2013. 40 с.
20. *Савельева Е.А.* Олаус Магнус и его «История северных народов». Наука, 1983. 136 с.
21. *Соболева Л.С.* Строгановская летопись: концепция и образное решение // Уральский сборник. История. Культура. Религия. Екатеринбург, 2009. Вып. 7: в 2 ч. Ч. 2. С. 27–45.
22. *Кустова Е.В.* Строгановы и монастырское строительство в Приуралье в середине XVI – XVII в. // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 402. С. 71–78.
23. *Помелов В.Б.* Просветительская деятельность священников-подвижников Вятско-камского региона Стефана Пермского и Трифона Вятского // Историко-педагогический журнал. 2016. № 2. С. 133–149.
24. *Бердинских В.А.* Строгановы и Трифон Вятский // Клио, 2011. № 2. С. 142–144.

References

1. Dmitriev, A.A. (1895) *Permskaya starina* [Perm Old Times]. Vol. 6. Perm: [s.n].

2. Vvedenskiy, A.A. (1962) *Dom Stroganovykh v XVI–XVII vv.* [The House of the Stroganovs in the 16th – 17th centuries]. Moscow: Izd-vo sotsial'no-ekon. literatury.
3. Grabar, I.E. (ed.) (1910) *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art]. Vol. 1. Moscow: I. Knebel.
4. Braytseva, O.I. (1977) *Stroganovskiye postroyki rubezha XVII–XVIII vv.* [The Stroganov constructions at the turn of the 18th century]. Moscow: Stroyizdat.
5. Preobrazhenskiy, A.S. (2016) Rospisi Blagoveshchenskogo sobora v Sol'vychevodsk [Murals of the Annunciation Cathedral in Solvychevodsk]. *Problemy izucheniya drevnerusskogo i vizantiyskogo iskusstva* [Problems of the Study of Old Russian and Byzantine Art]. Proc. of the Conference. Moscow.
6. Dmitriev, Yu.N. (1955) “Stroganovskaya shkola” zhivopisi [The Stroganov School of Fine Arts]. In: Grabar, I.E. (ed.) (1910) *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art]. Vol. 3. Moscow: [s.n.].
7. Parfentiev, N.P. (2004) Stroganovskaya ikona XVI–XVII vv. [The Stroganov icon of the 16th – 17th centuries]. *Traditsii i novatsii v otechestvennoy dukhovnoy kul'ture – Traditions and Innovations in the Domestic Spiritual Culture*. Proc. of the Conference. Chelyabinsk: SUSU. pp. 5-10.
8. Georgiyevskaya-Druzhinina, E.V. (1929) Stroganovskoye shit'ye v XVII v. [The Stroganov sewing in the 17th century]. In: *Russkoe iskusstvo XVII v.* [Russian art of the 17th century]. Leningrad: Academia.
9. Silkin, A.V. (1984) Stroganovskoye dvustoronneye litsevoye shit'ye [Stroganov's two-sided facial sewing]. In: Vladimirov, A.P. (ed.) *Voprosy issledovaniya, konservatsii i restavratsii proizvedeniy iskusstva* [Research, Conservation and Restoration of Works of Art]. Moscow: The Ilya Grabar All-Russian Artistic Research and Restoration Center. pp. 42–50.
10. Mudrova, N.A. (2015) *Biblioteka Stroganovykh (vtoraya polovina XVI – nachalo XVIII v.)*. [Stroganovs' Library (second half of the 16th – early 18th century)]. Ekaterinburg: UrB RAS.
11. Parfentiev, N.P. (2008) O stroganovskoy masterskoy knizhno-rukopisnogo iskusstva XVI – XVII vv. [On the Stroganov workshop of book and manuscript art of the 16th – 17th centuries]. *Vestnik YuUrGU. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki*. 6(106). pp. 43–62.
12. Parfentiev, N.P. & Parfentieva, N.V. (1993) *Usol'skaya (Stroganovskaya) shkola v russkoy muzyke XVI–XVII vekov* [The Usolskaya (Stroganov) School in Russian music of the 16th – 17th centuries]. Chelyabinsk: Kniga.
13. Savvaitov, P.I. (1886) Stroganovskie vklady v Sol'vychevodskiy Blagoveshchenskiy sobor [Stroganov's contributions to Solvychevodsky Annunciation Cathedral]. *Pamyatniki drevney pis'mennosti i iskusstva*. 61.
14. Igoshev, V.V. (2007) *Dragotsennaya tserkovnaya utvar' XVI–XVII vv. lokalizatsiya proizvedeniy Velikogo Novgoroda, Yaroslavlya, Sol'vychevodsk* [Precious church utensils of the 16th – 17th centuries. localization of works of Veliky Novgorod, Yaroslavl]. Art History Dr. Diss. Moscow.
15. Parfentieva, N.V. & Parfentiev, N.P. (2020) The development of arts in the context of the Stroganovs' activity as ktitors and art patrons in the 16th–17th centuries. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 13(6).
16. Budenkova, V.E. & Savelieva, E.N. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 31–44. (In Russian).
17. Parfentieva, N.V. (2018) To the study of reflection of cultural identity processes in the Russian art of the 16–17th centuries. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 7. pp. 1127–1136. (In Russian).
18. Koptseva, N. P. & Kistova, A.V. (2015) Konstruirovaniye etnokul'turnoy i obshchenatsional'noy identichnosti kak filosofskaya problema [The construction of ethnocultural and national identity as a philosophical problem]. *Filosofiya i kul'tura – Philosophy and Culture*. 1. pp. 12–19.
19. Sukina, L.B. (2013) *Russkoe religioznoe soznaniye vtoroy poloviny XVI–XVII veka: kompleksnoye istochnikovedcheskoye issledovaniye* [Russian religious consciousness of the second half of the XVI–XVII centuries: a comprehensive source study]. History Dr. Diss. Moscow.
20. Savelieva, E.A. (1983) *Olaus Magnus i ego Istoriya severnykh narodov* [Olaus Magnus and his History of the Northern Peoples]. Moscow: Nauka.
21. Soboleva, L.S. (2009) Stroganovskaya letopis': kontseptsiya i obraznoye resheniye [The Stroganov Chronicle: The Concept and Figurative Decision]. *The Ural Collection. History. Culture. Religion – Ural'skiy sbornik. Istoriya. Kul'tura. Religiya*. 7(2-2). pp. 27–45.
22. Kustova, E.V. (2016) Stroganovy i monastyrskoye stroitel'stvo v Priural'e v seredine XVI–XVII vv. [The Stroganovs and monastery construction in the Urals in the middle of the 16th – 17th

centuries]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 402. pp. 71–78.

23. Pomelov, V.B. (2016) Prosvetitel'skaya deyatel'nost' svyashchennikov-podvizhnikov vyatko-kamskogo regiona Stefana Permskogo i Trifona Vyatskogo [Educational activities of ascetic priests of the Vyatka-Kama region Stefan of Perm and Tryphon of Vyatka]. *Istoriko-pedagogicheskiy zhurnal*. 2. pp. 133–149.

24. Berdinskikh, V.A. (2011) Stroganovy i Trifon Vyatskiy [The Stroganovs and Trifon of Vyatka]. *Klio*. 2. pp. 142–144.

Сведения об авторе:

Ворошин С.Д. – кандидат культурологии, младший научный сотрудник научно-образовательного центра «Актуальные проблемы истории и теории культуры» института медиа и социально-гуманитарных наук Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского института) (Челябинск, Россия). E-mail: svoroshin@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Voroshin S.D. – South Ural State University (National Research University) (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: svoroshin@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 16.06.2020;
одобрена после рецензирования 27.10.2020; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 16.06.2020;
approved after reviewing 27.10.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 791.43.03+ 94(497.1)

doi: 10.17223/22220836/50/6

ОБРАЗ СРЕДНЕВЕКОВОГО ГЕРОЯ В СЕРБСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Дина Дмитриевна Копанева

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
kvarn@rambler.ru*

Аннотация. В статье представлено изучение динамики образов сербского средневекового героя, получивших отражение в кинематографе Сербии с момента его зарождения и вплоть до наших дней. Проведенный анализ показал, что востребованность данных образов в ту или иную эпоху зависела от экономических, политических и идеологических факторов. Показана взаимосвязь актуальности отражения образов тех или иных народных героев в культуре с событиями, затрагивающими национальное самосознание, такими как войны, освободительная борьба и т.д.

Ключевые слова: история кинематографа, Сербия, герой, медиевализм

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта Президента Российской Федерации в рамках научного проекта № МК-1715.2019.6 «Образ героя в дискурсе национального самосознания сербского народа».

Для цитирования: Копанева Д.Д. Образ средневекового героя в сербском кинематографе: от истоков до наших дней // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 66–80. doi: 10.17223/22220836/50/6

Original article

THE IMAGE OF A MEDIEVAL HERO IN SERBIAN CINEMA: FROM THE BEGINNINGS TO THE PRESENT DAY

Dina D. Kopaneva

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia, kvarn@rambler.ru

Abstract. The purpose of this research is to study the use of the image of the Serbian medieval hero in the cinema of Serbia. During the work, the following tasks were set: analysis of the dynamics of the use of the image of the national medieval hero in Serbian cinema from its inception to the present; consideration of factors that encourage film makers to turn to a particular historical figure of the middle Ages, as well as identification and analysis of the main features of screen heroes and their ideals. As a subject, we have selected feature films created since the beginning of Serbian cinema in the early XX century and up to the present day, using images of national heroes of the Serbian people. The films considered in this work were analyzed not from the point of view of their artistic significance, but as a source for studying the historical memory of the Serbian people. In this regard, when working with the research material, we used methods of source analysis and synthesis using the problem-chronological method. The theme connects with the close ties between Serbia and Russia, as well as the mutual influence of the cultures of the peoples of these countries. The relevance of the work is determined by the absence of similar works in Russian-language historiography.

It is established that the screen image of the medieval Serbian hero, as well as the Serbian cinema in principle, has always been quite strongly dependent on state and social processes. Before the Second World War, Serbian cinema was poorly developed, and the number of

films produced was small. At this stage, in the national consciousness, the actual heroes were the fighters for independence from the Ottoman rule. The middle ages was reflected in the cinema only in the context of the anniversary film for the 550th anniversary of the battle of Kosovo, which, however, emphasizes the continuity of the medieval yunaks with the fighters of the liberation movement. After the end of World War II and the formation of socialist ideology, the main character is a Yugoslav partisan. After the events of the 1990s, the heroes of the recent Balkan conflicts become actual film characters. A truly medieval hero becomes significant only in the 1980s, and then after 2010. – at a time when the ideas of nation-building, faith and patriotism are particularly relevant for Serbs. The main features of this hero on the one hand are a strong national identity, patriotism, Orthodox faith and high moral qualities, and on the other – strength, bravery and combat skills. In recent years, the shooting of films on a medieval theme is becoming less tied to the anniversaries of medieval historical events. This shows that the medieval hero and his ideals occupy an important place in the modern Serbian consciousness, and his actualization in the national memory is no longer connected only with memorable dates.

Keywords: history of cinema, Serbia, hero, mediaevalism

Acknowledgments: The article was written with the support of the grant of the President of the Russian Federation MK-1715.2019.6 “The image of the hero in the discourse of the national identity of the Serbian people”.

For citation: Kopaneva, D.D. (2023) The image of a medieval hero in serbian cinema: from the beginnings to the present day. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 66–80. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/6

В дискурсе национального самосознания бинарная оппозиция «я – другой», важнейшей составляющей которой является образ героя, значительно влияет на все сферы жизни общества. Кинематограф с момента его возникновения играл и играет важную роль в процессе формирования общественного сознания. Образ героя, в том числе национального, являлся ключевым элементом кинематографического процесса. Именно кинематограф, занявший место одного из важнейших культурных проводников XX–XXI вв., «представляет собой наиболее эффективную модель репрезентации прошлого с точки зрения силы воздействия аудиовизуальных образов» [1. С. 51]. Как справедливо отмечала М.А. Шарапова, «сущность героя распознается не только в результате его действий, но и благодаря раскрытию его внутренней жизни, взглядов, нравственных ориентиров и духовных стремлений» [2. С. 34]. Зачастую популярный киноперсонаж в представлении общества становился в один ряд с народными героями. При использовании исторических сюжетов создатели фильмов могли оказывать непосредственное влияние на историческую память, формируя в народном сознании новые исторические образы и изменяя уже существующие.

В современных славянских странах при выборе вектора будущего политического и культурного развития характерно обращение к собственному прошлому, в особенности к эпохе Средневековья [3. С. 31]. Это относится и к таким странам, как Сербия и Россия. Цель настоящего исследования – изучение использования образа сербского средневекового героя в кинематографе Сербии. Задачей работы является анализ динамики образов национального средневекового героя в сербском кинематографе с момента его зарождения до настоящего времени, а также факторов, побуждающих создателей фильмов обращаться к той или иной исторической фигуре Средневековья. Другая важная задача исследования – выявление и анализ основных черт экранных героев и проповедуемых ими идеалов.

Тема Средневековья и средневековых героев всегда занимала важное место в культуре и национальном самосознании сербского народа [4]. Во многом это связано с тем, что именно на этот исторический период пришелся расцвет независимого сербского государства, политические деятели которого стояли в одном ряду со знаменитыми правителями Европы. Со Средневековьем ассоциируется также одна из трагедий в истории Сербии – Косовская битва 1389 г. Героическое сопротивление, оказанное сербскими воинами превосходящим турецким силам, сделало Косовскую битву и ее героев важным национальным символом, который до сих пор не теряет своей актуальности, особенно в связи с недавним косовским кризисом и его последствиями.

В качестве предмета исследования выбраны художественные игровые ленты, созданные с момента зарождения сербского кинематографа в начале XX в. и вплоть до наших дней, использовавшие образы национальных героев сербского народа.

Актуальность настоящего исследования определяется отсутствием в русскоязычной историографии аналогичных работ. К настоящему моменту из всех видов художественной культуры Сербии в наибольшей степени исследована литература [5. С. 39], тогда как кинематографии стран бывшего социалистического лагеря, к которому относилась Югославия, в состав которой входили территории Сербии в XX в., является «совершенно неизвестным пространством» [6. С. 107]. Исследователей из других стран в основном интересовали направления сербского кинематографа, не относящиеся к затрагиваемой в статье теме, а также творчество отдельных сербских режиссеров [7–14].

Между тем внешнеполитические связи России и Сербии позволяют полагать востребованность результатов исследования как в научных изысканиях, так и в сфере международных отношений.

Стоит подчеркнуть, что рассматриваемые в работе киноленты анализируются не с точки зрения их художественной значимости, а как источник по изучению исторической памяти сербского народа. В этой связи при работе с материалом исследования были использованы методы источниковедческого анализа и синтеза с применением проблемно-хронологического метода.

Средневековые герои нередко оказывались незаменимым инструментом для конструирования образа национального героя. Анализ отображения Средневековья в кинематографе показывает, что этот период часто получает воплощение в виде двух крайностей: идеализированного, порой похожего на детские сказки, или же, наоборот, мрачного, безрадостного мира низменных инстинктов. В кризисные для общества моменты оба этих подхода получают актуальность: создателю фильма, как и зрителю, хочется либо убежать от страшной действительности, либо же выразить боль от ее осознания. В этих условиях, как пишет О.С. Воскобойников, медиевализм в кино зачастую выступает своеобразной «рефлексией современности» [15].

Для определения места средневекового героя в сербском кино важно обозначить основные периоды развития сербского кинематографа и его особенности как явления. Известно, что проникновение кинематографа на Балканы происходит достаточно рано – практически сразу после его зарождения. Первая публичная демонстрация фильма состоялась в сербской столице

6 июня 1896 г. [16. С. 491]. Собственный же фильм был снят здесь уже в 1909 г. В целом развитие кинематографа на Балканах, как, впрочем, и в других регионах, происходило неравномерно во многом из-за того, что он был привязан к экономическим, политическим и социальным процессам более плотно, чем любой другой вид искусства того времени. Это зачастую ставило его в прямую зависимость от государственной поддержки, а поскольку в кино часто получали отражения актуальные для общества вопросы и события, это делало его важным элементом государственной политики и подводило под удар цензуры.

На этапе зарождения сербский кинематограф не уделял большого внимания отображению периода Средневековья и его героям, хотя один из первых снятых игровых фильмов сербского производства – «Ульрих Цельски и Владислав Хуньяди» («Ульрих Цельский и Владислав Хуньяди») (1911) – был посвящен венгерским средневековым персонажам. Примечательно, что в 1912 г. известный кинопромышленник Д.И. Харитонов выпустил в Российской империи фильм «Балканская царица» по мотивам одноименной драмы черногорского короля Николы Петровича, действие которой происходит в средневековых сербских землях [Там же. С. 495]. Однако в творчестве самих сербских кинематографистов этого периода подобные сюжеты отсутствуют. Возможно, это связано с общим развитием сербского, а позднее и югославского кинематографа, где и общее количество фильмов, снятых в довоенный период, в целом было невелико. Средневековые сюжеты в этих условиях были сложны для экранизации, особенно в условиях частых военных конфликтов на Балканах, оправдывающих репутацию «порохового погреба Европы». Актуальной исторической темой в этот период была освободительная борьба от Османского владычества, память о которой была еще свежа в народном сознании. Символом героя в это время выступает предводитель Первого сербского восстания Карагеоргий, который в дальнейшем стал основателем династии сербских правителей Карагеоргиевичей. Именно ему посвящен первый сербский игровой фильм [17].

В 1918 г. Сербия входит в состав новообразованного Королевства сербов, хорватов и словенцев¹, а после Второй мировой войны – в Социалистическую Федеративную Республику Югославию². В этих государствах, несмотря на их многонациональность, сербский элемент играл ведущую роль. Сербское население в этих странах составляло более трети населения, а главный город Сербии Белград был столицей государства [18. С. 16–17]. Однако средневековые сербские герои по-прежнему нечасто появлялись на экране, очевидно, по той же причине, что и раньше. Сюжетной канвой для фильмов в это время в основном снова выступали события недавнего прошлого, а также бытовые и юмористические сюжеты. Поводом к созданию средневековых кинокартин в период до Второй мировой войны, как и в последующие годы, зачастую служили важные исторические даты. Так, в 1939 г. велась съемка документально-игрового фильма о Косовской битве под названием «Прослава 550-е годишњице Косовске битке» (1939)».

Данный фильм, несмотря на то, что так и не был закончен режиссером Костой Новаковичем (1895–1953), весьма интересен с исторической и этно-

¹ С 1929 г. – Королевство Югославия.

² До 1963 г. – Федеративная Народная Республика Югославия.

графической точек зрения. Он состоит из документальной съемки празднования 550-летнего юбилея Косовской битвы, которое прошло 28 июня 1939 г., и игровой реконструкции самой битвы, предшествующих и последующих событий, где были задействованы актеры.

Любопытна судьба этой картины. Отснятые материалы так и не были смонтированы в полноценный фильм. Работа над ним была завершена позднее основанной в 1949 г. Югославской кинотекой. Как указано в титрах, в конце 1950-х гг. кинотека выкупила части незаконченной картины у семьи Новакович и завершила работу по ее монтажу. При создании фильма использовались также материалы на пяти катушках киноплёнки, переданные в 1939 г. Михайло Кияметовичем, председателем организационного комитета празднования юбилея Косовской битвы, областному архиву Космета, и сохранившиеся документы Косты Новаковича. Средства на реставрацию были выделены Сербским министерством культуры.

Фильм открывается документальными кадрами Косова поля и празднования юбилея битвы, на котором присутствуют представители духовенства и политические деятели. Сюда же включена речь председателя организационного комитета Михайло Кияметовича, в которой он упоминает о значимости косовских героев. Данная речь является единственным звуковым отрывком фильма, оставленным далее немой. Игровая часть картины следует традиционному повествованию о Косовском эпизоде, сохранившемся в народной памяти. Главными героями показаны предводитель сербских войск князь Лазарь Хреблянович и его зять Милош Обилич, по преданию убивший в разгар битвы самого турецкого султана Мурада. Перед битвой князь Лазарь вместе с воинами принимает Причастие, подчеркивая христианскую, православную составляющую Косовского подвига, которая всегда была важна для сербов. Князь Лазарь предстает перед зрителем старцем с длинными белыми волосами и бородой. Примечателен и тот факт, что его воины в этой сцене одеты не в средневековые костюмы, а в форму сербских борцов за независимость от османского ига. Тем самым автор, очевидно, хотел продемонстрировать преемственность между героями Косова поля и сербскими повстанцами, а также привязать сюжет к освободительной борьбе против турецкого владычества, которая, как уже было сказано выше, имела особую актуальность в этот период. Показана также сцена пира накануне битвы, на которой один из основных героев косовского цикла Милош Обилич обещает убить султана Мурада. Далее следует сцена самой битвы, но на которой авторы не делают акцента. Милош Обилич исполняет свою клятву, проникая в стан врага и закалывая кинжалом турецкого султана, при этом понимая, что это будет стоить ему самому жизни. Титры подчеркивают тот факт, что подвиг Милоша остался в народной памяти, а также сообщают о незавидной участи антигероя Вука Бранковича, в решающий момент не пришедшего на помощь князь Лазарю, что было равносильно предательству.

Авторы фильма также демонстрируют роль героинь Косовского цикла, не участвовавших в самой битве, но, тем не менее, по преданию, внесших в нее свой вклад. Прежде всего, таковой выступает невеста одного из участников битвы – знаменитая Косовская девушка, в народной памяти и фольклоре ставшая олицетворением самой Сербии. Фильм демонстрирует и трагическую историю жены сербского вельможи Юга Богдана. Найдя на Косовом

поле погибших мужа и девять сыновей, оплавав их, она падает замертво, не вынеся горя.

В дальнейшем повествование фильма выходит за пределы битвы, рассказывая о последующем периоде турецкого владычества и страданиях славянского населения Балкан. Эта тема передана через историю сербского крестьянина и его семьи, подвергшихся жестокому нападению турок, но в последний момент спасенных повстанцами. Титры сообщают, что вскоре началась освободительная борьба сербского народа, которая положила конец многовековому турецкому владычеству. Далее автор фильма снова возвращается к событиям юбилейных празднований 1939 г. Зрителю демонстрируется военный парад, тем самым подчеркивая преемственность времен и событий, а также значение Косовского подвига, по-прежнему не утратившего своей актуальности.

Для многих тоталитарных и авторитарных режимов XX в. кинематограф становился инструментом пропаганды. Ярким примером этого может служить политика Третьего рейха, в том числе на оккупированных балканских территориях, ставившая кинематограф и многие связанные с ним сферы культуры под жесточайший контроль, когда уничтожались или же не допускались к созданию те картины, которые не отвечали нацистской идеологии или актуальным политическим задачам [19. С. 22]. После окончания Второй мировой войны югославское кино также было поставлено на службу государственной идеологии. Впрочем, в Югославии по сравнению с другими социалистическими государствами давление власти на кинематограф было значительно мягче. Югославские кинематографисты были не столь зависимы от цензуры и пользовались куда большей свободой в средствах самовыражения, благодаря чему появилось большое количество экспериментальных фильмов и направление югославской «черной волны». Независимое кино здесь часто сосредоточивалось на тематике черного юмора, выходило большое количество картин развлекательного жанра. Например, в отличие от социалистической Болгарии, где фильмы о Средневековье долгое время снимались регулярно, в поствоенной Югославии Средневековье как сюжетное поле никогда не выходило на первый план. Отчасти это могло происходить потому, что фильмы на средневековую тематику неминуемо должны были бы акцентировать внимание населения на том факте, что югославские народы имеют разное историческое прошлое. Это противоречило позиции руководства страны, стремящегося стереть эти различия для конструирования новой нации югославов. Не последнее место занимал и экономический фактор: по большей части фильмы в средневековом антураже требуют значительных расходов на костюмы, декорации и подготовку массовки, а значит, неминуемо встает вопрос об их финансировании. В условиях ограниченности частного капитала единственным источником столь масштабного финансирования могло стать лишь государство. Однако основной темой в югославском кинематографе, привлекавшей внимание руководства страны, в тот период было кино, посвященное партизанскому движению в годы Второй мировой войны [20. С. 476]. На это направление в кинематографе в течение долгих лет тратились значительные средства. Это сделало кино о партизанах своеобразной «визитной карточкой» Югославии, однако оставляло мало ресурсов для других исторических картин. В условиях новой идеологии сербский средневековый

герой с его опорой на национальные чувства и православие вновь оказывался не востребуемым. Впрочем, в других славянских социалистических странах, таких как Чехословакия и Польша, Средневековье в кино часто использовалось как инструмент для антирелигиозной пропаганды, однако подобное плохо подходило для Югославии. Несмотря на социалистическую идеологию, имевшую в своей основе атеизм, религия здесь по-прежнему имела большое значение для населения [21. С. 80].

Фильмы о средневековых сербских героях и деятелях появляются лишь в 1980-е гг., когда национальный вопрос в Югославии все чаще оказывался в повестке дня. Появление фильмов о Средневековье явилось своеобразным маркером этих процессов. В период с 1981 по 1989 г. выходят три фильма на средневековую тематику, что в условиях их почти полного отсутствия в более ранние периоды является знаковым.

В 1981 г. вышел фильм совместного производства Югославии и ФРГ, известный в русском прокате под названием «Закон любви» (реж. В. Мимица). В сербском оригинале картина носит название «Банович Страхиня». Данный фильм является экранизацией сербской народной эпической песни с одноименным названием. История бановича Страхины, хоть и не связана с Косовской битвой напрямую, происходит незадолго до нее, когда турки уже орудовали в пределах сербских земель. Главными персонажами картины выступают будущие косовские герои Юг Богдан, братья Юговичи и сам банович Страхиня. По сюжету, турецкий бандит Алиа нападает на замок Страхины и уводит в плен его молодую жену Анджу. Узнав о произошедшем, Страхиня, полный решимости вернуть супругу, обращается за помощью к своему тестю Югу Богдану с просьбой дать ему сыновей для спасения их сестры. Однако Юг Богдан отвечает отказом, поскольку не хочет губить остальных своих детей ради дочери, которая уже наверняка стала турецкой наложницей. Более того, он пытается убедить Страхиню забыть о ней и даже предлагает отдать ему в жены свою младшую дочь. Примечательно, что положительный в фильмах тематики Косовского цикла образ Юга Богдана, здесь скорее близок к своему антагонисту.

Страхиня же твердо решает во что бы то ни стало спасти жену. Он, сначала в одиночку, а потом с помощью не вызывающих доверия наемников, отправляется в турецкий стан. Однако Анджа, до поры до времени отважно державшаяся, но отчаявшаяся и морально сломленная, действительно нарушает верность мужу. Позже она и вовсе решается на открытое предательство: наносит Страхине удар во время его схватки с Алией, поддавшись на уговоры последнего. По законам того времени за подобный поступок Анджа должна была быть ослеплена и отправлена в монастырь. Потрясенный предательством жены, Страхиня приводит ее в отцовский замок для исполнения наказания, но в последний момент прощает и увозит, не дав свершиться возмездию.

Весь фильм построен на противопоставлениях, часто аллегоричных, героев с окружающим их миром. Противостояние Страхины и Алии является отсылкой к борьбе сербов и турок. Турки в фильме ведут разгульный, бандитский образ жизни, тогда как Страхиня показывает себя христианином, проявляющим внимание к бедным. Турки абсолютно безжалостны, а Страхиня милосерден: ради исполнения закона Алиа посылает собственного брата

на мучительнейшую смерть, Страхиня же прощает жену, отказываясь поступить с ней по закону, который противоречит его сердцу.

Образ Страхины – это образ классического средневекового витязя: он честен, храбр, благочестив, а чувство страха у него вызывает лишь позор, которому он предпочитает смерть. В определенный момент сюжета герой оказывается противопоставлен даже законной власти, в чем снова нашла свое проявление тема разобщенности сербов: тесть отказывается помочь Страхине, предпочитая пожертвовать дочерью, но не потерять сыновей. По сути, точно так же поступили некоторые сербские князья накануне и после Косовской битвы, пожертвовав Косово для того, чтобы спасти свои земли. Перед сербским средневековым героем такой выбор не стоит: он не уступит врагу ничего, за что в ответе, даже если это будет стоить ему жизни.

С точки зрения образа героя и его трансформации по ходу сюжета весьма интересен вышедший в том же году фильм «Доротей» (1981) режиссера Здравко Велимировича. Действие картины происходит в 1308 г. Героем в картине выступает не воин, а православный монах по имени Доротей, который обладает умением лечить людей с помощью трав. В общей атмосфере социального неравенства, голода и постоянной угрозы со стороны бандитов образ Доротей поначалу близок к идеальному: он бескорыстен, не подвержен порокам, готов полностью посвятить себя помощи людям. Доротей, по словам одного из персонажей фильма, «не видит разницы между людьми» и готов с риском для собственной жизни оказать помощь как своему, так и чужому, из-за чего он поначалу избегает наказания за предательство лишь благодаря заступничеству монастырского игумена. Игумен не позволяет изгнать Доротей, говоря: «Если мы бросим в грязи хоть одного монаха – тем самым начнем подрывать основы церкви. А разрушим церковь нашу – уничтожим фундамент. На чем стоять державе?». Эти слова в очередной раз подчеркивают необходимость единения и важность православной веры для сербского народа. Однако отсутствие критического отношения к людям в итоге становится для Доротей роковым: будучи изгнанным из монастыря новым игуменом, он легко подвергается чужому влиянию, беспрекословно погружаясь в несправедную жизнь, все дальше и дальше уходящую от христианского и нравственного идеала. В конце концов он погибает как в духовном, так и телесном смысле. Более того, погибает позорно, как грешник, будучи убитым в объятиях чужой жены. По словам М.А. Шараповой, «обозначение того или другого персонажа Героем возможно, если таковым его делают значительные поступки, признаваемые обществом» [2. С. 34]. Поступки Доротей большую часть сюжета соответствуют образу героя, однако он легко лишается этого статуса, начав совершать безнравственные деяния. Таким образом, показанная авторами фильма трансформация образа Доротей и его гибель подчеркивают невозможность подобного отступничества для сербского героя.

В 1989 г. отмечалась 600-летняя годовщина битвы на Косовом поле, что, как и в случае с предыдущей памятной датой, явилось поводом для создания еще одного фильма об этом значимом для сербов историческом эпизоде, получившим название «Бой на Косовом поле». Его режиссером стал З. Шотра (р. 1933). Помимо релевантной даты, стоит заметить, что многие проблемы, поднятые в фильме, были на тот момент весьма актуальны в постепенно вхо-

дящей в стадию кризиса Югославии. В особенности это касается подчеркнутого в сюжете отсутствия единства между сербами даже перед лицом опасности, что, в конечном итоге, стало одной из основных причин гибели Сербии как независимого государства. Фильм, в отличие от работы Косты Новаковича, является полнометражной художественной картиной, однако обе киноленты следуют классической структуре косовского мифа, во многом опирающегося не столько на исторические свидетельства, сколько на народное предание, что свойственно для кинематографа, который часто выступает ретранслятором не только знаний, но и мифов о прошлом [22. С. 25]. Основными героическими фигурами фильма по-прежнему выступают предводитель сербских войск князь Лазарь Хреблянович и Милош Обилич. Оба героя представлены как смелые воины, готовые стоять до последнего, защищая родную землю. Также подчеркнута их вера в Бога и опора на православие. Стоит еще раз отметить, что религиозная составляющая занимала и занимает важнейшее место в самосознании балканских народов, являясь одним из маркеров национального. Это ярко проявлялось даже в социалистической Югославии, где начиная с переписи 1961 г. существовала национальность «мусульманин», обозначавшая бошняков [23. С. 90]. Сербь же в историческом и национальном контексте неразрывно связаны с православием. И Лазарь, и Милош готовы умереть за свою веру. Они знают, что правда на их стороне, поэтому смерть их не страшит: они оба встречают ее как должное, зная, что за земной жизнью последует вечная.

В сюжете подчеркнуты высокие моральные качества обоих героев. Несмотря на сложные обстоятельства, они не совершают предосудительных с точки зрения морали поступков, даже когда это в итоге обращается против них. Так, Милош Обилич не боится вступить за обвиненного в предательстве лекаря, поверив в его честность, хотя впоследствии лекарь действительно оказывается предателем. Милош прямо и правдиво отвечает на неудобные вопросы, что в итоге вызывает у некоторых сербов вопросы о его лояльности. При этом он жестко отстаивает собственную честь. Будучи сам обвиненный в предательстве, Обилич, дабы очистить свое имя, дает слово убить турецкого султана и держит его, несмотря на осознание того, что это будет стоить ему жизни. При этом обвинивший его Вук Бранкович выступает здесь антигероem-предателем.

В качестве героини в фильме показана Косовская девушка. Она, горя по уходящему жениху Милану Топлице, трагическая судьба которого ей очевидна, для современного человека ведет себя весьма сдержанно, не проронив ни слезинки. Тем не менее другие женщины, тоже провожающие на Косово поле родных, упрекают ее в излишней эмоциональности, так как их горе внешне проявляется еще менее заметно. Это соединение мужественности и страдания ярко рисует облик сербской традиционной героини. Позже, придя на Косово поле в поисках близких и глядя на убитых сербских воинов, девушка выражает общий для всего народа вопрос: что делать, если все герои погибли на Косовом поле, а вернулись с него лишь предатели? За кого выходить замуж сербкам и от кого рожать детей? Таким образом, здесь она поднимает вопрос о будущем сербского народа и Сербии. Прямого ответа на ее вопрос не дается, однако в последней сцене фильма мы видим, что корону получает сын-подросток убитого князя Лазаря. Мы знаем, что в ко-

нечном итоге ему не суждено будет уберечь сербскую державу от иноземного гнета, но в фильме данный конец является олицетворением надежды на будущее.

После распада Югославии в 1990-х гг. и последующих за ним трагических событий сербский кинематограф долгое время находился под воздействием кризисных явлений, на которые оказывали влияние экономическая, политическая и социальная нестабильность [13; 20. С. 487]. На первый план в кинематографе данного периода, как и ранее, выходят персонажи балканских конфликтов недавнего прошлого, зачастую весьма неприглядные, вынужденные выживать в условиях жестокости, грязи и безысходности. Средневековый герой с его классическим, идеализированным образом в данных условиях становится неактуален. Тем не менее с постепенным отступлением острой фазы кризиса поиск новой национальной идеи, с опорой на патриотизм и веру, возрождает интерес к Средневековью, что получает отражение в массовой культуре. Про средневековых героев и партизан выходят книги и комиксы, снимаются документальные фильмы (см., напр., [24]).

В последние годы в сербском кино наметилась новая тенденция: режиссеры стали снимать высокобюджетные исторические фильмы, воссоздающие романтизированный, во многом стилизованный образ Сербии часто доюгославского периода. Эти реконструирующие традиции картины служат для сербской культуры своеобразным средством самоопределения [6. С. 116].

Одним из наиболее актуальных к настоящему моменту игровых сербских фильмов со средневековой героической тематикой стал вышедший в 2018 г. сериал «Неманичи: рождение королевства» (*Nemanjici – radjanje kraljevine*) (2018) [25]. Сериал к настоящему моменту насчитывает 13 эпизодов, режиссером которых является Марко Маринкович. Выпуску подобной картины именно в многосерийном формате мог способствовать небывалый подъем интереса к масштабным историческим сериалам, который наблюдается во всем мире в последнее десятилетие. Для поиска сценариста для сериала был объявлен конкурс, его победителем стал Гордан Микич, который отметил, что идея фильма появилась у него уже много лет назад, однако в те времена интереса к данной тематике не было [26].

Сериал охватывает время правления первых Неманичей. Главными героями стали основатель династии Неманя, а также его сыновья Стефан, Вукан и Растко. Жизнь последних показана максимально подробно, начиная с детства, что позволило авторам продемонстрировать разнообразные ситуации, которые должны были приблизить героев к зрителю любых возрастов. Герои здесь совершают разноплановые поступки, что в какой-то мере уводит их образ от идеализации, свойственной авторам рассмотренных выше картин. Сценаристами в разной степени подробности раскрываются сербские политические и военные интриги, перипетии внешней политики. При этом одно из главных мест в сценарии занимают взаимоотношения между членами династии, на которых сфокусирована большая часть сюжета.

Основным отличием данного сериала от других сербских кинокартин на средневековую тематику была попытка подробно показать жизнь известных национальных героев, больше сосредоточиваясь не на героической, а на повседневной, бытовой составляющей. По этой причине, несмотря на то, что

авторы для конструирования образов пытались опираться на сохранившиеся средневековые источники, им приходилось придавать героям многие современные черты. Для этого в сюжет были встроены вымышленные, не существовавшие в реальной исторической действительности персонажи и ситуации, которые привнесли в уже существующие в национальном самосознании образы много авторского, что не всегда находило понимание у зрителей.

Сериал вызвал бурное обсуждение в сербском сегменте интернета. Несмотря на масштабность, затраченные средства и длительную подготовку, он получил множество негативных отзывов как от критиков, так и от зрителей в основном по причине слабой актерской игры, сюжетных аспектов. Недочеты картины отмечали также и историки, указывая, что персонажами используется современный язык, а сюжет пестрит историческими неточностями и откровенными ошибками [27]. Однако общий интерес к сериалу как на этапе его создания, так и после показывает актуальность выбранной авторами тематики, а указание на ошибки и недовольство «осовремениванием» демонстрируют стремление сербского зрителя к историчному Средневековью и его героям.

Необходимость показать «живой», максимально приближенный к зрителю образ средневекового героя актуален и для современного кинематографа. В момент написания статьи готовится к выходу фильм «Принц Растко Сербский» (реж. М. Лекич), теперь уже целиком посвященный юности и становлению святого Саввы. Его образ как оплота сербского православия получил отражение еще в сериале «Неманичи: рождение королевства» и по-прежнему вызывает большой интерес, так как Савва является самым почитаемым сербским святым. Создание фильма может быть связано еще и с тем, что в Белграде уже много лет ведется строительство собора Святого Саввы, который станет самым большим православным храмом Европы. Авторы планировали выпустить фильм еще в 2017 г. [28], однако тогда был выпущен лишь тизер [29]. По состоянию на февраль 2020 г. фильм все еще не вышел на экраны. Это может свидетельствовать о том, что несмотря на преодоление острой фазы кризиса, сербский кинематограф до сих пор испытывает определенные трудности.

Таким образом, анализируя динамику кинематографических образов сербского средневекового национального героя по четырем выделенным хронологическим отрезкам, можно отметить, что данный образ, как и кинематограф в принципе, всегда достаточно сильно зависел от государственных и социальных процессов. До начала Второй мировой войны сербский кинематограф был развит слабо и количество снимаемых фильмов было невелико. На этом этапе в народном самосознании актуальными героями выступали борцы за независимость от османского владычества. Средневековье получило свое отражение в кинематографе только в контексте юбилейного фильма к 550-й годовщине Косовской битвы, в котором, впрочем, подчеркивается преемственность средневековых юнаков с бойцами освободительного движения. После окончания Второй мировой войны и становления социалистической идеологии основным героем выступает югославский партизан. Средневековый же сербский герой, будучи неразрывно связанным с православием и сербским национальным самосознанием, в условиях конструирования югославской идентичности становится невостребованным. После событий 1990-х

сербскому герою вновь не находится места на экране: на фоне общего кризиса и эмоциональной подавленности актуальными киноперсонажами становятся герои недавних балканских конфликтов. По-настоящему средневековый герой становится значимым только в 1980-х, а затем уже после 2010 г. – в период особой актуальности для сербов идей национального строительства, веры и патриотизма, для которых средневековый герой является наилучшим выражением. Основными чертами этого героя, с одной стороны, являются стойкое национальное самосознание, патриотизм, православная вера и высокие моральные качества, а с другой – сила, храбрость и боевые навыки. В последние годы съемки картин на средневековую тематику становятся все меньше привязаны к юбилеям средневековых исторических событий, как это происходило в предыдущие периоды. Это свидетельствует о том, что в современном сербском самосознании средневековый герой и его идеалы занимают важное место, и его актуализация в национальной памяти уже не связана лишь с памятными датами.

Список источников

1. *Бакина Т.В.* Образ прошлого и ностальгическое переживание в кинематографе. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 56 с.
2. *Шарапова М.А.* О трансформации образа героя в отечественном кино // Вестник ВГИК. Март 2012. № 11. С. 34–43.
3. *Филошкин А.И.* «Мобилизация Средневековья» как инструмент формирования представлений о славянском единстве // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2017. № 2. С. 22–39.
4. *Копанева Д.Д.* Сербский средневековый герой в документальной драме: к вопросу об особенностях отображения // Ученые записки НовГУ. 2019. № 6 (24). С. 1–4.
5. *Лециловская И.И.* Сербская культура XVIII–XIX вв. в послевоенной советской и современной российской историографии // Россия и Сербия глазами историков двух стран. СПб. : Алетей, 2010. С. 10–39.
6. *Павичич Ю.* Оковы «Балканского стиля». Кино после распада Югославии // Искусство кино. 2013. № 1. С. 106–117.
7. *Savković M.* Kinematografija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata, 1941–1945 // *Facta universitatis. Series: Law and Politics*. 1998. Vol. 1, № 2. P. 195–218.
8. *Bjelic D.I.* Global aesthetics and the Serbian Cinema of the 1990's // *East European Cinemas*. New York ; London : Routledge, 2005. P. 103–119.
9. *Longinović T.* Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and post-yugoslav war cinema // *East European Cinemas*. New York ; London : Routledge, 2005. P. 35–47.
10. *Levi P.* Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu. Beograd : Biblioteka XX vek, 2009. 262 s.
11. *Teodorović D.* Emir Kusturica & The no smoking orchestra Beograd. M. : Factory, 2010. 351 s.
12. *Lazarević-Radak S.* Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu. Pančevo : Mali Nemo, 2016. 266 s.
13. *Neven A.* Post-Yugoslav Cinema and Politics: Films, Lies and Video Tape // *International Journal of Humanities and Social Science Invention*. 2012. V. 6. 2. February. P. 65–80.
14. *De Cuir G.* Yugoslav Black Wave: Polemical Cinema in Socialist Yugoslavia (1963–1972). NBN International. 2018. 272 p.
15. *Воскобойников О.С.* Средневековье в кинематографе. Киномедиевализм как рефлексия современности. URL: https://iq.hse.ru/news/290230011.html?fbclid=IwAR0P4R_0xDhzUyu8vWpo5U1SOQ8-OibuS1wG0wwuOWNJmK4cxbmlPafNo2o (дата обращения: 30.08.2019).
16. *Арсеньев А.Б.* Русские в кинематографе Югославии // Ежегодник Дома русского зарубежья имени А. Солженицына. М. : Дом русского зарубежья им. Александра Солженицына, 2014. С. 490–540.

17. [Карађорђе] или Живот и дела бесмртног војда Карађорђа: први српски играни филм. Београд: Југословенска кинотека, Одб. за обележавање 200 година мод. срп. државе, [2004]. 42 с.
18. Мартынова М.Ю. Балканский кризис: народы и политика. М.: Старый сад, 1998. 446 с.
19. Древяк Б. Кинематограф Третьего рейха / пер. с польск. М.: Новое лит. обозрение, 2019. 312 с.
20. Жарикова В. Страны бывшей Югославии: формирование национальных кинематографий: Сербия // На рубеже веков. М.: ВГИК, 2015. С. 475–521.
21. Белякова Т.А. Конструирование национальной идентичности в социалистической Югославии и македонский церковный вопрос // Государство, религия и церковь в России и за рубежом. 2014. № 4. С. 62–85.
22. Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник ЮУрГ. 2012. № 10 (269). С. 22–26.
23. Гуськова Е.Ю. Развитие межнациональных отношений в Боснии и Герцеговине в первые десятилетия после Второй мировой войны // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2018. № 3–4. Вып. 13. С. 87–96.
24. Кецмановић В., Стојиљковић Д. Немањићи. Књ. 1: У име оца. Београд: Лагуна, 2016. 71 с.
25. Nemanjici – radjanje kraljevine. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2532246/> (дата обращения: 31.08.2019).
26. Prvi srpski TV. Nemanjici. Gordan Mihić: Ušao sam u veliki rizik. URL: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/prvi-srpski-tv-nemanjici-gordan-mihic-usao-sam-u-veliki-rizik/mlmylq7> (дата обращения: 06.09.2019).
27. Sve greške «Nemanjica»! URL: <https://www.intermagazin.rs/sve-greske-nemanjica/> (дата обращения: 08.09.2019).
28. Snima se film «Princ Rastko Srpski»: Zašto je odlučio da napusti dotadašnji život i zamonaši se. URL: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/snima-se-film-princ-rastko-srpski-zasto-je-odlucio-da-napusti-dotadashnji-zivot-i-v16x8by> (дата обращения: 06.09.2019).
29. Tizer za film «Princ Rastko srpski». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mVi4XG9FFbA> (дата обращения: 06.09.2019).

References

1. Bakina, T.V. (2014) *Obraz proshlogo i nostalgicheskoe perezivanie v kinematografе* [The image of the past and a nostalgic experience in the cinema]. Moscow: HSE.
2. Sharapova, M.A. (2012) O transformatsii obraza geroya v otechestvennom kino [About the transformation of the hero's image in Russian cinema]. *Vestnik VGIK*. 11. pp. 34–43.
3. Filyushkin, A.I. (2017) “Mobilizatsiya Srednevekov'ya” kak instrument formirovaniya predstavleniy o slavyanskom edinstve [“Mobilization of the Middle Ages” as an instrument of formation the discourse about Slavic unity]. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2. pp. 22–39.
4. Kopaneva, D.D. (2019) Serbskiy srednevekovyy geroy v dokumental'noy drame: k voprosu ob osobennostyakh otobrazheniya [Serbian medieval hero in documentary drama: to the question about display features]. *Uchenye zapiski NovGU*. 6(24). pp. 1–4.
5. Leshchilovskaya, I.I. (2010) Serbskaya kul'tura XVIII– XIX vv. v poslevoennoy sovetskoj i so-vremennoy rossiyskoj istoriografii [Serbian culture of the 18th – 19th centuries in post-war Soviet and modern Russian historiography]. In: Nikiforov, K.V. (ed.) *Rossiya i Serbiya glazami istorikov dvux stran* [Russia and Serbia Through As Viewed by Historians of the Two Countries]. St. Petersburg: Aleteya. pp. 10–39.
6. Pavichich, Yu. (2013) Okovy “Balkanskogo stilya”. Kino posle raspada Yugoslavii [Shackles of the “Balkan style.” Cinema after the Breakup of Yugoslavia]. *Iskusstvo kino*. 1. pp. 106–117.
7. Savković, M. (1998) Kinematografija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata, 1941–1945. *Facta universitatis. Series: Law and Politics*. 1(2). pp. 195–218.
8. Bjelic, D.I. (2005) Global aesthetics and the Serbian Cinema of the 1990's. In: Imre, A. (ed.) *East European Cinemas*. New York, London: Routledge. pp. 103–119.
9. Longinović, T. (2005) Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and post-yugoslav war cinema. In: Imre, A. (ed.) *East European Cinemas*. New York, London: Routledge. pp. 35–47.

10. Levi, P. (2009) *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
11. Teodorović, D. (2010) *Emir Kusturica & The no smoking orchestra*. Beograd: M. Factory.
12. Lazarević–Radak, S. (2016) *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*. Pančevo: Mali Nemo.
13. Neven, A. (2017) Post–Yugoslav Cinema and Politics: Films, Lies and Video Tape. *International Journal of Humanities and Social Science Invention*. 6(2). pp. 65–80.
14. De Cuir, G. (2018) *Yugoslav Black Wave: Polemical Cinema in Socialist Yugoslavia (1963–1972)*. NBN International.
15. Sobolevskaia, O.V. (2019) *Srednevekov'e v kinematografе. Kinomedievalizm kak refleksija sovremennosti* [The Middle Ages in cinema. Cino-medievalism as a reflection of modernity]. [Online] Available from: https://iq.hse.ru/news/290230011.html?fbclid=IwAR0P4R_0xDhzUyu8vWpo5U1SOQ8-OibuS1wGOWwuOWNJmK4cxbmIPafNo2o (Accessed: 15th September 2019).
16. Arseniev, A.B. (2014) Russkie v kinematografе Yugoslavii [Russian cinema in Yugoslavia]. In: *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ya imeni A. Solzhenitsyna* [Yearbook of the Russian Diaspora House]. Moscow: The Aleksandr Solzhenitsyn Russian Diaspora House. pp. 490–540.
17. *Zhivot i dela besmrtnog vozhdа Karađorђа* (2004). Directed by Ilija Stanojević. [Feature film]. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
18. Martynov, M.Yu. (1998) *Balkanskiy krizis: narody i politika* [The Balkan Crisis: Peoples and Politics]. Moscow: Staryy sad.
19. Drevlac, B. (2019) *Kinematograf Tret'ego Reykha* [Cinema of the Third Reich]. Translated from Polish. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
20. Zharikova, V. (2015) Strany byvshey Yugoslavii: formirovanie natsional'nykh kinematografii: Serbiya [Countries of the former Yugoslavia: the formation of national cinematographies: Serbia]. In: Palshkova, M.A. (ed.) *Na rubezhe vekov* [At the Turn of the Century]. Moscow: VGIK. pp. 475–521.
21. Belyakova, T.A. (2014) Constructing National Identity in the Socialist Yugoslavia and the Issue of Macedonian Church. *Gosudarstvo, religiya i tserkov' v Rossii i za rubezhom – State, Religion and Church in Russia and Worldwide*. 4. pp. 62–85. (In Russian).
22. Volkov, E.V. & Ponomareva, E.V. (2012) Igrovoe kino kak istoricheskiy istochnik dlya izucheniya kul'turnoy pamyati [Feature films as a historical source for the study of cultural memory]. *Vestnik YuUrG*. 10(269). pp. 22–26.
23. Guskova, E.Yu. (2018) Razvitie mezhnatsional'nykh otnosheniy v Bosnii i Gertsegovine v pervye desyatiletiya posle Vtoroy mirovoy voyny [Development of interethnic relations in Bosnia and Herzegovina in the first decades after World War II]. *Slavyanskiy mir v tret'em tysyacheletii*. 3-4(13). pp. 87–96.
24. Kecmanovic, V. & Stojilkovic, D. (2016) *Nemanjici. 1: U ime ocza*. Beograd: Laguna.
25. *Nemanjici – radjanje kraljevine* (2018). Directed by M. Marinkovic. [Online] Available from: <https://www.imdb.com/title/tt2532246/> (Accessed: 4th September 2019).
26. Dostanić, D. (2016) *Prvi srpski TV. Nemanjici. Gordan Mihić: Ušao sam u veliki rizik*. [Online] Available from: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/prvi-srpski-tv-nemanjici-gordan-mihic-usao-sam-u-veliki-rizik/mlmylq7> (Accessed: 18th October 2019).
27. Intermagazin.rs. (2018) *Sve greške “Nemanjica”!* [Online] Available from: <https://www.intermagazin.rs/sve-greske-nemanjica/> (Accessed: 4th September 2019).
28. Dostanić, D. (2017) [Online] *Snima se film “Princ Rastko Srpski”*: *Zašto je odlučio da napusti dotadašnji život i zamonaši se*. [Online] Available from: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/snima-se-film-princ-rastko-srpski-zasto-je-odlucio-da-napusti-dotadasnji-zivot-i-v16x8by> (Accessed: 2nd October 2019).
29. Youtube. (n.d.). *Tizer za film “Princ Rastko srpski”* [Teaser for the movie “Princ Rastko of Serbia”]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=mVi4XG9FFbA> (Accessed: 18th September 2019).

Сведения об авторе:

Копанева Д.Д. – кандидат исторических наук, старший преподаватель Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: kvarn@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Копанева Д.Д. – St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russia). E-mail: kvarn@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.03.2020;
одобрена после рецензирования 11.07.2020; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 14.03.2020;
approved after reviewing 11.07.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 1:316

doi: 10.17223/22220836/50/7

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ КАК ПРЕДПОСЫЛКА СИСТЕМНОГО КРИЗИСА: К ПРОБЛЕМЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИСЧИСЛЕНИЯ РИСКА

Анна Анатольевна Корниенко¹, Юлия Анатольевна Никитина²

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

¹ *anna_kornienko@mail.ru*

² *wave07@inbox.ru*

Аннотация. В статье исследована роль глобализации в возникновении системного кризиса. Рассмотрены основные характеристики и составляющие глобального системного кризиса; показано, что одной из причин кризисного состояния социума является отсутствие стратегии глобального управления. Реальность, интерпретированная как непрерывное «сотворение» рисков, формирует потребность в принятии решений, основанием которой выступает способ обращения с неопределенностью.

Раскрыта роль формально-нормативного подхода и социокультурного подхода в «процедурах исчисления рисков» и их оценке, в системном управлении рисками.

Ключевые слова: глобализация, системный кризис, деструктивные процессы, системная управленческая стратегия, риск, объективный риск, принятие решений, опасность, безопасность, неопределенность, формально-нормативный и социокультурный подход, акцептация, измерение риска

Для цитирования: Корниенко А.А., Никитина Ю.А. Глобализация как предпосылка системного кризиса: к проблеме возможности исчисления риска // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 81–91. doi: 10.17223/22220836/50/7

Original article

GLOBALIZATION AS A PREREQUISITE FOR A SYSTEMIC CRISIS: TO THE PROBLEM OF THE POSSIBILITY OF CALCULATING RISK

Anna A. Kornienko¹, Yuliya A. Nikitina²

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

¹ *anna_kornienko@mail.ru*

² *wave07@inbox.ru*

Abstract. The article reveals the role of the globalization process as the basis of a systemic crisis, manifested in the totality of imbalances and destructive processes. The main characteristics and components of the systemic crisis are considered, the idea of its catastrophicity is indicated. The crisis, as shown in the article, is the result of the lack of a global management strategy. Global imbalances that have manifested themselves in the development of society are indicated: these are imbalances and destructive processes that form the crisis state of society and are reflected in a number of models aimed at solving global problems.

The article notes that the mentioned program documents focus on a limited set of parameters that provoke the emergence of global threats. The role of globalization as a prerequisite for a

systemic crisis of human civilization is revealed. At the same time, it was noted that the concept of “globalization”, the emergence of which was initiated by emerging global thinking, can become a symbol of the unity of man and nature, while the tasks of the philosophy of global problems are intertwined with the tasks of management philosophy projected onto society.

The authors characterize modern society as a society of generated risk and formulate the dominant problem of this society – it is risk and ways to prevent or minimize it. Reality, interpreted as a large-scale and continuous “creation” of risks, induces a powerful need for decision-making based on the method of dealing with uncertainty. The risk of the solution is considered, knowledge is presented as an element of risk, which puts a person in a new position in relation to the future.

Risk assessment is presented as a multifactorial phenomenon. It is shown that risk management is possible by using the projective potential of scientific knowledge.

Attention is focused on the complexity of quantitative risk assessment. It is proved that the formal regulatory approach used in risk assessment dictates the need to be supplemented with the help of the potential of the sociocultural approach. This will allow us to provide an assessment of the extent of risks and an assessment of the dynamics of risk growth holistically and systematically.

Keywords: globalization, systemic crisis, destructive processes, systemic management strategy, risk, objective risk, decision making, danger, security, uncertainty, formal regulatory and sociocultural approach, acceptance, risk measurement

For citation: Kornienko, A.A. & Nikitina, Yu.A. (2023) Globalization as a prerequisite for a systemic crisis: to the problem of the possibility of calculating risk. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 81–91. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/7

Глобализационные процессы в настоящее время обостряют противоречия, характерные для социума, что ведет к глобальному кризису системного характера. Основным свойством современного общества стало отсутствие предсказуемости и стабильности: возникло общество нового типа, общество, базирующееся на рисках, чье существование провоцирует возникновение системы угроз мирового масштаба. Необходим новый подход к управлению социумом; осознание этой необходимости – результат анализа источников, тенденций и динамики усугубляющегося системного кризиса. Однако необходимо акцентировать внимание на том, что любой кризис предполагает множество альтернатив развития, это поворотный пункт, решение, исход.

Современный кризис можно охарактеризовать как системный не только потому, что он охватывает различные сферы жизнедеятельности общества, но и по причине взаимного интенсивного воздействия процессов, в вышеупомянутых сферах протекающих. О потенциальной возможности разбалансировки в развитии социума ранее говорил С. Хантингтон. Теории модернизации в 60-е гг. XX в. придерживались взглядов на экономическое развитие как на катализатор последовательного совершенствования всех остальных подсистем жизнедеятельности социума, которые в результате оказываются вовлеченными в цикл развития. Хантингтон же в своей работе «Политический порядок в меняющихся обществах» впервые указал на возможные пути усугубления диспропорций в обществе, что может в итоге привести к его упадку. В настоящее время проблема возможных путей развития кризисных процессов и степени их влияния на социальную реальность актуальна как никогда ранее. Именно специфика кризиса, охватившего социум в настоящее время, обуславливает необходимость разработки новой концепции воздействия на развитие общества. Ранее кризисы касались сфер жизнедеятельности

общества избирательно, но в настоящее время кризисные явления в каждой из сфер воздействуют друг на друга, иницируя еще более опасные процессы. В этой ситуации непредсказуемым становится влияние таких гарантов устойчивости общественного развития, как традиции, мораль, культура, и для выхода из кризиса необходимы согласованные управленческие воздействия во всех сферах социума, охваченных кризисом.

Системный кризис современного социума проявляется в совокупности разбалансирований и деструктивных процессов. В качестве его основных характеристик обычно называют следующие:

- ресурсный кризис, который был отмечен в первом докладе Римского клуба «Пределы роста» (1972): уменьшение и истощение имеющихся ресурсов;
- социальный кризис, о котором говорилось на конференции ООН по окружающей среде и развитию в Рио-де-Жанейро (1992): процессы экономического роста вызывают риски и дисбалансы, угрожающие и богатым, и бедным в одинаковой степени;
- экологический кризис как результат бесконтрольного и беспредельного использования природных богатств, ведущий к необратимым последствиям в виде нарушения баланса «человек – природа»;
- духовный кризис человека как субъекта цивилизации.

Е. Яхнин говорит о катастрофическом масштабе системного кризиса человеческой цивилизации: «... Человечеству грозит гибель уже в XXI в. Угроза перехода эволюции в бифуркационную стадию с непредсказуемыми последствиями требует объединения людей в единое осознавшее себя сообщество землян, развивающееся в коэволюции с природой...» [1. С. 165].

Одна из основных характеристик глобального кризиса – поляризация, раскол социума. Экономически развитые страны, усугубляя поляризацию, стремятся переносить «грязные» производства, захоронения ядерных отходов в страны третьего мира, использовать эти страны как сырьевые приатки, перекладывая на них, таким образом, проблемы своего постиндустриального бытия. В то же время нарастание глобального кризиса в его экономическом, экологическом, политическом, социальном проявлении сопровождается также и духовным кризисом, моральной деградацией и потерей обществом смысловых ориентиров. Это выражается в возрастании индивидуализации и проявляется, согласно английскому социологу З. Бауману, как отторжение традиционных форм социальности. Как результат, взаимодействие общества и индивидуума вырождается в «биографическое разрешение системных противоречий» [2. С. XLI]. Это проявляется в разрушении общественных связей, в потере социальными институтами способности функционировать, максимальной фрагментации и индивидуализации жизни общества. З. Бауман говорит о том, что в современном индивидуализированном обществе человек теряет контроль над наиболее значимыми социальными процессами. Вследствие этого неопределенность начинает нарастать, вызывая вал непрерывных изменений в окружающем мире, что приводит к человеческой незащищенности. В итоге человек начинает отказываться от достижения перспективных целей ради сиюминутных. Следствием этих тенденций стали разрушение морали и предельная индивидуализация общества.

В целом существующие множественные глобальные проблемы человеческого сообщества отражают системные противоречия, все чаще являющиеся

предметом рассмотрения ученых-аналитиков, представляющих различные научные школы и подходы. Так, международная неправительственная организация «Римский клуб» в ряде докладов обращается к комплексу проблем глобального характера, с которыми человечество было вынуждено столкнуться. Однако программа, выработанная на конференции «Рио-92», содержала решения, не увязанные в единую систему и касавшиеся избирательно ряда аспектов кризисных явлений: акцент делался в разное время последовательно на дефиците ресурсов, загрязнении окружающей среды, роли человеческого фактора в глобальном развитии. Решения, изложенные в программе, были поверхностными, не касались глубинных диспропорций развития социума. Однако вместе с тем попытки выработать системную управленческую стратегию все же были предприняты. В частности, Дж. Форрестер в своих трудах подчеркивал необходимость согласовывать цели социума в глобальном масштабе с целями его подсистем, таким образом обеспечивая их непротиворечивость. Это необходимо, поскольку, как подчеркивал Дж. Форрестер, краткосрочное улучшение состояния отдельной подсистемы может привести к ухудшению состояния системы в целом в долгосрочном плане. В моделях «Мир-1» и «Мир-2», включенных затем в доклад Римского клуба «Пределы роста» [3], Дж. Форрестер рассматривал комплекс таких факторов, как народонаселение, производство, природные ресурсы и загрязнение окружающей среды. В то же время эти модели содержали далеко не все формирующие кризисное состояние общества факторы и зависимости и в силу этого не охватывали в полной мере особенности социальных систем и влияние социокультурного фактора, а значит, были неспособны отразить масштаб угрозы, надвигающейся на человечество.

Существует несколько моделей, ориентированных на решение проблем глобального характера (доклады Римского клуба «Человечество на перепутье» (1974), «Пересмотр международного порядка» (1976), «Энергия: обратный счет» и «Нет пределов обучению» (1979), «Маршруты, ведущие в будущее» (1980), «Диалог о богатстве и благосостоянии» (1980), «За пределами роста» (1987), «Первая глобальная революция» (1991)). В них также анализируются ограниченные наборы параметров, провоцирующих возникновение глобальных угроз.

В числе проблем, препятствующих проектированию адекватных управленческих воздействий, сегодня можно назвать существенный диссонанс между ценностями Западного мира и кризисной реальностью. Развитие инфосферы также стало причиной обострения существующих проблем. С точки зрения Н.Ф. Реймерса и В.А. Шупера, проявление системного кризиса современного социума в том, что общество, становясь информационным, все более тяготеет к модели «абстрактного общества» К. Поппера, в котором взаимодействие членов общества осуществляется через телекоммуникации: «...Все вместе и каждый бесконечно одинок. Если в прошлом свобода в выборе занятий, места и образа жизни была привилегией немногих, а так называемый простой народ был полностью поглощен добыванием средств к существованию..., то прогресс освободил огромные массы людей от оков традиций. Это привело к восстанию масс» [4. С. 74–75]. Одно из проявлений системного кризиса социума – антисциентизм, проявляющийся в дискуссиях: есть ли необходимость дальнейшего развития науки? Соответствует ли вообще раз-

витие науки (многие достижения которой были использованы во вред человечеству) требованиям морали?

Свой вклад в развитие системного кризиса вносит также подмена реальной картины мира и реальных ценностей виртуальными, тотальная виртуализация. Так, А.С. Нариньяни отмечает: «С наступлением XXI в. становится все более ясно, что полная замена реальной составляющей картины мира виртуальной не только возможна, но до нее не так уж и далеко. Более того, на эту тотальную бифуркацию ноосферы работают пять мощных факторов нашей сегодняшней цивилизации». В качестве таких факторов Нариньяни называет «глобальную машину СМИ», масскультуру, «намертво сросшиеся политику и бизнес», «ротатор научно-технического прогресса» и сверхвысокие технологии: «...виртуальность формируемого сознания еНОМО станет для его рассудка и даже подсознания более близкой и реальной, чем та конкретная материальность, которая останется за рамками его прямого восприятия» [5. С. 16–17].

С нашей точки зрения, современный глобальный кризис социума наиболее опасен тем, что для ослабления экзистенциальных рисков, возникших в результате глобализации, нет нравственно-мировоззренческой основы. В XXI в. происходит трансформация социума в мегаобщество с весьма проблематичным эко-будущим. Как отмечает А.В. Толстоухов, «любая стратегия, любые планетарные действия индустриальной цивилизации, направляемые системой доминирующих ныне нравственных, мировоззренческих, интеллектуальных начал, сопряжены с экзистенциальным риском и не могут считаться обнадеживающими... нынешняя негарантированность человеческой экзистенции оказывается, по существу, главной особенностью существования человека в созданном им же самим глобальном социальном контексте XXI века» [6. С. 61].

Глобализация стала базовой предпосылкой системных кризисов человеческой цивилизации: неуправляемое течение может вызвать необратимые последствия для человечества. Чрезвычайно точно, на наш взгляд, взаимосвязь развития системного кризиса социума с комплексом проблем глобализации выразил А.В. Бугалин, трактующий их сущность как отражение «системных противоречий «царства необходимости», обостряющихся в период подрыва его собственных основ, когда доминирование материального производства и отчужденных социально-экономических форм последнего становится тормозом общественного прогресса» [7. С. 36].

Понятия, появление которых инициировано формирующимся глобалистским мышлением – «глобализация», «глобальный контекст», «эко-риск», «эко-будущее», символизируют новую эпоху, которая может стать либо символом разрушения окружающей среды, либо символом единения человечества и природы. По этой причине задачи философии глобальных проблем тесно переплетаются с задачами философии управления, проецируемыми на общество.

В настоящее время происходит формирование новой парадигмы в исследовании порожденных глобализацией рисков. Базис этой парадигмы – концепция «общества риска» У. Бека.

В соответствии с этой концепцией современная социальная реальность – это производство рисков во всех основных сферах жизнедеятельности общества. Основным принципом современного общества стала безопасность, сле-

довательно, риск и способы его предотвращения либо минимизации становятся ключевой проблемой этого общества. Глобальное общество риска «...возникает и существует как осознание проблемы глобальных последствий цивилизационных процессов, неважно, какую форму глобальности они имеют, будь то информационно-технологические сети, финансовые потоки, природные катаклизмы, культурные символы, грозящая климатическая катастрофа или терроризм» [8].

У. Бек выделяет три вида глобальных угроз, формируемых обществом риска: экологические кризисы, глобальные финансовые кризисы и террористические угрозы, источником которых являются транснациональные террористические сети. Пути к глобальному обществу риска у европейских и неевропейских государств были разными, так же могут различаться и пути упреждения и минимизации рисков. При этом, указывает У. Бек, модернизационным рискам свойственна внутренне присущая им тенденция к глобализации.

Социальная реальность интерпретируется как масштабное и непрерывное производство рисков. Проблемы, с решением которых тесно связано и решение масштабной проблемы риска, были заявлены в работах Н. Лумана, Х. Новотны, Ч. Перроу, С.О. Ханссона, где был сформулирован следующий тезис: проблема риска представляет собой парадокс современного социума, «пропитанного наукой». Парадоксальность заключается в том, что наука в современном обществе – обществе знания – является благом, но именно она трансформирует общество в общество порожденного риска, являясь источником связанных с риском ситуаций. В обществе знания наука, являясь благом, превращает общество в общество порожденного риска, в котором безопасное и небезопасное сосуществуют.

В исследованиях, посвященных проблемам общества знания, понятие риска превращено в одно из центральных. Это общество, с одной стороны, обладает потенциалом устойчивого развития (причина этому – обретение знанием статуса доминирующего ресурса), наука в этом обществе становится решающим средством достижения устойчивого развития, и в то же время это общество порожденного возобновляемого риска (риск – характерная особенность устойчивого развития) [9].

Ряд авторов использует понятие «общество риска» для обозначения общества технологий с высоким масштабом и уровнем риска. Эти технологии, создаваемые в обществе риска, и в процессе применения этих высоких технологий потенциал опасностей и угроз имеют несравненно больший масштаб. Развивая этот тезис, Г. Бехманн утверждает, что современное общество может быть определено как общество риска по причине интерпретации всех опасностей как рисков. Это индуцирует мощную потребность в принятии решений – «сегодня опасности ведут свое происхождение от действий и решений, и поэтому выражаются в виде рисков» [10. С. 79]. Изменению подверглись также и элементы самого понятия риска – неопределенность, связанная с будущим, и принятие решений.

Ф. Эвальд и С. Уц рассматривают общество знания как общество, где безопасность является высшей ценностью. Парадокс в том, что в обществе знания одновременно с безопасностью повышается и ненадежность. Сам риск выражен посредством отношения шансов и потерь вследствие принято-

го решения в будущем [11]. Г. Бехманн, обращаясь в своем монографическом исследовании к структуре риска в обществе постмодерна, пишет: «...современные общества осовременивают свое будущее в качестве риска и тем самым находят собственный специфический способ обращения с неопределенностью, что отличает их от всех предшествующих обществ» [10. С. 75].

Понятие риска вошло в употребление в конце XVI в. в тех сферах, где будущее представлялось полным опасностей и неопределенностей: в экономике, мореплавании, торговле. Будущее, заключающее в себе непредвиденные опасности, требовало страхования, что обеспечивало систему гарантий. Универсализация понятия риска сделала предмет научных дискуссий и проблему безопасности (что привело к возникновению концептуальной пары «риск–безопасность»), риск был определен как смягченная разновидность ненадежности, а это вызвало необходимость расчета масштабов, степени риска. Осознание степени риска, по мнению Г. Бехманна, А. Эверса, Х. Новотны, играет предупредительную роль. Нет ответа на вопрос, как сделать безопасность достаточной, поскольку для этого необходимо досконально знать будущее. Однако следует отличать риск, связанный с принятием решения, от опасности. Это отличие Никлас Луман видит в следующем: «Различение предполагает (и отличается тем самым от других различений), что существует неуверенность [Unsicherheit] относительно будущего ущерба. Здесь есть две возможности. Либо возможный ущерб рассматривается как следствие решения, т.е. вменяется решению. Тогда мы говорим о риске, именно о риске решения. Либо же считается, что причины такового ущерба находятся вовне, т.е. вменяются окружающему миру. Тогда мы говорим об опасности» [9. С. 150]. Следовательно, вероятные потери могут быть результатом выбора действия или бездействия. Таким образом, принятие решений в ситуации неопределенности не только можно, но и необходимо.

Решения, принимаемые в ситуации риска, основываются на знании, знание – важнейший элемент понятия риска. В заметно расширившейся системе рисков общества знания человек находится в новой позиции по отношению к своему будущему.

Особенность возникшей ситуации в том, что наука, с одной стороны, создает риски, однако, с другой стороны, наука же их и распознает. О рисках и опасностях, порождаемых знанием, дискутируют те, кто это знание создал. Сегодня исследование природы рисков, их вероятностного характера, исследование аспектов безопасности наукоемких технологий приняло характер междисциплинарного направления.

По причине того, что сегодня рациональность утратила свое былое содержание, а риск стал неразрешимой универсальной проблемой, в контексте соотносительности риска и рациональной человеческой природы современное рисковое поведение не может рассматриваться как рациональное / иррациональное. В ситуации риска индивид оказывается в пограничном состоянии, вне рамок, установленных обществом, а принятие решения в ситуации риска иррационально. В то же время именно риск приводит к появлению конструктивной возможности возникновения новых социальных структур.

В плане исследования возможностей управления социальными процессами в условиях системного кризиса интересны подходы к анализу рисков, сформировавшиеся в настоящее время. Один из них, формально-норма-

тивный, связан с так называемой реалистической трактовкой риска, использующей методологический аппарат технических дисциплин, экономико-статистические методы и определяющей риск как объективный, независимый от социокультурной среды феномен, который может быть спрогнозирован и подвергнут измерению.

Оценка рисков – явление многофакторное, включающее в себя прежде всего выработку норм безопасности и разработку системы количественных параметров, с помощью которых возможно сравнение рисков. В число оценочных действий, включающих измерение риска и измерение потенциально-го ущерба, входит вероятностная оценка рисков, основанная на использовании потенциала статистических методов и математического моделирования, позволяющих вычислить гипотетическую вероятность событий. Страховые риски также являются элементом этой системы. Таким образом, управление рисками реализуется посредством использования проективного потенциала научного знания.

В настоящее время проблемный горизонт исследований риска претерпел существенные изменения. Уже сегодня в обществе знания, где знание – доминирующий ресурс, широко используются возможности теории принятия решений, теории ожидаемого ущерба, посредством которых разработано понятие формального эталона риска (так называемый «объективный риск»). Стоит акцентировать внимание на сложности количественной оценки риска. Методы количественной оценки риска применяются не только в теории игр или в моделях принятия решений экономической теории, – они также используются и для оценки технологической и технической безопасности. Исследователи (к примеру, Г. Бехманн) часто прибегают к понятию «объективного риска», используя данные о количественных измерениях риска, в дискуссиях, касающихся оценки рисков, связанных, к примеру, с применением ядерной энергии.

Однако аналитики обращают внимание на ограниченность формально-нормативного подхода, говоря о кризисе оценки рисков и акцентируя внимание на том, что этот кризис – результат отсутствия единого понятия риска в теории надежности, а также на том, что подход, пришедший из сферы коммерции (когда степень риска может быть выражена через такие параметры, как масштаб пользы и ущерба), непригоден в случае, если масштаб опасности при использовании новых технологий слишком велик. Г. Бехманн в монографическом исследовании «Современное общество: общество риска, информационное общество, общество знаний» описывает парадоксальное явление, так называемый «порог катастрофы»: «Имеется в виду, ...что формальная калькуляция риска не будет приемлемой именно тогда, когда при минимальном значении рассчитанного риска происходит катастрофа со значительными последствиями. В общественной дискуссии очень скоро стало ясно: теория риска основывается на относительно хлипком фундаменте и уже после первых происшествий на ядерных реакторах в США и чернобыльской катастрофы никто не хотел верить расчетным цифрам. Объективность и компетенция экспертов была в связи с этим сильно подорвана» [10. С. 86].

Этот диссонанс формального подхода к калькуляции риска и катастрофы с огромным шлейфом последствий вызывает необходимость не довольствоваться расчетом минимальных значений риска, а тщательно разрабатывать

последовательность принятия решений и совокупность реальных мероприятий при возникновении риска.

Следует также указать, что формально-нормативный подход игнорирует взаимное влияние риска и социокультурных факторов, что не позволяет гарантировать построение адекватной модели при интерпретации процессов, протекающих в социальных системах.

Этих недостатков в значительной степени лишен социокультурный подход, рассматривающий риск в качестве структурной составляющей социальных институтов и взаимодействий; исследующий его природу, происхождение и роль в жизни социума; анализирующий мнения и установки, их влияние на формирование потенциала конфликта. В рамках этого подхода исследуются факторы, преобладающие в процессах формирования мнения социума, к примеру, о причинах технологических катастроф.

Причем аналитики утверждают, что общественное мнение в оценке рисков играет как нормативную роль, так и когнитивную. С одной стороны, можно говорить о том, что ожидания оказывают давление на личность, и в этом нормативная роль общественного мнения. С другой стороны, когнитивная функция общественного мнения как феномена заключена в его трансформационном потенциале: «Сегодня множество опасностей и рисков не могут быть непосредственно опознаны отдельными людьми, общественное мнение получает еще и функцию восприятия и оценки. Общественная дискуссия заставляет осознать множество рисков, вызванных деятельностью цивилизации. Следствие этого – восприятие угрозы зависит от возможной драматизации, неточной информации и т.д. Свою роль играет и время. Зависимость восприятия опасности от споров вокруг актуальной информации приводит к тому, что это восприятие с течением времени обуславливает значительные колебания» [10. С. 89–90].

Неоспоримый плюс социокультурного подхода в том, что в вопросах оценки риска он полагается не на конкретного индивида, но на общество в целом. Вопросы рисков рассматриваются в открытых дискуссиях, обсуждаются обществом, происходит так называемая «акцептация общественностью». На акцептацию может оказывать влияние множество факторов, таких как футурологические представления об обществе будущего, социальные и политические ценности, оценка политических процессов, являющихся базой для принятия решений, связанных с рисковыми ситуациями.

Поскольку риск является ключевой характеристикой современных социальных реалий, именно социокультурный подход способен предоставить необходимую методологическую базу для решения современного комплекса проблем управления социумом, основной составляющей которого является проблема управления рисками, динамика которых подчиняется нелинейным законам. Особенно актуально это в условиях глобализации, когда современная социальная система характеризуется ускорением процессов дестабилизации, когда катастрофические процессы развертываются лавинообразно. В этих условиях правомерно было бы утверждать, что необходима не только количественная и качественная оценка рисков, сопровождающих социально-исторические процессы, но и количественная и качественная оценка самой динамики их роста. В связи с этим естественным было бы развитие идеи

У. Бека через введение в оборот управленческих теорий новой категории – «общество нарастающего риска».

Современное «общество нарастающего риска» отражает динамику глобальных угроз, порожденных системным кризисом, и наиболее значительной и масштабной угрозой сегодня является рисковый характер развития цивилизаций и их столкновение.

Список источников

1. Яхнин Е.Д. Эволюция и будущее человеческого социума (общенациональная идея России в мировом контексте) // Вопросы философии. 2006. № 5. С. 165–175.
2. Бауман З. Индивидуализированное общество. М.: Логос, 2002. 390 с.
3. Римский клуб: история создания, избранные доклады и выступления, официальные материалы / под ред. Д.М. Гвишиани. М.: Едиториал УРСС, 1997. 384 с.
4. Реймерс Н.Ф., Шупер В.А. Кризис науки или беда цивилизации? // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 68–75.
5. Нариньяни А.С. Между эволюцией и сверхвысокими технологиями: новый человек ближайшего будущего // Вопросы философии. 2008. № 4. С. 3–17.
6. Толстоухов А.В. Глобальный социальный контекст и контуры эко-будущего // Вопросы философии. 2003. № 8. С. 49–63.
7. Бузгалин А.В. «Постиндустриальное общество» – тупиковая ветвь социального развития? // Вопросы философии. 2002. № 5. С. 26–43.
8. Бек У. Молчание слов и политическая динамика в глобальном обществе риска. Выступление в Государственной Думе Российской Федерации 28 ноября 2001. URL: <http://www.laws-portal.ru/lib/silent-words-political.htm>, свободный. Загл. с экрана.
9. Луман Н. Понятие риска // THESIS: теория и история экономических и социальных институтов и систем. 1994. № 5. С. 135–160.
10. Бехманн Г. Современное общество: общество риска, информационное общество, общество знаний. М.: Логос, 2010. 248 с.
11. Ewald F., Utz S. The Return of Descartes Malicious Demon: An Outline of a Philosophy of Precaution / eds. T. Baker and J. Simon, Embracing Risk: The Changing Culture of Insurance and Responsibility. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

References

1. Yakhnin, E.D. (2006) Evolyutsiya i budushchee chelovecheskogo sotsiuma (obshchenatsional'naya ideya Rossii v mirovom kontekste) [Evolution and the future of human society (the national idea of Russia in the global context)]. *Voprosy filosofii*. 5. pp. 165–175.
2. Bauman, Z. (2002) *Individualizirovannoe obshchestvo* [The Individualized Society]. Translated from English. Moscow: Logos.
3. Gvishiani, D.M. (ed.) (1997) *Rimskiy klub: istoriya sozdaniya, izbrannye doklady i vystupleniya, ofitsial'nye materialy* [The Club of Rome: History of creation, selected reports and speeches, official materials]. Moscow: Editorial URSS.
4. Reimers, N.F. & Shuper, V.A. (1991) Krizis nauki ili beda tsivilizatsii? [Crisis of science or disaster of civilization?]. *Voprosy filosofii*. 6. pp. 68–75.
5. Narinyani, A.S. (2008) Mezhdru evolyutsiei i sverkhvysokimi tekhnologiyami: novyy che-lovek blizhayshego budushchego [Between evolution and ultra-high technologies: a new man of the near future]. *Voprosy filosofii*. 4. pp. 3–17.
6. Tolstoukhov, A.V. (2003) Global'nyy sotsial'nyy kontekst i kontury eko-budushchego [The global social context and contours of the eco-future]. *Voprosy filosofii*. 8. pp. 49–63.
7. Buzgalin, A.V. (2002) “Postindustrial'noe obshchestvo” – tupikovaya vetv' sotsial'nogo razvitiya? [“Post-industrial society” – a dead end branch of social development?]. *Voprosy filosofii*. 5. pp. 26–43.
8. Beck, U. (2001) *Molchanie slov i politicheskaya dinamika v global'nom obshchestve riska. Vystuplenie v Gosudarstvennoy Dume Rossiyskoy Federatsii 28 noyabrya 2001* [Silence of words and political dynamics in the global risk society. Speech in the State Duma of the Russian Federation November 28, 2001]. [Online] Available from: <http://www.laws-portal.ru/lib/silent-words-political.htm>

9. Luhmann, N. (1994) Ponyatie riska [The concept of risk]. *THESIS: teoriya i istoriya ekonomicheskikh i sotsial'nykh institutov i sistem*. 5. pp. 135–160.

10. Behmann, G. (2010) *Sovremennoe obshchestvo: obshchestvo riska, informatsionnoe obshchestvo, obshchestvo znaniy* [Modern society: Risk society, information society, knowledge society]. Moscow: Logos.

11. Ewald, F. & Utz, S. (2002) The Return of Descartes Malicious Demon: An Outline of a Philosophy of Precaution. In: Baker, T. & Simon, J. (ed.) *Embracing Risk: The Changing Culture of Insurance and Responsibility*. Chicago: University of Chicago Press.

Сведения об авторах:

Корниенко А.А. – кандидат технических наук, доцент кафедры инженерного предпринимательства Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: anna_kornienko@mail.ru

Никитина Ю.А. – доктор философских наук, профессор кафедры инженерного предпринимательства Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: wave07@inbox.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kornienko A.A. – National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: anna_kornienko@mail.ru

Nikitina Y.A. – National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wave07@inbox.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.04.2020;
одобрена после рецензирования 08.07.2020; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 20.04.2020;
approved after reviewing 08.07.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 1/14+18+316.7

doi: 10.17223/22220836/50/8

НЕЯСНОСТЬ ИСКУССТВА: ОНТОСОЦИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Ольга Викторовна Костина¹, Ольга Фёдоровна Филимонова²

¹ *Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А., Саратов, Россия*

² *Саратовская государственная юридическая академия, Саратов, Россия*

¹ *Filmon-2006@yandex.ru*

² *kostina1965@yandex.ru*

Аннотация. Выявляются онтологические характеристики произведения искусства в модусе неясности. Предлагается горизонт осмысления художественного произведения как условие порождения новых смыслов в измерении творческой рефлексии критики, метафизической и семантической неясности. Установлено, что природа художественного произведения символическая, а поэтому избыточная полисемантика смыслов художественного является источником творческой динамики культуры и социума. Некалькулируемая логика существования искусства есть род особой метафизической точности как мир духовного бытия.

Ключевые слова: образ, неясность искусства, культура, художественная критика

Для цитирования: Костина О.В., Филимонова О.Ф. Неясность искусства: онто-социальное измерение // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 92–105. doi: 10.17223/22220836/50/8

Original article

OBSCURITY OF ART: ONTO-SOCIAL DIMENSION

Olga V. Kostina¹, Olga F. Filimonova²

¹ *Saratov State Technical University named after Yu.A. Gagarin, Saratov, Russian Federation*

² *Saratov State Juridical Academy, Saratov, Russian Federation*

¹ *Filmon-2006@yandex.ru*

² *kostina1965@yandex.ru*

Abstract. The article aims to clarify the ontological nature of a piece of art in a modus of obscurity. A number of theoretical premises, as well as observations from the field of history of philosophical and aesthetic thoughts commensurate with the modern theory of art and humanities, have been put forward as the basis for discussion. In the context of the general conceptual field of art history issues, the thesis of the obscurity of the nature of art, which is the ontological condition for the existence of a piece of art in culture, is put forward. This position implies a departure from functional understanding of creativity and existence a piece of art to a living basis for perceiving the world, and to the dimension of a person's spiritual experience. Such intuitions are revealed in a wide field of cultural and artistic contexts. Thus, the metaphysical obscurity of art is formulated as an overstressed structure that exists according to the symbolic principles and goes back to sacred meanings in

mythological sources. Semantic obscurity is associated with peculiarities of the language of the piece of art, which does not tend to the strict unambiguity of description, but represents the flickering of meanings in the space of the image. However, the semantic obscurity of an artifact of art can evade its nature, transforming into a meaningful “something” that represents a “clean”, diffused structure (asemia), where there is only a hint of an image and a word.

It is shown that any piece of art is autonomous. It has its own aesthetic possibilities of influence on an existential level and special logic of the existence of artistic reality. It is also infinity. Its capabilities are associated with the uncertainty of the horizon and continuous interaction between the background and actual vision as a condition for the birth of meaning. As an expression of multiple interpretations of an artwork that never reach their ultimate semantic limits, the field of art criticism reveals and produces a contradiction between sensory foundation and rational reflection. In this context, critical judgment refers to the power that gives life to a piece of art, which itself becomes an independent art, an artifact of culture. The study notes that any true art is both a means of and an environment for social communication that introduces qualitative certainty into our experience due to which it is possible to develop new paradigms and images of human life. Such cultural communication paves the way for endless creative movement in a mode of constant oscillation from clarity to obscurity and vice versa.

Keywords: image, obscurity of art, culture, art criticism

For citation: Kostina, O.V. & Filimonova, O.F. (2023) Obscurity of art: onto-social dimension. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 92–105. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/8

Традиция изучения специфики искусства достаточно объемна. Она является в зазоре между автономией искусства и растворением эстетического в нехудожественных институциях и явлениях. Рубеж XX–XXI вв. порождает для обсуждения новые проблемы бытия художественного произведения, которое не вписывается в традиционные культурные рамки и уходит от чрезмерного онаучивания. Природа неясности искусства была уже обозначена в «Критике способности суждений» И. Канта как квазиреальность, или неясный в своем статусе феномен между природой и свободой. Актуальность темы неясности искусства отражает не только поставленность феномена искусства в центр современной художественной и социальной жизни, но и моделирование эстетических процессов как жизнеустроительных принципов понимания самого бытия произведения искусства. Искусство раскрывается здесь как сложное и парадоксальное явление, считывающее качественные глубинные характеристики онтологических состояний мира и человека. Его объемность, неузкоспециализированная направленность, мифопоэтическая природа делают возможным аналитику художественного как составляющую символического пространства культуры, живущего приростами смысла. Внимание к пограничным и игровым структурам бытия в постмодернистской онтологии делает исследование сопредельным неклассической аналитике искусства. Отсюда – интерес к природе неясности искусства, способам существования его в культуре и социуме, которые фактически являются моделью культурного механизма вообще и способами смыслостроения как внутренней сути произведения искусства. Это феноменологическое «как» становится онтосоциальным воплощением сущности явления искусства.

«Перенапряженную» структуру художественного произведения исследовали в герменевтических и семиотических работах отечественной и зарубежной науки. Механизмы производства художественного были предметом ана-

лиза культурологических и искусствоведческих направлений в формате онтологии, феноменологии, социальной эстетики. Особым образом следует сказать, что практика редуцировать искусство к сопредельным феноменам, к чистой функциональности, адаптировать его к социальным институциям вряд ли можно считать успешной. Полагаем, что парадоксальная суть искусства может быть представлена в модусе неясности как способе, раскрывающем возможности смыслостроения в культуре и социуме. Подобным образом обозначенная проблема является нетривиальной и выводит в новое поле теоретического дискурса. Смысловый вектор текста данной статьи направлен на осмысление самобытности художественного произведения в измерении его онтосоциальных характеристик. Цель статьи – сфокусировать исследовательское внимание на онтологических характеристиках феномена неясности искусства, удержаться в этом пограничном статусе игры, загадочного «между», интерпретации интерпретации. Содержательный план данной проблемы решается через полисемические структуры художественного текста, перевода и критики. Теоретико-методологическая основа ряда онтологических (Платон, П. Флоренский), онтофеноменологических (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер), герменевтических концепций (Г. Гадамер, Г. Бёме), а также соответствующие разработки в области культурологии и искусствоведения (О. Уальд, Н. Гумилев, П. Валери, К. Менке) стали необходимым условием для отображения специфики состояния неясности искусства в онтосоциальном измерении.

К парадоксальности неясности искусства

Неясность искусства – это не только метафора в попытках определить сложную и ускользающую суть искусства, но и попытка обдумать его онтологический статус. Искусство утверждает себя в своем собственном бытии. От романтических трактовок, где художественное является главным органом познания и понимания мира, до современных перформансов, рефлексирующих над парадоксальностью мира и человеческой жизни. Художественное произведение существует не только как сгусток творческих энергий художника и эмоциональных натяжений в пространстве культуры, но и как место имеющихся потенциальных возможностей, которые всегда шире, чем точечное соответствие вещей друг другу или функционирование по усеченной логике пользы и прагматики. Неясность искусства – это чувственно воспринимаемая и понимаемая избыточность фигур смысла художественного, где мы наслаждаемся красотой, будучи ничем не обязаны ей.

П. Валери выразил этот парадокс изящной формулировкой: «Назначение живописи неясно». Художественное произведение существует как бы вне конкретных требований и притязаний, очевидной ангажированности, идеологического или политического заказа, вне явных причин для нашего жизненного существования. Оно стоит в себе самом, являя собой загадку спора земли и мира (М. Хайдеггер), самостояния творения в живой автономии художественной реальности. Отсюда – его неисчерпаемость и событийность и то бесконечное удивление, которое возникает, когда мы никогда не можем приспособиться к привычным стандартам и правилам, это новое, которое возможно в пространстве внутренней изменчивости искусства, мира культуры. Тогда и возникает ответ на вопрос: как может искусство, этот «живой

музей», хранитель и носитель художественного и культурного наследия, накопленного народами, быть в неясности? Оно неясно, потому что не функционально, а символично и располагает художественной тканью целого. Вот почему любые знаковые системы, стремящиеся к жесткой однозначности описания содержания художественных феноменов, не могут быть адекватными и успешными. Делая ясным содержание, они «вымывают» художественную природу многозначности. «Но язык искусства предполагает прирост смысла, происходящий в самом произведении. На этом покоится его неисчерпаемость, отличающая его от всякого пересказа содержания», – справедливо отмечает Г. Гадамер [1. С. 264].

Следует сказать, что П. Валери хорошо понимал с трудом поддающуюся понятийному схватыванию непростою природу искусства. Он верно замечает, что «точно так же отчаяние художников рождается чаще всего из трудности или невозможности передать средствами их искусства образ, который, как кажется им, обесцвечивается и тускнеет, когда они облачают его в слова, кладут на полотно или нотный стан» [2. С. 53]. В этом контексте на память приходит знаменитая строка из стихотворения Ф.И. Тютчева «Silentium»: «Мысль изреченная есть ложь». Понятие (в классическом смысле) работает с сущностными, непериферийными признаками предметов, оно растворяет индивидуальное в материи всеобщего, предлагая особую чистоту понятийного аппарата, существующего в собственной стихии мышления. Образ же не требует жесткой привязки к этим признакам. Его дело – мерцание, игра периферии и центра, оживление и воодушевление внутреннего пространства души. Значит ли это, что художественные образы доходят до нас неясными и расплывчатыми – не в виде зеркального отражения, а наподобие зыбкого образа?

Но ведь художник стремится к воплощению правды в образе, к той сопричастности миру, которая отливается в художественную форму в виде неповторимой организации слов, звуков, форм, облаченных в плоть и цвет. Вот почему способность образно мыслить есть признак большого таланта и вдохновения. Такая философическая трактовка предполагает серьезное (привязанное к рациональному началу) отношение к вольному и внешне неуправляемому поэтическому слову и мышлению.

Специфика художественно-пластического мышления, если говорить об особенности противоречивой «образной рациональности», заключается в своеобразном расширении возможностей схватывания смысла за границами понятий, в том переходном пространстве, которое И. Кант именовал схемой, связью чувственного и сверхчувственного. В своеобразном оживлении и пропорциональной настроенности, в игре воображения и рассудка, в гармонии душевных способностей проявляется сила эстетического мышления, которая не произвольна, а соответствует всей архитектонике духовного мира.

Муза безумствующая, или метафизическая неясность

Подтвердить тесную связь искусства со стихией иррационального, неупорядоченного, а потому вдохновляющего и вдохновенного поможет обращение к самой этимологии слова «музы» как колыбели тех смыслов, которые затем будут воспроизводиться в культурной традиции. В.Н. Топоров предполагает, что музы «...в связи с их поэтической функцией соотносились

через свое наименование (генетически или в соответствии с принципами мифопоэтической мифологии) с разными вариантами корня *men-, применявшегося для описания особого рода духовного возбуждения, связанного, видимо, со сферой сакрального, творческого» [3. С. 38]. Так, Платон («Федр») во второй речи Сократа, разбирая виды неистовства, указывает, что оно возникает от связи с божественным даром. Прорицатели и жрицы именно в этом состоянии (а не в здравом рассудке) принесли много хорошего Элладе; человек, охваченный им, удостаивался очищения и посвящения в таинства. Третий вид неистовства от муз, по Платону, пробуждает нежную и непорочную душу и является источником совершенства, такового не добьются просто искусные люди. Платон заключает: «...творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» [4. С. 154].

Связь с этими глубинными архаическими основаниями показывает, что искусство, представленное магическими пластами действительности, должно располагать особенными средствами своего выражения. Его неясность объясняется принадлежностью к другому, трансцендентному измерению бытия. В рамках рационально организованного сознания – это ущербность, для тонкостей ищущей души – это ценное приобретение. Конечно, изучение подобных несловесных механизмов сознания порождает множество вопросов. Одно несомненно – это сложные когнитивные акты, связанные не с бессилием, а силой иного присутствия, с процессами, которые не могут быть описаны в терминах числовой рациональности.

Как известно, для Платона содержание языковых выражений является изменчивым и эфемерным даже по сравнению с чувственной перцепцией. Язык характеризуется им не более как начало знания. Для знания сущности того или иного предмета вербального познания недостаточно. Так что «всякий, имеющий разум, никогда не осмелится выразить словами то, что явилось плодом его размышления», – утверждал великий грек [5. С. 14]. Отсюда исходит его признание высокого значения беззвучной вербализации, или внутренней речи, поскольку она является порождающим началом и регулятором «идеи» (покоящейся в себе мысли). Беззвучный речевой процесс есть мышление, по Платону. Так, в «Софисте» мышление определяется им как «беззвучная беседа души с самой собой», а идущий из души через уста поток звуков – как речь [6. С. 30].

Не случайно Платон, проговаривая самые важные вещи своей философии, переходит на образный язык мифа, полагая, что вечную истину нельзя открыть прямым, директивным указанием, но только посредством символа, намека и косвенного жеста. Платоновский миф, как справедливо указывает А. Тахо-Годи, «...объединяет в себе мысль, воспоминание и стремление к осуществлению желаемого, тоску по нему. Поэтому он весь в будущем, он весь пропитан воображением, вымыслом, но ему противопоказаны аналитизм, расчлененность и избирательность, присущие разумному, рассуждающему логосу» [7. С. 82].

Что означает несообразное логосу высказывание «незаконорожденное суждение», по мнению Платона? Речь идет о сакральной полноте космоса, которую не высказать обычными рациональными средствами, она будит воображение и поэтическую методу автора. Приведем высказывание С. Аверинцева на эту тему: «У Платона слишком мало честной и прямой „ограни-

ченности“, возникающей из ограничивающего выбора, слишком мало интеллектуальной аскезы „отсечения“ одних возможностей во имя других. Зато он понимает „все“ и вбирает вовнутрь себя „все“, как Зевс, согласно греческому мифу, вобрал вовнутрь своей сущности мудрую богиню Метиду» [8. С. 93].

Таким образом, трудность мусического ядра искусства заключается в его мифологической цельности, которая любую существующую структуру делает перенапряженной, избыточной, сложной и принципиально отличной от очевидной простоты исходных элементов. В этой цельности содержания заложена та метафизическая неясность, которая позволяет искусству выполнять то, что Р. Карнап определяет как гармоническое чувство жизни, позволяющее художнику выразить эмпирически не опровергаемые вещи. Эти материи существуют как теология и миф, позволяя эмоционально-волевым образом относиться к миру, не претендуя, собственно, на теоретическую ясность высказывания. Автор полагал, что метафизика трансформируется в теологические и художественные произведения: «Для нашего исследования существенно лишь то, что искусство адекватное, метафизика, напротив, неадекватное средство для выражения чувства жизни» [9. С. 14].

В логически безупречном языке науки художественные высказывания были бы невозможны, они не дают качественного прироста нового знания, представляют собой логические парадоксы и являются непродуктивными с этой точки зрения. Однако в этом художественном пространстве, начиная с мифологии, по Р. Карнапу, мы проживаем собственную судьбу и можем выразить себя и время цельным и гармоничным образом. Из мифологического пространства вырастает собственная традиция живописно-пластического мышления искусства со своими формами символических высказываний.

Семантическая неясность: асемия – полисемия

Искусствовед С. Даниель, размышляя о свободе поэтического творчества, справедливо пишет: «От звука к звуку, от слова к слову, от вопроса к вопросу, как нарастает прибой, растет энергия того, что, оставаясь неназванным, воплощает собой идею и высшую цель искусства» [10. С. 9]. Строительный материал искусства, с его точки зрения, связан с широкими контекстными пространствами, где отсутствует словарь знаков с фиксированными значениями, а сама картина представляет собой странный, парадоксальный мир квазиобъектов. Мир искусства – особый, духовный мир, сопряженный с переживанием и осмыслением человеком своего бытия. Но неясность художественного высказывания, его концентрированность не равна пустой игре в значения и умножению пустоты. Важно, чтобы мир искусства был жизнеспособен и размерен глубокому духовному опыту человека в культуре.

Обесценение слова и образа – основная тенденция авангардистского искусства. Вера в абсолютное господство автора, изобретательность которого делает их ненужными, а язык авторского высказывания невразумительным, неразрывным с ложью, пародией, чепухой, противоречием, шоком, молчанием или криком. Общение с помощью наиболее примитивных, но стереотипных, а потому и ясных форм выражения, опосредовано совпадением предметного опыта творца и зрителя. Однако как часто такого рода произведения представляют собой головоломку, заумное многозначительное «нечто», под-

падающее под симптоматику и способы выражения асемии – «чистой», рассеянной структуры, нечитабельного, невербального, мнимого, имеющего лишь намек на образ и слово.

Известно, что у поэтов выбор слов подчас говорит больше, чем сюжет, что у всякого поэта есть собственный словарь, нередко подкрепленный теоретическими соображениями. Отсутствие или невозможность воспользоваться адекватными средствами для выражения своих новых интуиций и смыслов часто компенсируется метафорой. Причудливая игра эстетических возможностей в виде необычной образности, скрытых отсылок, сопряжений звучаний и смыслов становится способом создания определенной непроницаемости (зашифрованности) собственного поэтического мира. Однако семантическая неясность порождает эффект полисемии, так как в пределах одного и того же отношения существуют тысячи оттенков. Н. Гумилев отмечал, что важнейшим, хотя и бессознательным основанием для создания стихотворения является «мысль или, точнее, образ, потому что поэт мыслит образами» [11. С. 425]. Поэт редко бывает творцом образа, поскольку число их ограничено и подсказано жизнью. Оригинальность личности творца проявляется только в его отношении к ним: «Например, персидские поэты мыслили розу как живое существо, средневековые – как символ любви и красоты, розы Пушкина – это прекрасный цветок на своем стебле, роза Майкова всегда украшение, аксессуар, у Вячеслава Иванова роза становится мистической ценностью и т.д.» [Там же. С. 426]. Несомненно, что во всех этих случаях и выбор слов, и сочетание их, и семантика существенно иные.

Стихия искусства – его амбивалентность, неоднозначность, которая воплощена в художественном образе, в его символической природе. Художественный язык сложен и отличен от простого высказывания. Однако это высказывание особенное, его широта не небрежна. Если обратиться к анализу поэтического языка Г. Тракля, то представляется интересным характеристика местности поэзии как отрешенность. М. Хайдеггер здесь имеет в виду сущностную местность поэзии, которая есть ландшафт нашей души как вечной иностранки в мире. Она – чужая, поэтому ее странничество – удел тех, кто может созерцать лики незримого. Она нездешняя, поэтому ее искусство проистекает из этого странного онтологически промежуточного состояния «отсутствия-присутствия», которому ведомы дали и начала.

А.Г. Черняков делает очень важное разъяснение по поводу Божественных имен. Индоевропейская мифологическая традиция представляла поэта как одновременно пребывающего в двух мирах: божественном и человеческом. Отсюда оппозиция между профанной речью обыденности и высокой речью поэзии, которой ведомы Божественные смыслы. Именно эта речь будет нуждаться в необычных словах, метафорах, поэтических сравнениях, она чужая для здешнего языка. «Поэт высвобождает сущее из равнодушия здравого смысла, называя вещь не общеупотребительным, несвойственным именем, он использует метафору, подмечая и учреждая *ὀμοίωσις*, подобие» [12. С. 136]. Эта перспектива особого смотрения, которая дает направление взгляда, не позволяя успокоиться на наличности. Подобное неясное, стремящееся к бесконечности пространство священного именованного и связано изначально с искусством, которое несет в себе следы Божественного присутствия.

Поэзия творится как пересказываемая духом отрешенности. Это пространство свободно от калькуляции и расчета, хитроумия технического изобретательства, оно обращено к тайне мира и высшим силам, ему покровительствующим (*die Gelassenheit* – отрешенность, спокойствие, дать миру быть в своем существе). Эта многосложность поэтической речи, по М. Хайдеггеру, не значит неопределенной двусмысленности, но концентрацию или ту гармонию, которая «...взятая сама по себе, остается несказанной! Многозначность этого поэтического сказывания – отнюдь не неточность небрежности, но как раз строгость той бережности, с какой она отправляется участвовать в добросовестной точности „праведного созерцания“, всецело подчиняясь ему» [13. С. 127]. И эта точность метафизического рода, по М. Хайдеггеру, многократно превосходит однозначность технических терминов и ловкость упрощенческих процедур с миром. И настоящие поэты возвращают человеку его настоящую родину, сохраняя живую связь с его бытием. Художественное видение не совпадает с калькулированным просчитыванием современности и упрощенным бинарным описанием мира. Поэтому, как справедливо замечает Н. Болдырев, «поэзия в неуловимо-летучем, не могущем быть опредмеченным и потому проданным» [14. С. 164]. Это стихия намеков и знаков, обусловленная самой природой искусства, которая толкует о неизреченном.

Ясность неясности, или поэтика критики

Собственно, эту специфику художественного так или иначе понимали все авторы, размышляющие о бытийной выразительности символа как о способе существования художественного произведения. Дело не в том, что символ обозначает, замещая реальность, но, перерастая в реальность, становится мифом, живой символической общностью, автономным миром, который живет по своим законам. Важно здесь подчеркнуть, что художественный организм представляет собой автономию особенного, которое не подводится под общие правила. И. Кант, как известно, называл такую способность рефлексивной, эта способность суждения, в отличие от определяющей, может отыскать собственный закон для частного. Подобная организменная целостность представлена как космос, как самодавлеющее в себе и нередуцируемое к другим основаниям образование. П. Флоренский пишет: «Таким образом, изображение само должно иметь свое единство, и, показывая нам организм действительности, должно само быть организмом. Итак, во-первых – органичность и, во-вторых – тоже органичность: во-первых – целое и, во-вторых – опять целое» [15. С. 157]. Этот упругий мир единства, который философ называет высшей формой целостности и возводит к искусству как таковому, прекрасен, потому что он целостен. Сила художественного произведения, располагающая собственными эстетическими возможностями, не только в том, что оно способно нас глубоко затронуть на экзистенциальном уровне, но и в том, что перед нами раскрывается целый самостоятельный мир эмоциональных единств, обладающий собственной логикой существования и интерпретации, особая художественная реальность, с которой нельзя не считаться и для аналитики которой требуется особое искусство.

Неясность искусства может быть рассмотрена как проблема сопротивления уникального, поскольку его невозможно переложить на другой язык, «схватить» в понятии, сделать концептуально прозрачным, фактически –

«приручить». Собственно, это проблема возможности суждения об искусстве, которое «ускользает» от общих дефиниций. И не только потому, что вкус является деликатной различительной способностью, а достичь согласия в обществе проблематично по поводу индивидуального, но и потому, что «неясность» искусства есть его онтологическая природа и правда.

К. Менке рассуждает об эстетическом суждении как о парадоксе, предлагая следующие объяснения. Эстетический закон – это закон, который не постигает сам себя: в произведении искусства наличествует сущностная нехватка самопонимания. «Эстетическое деяние ускользает от знания; это деяние до, и таким образом, вне любого знания – жест или действие, которое философская эстетика называет „темным“ или „неясным“ (Баумгартен)» [16. С. 71]. Подобное возможно за счет игры, когда разворачиваются эстетические силы, порождая сиюминутные эффекты, недоступные, с одной стороны, субъекту, потому что он выпадает из-под действия бессознательных сил, а с другой стороны – объекту, который не завершен и всегда нуждается в доопределении как искусство, не знающее самоё себя. Так создается эта двойственность, которая, по К. Менке, составляет суть художественной критики. Художественная критика, «жало» которой направлено часто в «плоть» самого художественного произведения, раскрывает и продуцирует противоречие между чувственным основанием и рациональной рефлексией. Это не значит, что индивидуальная неясность искусства компенсируется его рациональными усвоениями. Это значит, что в игре, которая коррелирует с неопределенностью и неясностью искусства-события, разворачивается ясность иного рода. Ясность – это сила, с которой следует считаться; она ранжирует людей по творческим предпочтениям и мирам; она втягивает в воронку своего действия институции и творческие воли; она впечатывает художественные последствия в общую логику жизни искусства, позволяя даже свидетельствовать против самоё себя, например, феномен эстетической совести и вкуса. Не следует забывать, что суждение обозначает силу. Его обращение есть сила призыва к жизни художественного произведения, к пониманию его художественной значимости и глубины. Отсюда – особая ответственность и статус художественной критики.

Однако стоит отметить, что художественная критика не может быть подспорьем, «инструментом» истолкования, тривиальным прояснением искусства. Она содержит собственную «тайну». Напомним, уже О. Уайльд смотрел на критику как на искусство и автономную сущность: «Критика одновременно – и созидательное и независимое творчество» [17. С. 86]. Он утверждал, что новые формы изобретает лишь критическая способность, без которой «нет вовсе того, что достойно именоваться художественным творчеством». В таком контексте различия между творцом и критиком произведения практически размыты. Критическая способность – это, с одной стороны, изящный вкус, утонченный инстинкт отбора, умение художника вовремя «замалчивать что надо», посредством чего он «изображает для нас жизнь и дает ей мгновенное совершенство» [Там же. С. 75]. С другой стороны, критика как таковая в смысле выражения критического чувства. Творчество критика не должно быть сковано узами правдоподобности, оно – просто импульс для нового, собственного произведения и не обязано иметь какое-нибудь сходство с объектом, который он критикует. Здесь не надо говорить уму, но исключительно

чувству, не надо стремиться ничего доказывать или выражать, а лишь рассказывать, передавать свои впечатления, тем самым создавать по поводу одного художественного произведения другой эстетический шедевр. Критика как творчество есть наиболее совершенная форма, говорит О. Уайльд, ибо «наполняет чарами ту форму, которую художник, быть может, оставил бы пустой или не понял бы, или не вполне понял» [17. С. 91]. Высшая критика чисто субъективна и стремится раскрыть свою собственную тайну, а не тайну других: «Для него, для критика, пишут картины, сочиняют книги и вырубают мрамор в формы» [Там же. С. 88].

Таким образом, художественная критика перестает быть аналитическим раскладом сил и становится не только частью жизни произведения в измерении его интерпретации, но и новым способом утверждения человеческого в искусстве, сопротивляясь всем формам «холодной» логики, утверждая уникальность и правомочность творческого жеста.

Уместно в этой связи уподобить понимание произведения переводу на другой язык, собственно, культура так и существует, хотя, по большому счету, все уникальные, неискусственные языки культуры непереводимы, особенно искусство (в смысле неизбежности потери смысла).

Так, например, передаваемое содержание произведения устной традиции часто не излагается ясно и прямо, а облекается в иносказательную форму. Поэтому вербальный текст бывает труднодоступным пониманию для непосвященных, но очевидным для тех, кто обладает даром улавливать мудрость. Неясность иносказательной речи говорит одновременно и о ценности устной традиции, и о ее недостатках – ведь почти невозможно перевести ее во всем богатстве с одного языка на другой, особенно если этот другой язык очень далек в структурном и этносоциальном отношениях.

Как известно, устное творчество плохо поддается переводу, и многие ошибки, приписываемые самой традиции, возникают по некомпетентности или небрежности переводчиков. Лишь путем детального и тщательного анализа фактов языка в жизненном опыте представителей конкретной общности можно производить обратную экстраполяцию, которую нередко затрудняет отсутствие у переводчика глубины исторических представлений о языках, с которыми они имеют дело.

Переводчику, как отмечал Н. Гумилев, следует хорошо усвоить поэтику, экспрессивный материал автора, его особые приемы, необходимые для развития образа. Их следует сохранять тщательно, жертвуя для этого в случае необходимости менее существенным и даже авторством перевода: «И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписанными» [11. С. 429]. Это тот случай, когда сила ясности возвышается до прозрачности, т.е. взаимной понятности.

В. Беньямин в работе «Задача переводчика» размышляет о поэтическом произведении как о задаче для действительного оригинального источника. Когда критик вводит фигуры искусства в пространства родной речи, он отыскивает не точные отдельные слова, но цельные контексты, глубинные взаимосвязи между языками, историческое пространство славы художественного произведения. Такой критический продукт есть не простое сообщение, не сходство с оригиналом, но подразумеваемое (символизируемое) нечто, что

обращено к смыслу произведения. В конечном итоге, по В. Беньямину, существует сила высшего языка, дарующего мудрость читать между строк.

Вот почему критика недостаточна, как и встречное чувство, для искусства как такового, она сама превращается в искусство и становится художественным творением. Ее сила – воображение, ее ясность – жизнь живого произведения в истории, не отсеченного искусственными рутинными правилами. Вот уж действительно: «Прекрасное требует, быть может, рабского подражания тому, что есть в вещах невыразимого» [2. С. 138]. Другое дело, что в современной культуре положение художественной критики неразборчиво, а ее востребованность в качестве индивидуального художественного суждения, не зависящего от рынков и институций, весьма проблематична. Сила неразборчивости обрекла ее «как службе маленькой» «служить забавою журнальным воротилам» (Ш. Бодлер. «Продажная муза»).

Перспектива бесконечной непрерывности

Любое художественное произведение – это бесконечность. Подобное утверждение представляется внешне довольно тривиальным, но если разобраться по существу, оно несет в себе далеко идущие смыслы, раскрывающие суть конституирования иконического и, следовательно, искусства как такового. По Э. Гуссерлю, мир наличен в опыте как действительность, это поле, собственно, моего актуального переживания. «Напротив, мир с его твердым бытийным порядком простирается в безграничное», – пишет Э. Гуссерль. [18. С. 66]. Актуально воспринимаемое пронизывается «неясно сознаваемым горизонтом неопределенной действительности». Круг определенности, по Э. Гуссерлю, расширяется, но этот туманный горизонт, который никогда невозможно определить до конца, всегда существует. Неясность является условием появления ясности, при этом зона неопределенности, активно взаимодействуя с фокусированным, концентрированным видением, делает наше восприятие живым, а синтез видимого и невидимого – основа восприятия мира, который есть не бутафория или картинные декорации, но целый мир, уходящий в бесконечность.

Мир в его пространственно-временном измерении (в самом основании) всегда имеет бесконечный горизонт наших «можествований», которые и являются источниками образования смысла. Вот почему этот зазор, несовпадение знака и предмета, изначальная амбивалентность и неясность, мерцание смысла художественного произведения становятся способом его существования.

Таким образом, неопределенность горизонта есть важное условие конституирования смысла в искусстве, являя собой непрерывное взаимодействие между фоном и актуальным видением себя. «Die ikonische Differenz generiert Sinn, ohne «ist» zuzusagen, sie eröffnet Zugänge zur Realität, die «sich erweisen», die «sich zeigen». Bilder sind deiktische Ereignisse, ihr Sinn der Effekt einer materiellen Ordnung und Disposition» (Знаковое различие порождает смысл, не утверждая существования, оно открывает доступ к реальности, которая доказательна и проявлена. Образы – дейктические события, их смысл – эффект материального порядка и диспозиции) [19. Р. 174]. Размышления G. Boehm актуальны для понимания необходимости присутствия зоны неясности (неопределенности) как размытых пространств, нежестко очерченных границ, потенциальных источников рождения новых смыслов, именно в этих измере-

ниях картина представляется бесконечной или тем, что всегда странно оборачивается другим.

Здесь же заложена возможность толкования и трансформаций смысла в истории культуры и общества. Эта трансформация может протягиваться как в прошлое, так и в будущее. Искусство с его потенциальностью и возможностью извлекать все новые и новые смыслы становится лабораторией по выработке новых парадигм и образов человеческого бытия. Подобная проективная деятельность, устремленная в будущее, связана с надеждами тех, кто ощущает на себе воздействие прекрасного.

Всякое настоящее искусство является и средством, и средой социального общения. Такое художественное произведение вводит в наш опыт качественную определенность, благодаря которой мы открываем в вещах их возвышенные и неумиряющие смыслы, соучаствуя в этой бесконечной мозаике моментов просветленности. Так, М. Павич, приглашает читателей к соучастию в творчестве. Его «Уникальный роман» не имеет однозначной развязки. В «инструкции» по чтению книги он оповещает, что этот роман-дельта не таков, как остальные книги: «Для каждого читателя он кончается по-разному, каждого читателя ждет свой конец истории» [20. С. 5].

Интрига и ирония такого предложения заключается в том, что читатель может выбрать один из ста вероятных вариантов или же сам написать свой инвариант на специально отведенных для этого страницах. Эта авторская «техника» призывает читателей выйти за рамки простого восприятия внутренней структуры произведения и понуждает к работе их воображение, чтобы добавились другие вариации, благодаря которым произведение могло бы пребывать всякий раз в новых версиях. Этот уникальный в прямом и переносном смысле роман создает перспективу множественности и перманентности образа исхода сюжетного действия. Такая непосредственная коммуникация через открытость демонстрирует схождение и смежность двух линий – действительной (авторской) и симультанной (читатель как бы писатель) реальностей – и позволяет представить это нетривиальное явление в качестве открытого для нескончаемого, обещающего благодать бесконечности, творческого движения в режиме неизменного колебания от ясности к неясности и наоборот.

Подводя итоги, отметим, во-первых, феномен неясности искусства имеет онтологическую природу как символическая реальность, парадоксально располагающая собственными возможностями смысл строения. Во-вторых, мифопоэтическая образность искусства в своей цельности избыточна, не претендует на ясность высказываний и порождает сложные формы символических выражений. В-третьих, семантическая неясность искусства создает эффект полисемии, который отличен от асемии – сфабрикованного нечто, далекого от качественной размерности эстетического опыта. В-четвертых, двойственность (неясность) художественной критики обусловлена противоречием между чувственным основанием и рациональной рефлексией художественного произведения, с одной стороны, а с другой стороны, бесконечностью толкования его смысла в игровом, интерпретационном модусе бытия искусства. Наконец, неясность является условием появления ясности в силу синтеза видимого и невидимого, определенного и неопределенного в художественных фигурах смысла. Таким образом, неясность искусства является способом бытия художественного произведения и его смыслоустройства.

Список источников

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. 367 с.
2. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 507 с.
3. Топоров В.Н. МОУΣΑΙ «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Из работ Московского семиотического круга. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 257–299.
4. Платон. Федр // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М. : Мысль, 1993. Т. 2. С. 135–191.
5. Жоль К.К. Мысль. Слово. Метафора. Проблемы семантики в философском освещении. Киев : Наукова думка, 1984. 304 с.
6. Соколов А.Н. Внутренняя речь и мышление. М. : Просвещение, 1968. 248 с.
7. Тахо-Годи А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха / А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи, С.С. Аверинцев и др. М. : Наука, 1979. С. 58–83.
8. Аверинцев С.С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. М. : Наука, 1979. С. 83–97.
9. Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка. URL: https://bespalov-seminar.narod.ru/literature/Karnap_Overcoming_Of_Metaph.pdf (дата обращения: 21.05.2020).
10. Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство СПб, 2002. 304 с.
11. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии // Стихи. Письма о русской поэзии. М. : Худож. лит., 1990. 447 с.
12. Черняков А.Г. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. СПб. : Высшая религиозно-философская школа, 2001. 459 с.
13. Хайдеггер М. О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. М. : Водолей, 2017. 240 с.
14. Болдырев Н.Ф. В бездне между богами (послесловие переводчика) // Хайдеггер М. О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и посл. Н. Болдырева. М. : Водолей, 2017. С. 135–164.
15. Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. 446 с.
16. Менке К. Суждение о неподсудном. Апория эстетической критики // Judgment Day, или Проблема эстетического суждения : материалы науч. конф. М. : Ин-т проблем современного искусства, 2013. С. 56–93.
17. Уайльд О. Критик как художник // Замыслы. М. : Гриф, 1906. 165 с.
18. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А.В. Михайлова. М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. Т. 1. 336 с.
19. Glossar. Grundbegriffedes Bildes Ikonische Differenz URL: https://rheinsprung11.unibas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe1/glossar-boehm.pdf (дата обращения: 02.06.2020).
20. Павич М. Уникальный роман: Роман-дельта. СПб. : Амфора, 2010. 351 с.

References

1. Gadamer, H.-G. (1991) *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
2. Valerie, P. (1993) *Ob iskusstve* [About Art]. Translated from French. Moscow: Iskusstvo.
3. Toporov, V.N. (1997) МОУΣΑΙ “Muses”: soobrazheniya ob imeni i predistorii obraza (k otsenke frakiyskogo vklada) [MOUΣAI “Muses”: considerations about the name and prehistory of the image (to the assessment of the Thracian contribution)]. In: Nikolaeva, T.M. *Iz rabot moskovskogo semioticheskogo kruga* [From the Works of the Moscow Semiotic Circle]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 257–299. 896 s.
4. Plato. (1993) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 2. Moscow: Mysl'. pp. 135–191.
5. Jolls, K.K. (1984) *Mysl'. Slovo. Metafora. Problemy semantiki v filosofskom osveshchenii* [Thought. Word. Metaphor. Problems of Semantics in Philosophical Illumination]. Kiev: Naukova dumka.
6. Sokolov, A.N. (1968) *Vnutrennyaya rech' i myshlenie* [Inner speech and thinking]. Moscow: Prosveshchenie.
7. Takho-Godi, A.A. (1979) Mif u Platona kak deystvitel'noe i vooobrazhaemoe [Myth in Plato as real and imaginary]. In: Losev, A.F., Takho-Godi, A.A., Averintsev, S.S. et al. *Platon i ego epokha* [Plato and His Era]. Moscow: Nauka. pp. 58–83.
8. Averintsev, S.S. (1979) Neoplatonizm pered litsom platonovoy kritiki mifopoeticheskogo myshleniya [Neoplatonism in the face of Platonic criticism of mythopoetic thinking]. In: Losev, A.F.,

Takho-Godi, A.A., Averintsev, S.S. et al. *Platon i ego epokha* [Plato and His Era]. Moscow: Nauka. pp. 83–97.

9. Karnap, R. (n.d.) *Preodolenie metafiziki logicheskimi analizom yazyka* [Overcoming metaphysics by logical analysis of language]. [Online] Available from: [https://bespalov-seminar.narod.ru/literature/Karnap Overcoming Of Metaph.pdf](https://bespalov-seminar.narod.ru/literature/Karnap%20Overcoming%20Of%20Metaph.pdf) (Accessed: 21st May 2020).

10. Daniel, S.M. (2002) *Seti dlya Proteya: Problemy interpretatsii formy v izobrazitel'nom iskusstve* [Nets for Proteus: Problems of Form Interpretation in Fine Arts]. Translated from English. St. Petersburg: Iskusstvo SPB.

11. Gumilev, N.S. (1990) *Stikhi; Pis'ma o russkoy poezii* [Poems; Letters about Russian Poetry]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

12. Chernyakov, A.G. (2001) *Bytie i vremya v filosofii Aristotelya, Gusserlya i Khaydeggera* [Being and time in the philosophy of Aristotle, Husserl and Heidegger]. St. Petersburg: Higher Religious and Philosophical School.

13. Heidegger, M. (2017) *O poetakh i poezii: Gel'derlin. Ril'ke. Trakl'* [About poets and poetry: Hölderlin. Rilke. Trakl]. Translated from German by N. Boldyrev. Moscow: Vodoley.

14. Boldyrev, N.F. (2017) *V bezdne mezhdubogami (poslesloviye perevodchika)* [In the abyss between the gods (afterword by the translator)]. In: Heidegger, M. *O poetakh i poezii: Gel'derlin. Ril'ke. Trakl'* [About poets and poetry: Hölderlin. Rilke. Trakl]. Translated from German by N. Boldyrev. Moscow: Vodoley. pp. 135–164.

15. Florenskiy, P.A. (2000) *Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology]. Moscow: Mysl'.

16. Menke, K. (2013) *Suzhdenie o nepodsudnom. Aporiya esteticheskoy kritiki* [Judgment about the non-judgmental. Aporia of aesthetic criticism]. *Judgment Day, ili Problema esteticheskogo suzhdeniya* [Judgment Day, or the Problem of Aesthetic Judgment]. Proc. of the Conference. Moscow: Institute of Problems of Contemporary Art. pp. 56–93.

17. Wilde, O. (1906) *Zamyshly* [Ideas]. Translated from English. Moscow: Grif.

18. Husserl, E. (1999) *Idey k chistoy fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii* [Ideas for pure phenomenology and phenomenological philosophy]. Vol. 1. Translated from English by A.V. Mikhaylov. Moscow: Dom intellektual'noy knigi.

19. Boehm, G. (n.d.) *Ikonsche Differenz*. [Online] Available from: https://rheinsprung11.uni-bas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe1/glossar-boehm.pdf (Accessed: 2nd June 2020).

20. Pavic, M. (2010) *Unikal'nyy roman: Roman-del'ta* [Unique Item. A Delta-Novel]. St. Petersburg: Amfora.

Сведения об авторах:

Костина О.В. – доктор философских наук, профессор кафедры философии Саратовской государственной юридической академии (Саратов, Россия). E-mail: kostina1965@yandex.ru

Филимонова О.Ф. – доктор философских наук, профессор кафедры философии Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю.А. (Саратов, Россия). E-mail: Filmon-2006@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kostina O.V. – Saratov State Juridical Academy (Saratov, Russian Federation). E-mail: kostina1965@yandex.ru

Filimonova O.F. – Saratov State Technical University named after Yu.A. Gagarin (Saratov, Russian Federation). E-mail: Filmon-2006@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 30.06.2020;
одобрена после рецензирования 14.09.2020; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 30.06.2020;
approved after reviewing 14.09.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 94(571.1)"1941/1943+792

doi: 10.17223/22220836/50/9

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ВЫПУСК ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА В ТОМСКЕ

Ирина Николаевна Ружинская

Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Россия, rin@petsu.ru

Аннотация. В работе исследуется феномен подготовки национальных актерских кадров в условиях Великой Отечественной войны. Изучение темы построено на основе комплекса архивных источников с применением методов микроистории и коллективной биографии. Автор делает вывод о том, что карело-финская студия, окончившая Ленинградский театральный институт в Томске, стала отражением управленческого полилога, национально-культурных и политико-образовательных приоритетов СССР в период военного времени.

Ключевые слова: национальная актерская студия, театральное образование, Томск, Великая Отечественная война

Для цитирования: Ружинская И.Н. Национальный выпуск Ленинградского театрального института в Томске // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 106–120. doi: 10.17223/22220836/50/9

Original article

NATIONAL GRADUATION OF THE LENINGRAD THEATER INSTITUTE IN TOMSK

Irina N. Ruzhinskaya

Petrozavodsk State University, Petrozavodsk; Russian Federation, rin@petsu.ru

Abstract. The study of the phenomenon of training national actors in the conditions of evacuation and mobilization measures during the Great Patriotic War is studied in the article. The history of the Karelian-Finnish studio of the Leningrad Theater Institute is considered in the study. The complex of comparative and temporal approaches, biographical and problem-event methods makes it possible to study the peculiarities of higher education in extreme wartime conditions. The collections of students' personal files stored in the Department of Archival Storage of the Russian State Theater Institute formed the basis of the documentary body of the article. Epistolary materials and records of the university are additional sources. They are located in the Central State Archive of Literature and Art and in the Central State Archive of Historical and Political Documents of St. Petersburg. Documents on the personnel of the staff of the National Theater of the Republic of Karelia became additional sources for the study. The collection of the head of the workshop, Professor B.M. Sushkevich, is also allocated to a special group of documents. They are kept in the Department of Manuscripts of the St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art. These materials were introduced into scientific circulation for the first time. The university's stay in Tomsk allowed us to attract the sources of the Center for Documentation of the Modern History of the Tomsk Region. The archive complexes are supplemented with sources of personal origin. Also, the regional newspaper of the Tomsk Region "Red Banner" is a source. The chronological framework of the topic is the period of 1941–1943. The author concludes that the evacuation of the Leningrad Theater Institute and the restoration of its activities in Tomsk was the right management decision. This circumstance was justified by

the wartime conditions and the specifics of the rear region. The period when the creative university was located in Tomsk was associated with overcoming bureaucratic barriers in the implementation of a complex of educational and methodological, everyday and socio-political tasks. A constructive dialogue developed between the management of the Theater Institute, representatives of the party and state authorities of the Tomsk Region and Karelia. This allowed me to complete my training in the Karelo-Finnish studio. It was the only one of the national workshops during the wartime period. The graduates became members of the troupe of the National Theater of Karelia. The administrative and organizational talent of the leadership of the Theater Institute contributed to the inclusion of the resources of the university in the implementation of political, educational and national economic tasks. However, the specificity of the national policy of the USSR during the war in relation to the Finns was reflected in the fate of the representatives of the workshop. The facts in their biographies were dramatic.

Keywords: national actors' studio, theater education, Tomsk, Great Patriotic War

For citation: Ruzhinskaya, I.N. (2023) National graduation of the Leningrad Theater Institute in Tomsk. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i isskussivovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 106–120. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/9

События Великой Отечественной войны потребовали масштабных организационно-управленческих усилий по сохранению системы образования в СССР. Особенно актуальна эта проблема была для профессиональных учебных заведений блокадного Ленинграда, эвакуированных в Сибирь. Ярким примером этому стал комплекс мобилизационно-эвакуационных мероприятий по спасению уникального творческого вуза страны – Ленинградского театрального института (ЛГТИ). Одной из особенностей данного учебного заведения была успешная практика подготовки профессиональных кадров для национальных театров СССР. В 1930-е гг. сценическую подготовку в Ленинграде получили финская, белорусская, казахская, ненецкая, юго-осетинская и коми-студии. Накануне Великой Отечественной войны театральные педагоги ЛГТИ готовили национальных актеров для Карелии, Хакасии и Якутии. Начавшиеся боевые действия поставили вопрос о перспективах продолжения обучения в обстоятельствах чрезвычайного времени. Единственной из национальных групп вуза, кому удалось окончить институт в эвакуации на территории Томска в 1943 г., оказалась карело-финская студия. При этом надо признать, что реконструкция истории этой актерской мастерской не являлась ранее предметом научного исследования, что объяснимо, на наш взгляд, комплексом факторов. Большинство студентов национальной группы ушли на фронт в 1941 г. или погибли в условиях блокадного времени. Документальный комплекс по истории карело-финской студии оказался частично утерян и рассредоточен по архивохранилищам Санкт-Петербурга, Петрозаводска, Томска. До настоящего времени большинство документов не было введено в научный оборот. При этом воссоздание истории карело-финской студии ЛГТИ в эвакуационный период позволяет выявить особенность национально-культурной политики государства в условиях войны, проанализировать характер мероприятий по сохранению системы образования страны, определить уровень организационно-управленческих контактов в межведомственном взаимодействии. Применение комплекса сравнительных и темпоральных подходов, биографического и проблемно-событийного методов при изучении темы микроистории позволяет реконструировать неизвестные факты истории театрального образования в СССР. Данное целеполагание

придает работе особую актуальность. Достижение поставленной цели предопределило круг использованных источников. Основу документального корпуса составили коллекции личных дел студентов, хранящиеся в Отделе архивного хранения Российского государственного театрального института. Часть источников составили эпистолярные материалы сотрудников ЛГТИ и делопроизводственная документация вуза, отложившаяся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб), а также Центральном государственном архиве историко-политических документов Санкт-Петербурга (ЦГАИПД СПб). Привлечение документов по личному составу сотрудников Национального театра Республики Карелия дополнило источниковый массив исследования. Особой группой документов стали материалы фонда руководителя мастерской – профессора Б.М. Сушкевича, хранящиеся в Отделе рукописей Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства» (СПбГМТиМИ ОР). Материалы петербургских архивов введены в научный оборот впервые. Пребывание ЛГТИ в Томске в 1942–1943 гг. позволило привлечь источники Центра документации новейшей истории Томской области (ЦДНИ ТО), отложившиеся в фонде Томского городского комитета КПСС. Архивные комплексы дополнены источниками личного происхождения – воспоминаниями директора ЛГТИ Н.Е. Серебрякова и художественного руководителя студии О.И. Альшиц. Немаловажное место в работе заняли материалы периодической печати тех лет – региональной газеты Томского края «Красное знамя». Хронологические рамки темы охватывают период 1941–1943 гг. Такой подход вызван спецификой эвакуационно-мобилизационных действий ЛГТИ в условиях военного времени. Данное же обстоятельство предопределило специфику историко-культурного ландшафта темы, позволяющую исследовать географический контекст вопроса наиболее полно и всесторонне.

Национальная мастерская под руководством Б.М. Сушкевича была сформирована в 1938 г. Предполагалось, что в 1943 г. карело-финская студия окончит ЛГТИ и станет профессиональной труппой Национального театра Карелии. За предвоенный период обучения группа проявила себя разнообразием сценических талантов, высокой работоспособностью, отличной учебной, сложившимся актерским ансамблем и активной взаимопомощью. Данные факты неоднократно подчеркивались преподавателями вуза на заседаниях педагогических совещаний ЛГТИ [1. Л. 22] и в воспоминаниях сотрудников довоенного института [2. С. 18].

События Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда отразились на жизни творческого вуза самым трагичным образом. В чрезвычайных условиях времени ЛГТИ возглавлял Н.Е. Серебряков – талантливый педагог и опытный управленец, сумевший сплотить небольшой, но стойкий коллектив преподавателей и студентов. Но, несмотря на все усилия, к февралю 1942 г. продолжать обучение в блокадном институте было практически некому и не с кем. 28 февраля 1942 г. ЛГТИ в составе 107 студентов и преподавателей с членами семей отправился по Дороге жизни в эвакуацию. К этому дню из 25 человек карело-финской группы осталось 8 девушек. Единственный юноша национальной мастерской Павел Воронов погиб при эвакуации от последствий алиментарной дистрофии [3. Л. 26–27 об.].

Особенно остро вопрос о национальных студиях ЛГТИ встал по приезде вуза в Кострому в марте 1942 г. Именно там было принято решение о возвращении на родину студентов хакасской и якутской групп. Отправить в КФССР молодежь карело-финской студии было невозможно ввиду оккупации противником большей части региона. Значительное сокращение контингента студентов и преподавателей ЛГТИ актуализировало проблему перспектив существования ведущего творческого вуза страны. Присоединение Театрального института к ГИТИСу, эвакуированному в Саратов, было возможно, однако ставило под угрозу сохранение самостоятельности ленинградского вуза. Ценой неимоверных административно-управленческих согласований Н.Е. Серебряков добился распоряжения председателя Комитета по делам искусств М.Б. Храпченко об эвакуации ЛГТИ в Пятигорск. Это решение имело существенный ресурс к сохранению самостоятельности ЛГТИ. Кроме того, в Пятигорске весной 1942 г. находился в эвакуации Театр им. Ленинградского Совета, который мог стать сценической площадкой для учебно-практических занятий студентов Театрального института, особенно выпускных курсов творческого вуза. Немаловажным было и то обстоятельство, что после месяца реабилитации в Костроме студенты и преподаватели ЛГТИ уже могли выдержать дальнейший переезд.

До Северного Кавказа Театральный институт эвакуировался по железной дороге. Группа занимала два товарных вагона – «правительственный», где разместились преподаватели с членами семей, и «студенческий» – своеобразное «общежитие на колесах». В студенческом вагоне продолжалась творческая жизнь вуза: готовились художественные номера, велись литературные диспуты, выпускались «Боевые листки». 23 апреля 1942 г. ЛГТИ прибыл в Пятигорск. Оказавшись на юге страны в обстановке тепла и цветущей природы, люди почувствовали себя в «сказочном царстве», «райском саду» (в прямом и в переносном смысле). Об этом из Пятигорска писал педагог М.С. Друскин своему другу – музыковеду Л.А. Баренбойм: «Я живу за городом, среди фруктов и цветов; на доме вьются розы и жасмин, за окнами – спелая черешня, наливаются абрикосы... Наш директор прилагает все усилия к тому, чтобы предоставить нам наилучшие условия существования: добился для профессуры академического пайка, достает нам дрова по казенной цене, табак и даже (по секрету) – водку! Как долго продлится этот отдых – не знаю» [4. Л. 1–1 об.]. Пятигорск в то время был важнейшей стационарно-лечебной площадкой страны по реабилитации раненых. Учитывая данное обстоятельство, Театральный институт смог создать концертные бригады, занимавшиеся «культурным обслуживанием» госпиталей [5. С. 219–220].

Военные события на Северном Кавказе в 1942 г. были очень не стабильными. Внезапное вторжение сил вермахта со стороны Сальских степей на территорию Ставропольского края привело к выходу противника в район городов Кавказских Минеральных Вод. Эти курорты (Кисловодск, Ессентуки, Железноводск, Пятигорск) образовывали транспортный коридор, связывавший северо-западную и юго-восточную части Кавказа. Стремительная оккупация Ставрополя вынудила студентов и преподавателей Театрального института организовать срочную эвакуацию вуза. По указанию райсовета институту было рекомендовано продвигаться по маршруту Пятигорск – Прохладный – Кизляр – Махачкала. Однако руководство ЛГТИ приняло решение

изменить путь продвижения. Новый маршрут эвакуации проходил южнее: Пятигорск – Баксан – Нальчик – Орджоникидзе (Владикавказ). Надо признать, что с военно-тактической точки зрения это было абсолютно верно, так как предотвратило окружение колонны Театрального института наступающими войсками вермахта, захватившими Кизлярский район. Ситуация оперативной эвакуации осложнялась тем, что контингент ЛГТИ размещался в Пятигорске не компактно, а был рассредоточен на частных квартирах окраины города – в станице Горячеводская. Кроме того, на момент форсированной передислокации вуза студентки карело-финской мастерской работали на совхозных полях в 20 км от города, обеспечивая институт запасами продовольствия. Данные обстоятельства потребовали оперативных и комплексных действий. Во-первых, следовало мобилизовать контингент вуза в походно-эвакуационные отряды. Во-вторых, необходимо было назначить командиров сформированных подразделений и разработать действенные формы межгрупповой коммуникации. Кроме того, в кратчайший срок следовало снять деньги с текущего счета вуза, запастись минимальным запасом воды и еды. Колонна ЛГТИ уходила из Пятигорска «налегке», оставив в городе театральные костюмы, печатную машинку, библиотеку вуза, а также теплые вещи и зимнюю обувь. Командиром эвакуационного отряда, в котором была карело-финская группа, являлся ингерманландский финн – студент режиссерского отделения Иван (Вяйно) Кахи. Его военно-тактический опыт, полученный в период службы в РККА и на Советско-финляндской войне, физическая выносливость, психоэмоциональная устойчивость сыграли важную роль в спасении национальной студии вуза. В условиях массовой паники и жары, при полном отсутствии транспорта 5 августа 1942 г. отряды ЛГТИ организованно покинули Пятигорск и совершили пешую эвакуацию до Орджоникидзе на расстояние 254 км. Несмотря на тяжесть происходящего, ряд путевых событий остались в памяти студентов карело-финской группы как трагикомедийные эпизоды. Так, например, внезапно подскочивший к отряду национальной студии всадник-горец стремительно подхватил белокурую красавицу-финку Элму Халонен. Перебросив девушку через седло, похититель стремительно ускакал прочь от колонны. Только выстрелы в сторону горца заставили всадника сбросить свою «добычу». Через много лет национальная актриса Элма Бейм (Халонен) вспоминала, что не успела испугаться и подумать тогда о возможных последствиях. Мысли девушки были только о том, чтобы не упасть с лошади, настолько она была уверена, что ее спасут: «Наши ребята меня бы не бросили! Они бы обязательно что-то придумали» [6]. После Орджоникидзе эвакуационный маршрут Театрального института проходил по Военно-Грузинской дороге до Тбилиси, где вуз получил указание эвакуироваться в Томск. По пути следования студенты ЛГТИ продолжали проводить «культурно-массовую работу» [7. Л. 20]. Добравшись морским путем от Баку до Красноводска (Туркменбаши), институт попал в «вузовский эшелон», следовавший в тыловые районы страны.

В начале октября 1942 г. ЛГТИ прибыл в Томск. С точки зрения бытовой повседневности первые недели пребывания института в городе были очень тяжелыми. Почти весь контингент вуза переболел гепатитом. Вслед за этим у блокадников обострились заболевания, спровоцированные последствиями алиментарной дистрофии. Положение осложнилось тем, что, оставшись по-

сле вторичной эвакуации без теплой одежды и обуви, не имея запасов продовольствия и дров, ослабленные люди попали в обстановку управленческой «волокиты и бюрократизма». Согласно распоряжению Совнаркома, вузы, пережившие повторную эвакуацию, должны были получить материальную поддержку и талоны на сухой паек из специальных фондов Облторга. Однако реализация этих решений на практике шла с большим трудом, о чем Н.Е. Серебряков неоднократно сообщал секретарю Томского горкома ВКП(б) С.С. Чернышёву. Судя по отчету директора ЛГТИ, в октябре 1942 г. институт занимал пять комнат деревянного двухэтажного дома № 8 по ул. Ленина [8. Л. 19]. Приходилось спать на полу и столах, но даже в таких условиях вуз начал подготовку к новому учебному году и общественно полезной работе.

Трудности, вызванные условиями военного времени, привели к значительной деформации всей системы образования в СССР, в том числе – вузовского. Только за первые два года войны численность вузовской молодежи в стране сократилась на 72% [9. С. 34]. Подготовка специалистов потребовала значительных изменений учебных планов, сроков и графиков обучения. Основной формой занятий в эти годы стали лекции, а практические и семинарские виды обучения были затруднены ввиду нехватки учебных пособий и литературы. Для вузов творческого профиля значительной проблемой стало отсутствие стационарных сценических площадок. Много времени и сил студентов уходило на заготовку дров, продовольствия, шефские и культурно-массовые мероприятия. Тем не менее на протяжении всего военного времени студенты демонстрировали высокую успеваемость. Доля неудовлетворительных оценок в 1942 г. составила 2,3%, а в 1943 г. – 3,6% [10. С. 37]. Задача вузов, работавших в условиях войны, состояла не только в качественной подготовке специалистов, но и в их политико-идеологическом воспитании. В этой связи возросла роль кафедр общественных наук, обучавших студентов основам марксистско-ленинской теории, философии и политэкономии. Интенсивность партийно-коммунистической агитации и пропаганды в деле достижения победы была очень значительной.

До Великой Отечественной войны Томск был одним из промышленных центров Сибири. Эвакуация дополнительных промышленных объектов потребовала оперативного введения новой электростанции – ГРЭС-2. На ее строительстве трудились и студенты карело-финской группы. В Томск были эвакуированы важные правительственные учреждения союзного уровня: Комитет по делам искусств при СНК СССР, Управление по делам искусств при СНК РСФСР, Всесоюзный комитет по делам высшей школы. Город имел значительный потенциал высшего и среднего специального образования: индустриальный, медицинский, электромеханический институты, университет и техникумы. К моменту прибытия ЛГТИ в Томск концентрация студентов и профессорско-преподавательского состава учебных заведений, эвакуированных в город, была уже достаточно значительной. Так, например, на 1 января 1942 г. в Томске насчитывалось 138 профессоров и 196 доцентов. [Там же. С. 35]. Педагогический ресурс ЛГТИ, напротив, был очень малочисленным. После блокады и двух эвакуаций в вузе осталось шесть преподавателей: Н.Е. Серебряков – директор, Е.Д. Головинская и А.И. Авербух – педагоги актерского мастерства, М.С. Друскин – преподаватель истории музыки, А.Б. Стернина – педагог дисциплин исторического цикла и М.Э. Шведерская,

обучавшая студентов иностранному (французскому) языку. Однако за счет профессорско-преподавательского состава вузов, эвакуированных в Томск, руководству Театрального института удалось достаточно быстро восполнить 18 педагогических вакансий (И.С. Рабинович, И.И. Шнейдерман и др.). Осенью 1942 г. в состав преподавателей института вернулась Е.Л. Финкельштейн, а в январе 1943 г. – Л.А. Левбарг. Тем не менее, несмотря на комплекс организационно-управленческих усилий, педагогов по гриму, технике сцены и фехтованию найти в Томске не удалось [11. Л. 14].

С 12 октября 1942 г. Театральный институт возобновил учебные занятия, а также смог набрать новые курсы актерского и театроведческого факультетов. Ввиду нехватки помещений студенты учились в две смены, а из-за отсутствия общежития теснились на частных квартирах. Часть студентов ночевала прямо в аудиториях. Очень остро стояла проблема бытового обеспечения института. С большим трудом Н.Е. Серебрякову удалось получить «наряды» на выдачу 65 пар пимов и теплых тужурок, 100 шапок-ушанок, 67 пар кожаной обуви и 250 комплектов постельного белья [Там же. Л. 13]. Благодаря учебно-методической поддержке научного сообщества Томска Театральный институт сформировал новый библиотечный фонд своего вуза. Значительную поддержку в этом вопросе оказали библиотеки индустриального и педагогического институтов, Томского университета и Дома партпросвещения [12. С. 2]. Весь первый месяц пребывания вуза в Томске «ушел на организацию учебного процесса, освоение помещения, налаживание питания и восстановление разрушенного двойной эвакуацией здоровья» [11. Л. 3]. Тем не менее институт достаточно быстро освоился в новых условиях. Этому, на наш взгляд, способствовал конструктивный управленческий диалог, который смог организовать директор ЛГТИ Н.Е. Серебряков с партийно-государственными органами города на ведомственном и межведомственном уровнях. Кроме того, несмотря на объективные трудности, институт активно включился в общественно-культурную деятельность тылового края. Нормализации бытовой повседневности вуза способствовало размещение ЛГТИ в более приспособленном помещении – на «чердачном» этаже исторического здания в центре Томска, располагавшегося на пересечении пр. Ленина и пер. Нахановича. Это был большой угловой дом, принадлежащий до революции купцу Г.М. Голованову, похожий на крепость из красного кирпича, с башенками и узкими амбразурами окон [13]. О размещении вуза в этом здании свидетельствует и отчет Н.Е. Серебрякова, в котором он сообщает про «освоение институтом нового помещения» [11. Л. 3].

К концу осени 1942 г. контингент обучающихся в ЛГТИ насчитывал уже 109 студентов 1–4-х курсов [Там же]. Самой небольшой была группа выпускников Театрального института. Она насчитывала всего 18 человек. В это число входили и выпускницы карело-финской мастерской: Марта Карпова, Татьяна Карпова, Хельми Кахи, Евгения Кемова, Мария Мяккиева, Евдокия Тихонова, Элма Халонен. Первая сессия национальной студии в Томске была достаточно интенсивной. Помимо зачетов, девушки сдавали экзамены по «Истории западно-европейской литературы», «Истории музыки», «Истории западно-европейского театра», «Основам марксизма-ленинизма» и «Актерскому мастерству» [14. Л. 85–88]. В Отделе рукописей Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства сохранился

уникальный документ – письмо, написанное в Томске 24 декабря 1942 г. студентками национальной студии своему Мастеру – профессору Б.М. Сушкевичу [15]. Обращение девушек карело-финской мастерской было наполнено уважением, искренней любовью к своему преподавателю и какой-то детской непосредственностью. Судя по письму, студентки получили известие о гастрольях Нового театра, возглавляемого Б.М. Сушкевичем, вблизи Томска. Это обстоятельство внушило надежду, что в Томске карело-финская студия сможет встретиться с руководителем своей национальной мастерской: «*б*утто (по тексту. – *Авт.*) мы снова ожили, вспомнив самые счастливые дни нашей жизни» [Там же. Л. 1]. Письмо радостно-эмоционально по стилю и при этом очень сдержано в описании недавнего прошлого группы: «нас осталось всего семь человек девушек..., но о том долгом и трудном периоде, который нас разделял, очень трудно писать – он отнял у нас голодной смертью шесть товарищей, которые больше никогда не вернутся в наш коллектив» [Там же. Л. 3]. Описывая свои учебные будни, студентки рассказывали профессору о репетиционном процессе, которым руководила Е.Д. Головинская: «Мы ее очень уважаем и любим, но Вы для нас выше всех. Самое ценное и хорошее мы получили под Вашим руководством» [Там же. Л. 1 об.]. Судя по тексту письма, девушки просили и даже «умоляли» своего любимого Мастера приехать в Томск «хотя бы на день, посмотреть нашу работу и дать нам правильный толчок на дальнейший путь в искусстве той твердой рукой, которая дала нам прочное и хорошее начало». Пережив трагедии блокадного «прошлого», испытывая трудности сибирского «настоящего», семь девушек карело-финской мастерской с огромным оптимизмом смотрели в будущее. Для них оно связывалось с гордостью «кончить курс» профессора Б.М. Сушкевича, увидеть однокурсников, вернувшихся «к нам с победой» и работать в Финском театре, который, «как мы узнали, открывается в Архангельской области» [Там же. Л. 2]. К сожалению, не сохранились доказательства встречи Мастера со своей национальной группой, но то, что письмо дошло до адресата, – несомненный факт.

Хотя события войны «разбросали» педагогов Театрального института по всей стране, но осознание вуза как «единой семьи» позволило педагогам ЛГТИ не потерять связи друг с другом. Об этом свидетельствует переписка военных лет, в которой люди делились друг с другом новостями, радостными и горестными событиями, личными переживаниями. Блокада отняла у педагогов целые курсы «птенцов», превратив институт в «остатки гнезда»: «Пусто без своих учеников..., теперь, когда кругом такое реальное, осязаемое горе, приходят с фронта, от родных и знакомых такие предельно-искренние письма, после которых хочется либо молчать, либо терпеливо ждать счастья» [16. Л. 5–6], – писала Е.К. Лепковской из эвакуации А.И. Авербух, потерявшая студентов якутской группы Театрального института.

Помимо учебной и научной деятельности, в Томске ЛГТИ вел активную общественную работу. Ее непосредственными участниками были студенты карело-финской студии. Коллектив института смог организовать творческие бригады, которые дали 142 концерта в госпиталях, гарнизонах и на предприятиях города, а также 75 выступлений в колхозах Томского края [17. Л. 2–13]. Программы агитационно-концертных форм работы Театрального института в колхозах района носили «злободневный» характер. «Отстающих колхозни-

ков, тормозящих хлебосдачу, критиковали острой частушкой и веселым сатирическим райком» [18. С. 2]. Средства, вырученные от концертов, коллектив вуза передавал на нужды фронта и для семей военнослужащих. Много внимания уделял институт «культурному обслуживанию» госпиталей Томска. Приобщение «ранбольных» к сценическому творчеству было для них не только видом досуга, но одной из форм медико-социальной реабилитации пострадавших. Студенты национальной студии принимали участие в выпуске «Боевых листков» и организации цикла литературно-музыкальных передач «Прямой наводкой» на местном радио [19. С. 2]. Своеобразной формой коммуникационного диалога Театрального института с общественностью Томска того времени стали страницы городской газеты «Красное знамя». В газете регулярно появлялись сведения об учебной, научной и общественно-политической деятельности ЛГТИ в Томском крае. С трибуны «Красного знамени» институт обращался к жителям с общественно значимыми инициативами по заготовке топлива для промышленных предприятий города, по строительству дополнительной железнодорожной ветки и помощи в возведении новой электростанции. С томичами Театральный институт поделился самой большой радостью того времени – известием о прорыве блокады Ленинграда 18 января 1943 г.: «Мы жили в Ленинграде в тяжелые дни блокады, но никогда не овладевало нами чувство отчаяния. Мы твердо верили, что наша большая советская земля протянет руку помощи мужественным защитникам Ленинграда. Наша вера претворяется в дела. Сейчас мы в Томске, в кругу братьев-сибиряков, радостно принявших нас в свою семью. Мы гордимся Томском как одним из лучших городов Новосибирской области, где люди так много делают для фронта, для завоевания победы, для освобождения нашей родины от немецко-фашистских банд» [20. С. 2].

С весны 1943 г. Театральный институт начал создавать свое подсобное хозяйство и, «не имея тягловой силы, освоил 4 га выделенной ему земли – практически целины» [11. Л. 2]. Участок располагался на левом берегу р. Томи и был труднодоступен из-за отсутствия регулярной переправы. Семена институт получил по бартеру, «обслужив культурными мероприятиями ближайшие деревни» [14. Л. 35]. Вскопав вручную всю землю, студенты работали на ней огород и поле, посадили картофель, брюкву, репу, морковь, табак, рассаду капусты и посеяли просо. Огромным подспорьем к эффективности агрономических начинаний Театрального института стал крестьянский опыт девушек карело-финской студии. Они организовали посадку семян и рассады, полив и прополку будущего урожая, который, судя по внешнему виду, «обещал быть выше среднего». Пристальное внимание к урожаю ЛГТИ «со стороны» вынудило студентов построить на участке дополнительные сооружения – барак для сборщиков урожая, сторожевую будку для охраны и запастись «берданкой» [14. Л. 35 об.]. Поздравляя женскую часть коллектива студентов и педагогов ЛГТИ с Международным женским днем, Н.Е. Серебряков отметил особые заслуги в учебе двадцати шести «отличниц-стахановок» Театрального института. Среди них директор вуза выделил девушек национальной мастерской, занявших первое место по результатам годовой успеваемости в вузе [21. Л. 42]. Можно догадываться, насколько трудно было достичь таких успехов при обучении на русском языке студенткам, чьей родной речью являлся карельский или финский язык. Подводя итог

1942/43 учебного года Н.Е. Серебряков отметил, что «год явился для всего института годом суровых испытаний, годом проверки личных качеств каждого преподавателя и каждого студента» [21. Л. 92], особенно тех, кто был в условиях блокады.

В июле 1943 г. в Томске проходили выпускные экзамены национальной мастерской ЛГТИ. В состав комиссии входили профессора Е.Д. Головинская, Н.Е. Серебряков и председатель – доктор филологических наук И.А. Белецкий, эвакуированный в Томск из Киева [Там же. Л. 78]. Национальная группа сдавала теоретический экзамен по дисциплине «Основы марксизма-ленинизма» и практический – «Актерское мастерство». Поскольку студия была национальная и проходила обучение на русском языке, не являвшемся для карело-финской молодежи родным, то экзамен по французскому языку девушки не сдавали. Летом 1943 г. национальную актерскую мастерскую Ленинградского театрального института в Томске (класс Б.М. Сушкевича, Е.Д. Головинской и О.И. Альшиц) окончили семь студентов – 1/5 часть первоначального набора студии. Среди выпускников были только девушки: М. Карпова, Т. Карпова, Х. Кахи, Е. Кемова, М. Мяккиева [22. Л. 9]. Перемещение Театрального института в Томск дало возможность им успешно окончить ЛГТИ. Отмечая достижения группы, Н.Е. Серебряков с удовлетворением сообщал: «Карело-финская национальная мастерская, сохраненная, несмотря ни на какие трудности в Ленинграде и в пути – окончила институт» [11. Л. 15]. Все девушки получили благодарность института за успешную учебу и активную общественную деятельность, в особенности М. Карпова, Е. Кемова и Е. Тихонова. Дипломные спектакли студии («Васса Железнова» и «Женитьба Бальзаминова»), показанные в Новосибирске с помощью юношей русских курсов, «были весьма положительно оценены творческими работниками и всей общественностью города» [11. Л. 3 об.]. Там же, в Новосибирске, девушкам национальной группы удалось увидеться с О.И. Альшиц – художественным руководителем студии довоенного периода. Находясь в эвакуации, театральный педагог возглавляла Дом культуры железнодорожников станции Инская. О.И. Альшиц приехала в Новосибирск для участия в областном совещании работников культуры, проходившем в здании Новосибирского оперного театра. Здесь произошла встреча педагога со своими «дорогими девочками»: «Мы сидели и плакали – вспоминали и снова плакали» [23. С. 76].

В августе 1943 г. молодым национальным актрисам предстояло вернуться в прифронтовую столицу Карелии – Беломорск. О том, что семь студенток карело-финской мастерской должны были окончить ЛГТИ в Томске, Н.Е. Серебряков информировал Управление по делам искусств КФСР заранее – с апреля 1943 г. Это было вызвано необходимостью урегулирования комплекса административно-организационных вопросов. Следовало получить подтверждение республики, направившей национальных студентов на учебу в Ленинград в 1938 г., о возможности принятия актрис на работу, а также заручиться гарантиями на выдачу пропусков для въезда девушек в прифронтовую территорию страны. Как показал анализ «запросов» и «молний», инициативы Н.Е. Серебрякова натолкнулись на межведомственную рассогласованность и бюрократическую волокиту. Следствием этого стала неопределенность правового статуса выпускниц национальной мастерской.

С одной стороны, к тому моменту они уже не являлись студентками, соответственно, не получали стипендии. С другой стороны, не были еще приняты в штат Национального театра, поэтому – нет заработной платы. Кроме того, ситуацию осложнил процесс перебазирования Государственного финского драматического театра Карелии в 1943 г. из Архангельской области на территорию КФССР. Ввиду неопределенности сложившейся ситуации и подготовки вуза к переезду в Новосибирск Н.Е. Серебряков попросил содействия в этом вопросе Комитета по делам искусств при СНК СССР. Как показали дальнейшие события, эта управленческая инициатива была эффективна, и уже 30 августа 1943 г. в Томск пришла телеграмма из Беломорска. В ней председатель Совнаркома КФССР П.С. Прокконен информировал Н.Е. Серебрякова о вызове девушек на работу в Национальный театр Карелии с разрешением их въезда в Беломорск [24. Л. 13]. В сентябре 1943 г. на счет Театрального института из Беломорска поступили деньги для возвращения молодых актрис в Карелию. Тепло прощаясь с национальной студией ЛГТИ, директор вуза Н.Е. Серебряков говорил: «Наступил день расставания с русыми девушками, стойко перенесшими все испытания. Заброшенные далеко от своей родины сперва на юг, затем на восток, они отъезжали от нас, чтобы вернуться в Петрозаводск» [25. Л. 39]. Сами выпускницы позднее вспоминали, что Томск, «приютивший» у себя Театральный институт в 1942–1943 гг., дал возможность национальной группе выжить и воплотить свою профессиональную мечту.

С октября 1943 г. институт переехал в Новосибирск, где в период войны находились в эвакуации Академический театр им. Пушкина и новый ТЮЗ Ленинграда. О целесообразности размещения ЛГТИ в Новосибирске Театральный институт ходатайствовал весь «томский» период. Об этом свидетельствует переписка директора вуза с начальником Управления по делам искусств при СНК РСФСР Н.Н. Беспаловым и представителем Управления при Леноблисполкоме Т.Я. Карской. Об этом же ходатайствовали деятели культуры Новосибирска к секретарю Новосибирского обкома ВКП(б) М.В. Кулагину. Управленческий талант Н.Е. Серебрякова помог установить и поддержать связь института с представителями партийно-государственной номенклатуры Ленинграда, Костромы, Пятигорска, Томска, Новосибирска. Это видно из официальной переписки Н.Е. Серебрякова с председателем Томского горисполкома Н.Г. Барановым, секретарями Томского горкома ВКП(б) С.С. Чернышевым и А.М. Алемасовым, Ленинградского горкома ВКП(б) А.А. Кузнецовым [26. Л. 25]. Будучи заместителем председателя Комиссии по вопросам обороны Ленинграда, А.А. Кузнецов проделал огромную работу по мобилизационным вопросам, созданию народного ополчения, эвакуации людей и предприятий из блокадного города. После того как институту удалось добиться перевода в Новосибирск, Н.Е. Серебряков информировал А.А. Кузнецова о перспективах дальнейшей работы вуза – сотрудничестве с ленинградскими театрами, наборе новых групп, организации Театрального техникума в Сибири. К тому времени у ЛГТИ появилась собственная костюмерная мастерская, хорошая библиотека, а с переездом вуза в Новосибирск увеличился и педагогический состав института, в Ученом совете которого были уже почти все мастера довоенного периода (за исключением Б.М. Сушкевича). Выражая надежду на то, что в Новосибирске институт будет так же полезен, как и в Томске, Н.Е. Серебряков дал слово, что «по первому требо-

ванию ЛГТИ вернется в Ленинград организацией, накопившей опыт для дальнейшей успешной работы» [26. Л. 24–24 об.].

Осенью 1943 г. в Беломорск из Новосибирска прибыла группа молодых актрис – выпускниц карело-финской мастерской. Предполагалось, что они войдут в состав труппы Национального театра, перебазируемого в тыловые районы Карелии. Однако близость фронта и специфика национального вопроса в годы войны внесли коррективы в реализацию этого плана. Так, например, М. Карпова, прибыв в Беломорск, первоначально стала актрисой национального ансамбля «Кантеле». Однако в феврале 1944 г. девушку, хорошо знавшую финский язык, призвали в ряды РККА, где она служила радистом и военным переводчиком [27. Л. 4–10]. Остальные девушки (за исключением Х. Кахи) были приняты в труппу Национального театра Карелии, переведенного в с. Шуерецкое поблизости от Беломорска. Препятствием к возвращению Х. Кахи стал комплекс обстоятельств, не последнюю роль среди которых сыграла этническая принадлежность Хельми и ее мужа – студента ЛГТИ Ивана Кахи. Еще накануне эвакуации Театрального института из Ленинграда в городе прошли аресты среди ингерманландских финнов из числа преподавателей и сотрудников Ленинградского университета, Горного и Технологического институтов. Мотивацией к этническим репрессиям стала потенциальная опасность ингерманландцев в их возможном «пособничестве» финским оккупантам. Поэтому 20 марта 1942 г. вышло постановление Военного Совета Ленинградского фронта о высылке из города финнов, оставшихся внутри блокадного кольца [28. С. 135]. Ингерманландцы находились в составе трудармий НКВД – централизованных военизированных формирований особого режима. Самая крупная из таких армий располагалась в Челябинске. При всей неоднородности ее социального и национального состава там находились этнические представители тех государств, которые воевали с СССР, в том числе ингерманландские финны. По прибытии Театрального института в Томск Ивана Кахи отправили в трудармию треста «Челябметаллургстрой». Позднее он был освобожден и мобилизован в разведывательно-диверсионную группу штаба Ленинградского фронта. Совершая рейды в тыл противника, И. Кахи доставлял важную информацию, позволявшую корректировать наступление частей РККА. В сентябре 1944 г. он погиб при выполнении боевого задания. Его жена, Х. Кахи, окончив ЛГТИ в Томске, вместе с дочерью, вывезенной родителями-студентами из блокады, были отправлены на лесозаготовки в колхоз «Боевик» д. Большая Докья Вовожского р-на Удмуртии [29. Л. 83–85]. Х. Кахи смогла вернуться в Карелию после окончания войны и стать актрисой Национального театра республики. ЛГТИ возвратился в Ленинград из эвакуации в феврале 1945 г. Среди руин на Моховой здание вуза выделялось тем, что почти не пострадало внешне. Но вернувшиеся студенты и преподаватели вспоминали, что радость встречи с любимым городом сменилась страшной «изнанкой» войны. Большинство возвратившихся ощутили состояние «угнетенности» и осознание того, что «камни сохранились, но Молох, который прокатился по стране, поглотил всю нашу молодежь» [30].

Таким образом, анализ документов позволяет признать, что эвакуация Ленинградского театрального института и восстановление его деятельности в Томске было верным управленческим решением, оправданным условиями

военного времени и спецификой тылового региона. «Томский» период ЛГТИ 1942–1943 гг. был сопряжен с необходимостью преодоления бюрократических барьеров в реализации комплекса учебно-методических, повседневно-бытовых и общественно-политических задач ведущего творческого вуза страны. Конструктивный диалог, сложившийся между руководством Театрального института, представителями партийно-государственных органов власти Томского края и Карелии позволили завершить обучение уникальной актерской мастерской – карело-финской студии Национального театра Карелии. Из всех национальных мастерских ЛГТИ довоенного набора эта группа стала единственным выпуском. Руководителями класса были ведущие театральные педагоги страны: Б.М. Сушкевич, О.И. Альшиц, Е.Д. Головинская, А.И. Авербух, чья профессиональная коммуникация стала важным фактором коллективной биографии национальной мастерской. Административно-организационный талант руководства ЛГТИ в лице Н.Е. Серебрякова способствовал включению творческих ресурсов вуза в реализацию политико-просветительских и народнохозяйственных функций Томского края. Однако специфика национальной политики СССР в период Великой Отечественной войны по отношению к финнам отразилась в судьбах представителей ингерманландских финнов среди студентов мастерской драматичными фактами их биографий.

Список литературы

1. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1–1. Д. 43.
2. *Серебряков Н.Е.* Сила духа (из дневника военных лет) // Театральный институт на Моховой в годы войны: сб. воспоминаний / ред. Т.Е. Кузовлева. СПб. : СПГАТИ, 2005. С. 14–21.
3. *Архив РГИСИ.* Оп. 5–лс. Д. 1.
4. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-493. Оп. 1. Д. 625.
5. *Серебряков Н.Е.* В годы Отечественной войны // Записки о театре: сборник статей / ред. Н.Р. Мервольф. Л. ; М. : Искусство, 1958. С. 212–233.
6. *Личный архив Бейм Т.С.* Документальный комплекс Э.И. Бейм (Халонен). Воспоминания.
7. ЦДНИ ТО. Ф. 80. Оп. 3. Д. 267.
8. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1–1. Д. 54.
9. *Сперанский А.В.* Высшая школа СССР в 1941–1945 гг.: экзамены войны // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. Т. 15, № 3. С. 33–38.
10. *Фоминых С.Ф., Сорокин А.Н., Некрылов С.А., Литвинов А.В.* Вузы Томска в годы Великой Отечественной войны (1941–1945) // Русин. 2015. № 2.
11. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1–1. Д. 53.
12. *Серебряков Н., Головинская Е., Стернина А.* Спасибо! // Красное знамя. 1943. 22 октября.
13. *Соболева Н.В.* Год рождения – тысяча девятьсот двадцать третий... / ред. И.С. Трояк. Новосибирск : НГТУ, 2016. 504 с.
14. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1–1. Д. 62.
15. *СПбГМТИМИ.* ОР. Ф. 245. Оп. 2. Д. 85. НВМ 806/134. 3 л.
16. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-526. Оп. 1. Д. 158.
17. ЦДНИ ТО. Ф. 80. Оп. 3. Д. 208.
18. *Фохт К.* Агитбригада в колхозах Томского района // Красное знамя. 1942. 30 декабря.
19. *Алемасов А., Баранов Н.* Ленинградскому театральному институту // Красное знамя. 1943. 24 октября.
20. *Серебряков Н., Головинская Е.* Ко всем студентам, научным работникам, рабочим и служащим высших учебных заведений Томска // Красное знамя. 1943. № 17 (21 января).
21. *Архив РГИСИ.* Оп. 3–лс. Д. 4.
22. *Архив РГИСИ.* Оп. 5–лс. Д. 10.

23. Альшиц О.И. «...Твои верные карелы...» // Сценическая педагогика / ред. Ю.А. Васильев. Л. : ЛГИТМиК, 1988. С. 71–77.
24. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1–1. Д. 58.
25. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-352. Оп. 1–1. Д. 80.
26. ЦГАИПД СПб. Ф. Р-24. Оп. 2^в–6. Д. 6405.
27. Архив Национального театра Карелии. Описание дел по личному составу. Д. 2/70.
28. Кирьянен А.И., Лабудин А.В., Самодуров А.А. Ингерманландские финны: трудная история // Управленческое консультирование. 2017. № 5. С. 130–141.
29. Архив Национального театра Карелии. Описание дел по личному составу. Д. 7/67.
30. Табатчикова Е.А. Линия горизонта. Электрон. дан. URL: <https://snob.ru/profile/23839/blog/92272> (дата обращения: 17.04.2021).

References

1. The Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb). Fund R–352. List 1–1. File 43.
2. Serebryakov, N.E. (2005) Sila dukha (iz dnevnika voennykh let) [Fortitude (from the diary of the war years)]. In: Kuzovleva, T.E. (ed.) *Teatral'nyy institut na Mokhovoy v gody voyny* [Theater Institute on Mokhovaya Street During the War]. St. Petersburg: SPGATI. pp. 14–21.
3. The Archive of the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI). List 5–ls. File 1.
4. The Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb). Fund R–493. List 1. File 625.
5. Serebryakov, N.E. (1958) V gody Otechestvennoy voyny [During the Great Patriotic War]. In: Mervolf, N.R. (ed.) *Zapiski o teatre* [Notes about Theater]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo. pp. 212–233.
6. T.S. Beim's Personal Archive. (n.d.) *Documents of E.I. Beim (Halonen)*.
7. The Documentation Centre for Contemporary History of Tomsk Region (TsDNI TO). Fund 80. List 3. File 267.
8. The Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb). Fund R–352. List 1–1. File 54.
9. Speransky, A.V. (2015) Vysshaya shkola SSSR v 1941–1945 gg.: ekzameny voyny [The system of higher education in the USSR, 1941–1945: Exams of war]. *Vestnik YuUrGU. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki*. 3. pp. 33–38.
10. Fominykh, S.F., Sorokin, A.N., Nekrylov, S.A. & Litvinov, A.V. (2015) Tomsk universities during the Great Patriotic War 1941–1945]. *Rusin*. 2(40). (In Russian). DOI: 10.17223/18572685/40/3
11. The Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb). Fund R–352. List 1–1. File 53.
12. Serebryakov, N., Golovinskaya, E. & Stermina, A. (1943) Spasibo! [Thanks!]. *Krasnoe znamya*. 22th October.
13. Soboleva, N.V. (2016) *God rozhdeniya – tysyacha devyat'sot dvadtsat' tretiy...* [Year of birth–nineteen twenty-three]. Novosibirsk: NSTU.
14. The Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb). Fund R–352. List 1–1. File 62.
15. St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art. Department of Manuscript (SPbGMTiMI. OR). Fund 245. List 2. File 85. 3 p.
16. The Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb). Fund R–526. List 1. File 158.
17. The Documentation Centre for Contemporary History of Tomsk Region] (TsDNI TO). Fund 80. List 3. File 208.
18. Focht, K. (1942d) Agitbrigada v kolkhozakh Tomskogo rayona [A team of agitators in the collective farms of the Tomsk region]. *Krasnoe znamya*. 30th December.
19. Alemasov, A. & Baranov, N. (1943o) Leningradskomu teatral'nomu institutu [To the Leningrad Theater Institute]. *Krasnoe znamya*. 24th October.
20. Serebryakov, N. & Golovinskaya, E. (1943) Ko vsem studentam, nauchnym rabotnikam, rabochim i sluzhashchim vysshikh uchebnykh zavedeniy Tomsk [To all students, researchers, workers, and employees of Tomsk higher educational institutions]. *Krasnoe znamya*. 21st January.
21. The Archive of the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI). List 3–ls. File 4.
22. The Archive of the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI). List 5–ls. File 10.
23. Alshitz, O.I. (1988) “...Tvoi vernye karely...” [“...Your loyal Karelians...”]. In: Vasiliev, Yu.A. (ed.) *Stsenicheskaya pedagogika* [Stage Pedagogy]. Leningrad: LGITMiC. pp. 71–77.

24. The Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb). Fund R-352. List 1-1. File 58.

25. The Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI SPb). Fund R-352. List 1-1. File 80.

26. The Central State Archive of Historical and Political Documents St. Petersburg (TsGAIPD SPb.). Fund R-24. List 2v-6. File 6405.

27. The Archive of the National Theater of Karelia. Inventory of cases by personnel. File 2/70.

28. Kirjanen, A.I., Labudin, A.V. & Samodurov, A.A. (2017) Ingermanlandskie finny: trudnaya istoriya [Ingermanland Finns: a Difficult History]. *Upravlencheskoe konsul'tirovanie*. 5. pp. 130-141. DOI: 10.22394/1726-1139-2017-5-130-141

29. The Archive of the National Theater of Karelia. Inventory of cases by personnel. File 7/67.

30. Tabatchikova, E.A. (1992) *Liniya gorizonta* [The Skyline]. [Onlin] Available from: <https://snob.ru/profile/23839/blog/92272> (Accessed: 17th April 2021).

Сведения об авторе:

Ружинская И.Н. – кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной истории Петрозаводского государственного университета (Петрозаводск, Россия). E-mail: rin@petsru.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Ruzhinskaya I.N. – Petrozavodsk State University (Petrozavodsk; Russian Federation). E-mail: rin@petsru.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.07.2021;
одобрена после рецензирования 22.11.2021; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 17.07.2021;
approved after reviewing 22.11.2021; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 130.2

doi: 10.17223/22220836/50/10

СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ДЕЛОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ (НА ОСНОВАНИИ ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕРЕНИЙ Г. ХОФСТЕДЕ)

Оксана Анатольевна Скальная

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
phdlife2030@gmail.com*

Аннотация. Китай во многом имеет свою специфику, и это объясняется его многообразным историческим и философским наследием. Китайская культура и философия неотделимы друг от друга, и именно по этой причине деловая культура в данной статье будет рассматриваться с позиции традиционных философских оснований. Понимание культурного феномена на философско-теоретическом уровне представляется императивным для исследования и моделирования социокультурной и межкультурной динамики. Ядром деловой культуры является национальная культура, и в связи с этим для определения специфичных черт делового пространства Китая мы будем базироваться на типологии культурных измерений Г. Хофстеде.

Ключевые слова: китайская деловая культура, китайская философия, конфуцианство, Герт Хофстеде, кросскультурные исследования

Для цитирования: Скальная О.А. Специфика современной китайской деловой культуры через призму традиционной китайской философии (на основании типологии культурных измерений Г. Хофстеде) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 121–129. doi: 10.17223/22220836/50/10

Original article

PARTICULARITY OF MODERN CHINESE BUSINESS CULTURE THROUGH THE PRISM OF TRADITIONAL CHINESE PHILOSOPHY (BASED ON THE TYPOLOGY OF CULTURAL DIMENSIONS OF HOFSTED)

Oksana A. Skalnaya

National Research Tomsk State University Tomsk, Russian Federation, phdlife2030@gmail.com

Abstract. In a globalized world, an understanding of the national specifics of the business culture of another country, especially a culturally contrasting one, is paramount for successful joint business activities. However, this requires a deeper understanding of the socio-cultural patterns and cultural heritage of a country. In view of the ever-growing importance of the Chinese economy on the world stage, the modern business culture of mainland China deserves a particular cultural and philosophical reflection. China has a lot of its own specific characteristics, which is explained by its diverse historical and philosophical heritage, and in this article, business culture is discussed from the perspective of traditional philosophical foundations.

The purpose of this article is to reveal the features of the business culture of China in the modern sociocultural space of Chinese society through the prism of ancient Chinese

philosophy based on the typology of cultural dimensions of Hofstede. The Geert Hofstede's six cultural dimensions theory was chosen as a methodology for this cross-cultural analysis as the most researched and discussed.

China has a rich philosophical heritage and in the patterns of business communication in China we can notice the influence of such teachings as Taoism, Buddhism, Legism and, of course, Confucianism. It is worth emphasizing that Confucianism comes to the fore when interpreting the traditions and practices of business interaction common in the modern business world of China.

Based on the results of the last major study by Hofstede and Minkov, conducted in 2010, the following characteristics of Chinese business culture were identified: a pronounced distance of power (80 points out of 100), a prevailing orientation on collectivism (individualism level – 20 out of 100), an ambiguous attitude to avoid uncertainty (30 out of 100), masculinity of society (66 out of 100), focus on long-term (87 out of 100), and restraint in the pursuit of pleasures (level of indulgence – 24 out of 100). By a series of examples, it was shown that these features are connected with the philosophical worldview of the Chinese and allow us to form a common understanding of the functioning of the business environment of China.

Special characteristics of business culture are deeply rooted in the cultural memory of Chinese society. According to the opinion of the author of the article, the relationship between philosophical heritage, especially Confucian, and Chinese business culture can be traced through the norms and patterns of business behavior. However, under the influence of modern sociocultural transformations, both domestic and transferred from the West, some of the foundations of Chinese business culture undergo a series of changes, and this requires a further analysis.

Keywords: Chinese business culture; Chinese philosophy; Confucianism; Geert Hofstede; cross-cultural research

For citation: Skalnaya, O.A. (2023) Particularity of modern chinese business culture through the prism of traditional chinese philosophy (based on the typology of cultural dimensions of Hofstede). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 121–129. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/10

Между странами активно развиваются деловые коммуникации, и в связи с этим кросскультурные различия в современном международном деловом мире становятся предметом пристального изучения. Современная деловая культура материкового Китая заслуживает отдельного культурно-философского осмысления ввиду всевозрастающей значимости китайской экономики на мировой арене. Следует отметить, что понимание культурных особенностей делового мира Китая – это также ключ к постижению деловых культур и других азиатских стран с конфуцианским наследием или присутствием китайского бизнеса (Тайвань, Корея, Япония, страны Юго-Восточной Азии), а это целый кластер экономик Азиатско-Тихоокеанского региона, играющих важнейшую роль в современном мироустройстве. Цель данной статьи – раскрыть особенности деловой культуры Китая в современном социокультурном пространстве китайского общества через призму древнекитайской философии на основе типологии культурных измерений Хофстеде.

Деловая культура – это субкультуральный феномен, его изучение началось сравнительно недавно, как, в целом, и исследования в области культурологии – в 50–60-е гг. XX в. По определению С.П. Мясоедова, деловая культура представляет собой совокупность ценностных ориентиров и поведенческих стереотипов, принятых в стране или организации при ведении бизнеса [1]. Деловое взаимодействие присутствует во многих аспектах жизнедеятельности людей, поэтому справедливо утверждать, что деловая культура является неотъемлемой частью социокультурной реальности и непо-

средственно участвует в процессах трансформации общества. Ядром деловой культуры является национальная культура. Она определяет культурную парадигму функционирования общества и выражается в преобладании нормативно-ценностным ориентирам. Типология культур по национальному признаку была предложена в США и Европе начиная с 60-х гг. XX в. такими учеными, как Ф. Клакхон, Ф. Стродтбек, Г. Хофстеде, Э. Холл, Ф. Тромпенаарс, Г. Триандис, Т. Парсонс, Т. Шварц, Дж. Роттер, Т. Коттел (преимущественно специалистами в области социальной психологии и антропологии).

В качестве методологии для данного кросскультурного анализа была выбрана типология культурных измерений Герта Хофстеде, общепризнанного специалиста в области межкультурных исследований, по степени изученности и проработанности превосходящая другие модели исследования национальной культуры. В 2010 г. Хофстеде совместно с исследователем Майклом Минковым было проведено масштабное исследование с использованием данных крупнейшего социального проекта «Всемирного обзора ценностей» («World Values Survey»), и в настоящее время модель Хофстеде состоит из шести измерений [2, 3]. Кроме того, Хофстеде и коллегами было уделено особое внимание изучению и пониманию ценностей традиционных азиатских обществ. Например, в 1980-х гг. гонконгским исследователем Бондом было проведено отдельное исследование студентов 22 стран пяти континентов на основе «Опросника китайских ценностей» («Chinese Value Survey»), разработанного китайскими социологами, результаты которого подтвердили достоверность результатов Хофстеде и дополнили существующую модель Хофстеде измерением под названием «конфуцианский динамизм» [4, 5].

Национальная культура Китая зиждется на многообразном философском наследии. В паттернах делового общения прослеживается влияние даосизма, буддизма, легизма и, безусловно, конфуцианства, объединенных общей целью – выстраивание гармонии, баланса с собой и окружающим. Гармоничное состояние достигается путем совершенствования и несопротивления в даосизме, жертвованием личными интересами и движением к высокой цели служения в буддизме, а в легизме – жесткой регламентацией и контролем. Если же мы говорим об «общем языке» деловых культур в Азии и в Китае в особенности, то это конфуцианская школа¹. Конфуцианство выходит на первый план при интерпретации традиций и практик делового взаимодействия, а также в целом при изучении национальной модели управления в Китае. Конфуцианство призывает к самосовершенствованию посредством культивирования пяти добродетелей и к соблюдению социальной иерархии на основе пяти основных типов взаимоотношений. По словам И.Г. Минервина, это философия нравственного и общественного поведения для достижения и поддержания гармоничного состояния в обществе и государстве: «Общественный идеал достигается благодаря сочетанию моральных установок и иерархического порядка...» [6. С. 69]. В данной статье мы дадим описание особенностей китайской деловой культуры через призму философского наследия Китая, основываясь на данных культурных измерений последнего крупного исследования Хофстеде и Минкова, проведенного в 2010 г. [7].

¹ В данной статье мы будем опираться на общие конфуцианские принципы (без указания определенного течения конфуцианской мысли).

1. Дистанция власти – критерий, измеряющий уровень равенства индивидуумов в обществе. Чем выше значение – тем больше дистанция, неравенство. По данному критерию Китай насчитывает 80 баллов из 100, что говорит о наличии высокого уровня неравенства в китайском обществе. Вспомним, что в трудах легистов подчеркивается важность авторитарности руководителя и приветствуется применение системы поощрений и наказаний, а иерархичность и порядок – центральные концепции конфуцианского учения. Согласно Конфуцию, отношения с окружающими людьми выстраиваются согласно «пяти основным связям»: государь–подданный, родители–дети, муж–жена, старший–младший, друг–друг [8], что подразумевает четкую субординацию согласно возрасту и статусу и тем самым обеспечивает стабильность общества. Также поддержанию порядка служит семейно-клановая система организации китайского общества и делового ландшафта. Например, менеджеры, более старшие по рангу, обладают непререкаемым авторитетом, и их подчиненные не склонны принимать какие-либо решения без получения их одобрения. В целом высокая степень иерархичности присутствует во всех сферах жизни – семейной, общественной и деловой.

2. Индивидуализм, характеризующий отношения индивида и общества. Китайское общество отличается низким уровнем индивидуализма (20 баллов из 100) – индивидуальные достижения поощряются меньше, чем, например, в США или Европе, прежде всего ценится вклад в коллективный труд. Принадлежность группе, поддержание связей, соблюдение гармонии в отношениях – эти признаки характеризуют многие коллективные общества азиатских стран, придерживающихся конфуцианской идеологии. Представители конфуцианства делят людей на «своих» и «чужих» согласно разветвленной сети связей, или «гуаньси» («关系» *guānxì*), что является уникальной характеристикой делового общения. Связи рассматриваются как источник информации, ресурсов, они важны для построения репутации, и от качества и обширности связей зависит успех в деловом мире. Для поддержания же установленных доверительных связей приняты обмен подарками и поздравлениями, а также регулярные встречи. Межличностные связи тесно переплетены с деловыми отношениями, что, однако, в некоторой степени усложняет взаимодействие с китайцами в бизнес-среде [9]. Кроме того, представители китайской культуры очень чувствительны к «потере лица» (означает оказаться в неловком положении, опозориться) в общественном и тем более деловом кругу. Согласно же другому философскому течению, буддизму, в деловых отношениях порицается эгоизм и приветствуются активная поддержка сотрудников, добрые отношения с партнерами. Пропагандируется корпоративная социальная ответственность, филантропия, так как одной из основных задач бизнеса является помощь людям от полученной прибыли. Компании, придерживающиеся буддийской философии, отличаются миролюбивостью, так как понимают, что несут ответственность за окружающих людей и среду и необходимо учитывать интересы всех сторон бизнес-процесса, а лидеры таких компаний руководствуются предназначением служить высокой миссии или идее. Следует подчеркнуть, что государственный строй Китая – социализм с китайской спецификой – играет немаловажную роль в поддержании коллективистских ценностей в обществе.

3. Избегание неопределенности, указывающее на неумение быть гибким в незнакомой или новой ситуации, отходить от правил. Согласно результатам исследования, Китай набрал 30 баллов из 100, т.е. неопределенность приемлема. Обратимся к двум другим ключевым кросскультурным исследователям. Американским антропологом Э. Холлом в 1976 г. в книге «Beyond culture» была предложена относительно простая дуальная модель для понимания межкультурных различий – низкоконтекстуальные и высококонтекстуальные культуры [10]. Для первых важными представляется открытость и прямолинейность в общении и поведении. Для вторых необходимо понимание контекста ситуации, как-то: невербальных знаков, бэкграунда, жестов и символов, что усложняет процесс кодификации и декодификации информации. Китайская культура относится к высококонтекстуальной – отмечается амбивалентность как в поведении, так и в речи китайцев (китайский язык, как известно, богат метафорами и фразеологизмами). Согласно методологии другого известного ученого в области кросскультурных исследований, Ричарда Льюиса, Китай наряду с Японией, Кореей и Финляндией носит признаки реактивной культуры: при общении принято слушать и следовать за собеседником (так называемые *listening cultures*), коммуницировать невербально, а люди данного типа культуры пассивны, внимательны, вежливы, неконфликтны и высокоморальны [11]. Как следствие, при общении возрастает уровень неопределенности из-за сложности интерпретации знаков и символов пассивного собеседника. Приведем другой пример проявления неопределенности: китайцы отличаются «неторопливостью» в принятии решений, предпочитая ожидать правильный момент для определенного действия, который «созревает» благодаря внешним обстоятельствам. В этом случае мы говорим о «следовании природе» («順其自然» *shùn qí zì rán*), что соответствует даосскому принципу естественности и недеяния. К примеру, одна из строк основополагающего трактата даосизма «Дао дэ цзин» гласит: «Для человека образец – Земля. Для Земли образец – Небо. Для Неба образец – Путь. Для Пути образец – самопроизвольная естественность» («人法地，地法天，天法道，道法自然» *rén fǎ dì, dì fǎ tiān, tiān fǎ dào, dào fǎ zì rán*) [12]. Иными словами, все в мире основывается на естественности. С другой стороны, правила, ясность, структурированность имеют важнейшее значение в жизни китайцев, так как базируются на центральной концепции порядка и гармонии, принятой в конфуцианстве. Известная конфуцианская цитата гласит: «Если есть праведность в сердце, будет красота в характере. Если есть красота в характере, будет гармония в доме. Если есть гармония в доме, будет порядок во всей стране. Если есть порядок в стране, будет мир во всем мире». Например, для многих иметь стабильную должность часто важнее более высокооплачиваемой, но в то же время более рискованной, ответственной позиции в компании. В общем, что касается критерия «избегание неопределенности», то следует отметить сложность его однозначной интерпретации и необходимость более детального изучения.

4. Маскулинность – показатель, определяющий стремление к конкуренции в обществе. По уровню маскулинности Китай имеет значения, идентичные Германии и Великобритании, – 66 баллов. Деловая среда Китая характеризуется высокой конкуренцией и нацеленностью на успех. Ввиду многочисленности населения и ограниченности ресурсов китайцы с самых

ранних лет приучены к трудолюбию, ведь, согласно конфуцианству, упорство и труд – путь к успеху. К примеру, с 605 г., со времен правления династии Суй, в Китае существовала система государственных экзаменов «кэцзюй» («科举» kējǔ), с помощью нее на ключевые позиции отбирались самые способные люди. Интересно, что подобная система тестирования и отбора существует и сейчас. Что касается отношения к деньгам и прибыли – обогащение приветствуется и является признаком стабильности, тем более, что возможности достижения финансового благополучия во второй экономике мира являются реальными как никогда. Только один из примеров бурного развития экономики Китая – Всемирная организация интеллектуальной собственности опубликовала данные, что за 2019 г. Китай занял первое место в мире по количеству заявок на патенты (58 990 заявок), тем самым обогнав США, мирового лидера на протяжении последних 40 лет [13]. Имея огромный потребительский рынок и централизованную власть, Китай по многим параметрам уже занимает первое место в мире и уверенно движется к званию мировой сверхдержавы. Можно предположить, что если бы критерий маскулинности был проанализирован в последние годы, то Китай набрал бы еще более высокие баллы.

5. Ориентация на долгосрочность, или «конфуцианский динамизм», характеризует общество с ориентацией на будущее и означает наличие у людей прагматизма, настойчивости. Китайская деловая культура занимает очень высокую позицию в списке стран по степени ориентации на долгосрочность – 87 баллов! Согласно конфуцианскому учению, уважения заслуживают такие деловые качества, как трудолюбие, настойчивость, сдержанность, любовь к самообразованию, скромность. Китайцам свойственно откладывать финансовые средства и ответственно готовиться к будущему, а в китайской деловой культуре трудовая этика превыше всего. Что касается ориентации во времени на долгосрочное будущее, то, к примеру, налаживание, накопление и поддержание связей с различными людьми рассматривается как вклад в будущее, так как в какой-то момент в жизни определенные связи могут быть полезны. Отношения с людьми как в обществе, так и в бизнес-среде выстраиваются с целью установления долгосрочной дружбы на основе гуманного поведения, так называемых «пяти добродетелей»: человеколюбие, чувство долга, благопристойность, разумность и правдивость [8], прописанных в «Лунь-Юе», основном конфуцианском каноне. В литературе можно также встретить такое понятие, как «конфуцианский предприниматель» (Confucian entrepreneur) – бизнесмен образцового поведения, проявляющий гуманность к людям (以人为本 yǐ rén wéi běn) и стремящийся к гармонии между справедливостью и получением прибыли (义利合一 yì lì hé yī) [14, 15]. В настоящее время в научном обществе в связи с экономическими успехами Китая критерий «конфуцианский динамизм» широко изучается как на теоретическом, так и практическом уровнях как показатель развития и потенциала страны.

6. Критерий индულгенция, или «потакание слабостям», означает культурно-социальные установки людей в отношении стремления к удовольствию. Общий балл у Китая по данному измерению – 24. Как известно, среднестатистический китаец умерен в своих желаниях и превыше всего ценит трудолюбие и экономность. В повседневной жизни китайцы проводят большую часть времени на работе и мало отдыхают. Согласно конфуцианской

трактовке, «благородному мужу» («君子» jūnzǐ), или человеку с образцовым поведением, важно быть дисциплинированным и во всем придерживаться принципа умеренности, так называемого «срединного пути» («中道» zhōng dào). Умеренность в жизни достигается поддержанием баланса между желаниями и «ритуалами», или «ли» («禮» lǐ), принятыми в обществе. Несмотря на то, что в последние годы с ростом покупательной способности китайское население, особенно средний класс, позволяет себе больше видов досуга и стремится к роскоши и богатству, привычка откладывать денежные средства и проявлять умеренность в поведении крепко укоренена в большинстве китайских семей.

В последнее время в научных кругах отмечается некоторое ослабление доминирования модели Хофстеде, так как появляются новые данные и методологии исследований, учитывающие меняющуюся социокультурную парадигму современных культур. Важно отметить, что несмотря на желание стандартизировать и унифицировать культурные особенности посредством кросс-культурных исследований, все больше ученых утверждают, что локальные культурные характеристики приобретают все более важное значение по сравнению с универсальными ценностями и требуют более глубокого дескриптивного и онтологического исследования.

Особенности деловой культуры глубоко укоренены в культурной памяти китайского общества. По мнению автора, очевидна взаимосвязь философского наследия, в особенности конфуцианского, и китайской деловой культуры, которая прослеживается через нормы и паттерны делового поведения. Посредством анализа шести измерений модели Хофстеде применительно к Китаю удалось выявить следующие характеристики китайской деловой культуры – выраженная дистанция власти, превалирование ориентации на коллективизм, неоднозначное отношение к избеганию неопределенности, маскулинность общества, нацеленность на долгосрочность, а также сдержанность в стремлении к удовольствиям. Было показано, что данные особенности так или иначе связаны с философским мировоззрением китайцев и позволяют сформировать общее понимание функционирования делового пространства Китая, являющееся залогом успешного взаимодействия с представителями китайской культуры. Однако под влиянием современных социокультурных трансформаций, как внутрикитайских, так и заимствованных с Запада, некоторые основы китайской деловой культуры претерпевают ряд изменений, что требует нового осмысления и дальнейшего детального анализа.

Список источников

1. *Мясоедов С.П.* Основы кросскультурного менеджмента: Как вести бизнес с представителями других стран и культур. М. : Дело, 2003. 256 с.
2. *Hofstede G.* Dimensionalizing cultures: The Hofstede model in context // *Online readings in psychology and culture*. 2011. № 2 (1). 26 p.
3. *Hofstede G., Hofstede G. J., Minkov M.* *Cultures and Organizations: Software of the mind* (3rd ed). New York : McGraw-Hill, 2010. 576 p.
4. *Fan Y.* A classification of Chinese culture // *Cross Cultural Management: An International Journal*. 2000. № 7 (2). 14 p.
5. *Hofstede G., Bond M.H.* The Confucius connection: From cultural roots to economic growth // *Organizational dynamics*. 1988. № 16 (4). P. 5–21.
6. *Минервин И.Г.* Азиатский менеджмент: конфуцианское наследие и современность // *Экономические и социальные проблемы России*. 2015. № 1. С. 66–106.

7. Hofstede Insights. URL: <https://www.hofstede-insights.com/country/china/> (дата обращения: 15.05.2020).
8. Переломов Л.С. Конфуций «Лунь Юй». М.: Восточная литература, 1998. С. 167–180.
9. Su Hui. A systematic review of the impact of cultural differences on American-Chinese partnerships. Master of Business Administration. Diss. University of Prince Edward Island, 2015. 41 p.
10. Hall E.T. Beyond culture. NY.: Garden city: Anchor Press, 1976. 256 p.
11. Lewis R.D. When cultures collide: leading across cultures (3rd ed). Boston : Nicholas Brealey International, 2006. 342 p.
12. Виноградский Б.В. Трактат о Пути и способах продвижения. Двадцать пятый чжан. URL: <http://taopoo.narod.ru/3/vn.html> (дата обращения: 10.06.2020).
13. France 24. URL: <https://www.france24.com/en/20200407-in-first-china-moves-ahead-of-us-as-world-s-top-patent-filer> (дата обращения: 28.05.2020).
14. 张丽霞, 颜会哲, 杜坤. 浅析儒家思想与企业文化的协同关系 // 商場現代化. 2007. № 501. P. 340–341. [Zhang Lixia, Yan Huizhe, Du Kun. Analysis of the synergetic relationship between Confucianism and corporate culture // Market modernization. 2007. № 501. P. 340–341.]
15. 刘月霞. 儒商及儒商伦理的现代考量 // 商場現代化. 2007. № 491. P. 91–92. [Liu Yuexia. Modern considerations of Confucian businessman and Confucian Businessman's Ethics // Market modernization. 2007. № 491. P. 91–92.]

References

1. Myasoedov, S.P. (2003) *Osnovy kross-kul'turnogo menedzhmenta: Kak vesti biznes s predstavitel'yami drugikh stran i kul'tur* [The basics of cross-cultural management: How to make business with the representatives of different countries and cultures]. Moscow: Delo.
2. Hofstede, G. (2011) Dimensionalizing cultures: The Hofstede model in context. *Online Readings in Psychology and Culture*. 2(1).
3. Hofstede, G., Hofstede, G.J. & Minkov, M. (2010) *Cultures and Organizations: Software of the mind*. 3rd ed. New York: McGraw-Hill.
4. Fan, Y. (2000) A classification of Chinese culture. *Cross Cultural Management: An International Journal*. 7(2).
5. Hofstede G. & Bond, M.H. (1988) The Confucius connection: From cultural roots to economic growth. *Organizational Dynamics*. 16(4), pp. 5–21.
6. Minervin, I.G. (2015) Aziatsky menedzhment: konfutsianskoe nasledie i sovremennost' [Asian management: Confucius heritage and modernity]. *Ekonomicheskie i sotsial'nye problemy Rossii – Economic and Social Problems of Russia*. 1. pp. 66–106.
7. Hofstede Insights. [Online] Available from: <https://www.hofstede-insights.com/country/china/> (Accessed: 15th May 2020).
8. Perelomov, L.S. (1998) *Konfutsiy "Lun' Yuy"* [Confucius "Lunyu"]. Moscow: Vostochnaya Literatura. pp. 167–180.
9. Su, Hui. (2015) *A systematic review of the impact of cultural differences on American-Chinese partnerships*. Master of Business Administration Diss. University of Prince Edward Island.
10. Hall, E.T. (1976) *Beyond Culture*. New York: Garden city: Anchor Press.
11. Lewis, R.D. (2006) *When Cultures Collide: Leading Across Cultures*. 3rd ed. Boston: Nicholas Brealey International.
12. Vinogradsky, B.V. (n.d.) *Traktat o Puti i sposobakh Prodvizheniya. Dvadsat' pyaty chzhan* [A Treatise on the Way and Methods of Advancement. Twenty-Fifth Zhan]. [Online] Available from: <http://taopoo.narod.ru/3/vn.html> (Accessed: 10th June 2020).
13. France 24. [Online] *In first, China moves ahead of US as world's top patent filer*. [Online] Available from: <https://www.france24.com/en/20200407-in-first-china-moves-ahead-of-us-as-world-s-top-patent-filer> (Accessed: 28th May 2020).
14. Zhang Lixia, Yan Huizhe & Du Kun. (2007) 浅析儒家思想与企业文化的协同关系. 商場現代化 [Market Modernization]. 501. pp. 340–341.
15. Liu Yuexia. (2007) 儒商及儒商伦理的现代考量. 商場現代化 [Market Modernization]. 491. pp. 91–92.

Сведения об авторе:

Скальная О.А. – аспирант философского факультета Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: phdlife2030@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Skalnaya O.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: phdlife2030@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 01.07.2020;
одобрена после рецензирования 09.09.2020; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 01.07.2020;
approved after reviewing 09.09.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 7.046.1

doi: 10.17223/22220836/50/11

ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ «ОБЩЕКУЛЬТУРНОГО ПРОФИЛЯ» ШВАРЦА КАК ПРОБЛЕМА АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Ирина Михайловна Суворова

Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Россия, suvormih@list.ru

Аннотация. Статья посвящена критическому анализу авторитетной методики опросника ценностных предпочтений Шварца и выявлению противоречий в применении «общекультурного профиля человечества» в аксиологических исследованиях. Помимо теоретического анализа, в работе представлено обобщение результатов кросс-культурного валидирующего исследования ценностных предпочтений коренного малочисленного народа Карелии вепсов, а также сделаны выводы относительно степени валидности «общекультурного профиля».

Ключевые слова: ценности, кросскультурный подход, методология

Для цитирования: Суворова И.М. Парадоксальность «общекультурного профиля» Шварца как проблема аксиологических исследований // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 130–138. doi: 10.17223/22220836/50/11

Original article

SCHWARTZ'S PARADOXICAL “GENERAL CULTURAL PROFILE” AS A PROBLEM OF AXIOLOGICAL RESEARCH

Irina M. Suvorova

Petrozavodsk State University, Petrozavodsk; Russian Federation, suvormih@list.ru

Abstract. The problems of modern axiological thought are closely related to sociological, psychological and cultural studies. In recent decades, the most popular in axiological methodology has been the questionnaire of value orientations by S. Schwartz. The scientist compiled it taking into account the experience of previous researchers of the twentieth century.

It is also known that the testing of this axiological toolkit was carried out in several dozen countries with high socio-economic indicators among students and teachers. Based on these studies, S. Schwartz proposed “general cultural profile of humanity”. The first three positions in the profile are the values of kindness, independence and universalism, and the last positions are the values of hedonism, stimulation and power. According to the author, the “general cultural profile” is a universal definition, reflecting the standard hierarchy of values of humanity. However, the numerous experience of the practical application of the Schwartz questionnaire in order to validate it in modern society refutes this universality and does not confirm the universality of the axiological hierarchy. The article critically analyzes the contradictions of the statement and content of the “general cultural profile,” which create a paradoxical situation: the methodology is generally accepted, but far from exemplary. The analysis focuses on the specifics of the sociological sample of the author of the methodology (teachers and students) during testing, which contradicts the possibility of its universal application for comparison with the “general cultural profile.” The disadvantage of the formulation of the profile reveals a claim to a certain “general culture” of humanity, which is correlated with the politically speculative options for “common European” and “civilizational”

values. The testing of the Schwartz questionnaire also revealed a serious problem with respondents' misunderstanding of the meaning and name of the values indicated in the text. In addition, as practice shows, some respondents do not recognize single statements of the questionnaire as values, considering them needs. It also seems contradictory to combine ethical, aesthetic, political and social values into one value position, refuting all traditional classifications and typologies of values. Thus, there is another contradiction: the substitution of concepts and categories that distort the results of the study. An important point of criticism of the "general cultural profile" is its immutability. While the axiosphere of culture and personality is a dynamically self-developing complex system, depending on a number of factors, and primarily on the socio-cultural situation in which the person resides.

A cross-cultural validation study, conducted by the author of the article among representatives of the indigenous small people of Karelia, Veps, confirmed the results of a theoretical analysis regarding the validity of the "general cultural profile". It made it possible to draw conclusions of the obvious paradoxical definition of the "general cultural profile of humanity," which can be clarified by the author of the questionnaire for continuing constructive research in the field of axiology.

Keywords: values, cross-cultural approach, methodology

For citation: Suvorova, I.M. (2023) Schwartz's paradoxical "general cultural profile" as a problem of axiological research. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 130–138. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/11

Проблематика современной аксиологической мысли тесным образом связана с социологическими, психологическими и культурологическими исследованиями. Философское происхождение аксиологии в подобных случаях служит основанием для использования классической терминологии для обозначения обнаруженных в исследованиях закономерностей и характеристик. Однако на проверку не все заявленные дефиниции оказываются правомочными и нуждаются в критической оценке. Так, заявленная Ш. Шварцем дефиниция «общекультурный профиль человечества» [1] как выстроенная автором иерархия ценностных предпочтений уже второе десятилетие используется для определения валидности его авторской методики – опросника ценностей. Однако точность формулировки и ее соответствие содержанию опросника, а также валидность самой методики вызывают сомнения по нескольким аспектам в силу наличия определенных противоречий.

Целью статьи является выявление противоречий в формулировке и содержании аксиологической дефиниции «общекультурный профиль человечества», предложенной Ш. Шварцем. В качестве методологии используется многоаспектный теоретический анализ дефиниции «общекультурный профиль человечества», а также кросскультурное валидизирующее исследование на основе сравнения «универсального набора ценностей» с аксиосферой жителей коренного малочисленного народа Карелии по опроснику Шварца.

В ходе анализа дефиниции «общекультурный профиль человечества» обнаруживается ее сходство с современными формулировками типа «обще-европейские ценности» и «цивилизационные ценности», которые носят спекулятивно-политический характер, а потому подобные обобщения в общечеловеческом смысле претендуют на популистский статус, а не на научный. Вероятно, автор методики имел в виду, что наряду с изменчивостью «носителей» – материальных воплощений ценностей, «несомые» – «вечные» духовные ценности, нравственно-эстетические константы человеческого бытия в мире (благо, честность, великодушие, прекрасное, возвышенное, героическое и др.) обнаруживаются в культурных нормах разных народов и являются постоян-

ными на протяжении всего развития мировой культуры. «То, что называется общечеловеческими ценностями, есть, конечно, некие абстракции. Нет в реальности добра вообще. Но есть Добро, реализуемое в разных его модификациях, воплощаемое в разнообразных формах, носителях» [2. С. 106]. Ведь именно они (духовные ценности культуры) способствуют обособлению человека в мире животных, совершенствованию личности, наполняют жизнь смыслом, стремлением к «горизонтам Бытия» (С.С. Хоружий). В таком случае у автора методики наблюдается элементарная подмена понятий, которую можно обнаружить в описании методики. В авторском профиле по принципу убывания приоритета ценности распределены следующим образом:

1. Доброта – расположенность к другим, забота о благополучии близких, честность, готовность прощать и помогать, лояльность и ответственность.

2. Самостоятельность – руководство самим собой (выбор независимого мышления и поведения, творчество, склонность к исследованию, свобода, любопытство, постановка собственных целей).

3. Универсализм – понимание другого, высокая оценка другого, забота о благополучии всех людей и природы, мудрость, широта мышления, социальная справедливость, равенство, всеобщий мир, мир красоты, единство с природой.

4. Безопасность – надежность, гармония и стабильность общества, отношений и себя самого, безопасность семьи и государства, общественный порядок, чистота, взаимная полезность.

5. Конформность – воздержание от действий, которые могли бы нанести вред другим людям, общественному порядку или принятым социальным нормам, вежливость, послушание, самодисциплина, уважение к родителям и старшим.

6. Достижения – личный успех посредством демонстрации личной компетентности в соответствии с социальными стандартами, успешность, способность, амбициозность, влияние человека.

7. Гедонизм – удовольствие и чувственное самовознаграждение, наслаждение жизнью.

8. Стимуляция – азарт, новизна, стремление к глубоким переживаниям.

9. Традиции – принятие и соблюдение традиций, обычаев и идей традиционной культуры и религии, скромность, благочестие, умеренность.

10. Власть – достижение социального статуса или престижа, контроля над людьми и ресурсами, социальная власть, богатство, поддержание имиджа.

В первую тройку приоритетных ценностей «общекультурного профиля» у автора методики вошли доброта, самостоятельность и универсализм, а последние три позиции заняли гедонизм, стимуляция и власть. Сам автор утверждает, что такое положение дел содействует наилучшему функционированию общества.

«Ш. Шварц постулировал, что все индивидуальные ценности основываются на базовых условиях человеческого существования (одном или более): а) потребности организма, б) стремление к социальным взаимодействиям и в) потребность в принадлежности к группе. 19 ценностей основываются на этих условиях и соответствуют функциональным требованиям, выработанным Ш. Шварцем (в 1992 и 2006 гг.) для базовых ценностей. Они фокусиру-

ются на: а) личной или социальной выгоде от результата, б) росте и саморазвитии или избегании тревожности и защите, в) открытости к изменениям или сохранении статус-кво, г) направленности на собственное благо или благо других» [3. С. 47]. Но если проанализировать содержание одной из приоритетных ценностей под названием «универсализм» (автор методики относит ее к обобщенному типу ценностей), можно обнаружить, что в ее содержание включены и доброта, и равенство, и социальная справедливость, и забота, и мир красоты. С аксиологической точки зрения в данном «наборе» представлены этические, политические, эстетические ценности, объединенные претензией на универсальность. Но тогда с логической точки зрения все остальные ценности оказываются не универсальными. Таким образом, обнаруживается логическое противоречие в определении названия группы ценностей по Шварцу.

Следующее противоречие выявляется в определении статуса тех народов и стран, которые, по Ш. Шварцу, соответствуют «общекультурному профилю человечества», и тех, кто не соответствует данному профилю (иерархия представлена в ином виде либо вовсе не включает заявленные в методике ценности в аксиосфере). Закономерно встает вопрос: эти народы и страны не имеют культуры или не относятся к человечеству? С культурологической точки зрения человечество выделяется из мира природы наличием собственно культуры, которая представлена разнообразием форм и типов и является способом бытия человека. Поэтому проблематично давать оценку и характеристики аксиосфере культуры народа, если она отличается от «общекультурного профиля» Шварца. Однако сам автор методики, подробно изучив ценностную специфику различных национальных культур, составил карты и таблицы ценностных предпочтений по географическому принципу [4], определив, что «в Восточной Европе менее ценится консерватизм и иерархия по сравнению с Африкой, Азией и Ближним Востоком, но эти культурные ориентации более выражены, чем в Западной Европе и США. Выделяются также две культурные подгруппы – страны Балтии и Центральной Европы, где больше ценятся гармония, равноправие и интеллектуальная автономность и меньше – мастерство и иерархия по сравнению с большинством культур на Балканах и восточными культурами» [5. С. 15]. Таким образом, автор методики признает право разных стран и народов на оригинальность в иерархии ценностей, но определяет ее как стабильную конструкцию.

Если анализировать «общекультурный профиль» как стабильную иерархию ценностей, то возникает противоречие с традиционным определением аксиосферы культуры как самоорганизующейся, динамически и структурно подвижной системы, «включающей в себя не только иерархию ценностей, но также ценностную оценку, ценностное осмысление, ценность как бытийственную сущность, объект как носитель ценности и оценивающий субъект» [6. С. 55]. В эпоху глобализации, информатизации и многочисленных природных и техногенных катаклизмов подобная подвижность ценностных предпочтений является закономерным процессом, обеспечивающим существование самой аксиосферы культуры в переходные периоды на пути к относительной устойчивости. Здесь важным фактором, влияющим на иерархию ценностей в аксиосфере культуры, будет являться сформировавшаяся на данной территории социокультурная ситуация, характеризующаяся определен-

ными политическими, экономическими, географическими, историческими и социальными аспектами, которым свойственна закономерная изменчивость. Таким образом, необходимо признать не только возможность различий в иерархии ценностей «общекультурного профиля» в разных странах, но и возможность мобильности ценностей внутри самой аксиосферы.

Парадоксальным моментом валидации «общекультурного профиля» является конкретное непонимание смысла определенных ценностей со стороны респондентов: «Трудности понимания ценностей и их расшифровок были связаны с их переводом (малоупотребимые слова и т.п.) или с содержательным расхождением, когда расшифровка ценности, изначально предназначенная для облегчения понимания ценности, с точки зрения респондента, не соответствовала описанию данного пункта. В некоторых случаях вопросы вызывало само название ценности. Указанные трудности оказывали влияние на процесс выбора баллов» [7. С. 125]. Помимо проблемы эквивалентности смысла многие респонденты указывают на принципиальное непризнание той или иной ценности, собственно ценной для них: «...трудно отнести к некоторым пунктам потому, что они не воспринимаются как ценности, так как либо в целом их трудно представить в качестве ценностей, либо они воспринимаются скорее как потребности» [Там же. С. 124].

Для преодоления данных проблем в ходе применения методики Т.Д. Панюшева и М.В. Ефремова предлагают использовать когнитивное интервью для прояснения смысла и уточнения содержания каждой формулировки ценностей. Опыт нашего эмпирического этапа исследования полностью оправдывает предложенный выход из проблемной ситуации.

Заключительный аспект анализа «общекультурного профиля» Шварца связан с методологической проблемой социологической выборки. Как признается сам автор методики, «данное исследование включало выборки с различным уровнем образования и профессиональной занятости в странах из различных регионов мира. Тем не менее большинство респондентов были высокообразованны, а большинство стран находится на достаточно высоком социально-экономическом уровне. Необходимо проверить теорию на менее образованных выборках, в странах с более низкими социально-экономическими профилями, ... в том числе среди малых коренных народов» [3. С. 67]. Поскольку население стран мира не представлено в большинстве своем студентами и учителями (как в выборке Шварца), то становится очевидным заключительный в нашем теоретическом исследовании парадокс: методика, рассчитанная на массовое применение, была апробирована среди интеллектуальной элиты стран с высокими социально-экономическими показателями. Поэтому закономерными можно считать несовпадающие с «общекультурным профилем» результаты применения опросника Шварца как среди обычных респондентов, так и в странах с низкими социально-экономическими показателями.

Необходимость проведения кросскультурного валидизирующего исследования опросника Шварца на представителях малого коренного народа была обусловлена несколькими причинами. Во-первых, это предложение самого автора методики (см. цитату выше); во-вторых, это имеющийся отрицательный опыт валидации данной методики автором статьи в предыдущих трех исследованиях (в районе Карельского приграничья, Приладожья [8] и Аркти-

ки); в-третьих, это возможность включения данной методики в комплекс гуманитарной методологии в формате проекта.

Кросскультурное валидизирующее исследование опросника Шварца было организовано в 2020 г. в ходе комплексной научной экспедиции ученых Гуманитарного инновационного парка Петрозаводского государственного университета по проекту «Способы сохранения человеческого капитала как актуальная проблема Карелии» на территории компактного проживания единственного коренного малочисленного народа республики – вепсов. Поскольку кросскультурный подход предполагает комплексное исследование социокультурной ситуации, то в исследование включался инструментарий социологии, экономики, истории (факторный анализ, анкета самообразования, опросник «Мотивация трудовой деятельности» и др.) для полноценного представления об истории и современной жизни вепсов.

Вепсы относятся к финно-угорской языковой группе, заселяя в настоящее время территорию Карелии, Ленинградской и Вологодской областей. Такое насильственное разделение по трем территориальным единицам в советское время стало настоящей трагедией малого народа, который сегодня занесен в «Красную книгу народов мира». На территории Карелии проживает большая часть представителей вепсов, которые стабильно теряют свою численность согласно статистике. По данным Федеральной службы государственной статистики по Республике Карелия [9], численность вепсов в республике сократилась приблизительно в 2 раза: с 6,3 тыс. человек в 1970 г. до 3,4 тыс. человек в 2010 г. Этот факт обусловил необходимость исследовательского поиска способов сохранения человеческого капитала в местах компактного проживания вепсов с точки зрения гуманитаристики. Поскольку базисом и источником формирования человеческого капитала является аксиосфера личности, то в первую очередь перед нами стояла задача выявления специфики ценностных ориентаций жителей вепских национальных поселений: Шокшинского и Шелтозерского.

По данным местных администраций в указанных поселениях в 2020 г. всего проживало 2 154 человека, около 60% жителей относят себя к вепсам. В исследовании приняли участие 24 респондента (по правилам социологической выборки на 20 000 жителей – 100 опросников) от 18 до 67 лет, все трудозанятые, из них мужчин 31%, женщин – 69%; из них высшее образование имеют 25%, среднее профессиональное – 46%, среднее – 21% и ниже среднего – 8%.

Для изучения ценностных предпочтений местных жителей в качестве методики были выбраны опросник Шварца и глубинные интервью с респондентами. Итоговые результаты по опроснику Ш. Шварца представлены, как и подразумевает методика, на двух уровнях: на уровне нормативных идеалов и на уровне индивидуальных предпочтений. На первом уровне среди приоритетных ценностных идеалов у жителей вепских национальных поселений находятся конформность, безопасность и доброта. Данный результат показывает, что для представителей малочисленного народа воздержание от действий, которые могли бы нанести вред другим людям, общественному порядку или принятым социальным нормам, вежливость, послушание, самодисциплина, уважение к родителям и старшим являются приоритетными, что можно связать с особенностями национального характера вепсов,

описанного преподавателем вепского языка и культуры М.В. Кошелевой, как «менее эмоциональные и более сдержанные в поведении, склонные к индивидуализму»¹.

Ценность безопасности, которая также не «вписывается» в тройку приоритетов «общекультурного профиля» Шварца, оказалась важной также не случайно: можно соотнести это с историей разделения вепсов и преследования за использование языка в советское время, с отказом регистрации собственно национальной принадлежности в 1970-х гг. Немаловажную роль в приоритете ценности безопасности сыграла пандемия, которая усилила ощущение угрозы жизни в современной ситуации.

Таким образом, на уровне нормативных идеалов из трех ценностных приоритетов, по Шварцу, только ценность доброты совпадает с «общекультурным профилем», а среди самых невостребованных ценностей совпадение обнаружилось по показателям «власть» и «стимуляция». Третьей менее востребованной ценностью у вепсов на данном уровне стала самостоятельность, которая подразумевает руководство самим собой (выбор независимого мышления и поведения), творчество, склонность к исследованию, свободу, любопытство, постановку собственных целей. Непопулярность данной ценности у вепсов выглядит довольно-таки парадоксальной, поскольку вся история вепского народа, состояние материальной и нематериальной культуры свидетельствуют о способности вепсов отстаивать свою независимость на уровне языка и традиций даже в условиях репрессий и государственного произвола.

На втором («портретном», как называет его Ш. Шварц) уровне индивидуальных приоритетов (когда респондент проецирует предпочтения на свою личность) совпадение с «общекультурным профилем» также составило ровно 50%: среди приоритетных это ценность доброты и универсализма, а среди менее востребованных – ценность власти. Первая позиция среди приоритетов по-прежнему принадлежит безопасности, что еще раз подчеркивает остроту современной социокультурной ситуации. Хотя в общем и целом показатели развития экономики (около 20 работающих горнодобывающих и камнеобрабатывающих производств и других предприятий) и финансовой обеспеченности (при средней заработной плате в Карелии в 2019 г. в 38 000 руб. заработная плата в горнодобывающей промышленности составила в среднем 61 000 руб. [9]) выглядят оптимистично, но пандемическая угроза все-таки стала здесь решающим фактором глобального уровня.

Также не вписываются в «общекультурный профиль» Шварца менее востребованные ценности достижений и традиций. И если характерной для вепсов скромностью можно объяснить непопулярность публичных достижений, то невостребованность традиций выглядит также парадоксально. Вся история вепского народа, сохраненный язык и оформленная письменность, музеи и фольклорные коллективы, народные праздники и верования свидетельствуют о том, что вепсы умеют соблюдать традиции, обычаи традиционной культуры и религии. Причиной обнаруженного противоречия нам видится непонимание формулировок опросника, о которых в интервью свидетельствовали респонденты.

¹ Из интервью М.В. Кошелевой https://karel.aif.ru/culture/narod_ne_hochet_ischezat

В общем и целом анализ итогов опроса показал совпадение ценностных приоритетов вепсов с «общекультурным профилем человечества» Шварца на 50%, что сложно назвать позитивным результатом валидации методики.

Подводя итог, необходимо отметить, что признанная во всем мире авторитетная методика Ш. Шварца по определению ценностных ориентаций респондентов позволяет исследователю выявить аксиологические приоритеты респондентов на двух уровнях и получить эмпирические данные для теоретического анализа и обобщения.

Однако авторская формулировка «общекультурный профиль человечества» не выдерживает критики с точки зрения ее универсальной применимости ко всем народам и культурам, так как является парадоксальной, т.е. содержит противоречия.

Приоритетная ценность универсализма в опроснике включает в себя целый комплекс эстетических, этических, политических и социальных ценностей, что противоречит общепринятой классификации ценностей в аксиологии:

1. Формулировки отдельных ценностей не эквивалентны на разных языках, что противоречит правилам социологического опроса.

2. Статус отдельных ценностей в опроснике оспаривается респондентами в ходе оценки, что затрудняет их шкалирование.

3. Формулировка «общекультурного профиля» была представлена на «удобной» выборке интеллектуальной элиты развитых в социально-экономическом плане странах, что является противоречием для тиражирования данного профиля в других странах и в других группах респондентов.

4. Кросскультурная валидизация приоритетов «общекультурного профиля человечества» среди представителей малочисленного коренного народа Карелии вепсов обнаружила 50% совпадений, что не доказывает состоятельности профиля.

Таким образом, можно сделать вывод о явной парадоксальности дефиниции «общекультурный профиль человечества», которая может быть прояснена самим автором опросника для продолжения конструктивных исследований в области аксиологии.

Список источников

1. Кушнарёва Л.В. Особенности метода изучения ценностных ориентаций Ш. Шварца. URL: [file:///C:/Users/Home/Downloads/osobennosti-metoda-izucheniya-tsennostnyh-orientatsiy-sh-shvartsa%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/Home/Downloads/osobennosti-metoda-izucheniya-tsennostnyh-orientatsiy-sh-shvartsa%20(5).pdf) (дата обращения: 16.07.2021).

2. *Теория культуры*: учеб. пособие / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. СПб.: Питер, 2008. 592 с.

3. Шварц Ш. и др. Уточненная теория базовых индивидуальных ценностей: применение в России // *Психология*. 2012. Т. 9, № 1. С. 43–70.

4. Schwartz S. Mapping and interpreting cultural differences around the world / H. Vinken, J. Soeters & P. Ester (eds.) // *Comparing Cultures: Dimensions of Culture in a Comparative Perspective*. Brill, 2004.

5. Гарванова М.З. Исследование ценностей в современной психологии // *Современная психология: материалы III Междунар. науч. конф.* (г. Казань, октябрь 2014 г.). Казань: Бук, 2014. С. 5–20.

6. Каган М.С. *Философская теория ценности*. СПб., 1997. 205 с.

7. Панюшева Т.Д., Ефремова М.В. Анализ русскоязычной версии опросника ценностных ориентаций (SVS) Ш. Шварца методом когнитивного интервью // *Социальная психология и общество*. 2012. № 3. С. 116–128.

8. Суворова И.М. Специфика ценностных ориентаций жителей карельского Приладожья: кросскультурный подход // *Studia Humanitatis Borealis*. 2020. № 2. С. 40–45.

9. Республика Карелия в цифрах 2019: краткий статистический сборник. Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Республике Карелия. URL: <https://www.fedstat.ru/indicator/31557.do> (дата обращения: 18.08.2020).

References

1. Kushnareva, L.V. (2011) *Osobennosti metoda izucheniya tsennostnykh orientatsiy Sh. Shvartsa* [Features of the method of studying S. Schwartz's value orientations]. [Online] Available from: [file:///C:/Users/Home/Downloads/osobennosti-metoda-izucheniya-tsennostnyh-orientatsiy-sh-shvartsa%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/Home/Downloads/osobennosti-metoda-izucheniya-tsennostnyh-orientatsiy-sh-shvartsa%20(5).pdf)
2. Ikonnikova, S.N. & Bolshakov, V.P. (eds) (2008) *Teoriya kul'tury: Uchebnoe posobie* [Theory of Culture: Textbook]. St. Petersburg: Piter.
3. Schwartz, S. et al. (2012). Utochnennaya teoriya bazovykh individual'nykh tsennostey: primeneniye v Rossii [A refined theory of basic individual values: Application in Russia]. *Psikhologiya*. 9(1). pp. 43–70.
4. Schwartz, S. (2004). Mapping and interpreting cultural differences around the world. In: Vinken, H., Soeters, J. & Ester, P. (eds) *Comparing Cultures: Dimensions of Culture in a Comparative Perspective*. Brill.
5. Garvanova, M.Z. (2014) Issledovanie tsennostey v sovremennoy psikhologii [Value studies in modern psychology]. *Sovremennaya psikhologiya* [Modern Psychology]. Proc. of the Third International Conference. Kazan, October 2014. Kazan: Buk. pp. 5–20.
6. Kagan, M.S. (1997) *Filosofskaya teoriya tsennosti* [Philosophical Theory of Value]. St. Petersburg: Petropolis.
7. Panyusheva, T.D. & Efremova, M.V. (2012) Analiz russkoyazychnoy versii oprosnika tsennostnykh orientatsiy (SVS) Sh. Shvartsa metodom kognitivnogo interv'yuu [An analysis of the Russian-language version of the Schwartz Value Survey (SVS) by the method of cognitive interviews]. *Sotsial'naya psikhologiya i obshchestvo*. 3. pp. 116–128.
8. Suvorova, I.M. (2020) Spetsifika tsennostnykh orientatsiy zhitel'ey karel'skogo Priladozh'ya: kross-kul'turnyy podkhod [The specificity of the values of the Karelian Priladzh residents: a cross-cultural approach]. *Studia Humanitatis Borealis*. 2. pp. 40–45.
9. The Federal State Statistics Service for the Republic of Karelia (Kareliostat). (2019) *Respublika Kareliya v tsifrakh 2019: kratkiy statisticheskiy sbornik* [Republic of Karelia in figures 2019: Short statistics]. Petrozavodsk.

Сведения об авторе:

Суворова И.М. – доктор культурологии, профессор кафедры философии и культурологии Института истории, политических и социальных наук Петрозаводского государственного университета (Петрозаводск, Российская Федерация). E-mail: suvmih@list.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Ruzhinskaya I.N. – Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation). E-mail: suvmih@list.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.07.2021;
одобрена после рецензирования 18.11.2021; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 20.07.2021;
approved after reviewing 18.11.2021; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 347.783

doi: 10.17223/22220836/50/12

ГИФ-АНИМИРОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИЛЛУСТРАЦИИ: ЗАЧЕМ «ОЖИВЛЯТЬ» КАРТИНКУ?

Татьяна Евгеньевна Фадеева¹,
Александра Дмитриевна Старусева-Першеева²,
Пётр Юрьевич Сковородников³, Юлия Николаевна Блюхер⁴

^{1, 2, 3, 4} *Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия*

¹ *tfadeeva@hse.ru*

² *apersheeva@hse.ru*

³ *pskovorodnikov@hse.ru*

⁴ *yublyuher@hse.ru*

Аннотация. В данной статье авторы ставят перед собой целью исследовать специфику анимированных изображений в формате GIF, которые набирают в последнее время все большую популярность. Зачастую художник создает не одно, а два произведения – статичную «картинку» для привычного медиума, например, газеты и анимированное изображение для интернет-страницы; опыт взаимодействия с такими произведениями будет различный. В рамках данного исследования мы осуществили попытку классифицировать различные сценарии работы художника с анимированным GIF-изображением. Отдельного внимания, на наш взгляд, заслуживают те проекты, которые требуют от зрителя «медленного чтения», создают необычную коммуникационную ситуацию, как бы препятствие на пути автоматического восприятия – и этим подталкивают зрителя сознательно включиться в процесс обработки визуальной информации. Здесь можно провести аналогию с видеоартом, а также сравнить «гифки» с другими современными «короткими» (простыми, легкочитаемыми, актуальными в контексте современной визуальной культуры) форматами, например, с форматом замкнутых микрофильмов *Coob*.

Ключевые слова: иллюстрация, GIF-анимирование, медиаарт, видеоарт, современная визуальная культура, визуальная коммуникация

Для цитирования: Фадеева Т.Е., Старусева-Першеева А.Д., Сковородников П.Ю., Блюхер Ю.Н. GIF-анимирование в контексте современной иллюстрации: зачем «оживлять» картинку? // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 139–152. doi: 10.17223/22220836/50/12

Original article

GIF ANIMATION IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ILLUSTRATION: WHY “ANIMATE” THE PICTURE?

Tatiana E. Fadeeva¹, Alexandra D. Staruseva-Persheeva²,
Petr Y. Skovorodnikov³, Ylia N. Blucher⁴

^{1,2,3,4} HSE Art and Design School, Faculty of Creative Industries, of the Higher School of Economics “National Research University”, Moscow, Russian Federation

¹ tfadeeva@hse.ru

² apersheeva@hse.ru

³ pskovorodnikov@hse.ru

⁴ yublyuher@hse.ru

Abstract. The article reviews a specific traits of GIF images that are currently getting not only popular but also more sophisticated. An artist may create two versions of the same illustration: a static image for a analogue medium (such as newspapers) and an animated image for websites or social media; the experience of interacting with the works will be different for the audience. Therefore, we have analyzed various communication scenarios of reader’s interaction with animated image. We argue that GIF illustrations require “slow reading”, create a kind of “alienation” effect, as if there came an obstacle in the way of viewer’s trained perception – and this makes one consciously engage in processing visual information. Having revised the concept of GIF as a medium and its history, we made comparison with other technologies for video and animation transmission, for example: Macromedia Shockwave, Macromedia Flash, Microsoft Silverlight, Java etc., and traced the trajectory of its further development.

In some cases “animating” does not produce a significant aesthetic effect and is simply used to attract viewer’s attention to something special, for example, to news or an advertised product (the strategy of “attention-grabbing”); in other cases by means of animation an illustrator fully conveys a specific message, “expands” the image to communicate more.

Since the 2010, with increasing popularity of “GIFs”, a big number of GIF artists has appeared. Both artists and illustrators who turn to GIF in order to create an art project or a commercial project, to make a statement. Therefore, today an illustrator faces a “double” task: to create an image that will “work” both in a digital environment and as a “static” (for example, on paper).

Attempting to classify various scenarios of artist’s work with an animated image we argue that such images could be divided into three categories: 1) “technical” (it has an applied function, existing as an animated version of a technical illustration and making it easier for the user to understand the operation of a particular mechanism or some mechanics); 2) GIFs, which actualize the rhythm category (the effect of their “impact” on the viewer is built up by rhythmic repetition of individual elements in the frame or the whole frame); 3) “narrative” GIFs telling a certain story (the user must complete a significant part of this story on his own). These three scenarios can complement each other and have further extensions we outlined.

Keywords: illustration, GIF-animation, media art, video art, contemporary visual culture, visual communication

For citation: Fadeeva, T.E., Staruseva-Persheeva, A.D., Skovorodnikov, P.Y. & Blucher, Y.N. (2023) GIF animation in the context of contemporary illustration: why “animate” the picture? *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 139–152. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/12

Введение

В связи с вытеснением бумажных изданий электронными, дающими много новых технических возможностей, многие иллюстраторы обращаются к технологии GIF-анимации для того, чтобы «оживить» свои изображения.

Этот процесс вписывается в общую логику медиаарта – искусства, произведения которого создаются и представляются с помощью современных технологий. При этом мастер медиаарта использует актуальные технологические достижения не для буквального «перевода» прежнего произведения в новый формат, а для создания нового опыта взаимодействия с произведением. Наше восприятие статичной и «движущейся» «картинок», безусловно, разнится. Спросу на «гифки» способствовало и активное развитие социальных сетей, пользователи которых в основном как раз предпочитают «движущиеся картинки» статичной иллюстрации. Кроме того, анимированные изображения все чаще появляются на сайтах электронных изданий, новостных порталов, пользовательских блогов и пр. В одних случаях «анимирование» не порождает значимого эстетического эффекта и используется в основном для того, чтобы привлечь внимание зрителя к какой-то информации, например, к новости или рекламируемому продукту (стратегия «захвата внимания»); в других же – благодаря использованию анимации иллюстратору удастся полнее донести конкретное послание (message), усилить образ и т.д. (добиться «прибавления смысла»).

В рамках данной статьи мы рассмотрим как различные стратегии анимирования изображений, так и характеристики движущихся изображений, существующих в веб-пространстве – пространстве интенсивной коммуникации зрителя с электронной средой, в результате которой возможно получить уникальный пользовательский опыт взаимодействия с динамичными объектами. Мы сосредоточим наше внимание на технологии GIF (англ. Graphics Interchange Format, «формат для обмена изображениями») – популярном растровом формате создания подвижных графических изображений как на одном из самых распространенных в интернете, новая волна популярности которого приходится на последние 7–10 лет.

Цифровое искусство: первые шаги

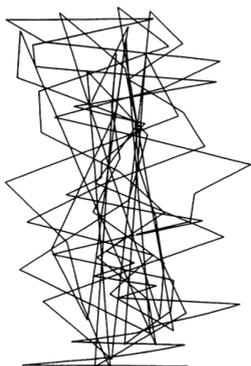
GIF-анимация – это результат развития компьютерных технологий. «Гифки» настолько плотно вошли в ткань повседневной интернет-коммуникации, что не все помнят историю возникновения этого формата; нам же следует сделать акцент на этом для того, чтобы более качественно осмыслить стратегии работы как пользователей, так и иллюстраторов с форматом GIF.

Уже в 1945 г. известный математик Джон фон Нейман публикует доклад, в котором формирует общие принципы функционирования универсальных вычислительных устройств, т.е. компьютеров, и первым устройством, в котором были воплощены принципы фон Неймана и который можно назвать полноценным компьютером, стало устройство английского исследователя Мориса Уилксона, созданное в 1949 г. С тех пор подавляющее большинство компьютеров изготавливается в соответствии с этими принципами [1. С. 11–22]. Важно отметить, что появление транзисторов в 1948 г. позволило заменить электронные лампы в компьютерах и сделать их более компактными, а найденные в середине 1950-х способы удешевления производства транзисторов дали возможности инженерам и дальше уменьшать основные детали компьютеров и ускорять их производство. Это привело к распространению компьютеров в крупных компаниях по всему миру, хоть они и занимали на тот момент целые комнаты. Только создание микропроцессоров в начале

1970-х гг. приводит к появлению персональных компьютеров в середине 1970-х гг. в знакомом нам формате, а через это – к возникновению новых форм сетевой коммуникации и, далее, к осмыслению этих изменений теоретиками медиа и практики, к появлению цифрового искусства.

Первопроходцами в области искусства, созданного при помощи компьютеров, были в основном ученые, поскольку первые компьютеры существовали преимущественно на базе исследовательских лабораторий. Одним из первых «цифровых художников» обычно называют Майкла Нолла, сотрудника лаборатории «Bell Labs», создавшего ряд абстрактных изображений (напоминающих работы П. Пикассо периода кубизма), самым знаменитым из которых является «Квадратура Гаусса», 1963 (рис. 1). Это изображение было сгенерировано на компьютере и подчиняется математической формуле, несмотря на то, что координаты точек выглядят случайными. Сам Нолл писал о своих произведениях: «Компьютер использовали лишь для воспроизведения того эстетического эффекта, которого можно было без труда добиться в традиционных техниках... Художники, работающие с компьютером, до сих пор не приблизились к созданию совершенно новой эстетики» [2]. Поисками возможностей художественной выразительности в области цифровой эстетики помимо Нолла занимались и другие пионеры цифрового искусства, среди которых можно назвать Фридера Наке, Леона Хармона, Кена Нолтона и др.

В 1968 г., в лондонском Институте современного искусства прошла первая выставка, посвященная компьютерному искусству – «Cybernetic Serendipity». Ее название имело отношение к тому, о чем писал Нолл, – к созданию новой эстетики. Название выставки весьма



© AMN 1965

знаменательно, ведь понятие «серендипность» означает «способность, делая глубокие выводы из случайных наблюдений, находить то, чего не искал намеренно» [3. С. 375–376]. Именно это произошло с цифровым пространством, ведь можно уверенно предположить, что изобретателей первых компьютеров не интересовали поиски новой эстетики, однако появление компьютеров способствовало ее сложению.

Рис. 1. М. Нолл. Квадратура Гаусса. 1963

Fig. 1. M. Noll. Gaussian-Quadratic. 1963

GIF-анимирование: развитие технологии в контексте современной цифровой культуры

Персональные компьютеры вошли в широкое употребление только в 1980-е гг. Графический формат GIF («Graphic Interchange Format») появился в 1987 г. и был создан компанией CompuServe для размещения и передачи изображений во Всемирной сети с учетом невысокой скорости интернет-соединения. Важной особенностью этого формата было то, что он поддерживал сжатие и чересстрочное хранение данных, что позволяло пользователю увидеть даже не до конца загруженное изображение. GIF предоставлял возможность хранения в одном файле сразу нескольких изображений, которые могли по-

следовательно сменять друг друга на экране, т.е. уже в этот период пользователь получал возможность публикации и передачи по сети анимированных изображений. В короткое время пространство Всемирной сети наполнилось анимированными аватарами, логотипами, баннерами и смайлами.

В 1990-х гг. GIF-анимация использовалась на самых первых веб-сайтах, которые находились «в разработке» (тогда весь интернет находился «в разработке»), – и об этом сообщали многочисленные GIF-анимации на этих сайтах. К примеру, на сайте <http://www.textfiles.com/underconstruction/> можно обнаружить одну из самых интересных GIF-анимаций «в разработке», представляющую собой вариант «бесконечного полотна», в котором скомпилировано множество изображений (обычно анимированных), объединенных общей темой «в разработке».

Тогда же, в 1990-х, появляется «классический» вариант GIF-анимации – как короткого и зацикленного анимационного ролика. В качестве примера можно привести знаменитого «танцующего ребенка», которого увидело множество пользователей «старого» интернета. Это была одна из первых «вирусных гифок» (речь идет об особом типе контента – необычного, запоминающегося, эмоционально заряженного, интересного многим пользователям и распространяющегося с помощью компьютеров и, позднее, смартфонов). Именно здесь закладываются основы последующей «гифомании», которая охватит мир после 2010-х гг. «Танцующий ребенок» (также известный как «Baby Cha-Cha») изначально существовал как видеоролик, однако обрел «вторую жизнь» в технологии GIF в 1996 г. благодаря веб-разработчику Джону Вуделлу.

Наконец, начинают появляться одностраничные сайты с GIF-анимацией, и одним из первых таких проектов стал «Hamster Dance», представляющий веб-страницу, содержащую отдельные GIF-файлы с анимированными изображениями танцующих хомяков. Сайт стал популярным в конце 1990-х благодаря электронной почте, блогам и розыгрышам. Таким образом, уже ранние работы, сделанные с применением GIF-анимации, продемонстрировали следующее: GIF подходил как для анимирования отдельных изображений, так и для создания коротких циклических анимационных роликов, а благодаря своим техническим характеристикам GIF-анимация была чрезвычайно удобна для распространения в сети Интернет. «Гифками» можно было свободно обмениваться, они не требовали значительной мощности компьютеров и идеально подходили медленным dialup-соединениям тех времен благодаря эффективному алгоритму сжатия LRZ, описанному в 1984 г. американским программистом Терри Уэлчем в журнале «Computer».

В начале 2000-х гг. в интернете начинается рост популярности мультимедиа ресурсов. Он происходит благодаря массовому распространению компьютеров, поддерживающих мультимедиа (ранее компьютеры не могли воспроизводить видео и звук), росту широкополосных каналов подключения к сети Интернет и новым технологиям. Начинают широко использоваться новые технологии для передачи видео и анимации, например: Macromedia Shockwave, Macromedia Flash, Microsoft Silverlight, Java и др., которые обладали большими возможностями, чем формат GIF, и GIF-анимация постепенно начинает «сдавать свои позиции». К тому же GIF первоначально исполь-

зовал проприетарные алгоритмы, и срок действия последнего патента на GIF истек только к середине 2000-х.

Большинство сайтов 2000-х изобиловало разнообразными изображениями в форматах JPG, PNG, GIF (рис. 2), а также активно использовались графика и видео подгружаемые с помощью плагинов: Macromedia Flash, Microsoft Silverlight и др. Распространенные в то время языки разметки страниц: HTML 3.2, HTML 4.01, XHTML 1.0, XHTML 1.1 – не обладали тегами для размещения на страницах сайтов видео и звука, поэтому их приходилось встраивать с помощью плагинов (наиболее распространенным плагином является Macromedia Flash). К середине 2000-х гг. формат GIF проигрывал почти по всем параметрам, поскольку единственным его преимуществом была возможность разместить на сайте простую пошаговую анимацию без использования плагинов.

Таблица с основными отличиями форматов цифровых изображений

	JPEG	GIF	PNG 8	PNG 24	SVG	Flash
Тип	растровый				векторный	растр., векторный
Кол-во цветов	16 млн	до 216		16 млн		
Прозрачность	нет	есть				есть (кроме фона)
Полупрозрачность	нет			есть		
Покадровая анимация	нет	есть	нет		есть	
Анимация	нет				есть	
Поддержка скриптов	нет				есть	

Рис. 2. Основные отличия форматов цифровых изображений

Fig. 2. Digital image format differences.

Возрождение интереса к формату GIF происходило постепенно. В конце 2000-х начинается борьба с плагинами, в частности с технологией Flash, которая массово вытеснила GIF. Основной причиной борьбы с плагинами и вымиранием технологии Flash стали проблемы с поисковыми системами. В самом начале пользователи сети искали сайты в каталогах, в которые нужно было добавлять свои сайты, также часто люди на своих ресурсах размещали списки полезных сайтов. Однако вскоре появились поисковые системы (Google, Рамблер, Яндекс и др.), в которых специальные роботы искали новые сайты, индексировали и создавали базу данных, по которой пользователь мог найти нужный ему сайт по написанным словосочетаниям. Роботы поисковых систем хорошо индексируют текстовые файлы, в частности html-страницы, и плохо – файлы, которые подгружались плагинами, в частности файлы .swf. То есть сайты, использующие технологию Flash, имели низкие позиции в поисковых системах. Это является основной причиной отказа от плагинов и в частности технологии Flash.

В это же время активно развиваются социальные сети, появляются несколько чрезвычайно важных для современной культуры веб-проектов: MySpace, Facebook и YouTube, а также прототипы первых смартфонов, кон-

цепция смартфона складывается после появления Apple iPhone (в 2005 г.). Простой, хорошо известный формат с возможностью анимации GIF оказался востребованным социальными сетями и новыми сайтами. Появляется все большее количество блог-платформ (в частности, Tumblr), начинается вторая волна интереса к GIF, которой главным образом способствовал фактор упрощения интерфейса для создания этих мини-роликов. GIF-анимация, как мы увидим, окажется одним из форматов усиления этой интерактивной составляющей в интернет-коммуникации. Редактирование GIF-роликов становится все более продвинутым благодаря растущей доступности программного обеспечения для редактирования, следовательно, все больше пользователей начинает конвертировать видео в формат GIF (поскольку «гифка» в веб-пространстве воспроизводится автоматически, не требуя от пользователя дополнительных действий и нажатия на кнопку «play»). Формат GIF оказывается как бы на стыке трех сфер: «культуры мемов», «культуры блогеров» и «культуры знаменитостей». Классическим примером может служить мем «Оставьте Бритни в покое» (2007), который подарил нам знаменитый GIF (переделанный из видеоролика, записанного Крисом Крокером в защиту известной певицы), ставший одним из первых «гифок-реакций». Постепенно вместо смайликов и текстовых сокращений интернет-пользователи в чатах и комментариях к тому или иному посту все чаще отправляют друг другу анимированные GIF-изображения, поскольку они обладают большей экспрессией, чем смайлы и эмоджи, могут точнее передать настрой и эмоциональный посыл говорящего. Со временем создание GIF начинает восприниматься как новая форма самовыражения.

Tumblr был запущен в 2007 г., Twitter – годом ранее. Эти социальные сети, так же как и популярный социальный новостной сайт Reddit (2005), сыграли важную роль в интеграции GIF в культуру социальных сетей. Флагманом этого движения стал Tumblr, позволяющий загружать по несколько «гифок» одновременно, предлагая пользователю возможность креативно подойти к монтажу визуального контента, создавая целый нарратив из анимированных изображений, своеобразный движущийся «комикс». Именно на этой платформе большое количество людей начнет рассказывать целые «истории», используя технологию GIF, зачастую сопровождая их собственными текстами, новостными заметками, цитатами и пр. Отдельные «гифки-реакции» также пользуются большой популярностью, особенно в сетях наподобие Twitter и в электронных мессенджерах. Многие социальные сети начали поддерживать поиск GIF через сторонние GIF-платформы, такие как Giphy и Gfycat, для большего удобства пользователей и для ускорения коммуникации. Существенная часть поисковых запросов связана с выражением эмоций, в поисковиках действует соответствующая система тегов. И сегодня «гифки» стали настолько популярны, что нью-йоркская команда Postlight даже создала браузерную игру «GIF Battle», позволяющую двум игрокам обмениваться «гифками» (по аналогии, например, с форматом «rap battle»), и победителем считается тот, кого таковым признают зрители, за этим соревнованием наблюдающие.

GIF-анимация как инструмент художественного высказывания

В 2010-х гг. с ростом популярности «гифок» появляется все больше так называемых «GIF artists» – художников и иллюстраторов, которые обраща-

ются к данному формату для создания художественного проекта, высказывания. Все чаще перед иллюстратором ставится «двойная» задача – создание такого изображения, которое будет «работать» и в цифровой среде, и в «статике» (например, на бумажном носителе), как отдельный «кадр». В качестве примера можно привести работу Стивена Вюльмена для «New-York Times» (рис. 3). Речь идет об анимированной иллюстрации, посвященной теме насилия в медиасредах. Эта работа существует в двух версиях: в виде иллюстрации в бумажной газете и в виде анимированного изображения на сайте. Анимация в данном случае призвана привлечь внимание зрителя к тексту, сыграв роль визуального триггера в ситуации информационного изобилия.



Рис. 3. С. Вюльмен для «New-York Times» / <https://stephenvuillemin.com/THE-NEW-YORK-TIMES/> / скриншот

Fig. 3. S. Vuillemin for «New-York Times» / <https://stephenvuillemin.com/THE-NEW-YORK-TIMES/> / screenshot

«Оживление» картинки – это способ «выдернуть» зрителя из общего визуального потока и «переключить» его на восприятие контента. Не случайно тема насилия в медиасредах имеет яркую, запоминающуюся «витрину» в виде визуально привлекательного изображения, функция которого – обратить на себя внимание зрителя. «Картинка» как бы анонсирует тему, которая будет раскрыта в тексте статьи; при этом иллюстрация отражает ее проблематику, играя на контрасте между яркими «мультяшными» образами, отсылающими нас к миру современных медиа, и образами насилия.

В изображении используется прием «картина в картине». Можно проследить как по-разному они работают в «статичной» и «динамической» версиях. Способом выделить смысловой центр изображения является цветовой контраст, однако в цифровой версии анимация усиливает этот эффект. Все остальные элементы изображения «отходят» на второй план, оставляя главное: экран телевизора и действие, происходящее на нем, а также персонажа, управляющего этим действием при помощи джойстика. Анимации отдельного фрагмента достаточно для того, чтобы зритель самостоятельно «достроил» связь между персонажем-игроком и происходящим на экране и, может быть, даже «анимировал» персонажа в своем воображении. Также у зрителя может возникнуть телесный «ответ» на ситуацию, происходящую на экране (например, желание нажать на воображаемые кнопки контроллера), поскольку большинство современных зрителей играло хотя бы раз в видеоигры, а кто-то и вовсе имеет привычку соотносить себя с персонажем в этих играх.

Возвращаясь к разговору о специфике анимированного изображения в формате GIF, мы осуществили попытку классифицировать различные сценарии работы художника с анимированным GIF-изображением. Условно такие изображения можно разбить на три категории: 1) «технические» (имеющие прикладную функцию, существующие как анимированная версия технической иллюстрации и облегчающая пользователю понимание работы того или иного механизма либо некоей механики), 2) «гифки», которые актуализируют категорию ритма (эффект их «воздействия» на зрителя построен за счет ритмичного повторения отдельных элементов в кадре либо самого кадра целиком); 3) «нарративные», т.е. рассказывающие некую историю – при этом, разумеется, значительную часть этой истории пользователь должен достроить самостоятельно. Данные три сценария могут взаимно дополнять друг друга, и далее в тексте мы будем приводить соответствующие примеры как практически «чистых» сценариев, когда доминирует какая-то одна стратегия, так и сценариев-«гибридов».

В качестве примеров «технической» «гифки» можно привести анимированные изображения, опубликованные на различных образовательных порталах. К примеру, на сайте-библиотеке Giphy можно отыскать как простенькие «гифки», изображающие, как правильно писать иероглифы (с какого места начинать, какой должна быть последовательность движений и т.д.), так и целые «гифки»-истории, где на наших глазах иероглиф, обозначающий дерево, превращается в настоящее дерево, с ветками, листьями и т.д., потом к нему могут присоединиться другие деревья, и все это превратится в иероглиф «лес». Подобные образы, безусловно, помогают запомнить соответствующие иероглифы, особенно если зритель обладает развитым визуальным восприятием и хорошей памятью именно на визуальные образы.

Вторая категория анимированных изображений в формате GIF задействует особенности самого формата, его возможности и ограничения. Дело в том, что в GIF-файл невозможно поместить много изображений, а также сопроводить «картинку» звуковым рядом. В привычных нам «гифках» количество кадров небольшое, а их последовательность задает определенный автором ритм. Повторяемость / цикличность элементов работает как своего рода гипнотический круг, погружая зрителя в подобие транса, что означает временное отключение от других информационных потоков и возможность чистого созерцания. В некоторых «гифках» ритм выходит на первый план, как «механика». Говоря о подобного рода работах, сложно к ним применить категории типа «нарратив» или «сюжет». Сюжет, разумеется, может быть – но он обычно очень простой и не предполагает какого-то «достраивания» истории со стороны зрителя. Это могут быть, к примеру, абстрактные работы Паоло Серика (псевдоним Patak) (рис. 5), в которых медленно двигаются некие геометрические конструкции, или фигуративные произведения Ян Хуа Чун с очень простенькими сюжетами типа девочка куда-то бежит (рис. 4). «Достраивание» здесь возможно, зритель может пофантазировать, например, куда так радостно бежит эта девочка однако сама «гифка» все-таки «работает» здесь по типу «гифки-реакции» и может служить визуальным эквивалентом некоего эмоционального состояния (в данном случае – приподнятого настроения и энтузиазма). Через добавление деталей, введение фона художник может создать некую атмосферу (пример – работа Ребекки Мок). Практически все мы

когда-либо ездили в поезде, слышали ритмичный стук колес и наблюдали, как меняется пейзаж за окном – именно этот стереотип нашего восприятия и обыгрывает данная «гифка».

Набирая популярность, «гифки» используются в самых различных контекстах – в том числе и в социальном, для актуализации проблем общества, в частности, социальной стигматизации в отношении людей, страдающих психическими заболеваниями или расстройствами. Именно этому посвящен проект иллюстратора Кир Вань, создавшей серию анимированных GIF-изображений под названием «Утопия в дистопии» («Utopia in Dystopia», 2016). Иллюстратор поставила себе целью визуализировать различные психические расстройства и состояния (депрессия, тревожность, расстройства пищевого поведения и др.). Интересно, что движения анимированных героев у Ванг и даже все пространство вокруг них – тоже нестабильное – выглядит нервным и напряженным и может вызвать в зрителе соответствующий телесно-двигательный ответ – что, по всей вероятности, и обусловило использование автором не статической, а динамической иллюстрации (рис. 6).



Рис. 4. Ян Хуа Чун / <https://www.taiyangguodu.deviantart.com/>
скриншот анимированной работы

Fig. 4. Yang Hua Chun / <https://www.taiyangguodu.deviantart.com/>
screenshot of the animated work



Рис. 5. Паоло Серик / <https://patakk.tumblr.com/>
скриншот анимированной работы

Fig. 5. Paolo Čerić / <https://patakk.tumblr.com/>
screenshot of the animated work



Рис. 6. Кир Вань / <http://www.qieerwang.com/>
скриншот анимированной работы

Fig. 6. Qieer Wang / <http://www.qieerwang.com/>
screenshot of the animated work

В данном контексте интересно провести аналогию между GIF-анимацией и заикленными сверхкороткими видео в формате COUB, а также сравнить эти форматы с ритмизованными произведениями видеоарта, в которых художник в течение длительного времени повторяет одни и те же действия, ярким примером подобного рода видео стали работы Брюса Наумана, Вито Аккончи, Марины Абрамович, Джоан Джонас и других авторов, относящиеся к концу 1960-х – 1970-м гг. На первый взгляд такие видео похожи на «гифку», например, в работе «Отскакивание в углу» (1968) Брюс Науман дает своему телу упасть на расположенные под углом стены мастерской, а затем отталкива-

ется от них, чтобы через пару секунд упасть вновь, и это действие воспроизводится на протяжении часа перед объективом неподвижной камеры. С одной стороны, это напоминает «гифку», поскольку зрителю представляется один и тот же ритмично обновляющийся визуальный стимул (вид тела, падающего и отскакивающего), однако, следя за фактурой изображения и не обнаруживая в видеоряде склеек, зритель понимает, что перед ним не повтор одного и того же кадра, а длящееся действие, и тогда, включая «моторное сопереживание», зритель начинает понимать, каких усилий это простое казалось бы действие требует от художника. Перед нами физическое усилие, направляемое авторской волей. И длительность пленки придает весомости высказыванию автора, потому что мы можем оценить количество вложенных им в работу сил. Однако усилие требуется и от зрителя: важно не остановиться на первом впечатлении об абсурдности этой игры в отскакивание, а провести перед видео Наумана некоторое время, и тогда запустится процесс поиска дополнительных смыслов. Так устроены и многие другие перформативные видео этого художника, например, его «Танец по периметру квадрата», представляющий собой серию боковых выпадов и подстановок ноги на квадрате, очерченном на полу мастерской. В своей научно-популярной книге «Непонятное искусство» Уилл Гомперц иронично и точно характеризует воздействие работы Наумана, говоря о том, что большинство зрителей посещают музей «на бегу», устаивая шедевры лишь короткого взгляда, но «с Науманом такое не пройдет. Если пролететь мимо „Танца по периметру квадрата“, никакого впечатления не останется; зато если не пожалеть немного времени, усилия окупятся. Искусство Наумана о многом, но прежде всего – об осознании» [4. С. 375–376].

Брюс Науман и другие художники, применяющие в своей практике ритмизованные повторяющиеся действия, играют на особенности человеческого сознания, которое склонно к неконстантности. Коротко говоря, мы не можем «думать одну и ту же мысль», мы привыкли воспринимать мир в становлении, а идеи – в развертывании, и в случае, когда перцептивный стимул оказывается однообразным (как «скучные» видео Наумана), наше сознание само начинает продуцировать развитие нарратива. То же может происходить и в случае с «гифками».

Наконец, мы можем выделить третью категорию анимированных GIF-изображений, где ритм не является самоцелью, а скорее выступает в роли «пружины» для нарратива. Кроме этого, художник может заложить внутрь «картинки» определенные «сценарии» для ее прочтения, а также сделать отсылки к различным дискурсам и культурным парадигмам (и даже поспорить с ними). В качестве примеров можно рассмотреть работы Уно Моралеса. Многие из них содержат различные культурные отсылки, создавая некий визуальный ребус, который можно попытаться расшифровать. Некоторые элементы «картинки» анимированы и сразу же привлекают внимание, становясь смысловой доминантой произведения. Движущиеся объекты для нашего восприятия имеют приоритет по сравнению со статичными, они воспринимаются как «фигуры», а статичные – как «фон», на них мы обращаем внимание уже во вторую очередь. Анимирова отдельные объекты, художник может выстраивать драматургию произведения более эффективно в сравнении со статичной «картинкой». Разумеется, и в статичном произведении художник

стремился «срежиссировать» наше восприятие изображения, с помощью цвета и композиции акцентируя отдельные элементы. Однако обращение к формату GIF в какой-то мере упрощает художнику задачу, поскольку ему не нужно идти на различные ухищрения, чтобы выделить «главное» – его достаточно анимировать. В представленной в данной статье работе Уно Моралеса, если смотреть в левую часть «картинки», то наш взгляд приковывает фигура человека, считающего деньги, потому что она анимирована, остальные же фигуры – статуи Венеры Милосской и дельфина – прочитываются как второстепенные, как «неживые» / неактуальные, как «фон» (рис. 7). «Гифка» выполняет за зрителя часть работы, зритель получает материал частично «расшифрованный» по сравнению со статичной «картинкой» и даже с циклом «картинок», однако от него все же требуется усилие методичного и последовательного всматривания, лишь тогда этот мозаичный визуальный текст раскроется до конца.

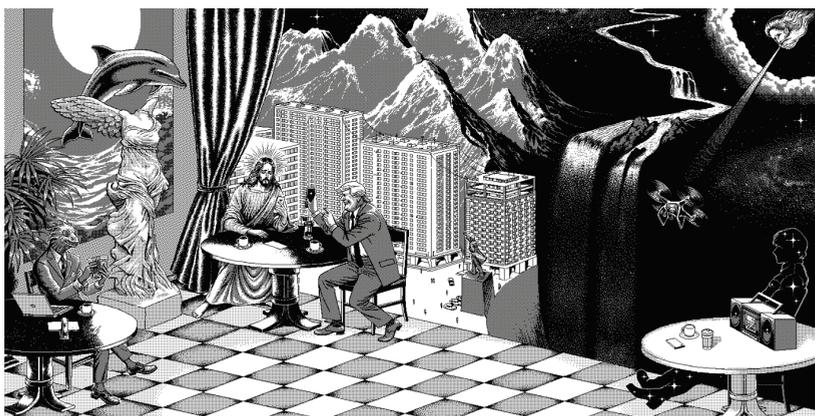


Рис. 7. Уно Моралес (Стас Орлов) / <https://unomoralez.com/loops.html?cid=1&offset=7> / скриншот анимированной работы.

Fig. 7. Uno Moralez (Stas Orlov) / <https://unomoralez.com/loops.html?cid=1&offset=7> / screenshot of the animated work.

Заключение

Рисунок воспринимается быстрее и легче, чем текст, а движущееся изображение обладает большей миметичностью, чем статичное, а потому эффективно привлекает внимание и распознается нашим мозгом почти мгновенно – именно этим обусловлена «магия кино», ставшего в XX в. самым массовым искусством, влияние которого на социальные процессы остается весьма значимым и в текущем столетии [5, 6]. «Гифка», равно как и возникший по аналогии с ней формат зацикленных микрофильмов *Soub*, является «кинематографом в миниатюре», своеобразной эссенцией данного вида искусства: поскольку речь идет о произведении длиной в несколько секунд, при создании GIF выделяются самые яркие и выразительные моменты, в данном случае уходит последовательность кадров и остается лишь ключевой кадр либо два-три таковых. «Ударные» моменты в монтаже, о которых писал еще С.М. Эйзенштейн [7. С. 156–188], теперь становятся не кульминацией экранного образа, а самим этим образом, набирая максимальный эмоциональный заряд, считываемый зрителем в первую же долю секунды. «Гифка» работает как универсальное средство

ускорения коммуникации и обладает «вирусностью» благодаря легко считываемому эмоциональному послылу – именно так данный формат используется в сетевой коммуникации и массовой культуре, однако это не единственный способ его бытования. Как было показано в нашем исследовании, GIF-анимация осмысливается художниками как медиум, с помощью которого можно и вызвать мгновенный интерес у зрителя (который он захочет удовлетворить, обратившись к контенту, предваряемому «гифкой»), и погрузить зрителя в некое визуальное переживание, сопряженное с его собственным двигательным опытом, и привлечь его внимание к актуальным проблемам современности, как это было показано в нашем исследовании.

В условиях современного коммуникационного общества, где расстояния измеряются уже не в километрах, а в скорости передачи данных, можно с уверенностью полагать, что форматы коммуникации продолжают развитие в сторону все более простых и легкочитаемых. Описав историю «гифок» в современной визуальной культуре и выделив три их типа, существующих в данный момент, мы можем с уверенностью предположить, что «гифки» продолжают заполнять интернет-пространство и служить средством сообщения эмоциональных данных (ведь наибольшей популярностью пользуются именно «гифки-реакции», которые шире и точнее слов могут передать эмоциональное состояние человека, ведь в них отображаются мимика и жесты, язык тела). И в этом контексте, на наш взгляд, отдельного внимания исследователей заслуживают те проекты художников, иллюстраторов и аниматоров, которые требуют от зрителя «медленного чтения» GIF, которые заставляют не ускорить прокрутку информации на веб-страницы, а, напротив, замедлить. Такие произведения можно поставить в один ряд как с искусством иллюстрации, так и с экранными искусствами (*moving image*). Приведенные нами примеры работают по традиционному принципу «остранения», описанного В. Шкловским [8. С. 136], т.е. создают необычную коммуникационную ситуацию, как бы препятствие на пути автоматического восприятия и этим подталкивают зрителя остановиться, сознательно включиться в процесс обработки визуальной информации, понять, например, что он беседует не с кем-то другим, а с самим собой, и его руки уже наполовину в «матрице».

Список источников

1. *Фигурнов В.Э.* IBM PC для пользователя. 6-е изд. М. : ИНФРА-М, 1996.
2. *Раиш М.* Новые медиа в искусстве. URL: <https://discours.io/articles/theory/kak-kompyutery-priruchali-iskusstvo-glava-iz-knigi-novye-media-v-iskusstve> (дата обращения: 09.01.2020).
3. *Официальный сайт «Академик».* URL: <https://academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1506487://dic.a> (дата обращения: 09.01.2020).
4. *Гомтерц У.* Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. М., 2016. 464 с.
5. *Юсев А.* Кинополитика. М. : Альпина Паблишер, 2017. 300 с.
6. *Жижек С.* Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе. М. : Гонзо, 2019. 480 с.
7. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж // Избранные произведения: в 6 т. / редкол.: П.М. Аташева, И.В. Вайсфельд, Н.Б. Волкова, Ю.А. Красовский, С.И. Фрейлих, Р.Н. Юренев, гл. ред. С.И. Юткевич ; сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов ; коммент. О.Д. Айзенштата, А.С. Варганова, А.А. Карягина, Н.И. Клеймана, Л.К. Козлова, Ю.А. Красовского, Е.С. Левина ; подгот. текста В.П. Коршуновой. М. : Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
8. *Шкловский В.* Искусство как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1: Системы / под ред. С.А. Ушакова. М., 2016. С. 131–147.

References

1. Figurnov, V.E. (1996) *IBM PC dlya pol'zovatelya* [IBM PC for the User]. 6th ed. Moscow: INFRA-M.
2. Rash, M. (n.d.) *Novye media v iskusstve* [New Media in Art]. [Online] Available from: <https://discours.io/articles/theory/kak-kompyutery-priruchali-iskusstvo-glava-iz-knigi-novye-media-v-iskusstve> (Accessed: 9th January 2020).
3. *The Akademik Official Site*. [Online] Available from: <https://academic.ru/dic.nsf/ru-wiki/1506487://dic.a>. (Accessed: 9th January 2020).
4. Gomperz, W. (2016) *Neponyatnoe iskusstvo. Ot Mone do Benksi* [Incomprehensible Art. From Monet to Banksy]. Moscow: Sindbad.
5. Yusev, A. (2017) *Kinopolitika* [Cinema policy]. Moscow: Al'pina Publisher.
6. Žižek, S. (2019) *Kinogid izvrashchentsa. Kino, filozofiya, ideologiya* [The Pervert Film Guide. Cinema, Philosophy, Ideology]. Moscow: Gonzo.
7. Eisenstein, S.M. (1964) *Izbrannye proizvedeniya* [Seelcted Works]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. pp. 156–188.
8. Shklovskiy, V. (2016) *Iskusstvo kak priem* [Art as a technique]. In: Ushakin, S. (ed.) *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma* [Formal Method: Anthology of Russian Modernism]. Vol. 1. Moscow: Kabinetnyy uchenyy. pp. 131–147.

Сведения об авторах:

Фадеева Т.Е. – кандидат искусствоведения, доцент Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). Email: tfadeeva@hse.ru

Старусева-Першеева А.Д. – кандидат искусствоведения, доцент Школы дизайна, академический руководитель программы «Современное искусство» факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). Email: apersheeva@hse.ru

Сквородников П.Ю. – старший преподаватель Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). Email: pskvorodnikov@hse.ru

Блюхер Ю.Н. – старший преподаватель Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). Email: yublyuher@hse.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Fadeeva T.E. – Associate professor of Faculty of Creative Industries / HSE Art and Design School, of the Higher School of Economics “National Research University” (Moscow, Russian Federation). Email: tfadeeva@hse.ru

Staruseva-Persheeva D.A. – Associate Professor of Faculty of Creative Industries / HSE Art and Design School Contemporary Art Programme Academic Supervisor of the Higher School of Economics “National Research University” (Moscow, Russian Federation). Email: apersheeva@hse.ru

Skvorodnikov P.Y. – Senior Lecturer of Faculty of Creative Industries / HSE Art and Design School, of the Higher School of Economics “National Research University” (Moscow, Russian Federation). Email: pskvorodnikov@hse.ru

Blucher Y.N. – Senior Lecturer of Faculty of Creative Industries / HSE Art and Design School Contemporary Art Programme Academic Supervisor of the Higher School of Economics “National Research University” (Moscow, Russian Federation). Email: yublyuher@hse.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.06.2020;
одобрена после рецензирования 30.09.2021; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 05.06.2020;
approved after reviewing 30.09.2021; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 316.7

doi: 10.17223/22220836/50/13

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ ГОРОДА: ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАРРАТИВОВ ЛОКАЛЬНОГО ПАТРИОТИЗМА В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Наталья Геннадьевна Федотова

*Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,
Великий Новгород, Россия, fedotova75@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию способов репрезентации нарративов локального патриотизма в городской среде, которые являются неотъемлемой частью культурной памяти города. Опираясь на методологию Дж. Олика и используя кейс Великого Новгорода, автор акцентирует внимание на средствах передачи культурной памяти города путем выявления основных форм репрезентации нарративов патриотизма в пространстве города. Городские нарративы патриотизма рассматриваются как связующие тексты между прошлым и настоящим города, которые обладают потенциалом укрепления городской идентичности и формирования гражданского кода локального патриотизма.

Ключевые слова: нарратив, культурная память города, локальный патриотизм, репрезентация нарративов, город

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и ЭИСИ в рамках научного проекта № 20-011-31690 «Символические коды и нарративы патриотизма в национальной памяти современной России и США».

Для цитирования: Федотова Н.Г. Культурная память города: особенности репрезентации нарративов локального патриотизма в городской среде // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 153–165. doi: 10.17223/22220836/50/13

Original article

CULTURAL MEMORY OF THE CITY: FEATURES OF REPRESENTING THE NARRATIVES OF LOCAL PATRIOTISM IN THE URBAN ENVIRONMENT

Natalia G. Fedotova

*Novgorod State University Yaroslav-the-Wise, Veliky Novgorod, Russian Federation,
fedotova75@mail.ru*

Abstract. The discourse of patriotism is the basic for most researches connected with cultural memory. The scholars explain this term as an integral component of the identification codes' formation for the certain communities. Such explorations are becoming more and more actual in case of crisis. The crisis is a marker for lack of collective identities and the absence of stable symbolic grounds for the consolidation and solidarization of local communities. Consequently, the importance of analyzing the presenting ways of the narratives of patriotism in the urban environment, the aggregate of which is a collage of symbolic codes of patriotism in the cultural memory of each particular city, increases.

The narratives of patriotism (in the context of the city) are closely related to urban identity, since they operate with images of the past that connect the city and the citizen and form

collective ideas about the city. Local patriotism is semantically connected with civic participation and the active position of a city dweller in preserving the integrity of the urban community, held together by common memory. It means the urban identity (and a sense of duty to the city), which symbolically “feeds” on the images of the urban past, evoking pride and patriotic feelings in the townspeople based on the value of the place.

When we understand the narratives' representation as means of collective memory (so does J. Olek), we can classify them due to their mediators' typology: as hard and soft. Representation forms and usages of past narratives can illustrate the example of V. Novgorod. These practices help the citizens with their identity. These practices people also get the local patriotic feelings. Such narratives acquire a particular specificity which depends on symbolic codes that reproduce the city's past.

As narratives' representation for city's past can make up the different types of the current moment; it is quite important to control the ways of patriotic values' representation. The analysed narratives' representation ways of local patriotism are symbolic to regional government in context of the city. It consists of understanding and using them as means of forming citizens' solidarity on the basis of the common value of the city, increasing the importance of understanding oneself precisely as a city dweller, connected by the civil code with others and therefore able to participate in solving public issues of the city.

Keywords: narrative, cultural memory of the city, local patriotism, representation of narratives, city

Acknowledgements: The research was carried out with the financial support of the RFBR in and the EISI the framework of the scientific project No.20-011-31690 “Symbolic codes and narratives of patriotism in the national memory of modern Russia and the USA”.

For citation: Fedotova, N.G. (2023) Cultural memory of the city: features of representing the narratives of local patriotism in the urban environment. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 153–165. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/13

В современном дискурсе культурологов особое место занимает проблематика культурной памяти города, научный интерес к которой во многом объясняется так называемым «коммеморативным бумом» и стремительным развитием междисциплинарных исследований, сложившихся вокруг «Memory studies». Следует согласиться с Дж. Оликом, который подчеркивает, что современные исследователи рассматривают прошлое в качестве площадки, «на которой можно бороться не только за интересы и ресурсы..., но и за ту самую идентичность, которая в первую очередь поддерживает и организует эти интересы» [1. Р. 49]. Как показали российские исследования, коллективная память есть не что иное, как определенный способ конструирования людьми своего прошлого [2. Р. 16], где она, по сути, выступает не только детерминантом культурных стереотипов, но и одним из ресурсов политической идентичности [3. С. 10].

Культурная память сегодня нередко понимается как результат взаимодействия прошлого и настоящего в социально-культурном контексте [4. С. 2], обусловленного теми или иными факторами. При этом, исходя из культурологической позиции Яна Ассмана, важно отметить, что культурная память имеет символическую природу, т.е. «может осуществляться лишь искусственно, в рамках институций» [5. Р. 23], которые призваны аккумулировать и транслировать интерпретации прошлого того или иного коллектива. Что касается культурной памяти города, то мы понимаем ее как «сложное пространство хранения, трансляции и актуализации культурных смыслов города» [6. С. 131] как значимых для горожан элементов городской культуры, включая и городские нарративы, передающие яркие образы городского прошлого.

Действительно, «память является, прежде всего, продуктом коллективных нарративов и символов, находящихся в распоряжении индивидов, а также социальных инструментов для их хранения и передачи» [7. С. 24]. Следовательно, городские нарративы (мифы, легенды, речи) как сюжетные тексты о городском прошлом, размещенные в публичном пространстве, за счет своей лаконичности доступно объясняют не только исторические эпизоды города, но и участвуют в интерпретации современных процессов города. Как подчеркивают исследователи, через нарративы, которыми оперирует коллективная память, происходит актуализация прошлого, которое наделяется смыслами для современников [8. С. 32].

Культурная память города многослойна, она включает в себя самые разные нарративы, повествующие о тех или иных аспектах городского прошлого. Однако особый интерес в контексте проблемы управления культурной памятью города представляют собой те из них, которые непосредственно участвуют в идентификации горожан и задают определенные стереотипы интерпретации городского прошлого. В связи с этим актуализируется научное познание нарративов патриотизма, в которых происходит объективация наиболее значимых для горожан фрагментов культурной памяти города. Причем, раскрывая процессы функционирования культурной памяти города, наиболее актуальным становится вопрос о том, каким образом представлены нарративы патриотизма в городской среде, как они вписаны в городскую реальность. Следует в связи с этим подчеркнуть, что изучение процессов репрезентации нарративов патриотизма позволяет раскрыть особенности структурирования образов городского прошлого в социальной реальности настоящего.

Однако актуальность заявленной проблемы может быть раскрыта и с другой позиции. В условиях кризиса локальных идентичностей и отсутствия устойчивых символических оснований для солидарного сосуществования горожан в едином пространстве исследования нарративов патриотизма в «разрезе» города становятся весьма востребованными. Урбанистический срез проблемы репрезентации нарративов патриотизма в городской среде является попыткой экстраполяции современных культурсоциологических методик на городское сообщество, что позволит не только понять локальный уровень конструирования коллективной идентичности и процессов солидаризации местных сообществ, но и объяснять процессы структурирования культурной памяти города.

В рамках проблемы поддержания и производства нарративов, которые участвуют в интерпретации городского прошлого, особого внимания со стороны ученых требует анализ символического оформления и способов трансляции коллективных смыслов как актуальных фрагментов культурной памяти города. В данном случае речь идет об исследовании публичных процессов управления культурной памятью города (экранизация памятного фрагмента города, открытие выставки, установка памятника), которые раскрывают локальный аспект способов репрезентации образов прошлого, конструирующих те или иные области смыслов, отношений и детерминирующих соответствующие поля дискурсов.

В связи с этим целью данной работы является анализ способов репрезентации нарративов патриотизма в городской среде, совокупность которых

представляет собой коллаж символических кодов патриотизма в культурной памяти каждого конкретного города.

Нарративы локального патриотизма и городская идентичность

Культурная память города является источником городских смыслов, которые с помощью символизации действительности структурированы в городском пространстве. Как показал Я. Ассман, в культурной памяти прошлое не сохраняется как таковое, а скорее гальванизируется (воскрешается) в символах, которые как бы освещают изменяющееся настоящее [9. Р. 19].

Символическая фиксация и трансляция фрагментов коллективной памяти в настоящем является важнейшим ресурсом патриотического дискурса. Именно символическая природа культурной памяти города позволяет нам рассматривать ее в качестве резервуара для формирования нарративов патриотизма и акцентировать внимание на символических средствах трансляции культурных смыслов. Иными словами, особый интерес в данном контексте представляет собой не столько качество многослойности культурной памяти города, сколько ее способность быть источником нарративов патриотизма, латентно или явно присутствующих в образах городского прошлого.

Исследования Дж. Верча показали, что память материализуется, объективируется в настоящем с помощью нарративов [10], которые конструируют коллективные идентичности. С помощью нарратива «мы организуем нашу память, намерения, жизненные истории...» [11. С. 29], поскольку важнейшее свойство нарратива заключается в том, что он представляет собой коллективный опыт. По сути, в нарративах, которые «символизируют действительность, наполняют ее смыслом» [12. С. 8], происходит презентация прошлого.

Следовательно, нарративы патриотизма наполняют смыслом фрагменты культурной памяти города и через символическое преломление сюжетных текстов аккумулируют патриотические чувства горожан – «оживляют» реальность, убедительно повествуя о значимости образов прошлого, с которыми формируется сопричастность горожан.

Возвращаясь к коллективной идентичности, заметим, что, по мнению Дж. Александера, показавшего значимость в современном мире мифов, кодов и символов, «идентичности постоянно конструируются и обеспечиваются не только посредством встречи лицом к лицу с настоящим и будущим, но и посредством реконструкции более ранних периодов жизни сообщества» [13. С. 297]. Отсюда фрагменты культурной памяти города, участвующие в структурировании городской идентичности, представляют собой важнейший ресурс солидарного существования городского сообщества, объединенного единым символическим основанием (образы и нарративы) через разделяемые большинством интерпретации городского прошлого.

Между тем исследования городской идентичности, нередко сконцентрированные в рамках социологических и культурологических проблематик, слабо представлены в контексте патриотического дискурса. Но как мы показали ранее, символическое кодирование патриотизма неотъемлемо связано с идентификационными кодами образов коллективного прошлого, актуализирующих те или иные ориентиры, в том числе и вызывающие патриотические чувства.

Нарративы патриотизма в разрезе города тесно связаны с городской идентичностью, поскольку они оперируют образами прошлого, которые связывают город и горожанина, а также формируют коллективные представления о городе.

Подобный тезис можно рассматривать исходя из понятия «локальный патриотизм», семантически связанного с гражданским кодом как проявлением гражданского участия и активной позиции горожанина в сохранении целостности городского сообщества, скрепляемого общей памятью. Помимо национальной или религиозной, территориальная идентичность играет существенную роль в формировании патриотических ценностей. Это подтверждают результаты различных исследований.

В частности, в изучении патриотических чувств молодежи Томска исследователи показали, что «решающую роль в самоидентификации молодежи в Томской области играют такие группы, как семья и друзья, ... реже респонденты идентифицируют себя с макрообщностями демографического (молодежь), территориального (жители города, области) и державно-народного (сибиряки, россияне) типа» [14. С. 137]. Популярным среди молодых людей «стало определение Родины посредством формальной апелляции к месту рождения или проживания – его придерживается 31% молодежи Томской области» [Там же. С. 138], где понятие «Родина» в большинстве случаев имеет измерение, связанное с территорией проживания. На основании этого социологи предлагают использовать малоизученный концепт «локальный патриотизм», одним из маркеров которого может быть установка готовности уехать из своего региона. В частности, проблематика локального патриотизма может рассматриваться в контексте «гражданского воспитания молодого поколения, и в основном сопряжено с вопросами региональной идентичности» [15. С. 355].

В связи с этим очевидно смещение акцентов в локальном патриотическом дискурсе, когда фокус исследований предполагает использование патриотических ценностей как важнейшего социокультурного фактора, участвующего в процессах солидаризации местных сообществ и их причастности к территории. Локальный патриотизм за счет символической привязки к территории более предметен и осязаем, и его особенность помимо традиционных патриотических ценностей заключается в ценности места и значимости культурных смыслов территории (героев, символов, событий), где существенную роль играют как раз образы коллективного прошлого, представляющие собой фундамент культурной памяти места.

По отношению к городу локальный патриотизм неотъемлемо связан с городским самосознанием (и чувством долга перед городом), которое символически «питается» образами городского прошлого, поступками героев и персонажей, духом места, городскими традициями и пр. Следовательно, уровень и специфика локального патриотизма во многом зависят от того, насколько устойчивы и позитивны культурные смыслы города, благодаря которым функционирует городская идентичность. Ценность города как места проживания вместе с тем актуализируется в рамках символической конкуренции городов за ресурсы, где преимуществом является не только наличие уникальности территории, но и ее репрезентация в публичном пространстве, в том числе и в нарративах патриотизма.

Маркером нарративов локального патриотизма, представляющих собой сюжетные тексты о значимости культурных смыслов города (исторических событий, праздников, художественных произведений, природы и пр.), по сути, является их способность вызывать гордость и патриотические чувства у жителей территории, основанные на ценности места.

Поскольку каждый город конструирует свою картину прошлого из разрозненных эпизодов, придавая осмысленность настоящему, то возникает вопрос о том, каким образом «встроены» нарративы локального патриотизма, передающие коллективные представления о значимых для города событиях прошлого, в городскую среду, в повседневную действительность горожан.

Важно отметить, что нарративы, используя свойство избирательности, функционируют в городской среде путем отбора фрагментов памяти города и тем самым участвуют в актуализации тех или иных практик и тенденций городской реальности. Следовательно, нарративные практики патриотизма через интерпретацию локальных событий становятся средством социального взаимодействия и передачи культурной памяти города, когда горожане воспринимают и город, и себя сквозь призму этих интерпретаций.

Отсюда исследование способов репрезентации нарративов локального патриотизма в городской среде, основанных на образах прошлого, открывает возможности рассматривать их как инструмент управления культурной памятью. Как отмечают специалисты, «общество и власть материализуют память с помощью направленного демонтажа (или установления) памятников; культурных мероприятий и фестивалей; новых музейных экспозиций и новых музеев; переписывания текстов учебников и путеводителей, официальных текстов» [3. С. 10].

Способы репрезентации нарративов патриотизма как средства передачи культурной памяти города

Культурная память города, как было отмечено ранее, имеет символическую природу, а потому ее фрагменты представлены в настоящем с помощью различных символических форм. Как свидетельствуют работы М. Ламонт, механизм конструирования символических границ сообществ, отделяющих «своих» от «чужих», во многом детерминирован обусловленностью культурным репертуаром, к которому люди имеют доступ, а также структурным контекстом, в котором они живут [16]. Следовательно, важно понимать, какие средства передачи памяти создают структурный контекст, задающий репертуар памятования, актуализирующий тем или иным образом фрагменты городского прошлого и влияющий в итоге на коллективные представления о городе.

Изучение способов репрезентации нарративов патриотизма в городской среде, связанных с образами прошлого, направлено на то, чтобы раскрыть сложную систему представления фрагментов памяти в социальной реальности. Речь идет о средствах передачи нарративов, семантика которых основана на ценности территории города, выражающих и транслирующих в символических формах образы прошлого в доступных и понятных категориях.

Для анализа способов репрезентации нарративов патриотизма в городской среде воспользуемся предложенной Дж. Оликом методологией процессореляционного познания коллективной памяти. В данном случае акценти-

руем внимание на одном из тех концептов, которые, по его мнению, задают так называемую «фигурацию памяти», т.е. «меняющиеся отношения между прошлым и настоящим, в которых сплетаются, хоть и не всегда гармонично, образы, контексты, традиции и интересы» [17. С. 46].

По мнению Дж. Олика, в практиках памятования большую роль занимают средства передачи памяти, которые за счет символизации не только передают информацию о прошлом, но и обеспечивают переживание коллективного чувства места, становясь проводником патриотических чувств. Дж. Олик подчеркивает: «...нет восприятия без интерпретации; нет события, которое бы не было сконструировано социальными формами; нет реальности самой по себе» [Там же. С. 53]. Исходя из положений ученого, следует заключить, что средствами передачи культурной памяти города являются многообразные посредники коллективного опыта, с которыми сталкиваются горожане в городской среде. Средства передачи памяти связывают прошлое и настоящее города.

Согласно утверждениям Дж. Олика, функции этих посредников не ограничиваются только передачей памяти, поскольку «медиумы памяти не второстепенны, они определяют сообщение» как средства коммуникации [Там же]. Здесь актуализируется тезис М. Маклюэна о том, что «средство коммуникации есть сообщение», поскольку именно средство коммуникации определяет масштабы и форму человеческой ассоциации и человеческого действия [18. С. 10]. Следовательно, средства передачи памяти обладают своеобразным культурным кодом, который способен придавать медиумам свойства приращения новых смыслов через своеобразие интерпретации фрагментов памяти, а значит, и символически влиять на производство коллективных представлений о городе.

Прошлое с помощью посредников может стать частью настоящего, поскольку прошлое попадает к нам через символически кодированные и объективированные в реальности средства, формирующие свою картину образов. Один и тот же эпизод памяти может быть по-разному осмыслен, например, в экранизации события, в публичной речи политика или в памятнике, ведь каждое средство передачи памятной информации воздействует по-своему (например, эмоционально или когнитивно, визуально или вербально). Говоря иначе, разные способы репрезентации нарративов локального патриотизма воспроизводят разные образы прошлого. Патриотические образы, представленные в рамках совместного переживания исторического события города на празднике, могут оживить одни смыслы нарратива, тогда как музейный экспонат – иные.

Фестивали, памятники, фотографии, биографии, киноленты и многое другое представляют собой способы репрезентации нарративов коллектива, которые могут транслировать в том числе патриотические ценности. Их специфика напрямую зависит от региональных контекстов и тенденций развития общества. В цифровую эпоху, например, существенное значение имеют экранные способы репрезентации нарративов городского прошлого с преобладанием визуальных форм, поэтому городские нарративы можно встретить в сюжетах современных компьютерных игр.

Говоря об информационном обществе, следует отметить, что в данном случае нужно обратить внимание на медиа как ключевого генератора образов

городского прошлого. Действительно, как отмечают ученые, «репрезентация прошлого в СМИ является важным фактором, который определяет – какие эпизоды памяти будут считаться актуальными» [19. Р. 399–408]. В связи с этим медийные способы символической репрезентации фрагментов культурной памяти города являются ключевым инструментом интерпретации реальности, а значит, и ее конструирования.

Данная проблематика весьма обширна и может включать в себя как исследования институтов и акторов, участвующих в генерации нарративов патриотизма, так и содержательный аспект (семантический анализ содержания нарративных практик). В рамках настоящей работы исследовательское внимание направлено на такие нарративные практики, которые, обращаясь к образам прошлого, транслируют смыслы ценности места, детерминируя тем самым сопричастность горожан к городу, влияют на городское самосознание, что ведет к осмыслению города как единого и значимого для жителей города пространства.

Особенности репрезентации нарративов патриотизма в городской среде

В пространстве города репрезентация нарративов патриотизма может приобретать разные конфигурации, своеобразие которых во многом зависит от специфики образов культивируемого прошлого. Одним из подходов к структуризации разнообразия способов репрезентации нарративов патриотизма в городской среде является известная типология, основанная на разделении всех медиаторов, передающих информацию, на жесткие (*hard*) и мягкие (*soft*).

а) Жесткие способы репрезентации нарративов локального патриотизма, как правило, материализованы в городской среде и нередко формируют «дух места» (монументы, архитектурные композиции и пр.). Они более постоянны и устойчивы, транслируют эпизоды городского прошлого за счет визуальных форм и потому твердо встроены в пространство города. Данные способы репрезентации нарративов локального патриотизма в городской среде могут также рассматриваться как результат интерпретаций образов городского прошлого, когда город в камне, дереве, граните фиксирует на долгие годы отношение к прошлому, тогда как их слом и демонтаж свидетельствуют о пересмотре оценки к событиям прошлого. Как отмечают исследователи, символическая презентация прошлого может быть представлена в жесткой форме, которая выполняет особую роль в формировании пространства в качестве ориентиров или маркеров привязки нарративов к чувственному опыту [20. С. 285–302].

б) Мягкие способы репрезентации нарративов локального патриотизма гораздо более разнообразны. Их особенность заключается в гибкости и непостоянстве, свойстве динамично меняться при условии пересмотра актуальных фрагментов культурной памяти города (переименование улиц или запись мелодии). Причем нередко жесткие и мягкие способы репрезентации нарративов в реальности переплетены между собой, когда, например, нарратив воплощен в памятнике, у которого современники произносят публичную речь.

в) Между тем третьей формой, по нашему мнению, являются перформативные практики, представляющие особый способ репрезентации нарративов

городского прошлого, где значимые смыслы как фрагменты памяти передаются через включение горожан в действие, нередко сопровождающееся традиционными ритуалами (мемориальными, торжественными, поминальными и пр.). Перформативная репрезентация нарративов патриотизма, как правило, подчиняется определенным правилам и сценарию, подобное действие функционирует публично, с возможностью включения или наблюдения за ним (например, возложение венков или шествие). Трансляция патриотических ценностей в данном случае происходит посредством воспроизводства нарративов городского прошлого, способствующих эмоциональному переживанию значимых для города смыслов.

Для иллюстрации исследования особенностей репрезентации нарративов локального патриотизма, основанных на образах городского прошлого, обратимся к одному из кейсов, представляющих нарратив Великого Новгорода. Проведенные нами в 2016–2019 гг. эмпирические исследования городской идентичности и символического капитала Великого Новгорода показали, что среди значимых для новгородцев нарративов, повествующих о ценности места, являются сюжеты не только о главных символах города – Софийском соборе, Кремле и берестяных грамотах, но и о Ганзейском союзе, Новгородской вечевой республике и о зарождении династии Рюриковичей [21. С. 376]. Данные нарративы являются ключевыми для идентификации новгородцев и вызывают чувство гордости за свой город.

Рассмотрим в качестве примера способы репрезентации нарратива об истории Ганзейского союза, поскольку в последние годы данный нарратив в городском дискурсе занимает все более заметное место, особенно после того, как Великий Новгород вошел в новый Ганзейский союз. Ганзейский нарратив повествует о славном прошлом средневекового Новгорода и истории экономического чуда Новгородской республики, о новгородских купцах и торговом прошлом города, который имел тесные связи с европейским Ганзейским союзом.

Во-первых, к жестким способам репрезентации ганзейского нарратива, которые встроены в городскую среду, следует отнести те материальные формы в пространстве города (прежде всего, это ганзейский фонтан и памятник ганзейским дням), которые визуализируют идею приобщения города к Ганзейскому союзу. Сам факт наличия жестких способов репрезентации ганзейского нарратива, которые появились в последние десятилетия, свидетельствует о кардинальном пересмотре городского прошлого в этот период и об актуализации ганзейского нарратива как фрагмента культурной памяти города, тогда как небольшое их количество говорит о сравнительно малом временном периоде актуализации ганзейского нарратива в городской среде.

Во-вторых, мягкие способы репрезентации ганзейского нарратива особенно разнообразно представлены в пространстве современного Великого Новгорода. Сюда следует отнести не только контент в социальных сетях или речи городских политиков, но и, прежде всего, топонимию, которая занимает особую роль в политике памяти, поскольку имя городских объектов транслирует значимые для города культурные смыслы, представляющие собой вербальный «мостик», связывающий память и город. В Великом Новгороде одна из гостиниц носит название «Ганза», в 2019 г. появился сладкий ганзейский сувенир, а в 2020 г. в городе запланировано открытие Ганзейской набереж-

ной, символизирующей факт транспортной связи древнего Новгорода с Ганзейским союзом. Репертуар символических форм, передающих ганзейский нарратив, дополняют регулярные выставки, актуализирующие ганзейское прошлое Великого Новгорода. В частности, выставка 2020 г. «Новгород и Ганза: окно в Европу», где представлены такие артефакты, как монеты и слитки, символизирующие об экономическом успехе древнерусского города, являются репрезентацией образов городского прошлого. Выставка представляет образы ганзейского нарратива, которые вместе с тем формируют устойчивые представления горожан о тесных связях с европейскими городами, сходными в Ганзейский союз, об общем для Великого Новгорода европейском прошлом, в результате чего город осмысливается как первое окно в Европу.

Одними из доминирующих средств формирования отношения к прошлому, как показала вторая половина XX в., обладающих мощным воздействием на аудиторию, является кинематограф и видеоконтент, объединяющие в себе вербальные и визуальные коды. В 2017 г. вышел историко-документальный фильм «Русская Ганза. Взгляд сквозь время...», где образ Великого Новгорода художественно сконструирован исходя из ганзейского нарратива. Кроме того, способами репрезентации нарратива Ганзы в городе стали такие средства передачи культурной памяти, как форумы (медиафорум 2019 и 2020 гг.), включение в учебные занятия специальных уроков (ганзейский урок был проведен в школах Великого Новгорода в 2020 г.), фотовыставки, научные исследования и музыкальные композиции.

В-третьих, к перформативным практикам репрезентации ганзейского нарратива относятся помимо исторических реконструкций и флешмобов Ганзейские дни (русские и международные) как наиболее массовое и знаковое повторяющееся действие для новгородцев. Фестивальный формат Ганзейских дней направлен на популяризацию ганзейского нарратива и предполагает не только трансляцию образов прошлого (с помощью оформления, использования костюмов и декораций), но и активное вовлечение горожан в процесс их воспроизводства. В 2018 г. проект «Ганзейская неделя» был признан одним из лучших туристических проектов российских городов.

Следует отметить, что для современников второстепенным является вопрос о том, какую именно роль занимал Великий Новгород в Ганзейском союзе (контрагент, транзит и пр.), поскольку доминирующим в данном случае является смысл об уникальном прошлом и масштабе значимости города в период Средневековья. Данный эпизод культурной памяти через различные способы представления ганзейских нарративов в городской среде становится частью ганзейского настоящего, влияя на локальный патриотизм через формирование идентификационных кодов новгородцев. Причем каждый из способов репрезентации ганзейского нарратива, генерирующего ценность города, обладает своей спецификой, зависимой от символических кодов передачи образов городского прошлого.

Культурная память города и нарративы локального патриотизма

Репрезентация нарративов патриотизма, влияющая через образы прошлого на городскую идентичность, является одной из траекторий, по которым формируются локальные патриотические ценности. Управление данным

процессом можно рассматривать через анализ способов подобных репрезентаций, которые представляют собой символический ресурс для региональных властей.

В рамках проблематики культурной памяти города особенно важным является не только отбор культивируемых в пространстве города фрагментов городского прошлого, но и способов их актуализации и репрезентации, которые в результате и задают картину смыслов настоящего. В каждом городе присутствует уникальный слой культурной памяти как важнейший пласт репрезентаций городских нарративов, который транслируют свой набор патриотических ценностей. Знание о способах репрезентации нарративов локального патриотизма следует учитывать в рамках прогнозирования и проектирования культурной памяти города, при управлении городским прошлым и его интерпретациями.

В заключение отметим, что символический ресурс нарративов локального патриотизма состоит в его способности объединять горожан на основе общей ценности города, поскольку особенность локального патриотизма заключается в наличии чувства привязанности к территории и осмыслении ее значимости. Общим символическим кодом нарративов локального патриотизма является гражданский код, который связывает горожанина с городом и его жителями через вызывающие гордость образы культурной памяти. Тем самым обеспечивается особая форма городской солидарности, преодолевающей границы этнических, религиозных, гендерных и иных форм коллективной идентичности.

Культурная память города в этом случае рассматривается как символический резервуар, состоящий в том числе из ценностей локального патриотизма, процессов объективации образов городского прошлого, участвующих в генерировании доверия к городу со стороны горожан, дефицит которого особенно остро проявляется в эпоху конкуренции городов за мобильные ресурсы. В связи с этим городские нарративы патриотизма представляют собой связующие тексты между городским прошлым и современным городом, способные транслировать в различных репрезентантах гражданский код городской идентичности, влияющий на основе ценности города на осознание горожанами себя как части города, способными проявлять участие в решении общих для горожан вопросов города.

Список источников

1. *Olick J.* The sins of the fathers. Germany, Memory, Method. Chicago : The University of Chicago Press. 2016.
2. *Сафонова Ю.А.* Memory studies: эволюция, проблематика и институциональное развитие // Методологические вопросы изучения политики памяти. 2018. С. 11–26.
3. *Макаров А.И.* Политика памяти как элемент региональной культурной жизни // Власть. 2008. № 12. С. 8–11.
4. *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М. : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
5. *Erlil A.* Cultural Memory Studies: An Introduction // Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook. Walter de Gruyter, Berlin, New York. 2008. 442 p.
6. *Федотова Н.Г.* Практики городской коммеморации: особенности формирования культурной памяти города // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 39. С. 130–143.
7. *Олик Дж.* Память – это не вещь и предмет. Память – это непрерывный процесс: интервью с Дж. Оликом // Историческая экспертиза. 2018. № 4 (17). С. 22–49.

8. Малинова О.Ю. Политика памяти как область символической политики // Методологические вопросы изучения политики памяти. 2018. С. 27–53.
9. Assmann J. Communicative and Cultural Memory // Meusburger P., Heffernan M., Wunder E. Cultural Memories. The Geographical Point of View. London ; New York, 2011.
10. Wertsch J.W. Collective Memory // Memory in Mind and Culture. Cambridge University Press, 2009.
11. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29–42.
12. Тульчинский Г.Л. Символическая презентация прошлого: нарративы, уровни, формы // Человек. Культура. Образование. 2016. № 2 (2). С. 6–26.
13. Александер Дж. Смыслы социальной жизни. Культурсоциология. М. : Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013.
14. Афанасьева Д.О. Патриотические установки региональной молодежи // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2012. № 4. С. 127–139.
15. Розанова Н.Н. Локальный патриотизм в контексте изучения репутации региональной власти (на примере Смоленской области) // Азимут научных исследований: экономика и управление. 2017. Т. 6, № 4 (21). С. 354–357.
16. Lamont M. Culture and identity // Handbook of Sociological Theory / edited by Jonathan H. Turner. New York, 2000. P. 171–185.
17. Олик Дж. Фигурации памяти: процессо-реляционная методология, иллюстрируемая на примере Германии // Социологическое обозрение. 2012. Т. 11, № 1. С. 40–74.
18. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М. : КАНОН-пресс-Ц, 2003.
19. Zierold M. Memory and Media Cultures // Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook. Walter de Gruyter ; Berlin ; New York, 2008. 442 p.
20. Тульчинский Г.Л., Лопатина С. Публичные пространства в обществе массового потребления: гражданский и политический потенциал // Топография популярной культуры: сборник статей. М., 2015. С. 285–302.
21. Федотова Н.Г. Городская идентичность как конкурентное преимущество территории // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 372–377.

References

1. Olick, J. (2016) *The Sins of the Fathers. Germany, Memory, Method*. Chicago: The University of Chicago Press.
2. Safonova, Yu.A. (2018) Memory studies: evolyutsiya, problematika i institutsional'noe razvitiye [Memory studies: evolution, problems and institutional development]. In: Miller, A.I. & Efremenko, D.V. (eds) *Metodologicheskie voprosy izucheniya politiki pamyati* [Methodological issues of studying the politics of memory]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 11–26.
3. Makarov, A.I. (2008) Politika pamyati kak element regional'noy kul'turnoy zhizni [Politics of memory as an element of regional cultural life]. *Vlast'*. 2. pp. 8–11.
4. Assman, Ya. (2004) *Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory. Writing, Memory of the Past and Political Identity in the High Cultures of Antiquity]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
5. Erll, A. (2008) Cultural Memory Studies: An Introduction. In: Erll, A. & Nünning, A. (eds) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York: Walter de Gruyter. pp. 1–18.
6. Fedotova, N.G. (2020) Practices of urban commemoration: features of the city cultural memory formation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 39. pp. 130–143. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/39/12
7. Olick, J. (2018) Pamyat' – eto ne veshch' i predmet. Pamyat' – eto nepreryvnyy protsess: Interv'y u s Dzh. Olikom [Memory is not a thing or an object. Memory is a Continuous Process: An Interview with J. Olick]. *Istoricheskaya ekspertiza*. 4(17). pp. 22–49.
8. Malinova, O.Yu. (2018) Politika pamyati kak oblast' simvolicheskoy politiki [The politics of memory as an area of symbolic politics]. In: Miller, A.I. & Efremenko, D.V. (eds) *Metodologicheskie voprosy izucheniya politiki pamyati* [Methodological issues of studying the politics of memory]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 27–53.

9. Assmann, J. (2011) Communicative and Cultural Memory. In: Meusburger, P., Heffernan, M. & Wunder, E. (eds) *Cultural Memories. The Geographical Point of View*. London, New York: Springer.
10. Wertsch, J.V. (2009) Collective Memory. In: Boyer, P. & Wertsch, J.W. *Memory in Mind and Culture*. Cambridge University Press.
11. Brockmeyer J. & Harre, R. (2000) Narrativ: problemy i obeshchaniya odnoy al'ternativnoy paradigmy [Narrative: problems and promises of one alternative paradigm]. *Voprosy filosofii*. 3. pp. 29–42.
12. Tulchinskiy, G.L. (2016) Simvolicheskaya prezentatsiya proshlogo: narrativy, urovni, formy [Symbolic presentation of the past: narratives, levels, forms]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie – Human. Culture. Education*. 2(2). pp. 6–26.
13. Alexander, J. (2013) *Smysly sotsial'noy zhizni. Kul'tursotsiologiya* [Meanings of Social Life. Cultural Sociology]. Moscow: Praxis.
14. Afanasieva, D.O. (2012) Patrioticheskie ustanovki regional'noy molodezhi [Patriotic attitudes of regional youth]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 4. pp. 127–139.
15. Rozanova, N.N. (2017) Lokal'nyy patriotizm v kontekste izucheniya reputatsii regional'noy vlasti (na primere smolenskoy oblasti) [Local patriotism in the context of studying the reputation of regional authorities (a case study of Smolensk Region)]. *Azimut nauchnykh issledovaniy: ekonomika i upravlenie*. 6(4-21). pp. 354–357.
16. Lamont, M. (2000) Culture and identity. In: Turner, J.H. (ed.) *Handbook of Sociological Theory*. New York: Springer. pp. 171–185.
17. Ollick, J. (2012) Figuratsii pamyati: protsess-reljatsionnaya metodologiya, illyustriruemaya na primere Germanii [Memory figurations: process-relational methodology illustrated by the example of Germany]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*. 11(1). pp. 40–74.
18. McLuhan, M. (2003) *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: Human External Extensions]. Translated from English. Moscow: KANON-press-Ts.
19. Zierold, M. (2008) Memory and Media Cultures. In: Erll, A. & Nünning, A. (eds) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York: Walter de Gruyter. pp. 399–408.
20. Tulchinskiy, G.L. & Lopatina, S. (2015) Publichnye prostranstva v obshchestve massovogo potrebleniya: grazhdanskiy i politicheskiy potentsial [Public spaces in a society of mass consumption: civil and political potential]. In: Rozenkholm, A. & Savkina, I. (eds) *Topografiya populyarnoy kul'tury* [Topography of Popular Culture]. Moscow: NLO. pp. 285–302.
21. Fedotova, N.G. (2016) Gorodskaya identichnost' kak konkurentnoe preimushchestvo territorii [Urban identity as a competitive advantage of the territory]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik*. 5. pp. 372–377.

Сведения об авторе:

Федотова Н.Г. – кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии, социологии Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Россия). E-mail: fedotova75@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Fedotova N.G. – Novgorod State University Yaroslav-the-Wise (Veliky Novgorod, Russian Federation). E-mail: fedotova75@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.01.2021;
одобрена после рецензирования 11.10.2021; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 11.01.2021;
approved after reviewing 11.10.2021; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 008:351.858

doi: 10.17223/22220836/50/14

«СОЛЯРИС» НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР

Александр Альфредович Шунейко¹, Ольга Владимировна Чибисова²

^{1,2} *Комсомольский-на-Амуре государственный университет,
Комсомольск-на-Амуре, Россия*

¹ *a-shuneyko@yandex.ru*

² *olgachibisova@yandex.ru*

Аннотация. В обзоре проанализированы работы, рассматривающие роман Лема «Солярис» совместно с его воплощениями в фильмах Тарковского и Содерберга. Полилог, в который вовлечены интерпретаторы текста, увеличивает неопределенность авторских оценок и подменяет ироническое повествование серьезными размышлениями. Возникает сложная семиотическая ситуация, при которой «Солярис», лишившись формальной целостности, сохраняет свое содержательное единство. Его присутствие определяется развитием определенных тем: науки, дома, человека.

Ключевые слова: Солярис, свой–чужой, идентичность, наука, дом

Для цитирования: Шунейко А.А., Чибисова О.В. «Солярис» на перекрестке языков и культур // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 166–179. doi: 10.17223/22220836/50/14

Original article

“SOLARIS” AT THE CROSSROADS OF LANGUAGES AND CULTURES

Alexander A. Shuneyko¹, Olga V. Chibisova²

^{1,2} *Komsomolsk-na-Amure State University, Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation*

¹ *a-shuneyko@yandex.ru*

² *olgachibisova@yandex.ru*

Abstract. The article examines the existence of the multidimensional Solaris object in the world culture space. This object includes several diverse but closely related parts: an imaginary planet, S. Lem’s novel, its secondary incarnations by various means of art, and many interpretations of all this by artists, readers, viewers and critics. The article aims at presenting an analysis of all ways of perceiving the Solaris phenomenon. The study was carried out on the basis of more than fifty sources: cultural objects (films by Tarkovsky and Soderberg), scientific and critical articles. These sources, created at different times, are united by a mass of mutual similarities, but simultaneously they are partially opposed to one another. In their totality, these works represent a well-established cultural occurrence, which is appropriate to be called by a word from the novel: Solaristics. The name refers to the totality of all ways of understanding Solaris that does not lose its relevance and needs a generalized interpretation. The materials were studied in detail using the methods of semantic and thematic analysis. They suggest that within the boundaries of each material, there were identified the ways of assessing and their semantic content related to the initial version of Solaris. The course of the study includes several stages. (1) Identification of representative texts for analysis. (2) Detection of specific objects in the texts (nominations,

images, key motives, linguistic traits, scenes, characters) and methods for their interpretation. (3) Classification and combination of objects and methods of their interpretation from various sources. (4) Construction of an invariant model of perception of the Solaris phenomenon. As a result of the work done, the authors came to the following conclusions. Numerous evaluations are a set of pragmatic benchmarks or semantic constants that determine not so much the specifics of S. Lem's novel as the characteristics of the complex object that he created and of which he is now a part. The interpretations of the planet-book-film are a multi-level polylogue in which each analyst-artist leads his or her own party, depending on what from the laminated and diverse precedent narrative is more appealing. There are several common motifs in the polylogue. The original substantial uncertainty of the novel is not removed in the secondary texts, but it is growing. Compensating for its increase, S. Lem's irony disappears from all subsequent interpretations. The most minor formal changes in the language of the text entail substantial transformations, changing the connotative characteristics of units in a particular culture. The development of action is determined by the opposition "one's own – alien", but at the conceptual level the legitimacy of this opposition is denied. So a contradiction-trap is formed which is one of the main reasons for the popularity and demand of Solaris. The narrative raises the question of the boundary of any object's identity, first of all, of a person, and shows that there are no criteria for determining these boundaries in culture.

Keywords: Solaris, friend or foe, identity, science, house

For citation: Shuneyko, A.A. & Chibisova, O.V. (2023) "Solaris" at the crossroads of languages and cultures. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 166–179. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/14

Со времени выхода в свет, в 1961 г., романа Станислава Лема «Солярис» среди прочего с ним произошли два очень важных события. Первое – роман значительно расширил собственные границы и границы своей аудитории за счет многочисленных переводов, появления фильмов, спектаклей и даже балета на его основе. Второе – возникла реальная соляристика. В романе сведения о планете Солярис читатель получает из двух источников: описания романного действия и изложения научных трудов, посвященных планете Солярис. Они составляют науку соляристика. Эта соляристика стала реальной. Появилось множество работ критиков и ученых, стремящихся разобраться в феномене Соляриса. Предмет этих работ уникален: это и сама планета Солярис как знаковая символическая часть художественной реальности, и роман «Солярис» как целостное воплощение эстетической концепции Станислава Лема, и вторичные воплощения этого романа, в первую очередь, в виде фильмов Тарковского и Содерберга. Предмет этих работ, при наличии акцентов, всегда устроен по принципу матрешки, понимание каждой из трех частей которой связано с двумя другими.

Большинство работ рассматривают планету, роман, фильм или фильмы как единое целое. Уникальность предмета работ о Солярисе позволяет попытаться увидеть в них совокупность прагматических реперов или семантических констант, определяющих не столько специфику романа Станислава Лема, сколько характеристики того сложного объекта, который он создал и частью которого он теперь является.

В современной культуре Солярис воспринимают самые разные реципиенты. Есть реципиенты, которые могут знать Солярис Тарковского, Содерберга или кого-либо еще, но не знать Соляриса Лема в различных комбинациях и наоборот. Это очень важно, потому что является прямым свидетельством того, что Солярис в своей совокупности в рамках культуры

стал знаком сложной организации. На описание такого знака, называемого бифокальным [1. Vol. 2], и ориентированы анализируемые далее работы. При их аналитической обработке учитывались, в первую очередь, дифференциальные и интегральные характеристики основных выводов авторов, содержательные оценки, которыми они сопровождают свои наблюдения.

Первое, на что обращает внимание большинство исследователей, – это неоднозначность романа Лема и фильмов Тарковского и Содерберга, поставленных по нему. В литературном первоисточнике Ю.О. Анохина отмечает его многослойность и лаконичность, открытость к разнообразным интерпретациям [2. С. 97]. И. Кзикзери-Ронай пишет, что книга предлагает читателю несколько не пересекающихся между собой и даже противоречивых толкований. Ее можно воспринимать как свифтовскую сатиру, трагическую любовную историю, кафкианскую экзистенциалистскую притчу, метафизическую пародию на герменевтику, сервантесскую ироническую романтику и кантианскую медитацию на природу человеческого сознания. Но ничего из перечисленного не является единственно правильным, что отвечает замыслу писателя, так до конца и не понятому читателями [3. Vol. 12. P. 7]. Ученый утверждает, что читатели, даже самые осведомленные и проницательные, никогда не смогут установить достаточно устойчивую иерархию явлений или значений и сказать, какова «реальная» структура событий и каковы отклонения от нее [Ibid. P. 13]. Кроме того, по мнению П. Кейс, как и все люди, Лем далек от последовательности [4. Vol. 6. P. 656], поэтому его исследование направлено на выявление структурных дихотомий, противоречий и несоответствий, присутствующих в романе [Ibid. P. 650]. Например, троп мимесиса содержит целый ряд оппозиционных форм: сходное / различное, знакомое / незнакомое, известное / неизвестное, рациональное / нерациональное. Подобное можно встретить и у Д.А. Салынского: «Станислав Лем в позднем интервью, подзабыв собственный роман, описывает ее иначе...» [5].

По образному выражению Г.М. Кириллова, «наряду с фантастической соляристикой Лема появилась реальная „соляристика“ вокруг толкования текста его произведения» [6. С. 208]. Поэтому нет ничего удивительного в том, что экранизации романа Лема оказались столь отличными и друг от друга, и от самого романа. Кроме того, оба режиссера также не стремились к однозначности своих произведений, наполняя их новой неопределенностью и противоречивостью. С этой точки зрения особенно иллюстративен финал фильмов. В «Солярисе» Тарковского зритель не знает, остался ли Крис на станции или вернулся на Землю, кто встречался с отцом – Крис или его фантом, и был ли это отец Криса или Отец всеобщий и предвечный [5]. В «Солярисе» Содерберга зритель первоначально решает, что Кельвин вернется на Землю с Гордон, потом, что он останется на космическом корабле. Позже кажется вероятным, что Кельвин воссоединяется с Рейей на планете, похожей на Землю, которая оказывается Солярисом [7. P. 111]. Причем вышеупомянутые исследователи уверены, что намеренно вводя зрителей в заблуждение и убирая из фильма ответы на возникающие у них вопросы, режиссеры подводят зрителя к осознанию того, что неясность как неотъемлемая черта любого художественного текста увеличивает его ценность.

Несомненно, что у каждого произведения искусства есть свой уникальный язык, который очень трудно перевести в риторический арсенал и техни-

ческие средства другой художественной отрасли. Подобное перекодирование влечет за собой создание новой информации, в том числе эстетического характера [8]. Это ведет к появлению самобытной экранизации литературных произведений с не просто «переведенными» литературными образами, а самостоятельными кинообразами [9. С. 105], «метаморфозам Соляриса», описанным Э. Шинкович [10]. Это входит в задачу режиссеров. Но в данном случае необходимо более подробно остановиться на путях взаимодействия экранизаций с различными уровнями национальных языков, а именно, изменениями в тексте С. Лема, внесенными переводчиками. Самое очевидное – это замена имен некоторых персонажей. И. Кзикзери-Ронай предполагает, что номинации, использованные Лемом, включают в себе ссылку и даже аллегорию [3. Vol. 12. P. 12]. Например, названия космических кораблей «Прометей», «Улисс», «Лаокоо», «Аларх» и их порядок перечисления связываются им со славной смелостью Прометея, тоске по дому Улисса, страданием Лаокоона из-за неправильного понимания богов и, наконец, разрушительными завоеваниями Алариха [Ibid. P. 20]. Тем не менее некоторые из них были изменены в переводных версиях книги.

В русских переводах романа таким модификациям подверглось название планеты и океана, расположенного на ней. В польском языке это имя собственное является существительным женского рода. В первой публикации оно имеет графическую форму «Соларис»: «Станислав Лем. Соларис: Роман / сокр. пер. М. Афремовича» (сайт <https://fantlab.ru/work3104>). В переводе Г.А. Гудимовой и В.М. Перельмана графическая форма изменена на «Солярис», но сохранен женский род: «Но теперь Солярис перешла в ранг небесных тел, заслуживающих особого внимания» [11]. В переводе Д.М. Брускина оставлено написание «Солярис», но женский род заменен на мужской: «И если до этого Солярис был..., то теперь он немедленно перешел в ранг небесного тела, достойного самого пристального внимания» [12]. С.М. Белякова предполагает две причины закрепления в русском языке последнего варианта: наличием в языке слов «солярный» и «солярий» и возможностью склонять существительное мужского рода [13. С. 89].

В английском переводе, сделанном Д. Килмартин и С. Коксом в 1970 г., имя Снаут заменено на Сноу. Ю.О. Анохина объясняет это тем, что английское слово «snout» означает хобот или большой нос и могло быть воспринято в качестве оскорбительной клички. Изменение имени Хари на Рею рассматривается Ю.О. Анохиной как анаграмма Narey и Rheya с целью сохранения эффекта необычности имени для англоговорящей среды [2. С. 95]. Кстати, А. Майчер считает эти причины неубедительными [14. P. 147]. С другой стороны, И. Кзикзери-Ронай оценивает изменение имени Хари на Рею как «вдохновенное улучшение по сравнению с оригиналом», поскольку связь этого неоднозначного посредника с богиней Земли усиливает иронию решения Кельвина не возвращаться на Землю [3. Vol. 12. P. 20].

Другие изменения текста не такие броские и поэтому они могут остаться незамеченными читателями или зрителями, но в определенной степени повлиять на их восприятие текста. На примере перевода, сделанного Г.А. Гудимовой и В.М. Перельманом, М. Леонова [15] демонстрирует, как неправильный выбор одного из значений полисемантического слова или изменение структуры высказывания приводит к искажению смысла. Например, в сцене,

когда Крис в первый раз встречается с фантомом Хари на станции, он спрашивает ее, как она туда попала, и слышит в ответ: «Не знаю. А ты не рад?». В польском варианте вопрос звучит буквально как «Это плохо?», связывая факт незнания с болезнью Хари и причиной ее самоубийства на Земле. Вопрос «А ты не рад?» указывает на неуверенность Хари в чувствах Криса, что искажает отношения между главными героями и ведет к неоправданной интерпретации произведения [15. С. 422].

Таким образом, переводы иногда не в состоянии передать юмор Лема, его внимание к деталям. Одну существенную проблему для адекватного перевода составляет такая особенность его стиля, как частичная замена компонентов фразеологических оборотов для усиления выразительности высказывания [16. Р. 104]; другую – различия на системно-структурном уровне близкородственных славянских языков, каковыми являются польский и русский [17, 18].

Еще одним фактором, усложняющим верное понимание романа, является использование так называемого «релейного» перевода, когда перевод осуществляется через «транзитный» язык. Таким «транзитным» языком для английского варианта романа «Солярис», сделанного Д. Килмартин и С. Коксом, являлся французский язык. Ж.М. Пас [19] доказывает, что введение третьего лингвистического уровня и дополнительного культурного контекста увеличивает вероятность неточностей и ошибок. Так, ученый приводит в качестве примера лексическую ошибку, которая озадачивает читателя. Крис изучает кровь Хари под микроскопом и рассматривает *hialko* (протеин). Во французском «Солярисе» слово *hialko* переведено как *albumine* (белок плазмы крови), в английском – как *albumen* (яичный белок), чье присутствие в крови Рей/Хари необъяснимо.

Вспомним слова У. Эко: «Только в контекстуальных взаимоотношениях обретают означающие свои значения; именно и только в контексте оживают они, то проясняясь, то затуманиваясь; отсылая к какому-то значению, которое – и так бывает сплошь и рядом – оказывается не последним, предполагая очередной выбор. Если я меняю что-то одно в контексте, все остальное приходит в движение» [20. Р. 81]. Если рассматривать все вышеперечисленные факторы в качестве триггеров, так или иначе инициирующих выполнение действия по перестройке контекста, то становится закономерным обилие точек зрения на основную идею романа Лема и двух его киноадаптаций. Их можно представить как многоголосый интернациональный полилог, поскольку он вовлекает в себя ученых разных лингвокультурных сообществ.

Его фрагмент может звучать приблизительно так. М. Навроцкая (Польша) заявляет, что роман «Солярис» говорит о беспомощности и одиночестве человека в космосе, о невозможности, несмотря на желание вступить в контакт с инопланетным существом, бессилии науки и, наконец, человеческой памяти [16. Р. 102–103]. Н. Сфетку (Румыния) соглашается, что книга Лема – это философский роман, посвященный природе человеческой памяти. Более того, он указывает на то, что вместо этого фильмы Тарковского и Содерберга фокусируются на человеческих отношениях [21]. Э. Шинкович (Венгрия) в принципе поддерживает суждение Н. Сфетку, но добавляет, что человеческие отношения у Тарковского носят медитативный характер, в то время как у Содерберга они незавершенные и нездоровые [10]. М. Хаул (Германия) предпо-

лагает, что самой мощной движущей силой романа является глубокая, «настоящая» любовь Кельвина и Хари, поэтому она неизбежно перемещается в центр истории [22]. Ю.О. Анохина (Россия) возражает против этого, поскольку история очеловечения Хари значительно важнее [2. С. 92]. Ее позиция схожа с позицией Э. Гомель (Израиль), убежденной, что эмоциональный центр текста – это отношения между человеком и существом из иного мира [23. Р. 15]. Именно поэтому она задает себе и собеседникам вопрос: «Имеют ли постчеловеческие субъекты права человека?». Эту тему развивают М. Джордан и Дж. Халадин (Канада), которые настаивают на том, что оба фильма демонстрируют последствия размытия границ между людьми и смоделированными существами, между реальностью и ее симуляцией [24. Р. 253]. С. Холл (США) подает идею, что жуткий и одинокий фильм Тарковского погружает зрителя в поиски приключений и пробуждает желание вернуться домой, в то время как фильм Содерберга представляет собой стихотворение о потерянной и опасно возвращенной любви [25].

Далее рассмотрим, какие аргументы выдвигают указанные авторы, их единомышленники и оппоненты в подтверждение или опровержение сделанных заявлений.

В основе контактов с иным существом, разумом или миром лежит дихотомия «свой – чужой», которая является сложным ментальным образованием, отражающим способы восприятия окружающей действительности. В настоящее время эта проблема отношения с иной психологией, культурой, системой ценностей как никогда актуализируется, так как именно «возможность контакта с Другим определит, куда пойдет история человечества» [26. С. 143]. С другой стороны, М. Джордан и Дж. Халадин утверждают, что в эпоху цифровых технологий определение границ реальности становится затруднительным из-за того, что современный человек существует одновременно в двух мирах – реальном и виртуальном, симулирующем реальный. При этом акт симуляции может содержать ссылки не на реальность, а на модель, которая берет свое начало за пределами конкретной реальности [24. Р. 253]. Это наглядно продемонстрировано на примере гостей, смоделированных Солярисом на основе бессознательной памяти ученых. По мнению Г.М. Кириллова, эти фантомы похожи на современные цифровые голограммы благодаря высокой точности изображения и возможности осуществления с ними своеобразного бестелесного контакта [6. С. 209].

Эта гиперреальность симулякров зачастую ведет к тому, что появляются вопросы, связанные с личной идентичностью, на которые человечество не имеет понятия, как ответить. Никакое определение Другого (и, конечно, себя самого) невозможно без ссылки на стандарт, который выходит за границы как себя самого, так и Другого [3. Vol. 12. Р. 9]. Некоторые критерии определения индивидуальности обозначены в работе В. Туманова. В первую очередь, это персональная или автобиографическая память, причем все воспоминания человека являются частью его истинной личности [27. Р. 362]. Эту мысль развивает и М. Навроцкая [16. Р. 103], говоря, что память является сущностью человека, и он не может забыть о своем прошлом даже среди звезд, вдали от Земли. Тарковский верил в то, что сны являются физическими процессами, происходящими в теле [25. Р. 3]; в его фильмах воспоминания и сны часто представляются как единое целое [28. Р. 44]. Поэтому Крис сохра-

няет и берет с собой на Солярис видеозаписи, сделанные в то время, когда его жена была еще жива. Эти фильмы являются настоящими воспоминаниями Криса, которые важнее для него, чем любое другое имущество, сожженное им перед тем, как покинуть Землю [28. Р. 49]. С. Холл считает, что самым волнующим и интроспективным моментом фильма является тот, когда Хари осознает, что она является физическим воплощением памяти Криса о ней [25. Р. 3].

Следующим критерием определения индивидуальности В. Туманов называет стабильность характера, способность чувствовать боль и страдать, испытывать различные эмоции и, самое главное, любить [27. Р. 372]. А.С. Темлякова добавляет к этим критериям еще один: знание о своей смертности, отличающее человека от других существ [29. С. 221].

К.М. Грау [7. Р. 117] пишет, что бывают ситуации, когда человеческие критерии идентичности неполны и распадаются. В доказательство он приводит случаи гемисферэктомии. Хотя выживший человек может значительно измениться, никто не считает его совсем другим человеком. Также общепризнанно, что если мозг пересадить в другое тело, человек будет там, где его мозг, т.е. мозг более важен для установления идентичности, чем все остальное тело. С ним соглашается И. Кзикзери-Ронай, задаваясь вопросом, не является ли идентификация Кельвина с инопланетянином в конце романа подтверждением того, что практически невозможно установить, где заканчивается человек и начинается Другой [3. Vol. 12. Р. 10].

Заявление Снауга о нестабильности нейтринных систем равносильно отрицанию личности Хари. Подразумевается, что поэтому можно обойтись без сострадания к ее эмоциональным переживаниям, опыту, поскольку само существование Хари не имеет никакой ценности: фантом можно уничтожить как неустойчивый объект [27. Р. 365]. Этот и другие случаи жестокого обращения с «гостями» делает правомочной предлагаемую Э. Гомель концепцию «прав инопланетян», основанную не на человечности, а именно нечеловечности Другого [23. Р. 11].

Такая концепция представляет собой существенную проблему, поскольку в глазах Тарковского наука ограничена, потому что она воспринимает мир как морально нейтральный объект, беспристрастную сущность, ожидающую понимания человеком в систематическом, а не экзистенциальном смысле [30. Р. 14]. Ученые Лема не способны мыслить вне так называемого человеческого языка и преодолевать антропоморфизм, свойственный научной мысли. Это очевидно, когда они пытаются составить точную номенклатуру для полиморфных образований Соляриса: «древесные горы», «экстензоры», «грибы», «мимойды», «симметрии», «асимметрии» звучат как геоморфологические термины [31. Р. 174]. Лем не делает никаких предположений о том, что жизнь где-либо еще во вселенной будет полностью понята людьми: нет причины, почему это должно быть.

В момент фактического начала действия романа планета почти полностью победила человеческую науку. Тем не менее оказалось, что человечество встретилось с существом, способным инициировать тот тип моделирования, который может проникнуть в сердце разумных существ через взаимно сконструированные модели коммуникации [32. Р. 7]. «[Мы] не ищем никого, кроме людей», – говорит Снаут, и океан посылает соляристам антропоморф-

ные фантомы. Но даже образ человека становится не просто гносеологической загадкой, а моральной проблемой. Деморализация начинается в тот момент, когда человек убивает мысль о другом человеке. Просто мысль, отражение, фантом... [33. Р. 156].

Главной эманацией планеты и, следовательно, средством общения океана с человеком является Хари. Но если она и устройство, то скорее всего самопрограммирующееся [32. Р. 6]. То есть Солярис оказался способен к более высокому уровню моделирования (имитации разумных органических структур), чем люди. Хари постепенно становится не только «реальной», но и почти более реальной, чем живые персонажи, потому что она сохраняет способность любить и выражать истинные эмоции [30. Р. 19]. Кроме того, она осознает незнание своего происхождения и способна к самопожертвованию [32. Р. 6]. Хари обучается обходиться без Криса, рассуждает и вступает в спор, т.е. ведет себя самостоятельно [2. С. 92]. Кажется, что она развивается в саморегулирующуюся модель человека [32. Р. 6].

Но, как заключает А. Майчер, чем больше ученые продвигаются к установлению контакта, тем дальше они оказываются от него [14. Р. 147]. Один только Кельвин решается высадиться на океан, но делает он это, руководимый не научными интересами, а вновь вспыхнувшими чувствами от встречи со своей возлюбленной [34. Р. 533].

Тем не менее несколько бездоказательным, на наш взгляд, выглядит утверждение Г.М. Кириллова, что «научный взгляд на природу Другого ведет к уничтожению его своеобразия, а также целостности самого себя» [6. С. 212]. Вспомним, что такая научная дисциплина, как межкультурная коммуникация, была специально разработана для обеспечения эффективного общения с представителями других культур. П. Яманди [31. Р. 174] выделяет три стадии, через которые проходят исследователи Соляриса более чем за сто лет. Сначала они уверены, что смогут установить контакт с планетой и собрать о ней необходимые сведения (стадия романтического оптимизма). Затем они собирают данные, классифицируют их и помещают в архивы (стадия консолидации). В результате соляристы осознают, что столкнулись с совершенно непостижимым и чуждым разумом, который игнорирует все их старания (стадия цинизма). Сравним описанные данные этапы со стадиями культурного шока, выделяемыми в межкультурной коммуникации [35. Р. 16–17]. Первая стадия (начальный контакт) отмечена волнением и эйфорией; человек в большей мере настроен на сходства. Вторая стадия (дезинтеграция) отмечена периодом растерянности и дезориентации; более важным является растущее чувство отличия. Фаза реинтеграции характеризуется категоричным отказом от второй культуры, потому что человек враждебен к тому, что он не понимает. Эта фаза может стать для него точкой экзистенциального выбора: вернуться к реакциям фазы начального контакта, приблизиться к разрешению возникающих трудностей или вернуться домой. Аналогия очевидна.

И. Кзикзери-Ронай [3. Vol. 12. Р. 10–11] считает, что в романе есть доказательства того, что между Солярисом и Кельвином был установлен какой-то значительный контакт. Так, Хари может рассматриваться как их совместное творение, поскольку ее вещество создается планетой, а форма – бессознательной памятью Кельвина. Кроме того, соляристы кодируют некоторые мысли Кельвина и транслируют их, чтобы «информировать» планету о том,

сколько страданий эти гости причиняют. То, что гости не появляются вновь после своего уничтожения, можно расценивать как подтверждение того, что сообщение было «получено». И наконец, через аннигиляцию гостей Солярис узнает о смертности и впервые испытывает боль смерти: «...я услышал... далекий крик, необыкновенно высокий, пронзительный и протяжный, какие-то нечеловеческие мощные рыдания» [12].

Состоявшимся контактом можно признать и сон Криса Кельвина, воссоздающим акт взаимного созидания – его самого и какой-то женщины – и их познания друг друга. В тот момент, когда они становятся единым целым, все начинает рушиться, уничтожая их тела и вызывая страдание, пылающее огнем иных миров [11]. Легко представить себе, что этой женщиной была Солярис, планета с женским именем, и каждый из них каким-то необъяснимым образом воспринимал этот процесс инкарнации через другого [3. Vol. 12. P. 11], а значит, и испытываемое горе было обоюдным. Во сне также упоминаются пальцы руки, нежные прикосновения которых создали мужчину и женщину и которые затем превращаются во множество червей, разрушающих их тела.

Максимальный контакт с разумным океаном, по мнению Р. Дельчевой и Э. Власова, достигается в последней сцене романа, когда Кельвин протягивает свою руку к волне и из нее вырастает цветок, лепестки которого становятся точным изображением его пальцев [34. P. 534]. А. Майчер, напротив, находит в этой сцене символическое подтверждение того, что контакт невозможен, потому что волна не прикоснулась к Кельвину, оставив между ним и собой прослойку воздуха, а изображение пальцев было негативным [14. P. 147]. Хотя океан страстно хотел познать новую форму, он вынужден был отказаться от этого, чтобы не нарушить какой-то таинственный закон. Можно предположить, что он хорошо помнил сон и те последствия, которые влечет за собой телесная близость. Так или иначе, но в фильме Тарковского Кельвин также отказывается от попытки наладить взаимодействие с океаном, что свидетельствует о его осознании опасности подобных усилий.

С. Холл пишет о том, что Тарковский и Содерберг вкладывают разные смыслы в понятие «вернуться домой» после дальнего и мучительного странствия, что свидетельствует также о различии в их картинах мира [25. P. 2]. Если в романе Лема Кельвин не может решить, остаться ли ему на Солярисе или улететь на Землю, то в фильме Тарковского он возвращается в отчий дом, в свою семью. В то время как в фильме Содерберга семья для Кельвина – это брачные узы, и он воссоединяется с женой, чтобы жить с ней «в домашнем блаженстве» [Ibid. P. 5]. Р. Дельчева и Э. Власов уточняют, что для Тарковского дом не является объектом познания или освоения, это место первоначального состояния человечества, где не нужно задавать вопросы о сущности бытия, где можно просто жить. Покинуть дом для выполнения какой-либо миссии означает нарушить привычное равновесие и начать колебаться между крайностями, что в общем-то и происходит с соляристами [34. P. 549]. Что касается восприятия фильма Содерберга как поэмы о любви, то хотя и заманчиво увидеть в нем трогательную историю о воссоединении двух любящих сердец в загробной жизни, гораздо более правдоподобно заключить, что финал представляет собой нечто менее утешительное, чем привычное представление о рае. Это соображение диктуется тем, что на протяжении всего филь-

ма неоднократно подчеркивается, что Солярис – это совершенно чуждый интеллект и необоснованно приписывать ему благородные порывы, поскольку он никогда не проявлял великодушия к тем людям, с которыми до этого взаимодействовал [7. Р. 111–114].

Примечательно, что С. Холл использует для номинации дома отца Криса Кельвина транслитерацию русского слова «дача» – *dacha*. Он полагает, что образ дачи имеет особое значение не только для Тарковского, но и для российской аудитории [25. Р. 4–5]. Это же слово *dacha* использует и Т. МакЛеначан, цитируя слова А. Тарковского о том, что он предпочитает быть «вдали от атрибутов современной цивилизации» в более естественной обстановке, такой как его дача [30. Р. 13]. Хотелось бы уточнить, что в тексте, к которому апеллирует Т. МакЛеначан, используется не слово *дача*, а словосочетание *деревенский дом* (a country house) [36. Р. 212]. В действительности же А. Тарковскому и его второй жене принадлежал одноэтажный каменный домик в поселке Мясной, в котором они могли жить круглый год (<https://shagau.ru/2016/03/04/puteshestvie-po-gyazanskoj-oblasti-dacha-a-tarkovskogo-v-poselke-myasnoj-putyatino-karabuxino-letniki>). Что касается образа дачи для большинства россиян, то это скорее шесть-десять соток земли для выращивания овощей и фруктов с деревянным домиком без удобств для проживания в теплое время года, чем кирпичные особняки на участках в гектар и более. Р. Дельчева и Э. Власов также не находят никакой специфичной реалии русской культуры в родительском доме Криса Кельвина. Они пишут, что Тарковский представляет зрителям изображение типичной европейской усадьбы, в центре которой стоит старомодный деревянный дом, окруженный старыми деревьями с густой листвой [34. Р. 535].

Несложно заметить, что интерпретации представляют собой полилог, в котором каждый аналитик ведет свою партию в зависимости от того, что из многослойности и разноплановости повествования для него актуальнее. Но в этом полилоге отчетливо выделяются общие мотивы. Перечислим их. Исходная заданная романом Лема неопределенность содержательных авторских оценок не снимается, а растет в продуцируемых романом текстах. При этом она захватывает все большие области, касаясь новых тем и персонажей. В противоположность этому, как бы компенсируя нарастание неопределенности, из всех последующих интерпретаций исчезает ирония Станислава Лема. Все становятся очень серьезными. Важно, что самые незначительные формальные изменения языка текста влекут за собой содержательные трансформации, меняя коннотативные характеристики единиц в той или иной культуре. Повествование на уровне развития действия определяет оппозиция свое – чужое. При этом повествование на концептуальном уровне ставит саму правомерность этой оппозиции под сомнение. Так формируется противоречие-ловушка, являющееся одной из основных причин популярности и востребованности «Соляриса». Повествование ставит вопрос о границе идентичности любого объекта, в первую очередь человека, и показывает, что критерии для определения этих границ отсутствуют. С этим связан вопрос о границе дома, которые всегда оказываются мнимыми, поскольку постоянно расширяются. Повествование оспаривает науку как универсальный способ познания и сигнализирует о ее ограниченности. Увеличиваясь в объеме, повествование рассредоточивает и растягивает прагматику так, что она стано-

вится все более неопределенной. Мнения специалистов, изучающих три Соляриса (планету, книгу и фильмы), могут и совпадать, и кардинально различаться. Количество страниц научной литературы уже давно превысило объем произведений С. Лема, А. Тарковского и С. Содерберга. Но интерпретации романа Лема и его киноверсий, а также интерпретация самих интерпретаций указанных произведений все еще продолжается. Ее динамика указывает на то, что она далека от своего завершения.

Список источников

1. *Shuneyko A., Chibisova O.* On the Question of the Semiotic Typology of Signs // *Journal of Language and Education*. 2016. Vol. 2, № 2 (6). P. 43–51.
2. *Анохина Ю.О.* Солярис: до и после Тарковского // *Киноведческие записки*. 2011. № 98. С. 85–100.
3. *Csicsery-Ronay I.* The Book Is the Alien: On Certain and Uncertain Readings of Lem's "Solaris" // *Science Fiction Studies*. 1985. Vol. 12, № 1. P. 6–21.
4. *Case P.* Organizational Studies in Space: Stanislaw Lem and the Writing of Social Science Fiction // *Organization*. 1999. Vol. 6, № 4. P. 649–671.
5. *Салынский Д.* Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы // Большая онлайн-библиотека [сайт]. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1033011/Salynskiy_Film_Andreya_Tarkovskogo_Colyaris.html (дата обращения: 27.09.2019).
6. *Кириллов Г.М.* Фантастический мир «Соляриса»: поиски подлинного себя и другого // *Вестник ТвГУ. Серия «Философия»*. 2016. № 3. С. 208–214.
7. *Wolf S., Grau C.* Understanding Love : Philosophy, Film, and Fiction. Oxford University Press, USA, 2014. 397 p.
8. *Кожина А.А.* Станислав Лем: соседи за Бугом и соседи в космосе (к вопросу о взаимодействии культур) // *Лингвистика, лингводидактика, лингвокультурология: актуальные вопросы и перспективы развития: сб. ст. / под ред. О. Г. Прохоренко*. Минск : БГУ, 2019. С. 344–349.
9. *Красавина А.В.* Литература и кино: проблема перевода // *Медиасреда*. 2007. № 2. С. 105–110.
10. *Sinkovics E.* Az improvizáció és a remake szerves összefonódása műalkotás létrehozásában // [website]. URL: <http://doktori.mke.hu/sites/default/files/attachment/EDE-ertekezes-KORR%20%281%29-atimod01-3wordoptimized-minimum.pdf> (accessed: 27.09.2019).
11. *Лем С.* Солярис / пер. Г.А. Гудимова и В.М. Перельман. 1976 // *ЛитМир* [сайт]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=102260> (дата обращения: 27.09.2019).
12. *Лем С.* Солярис / пер. Д.М. Брускин. 1988 // *ЛитМир* [сайт]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=143796&p=4> (дата обращения: 27.09.2019).
13. *Белякова С.М.* Солярис и сталкер: имена-призраки // *Русская речь*. 2016. № 5. С. 88–94.
14. *Majcher A.* Does the quality of interlingual translation influence the quality of the intersemiotic translation? // *Journal of Language and Cultural Education*. 2015. № 3. P. 144–151.
15. *Леонова М.* Перевод как интерпретация текста на примере романа Станислава Лема «Солярис» // *Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. / под ред. Л.А. Нефедовой*. Челябинск : Энциклопедия, 2016. С. 419–423.
16. *Nawrocka M.* Frazeologiczne innowacje wymieniające w powieściach Solaris i Dzienniki gwiazdowe Stanisława Lema // *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria językoznawcza*. 2010. Vol. 17, № 37. P. 101–112.
17. *Деметьев В.В.* Непрямая коммуникация. М. : Гнозис, 2006. 376 с.
18. *Самсонов В.В.* «Герундиальные» конструкции и проблемы польско-русской эквивалентности // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2013. № 5 (23). С. 148–150.
19. *Pas J.M.* The Politics of Relay Translation and Language Hierarchies: The Case of Stanislaw Lem's *Solaris* // *Translation and the Intersection of Texts, Contexts and Politics / ed. by M. Albakry*. Palgrave Macmillan : Cham. 2017. 227 p.
20. *Eco U.* The Absent structure. Introduction to Semiology. St-Petersburg : Petropolis, 1998. 432 p.
21. *Sfetcu N.N.* Filmul Solaris, regia Andrei Tarkovsky – Aspecte psihologice si filosofice // *SetThings, MultiMedia Publishing* [website]. URL: <https://www.setthings.com/en/stanislaw-lem-vs-andreitarkovsky/> (mode of access: 27.09.2019).

22. Haul M. Stanislaw Lem : Solaris // Astron Alpha. Science-Fiction-Besprechungen. [website]. URL: <https://www.astronalpha.de/b%C3%BCcher/stanislaw-lem-solaris/> (accessed: 27.09.2019).
23. Gomel E. Posthuman Rights : The Ethics of Alien Encounter // Unveiling the Posthuman / ed. by Artur Matos Alves. Inter-Disciplinary Press. Oxford, United Kingdom. 2012. P. 11–19.
24. Jordan M., Haladyn J.J. Simulation, Simulacra and *Solaris*. Film-Philosophy. 2010. № 14.1. P. 253–273.
25. Hall S. Light Years to Home: The Restoration of Domesticity in *Solaris* // Academia [website]. URL: https://www.academia.edu/674682/Light_Years_to_Home_The_Restoration_of_Domesticity_in_Solaris (accessed: 27.09.2019).
26. Кузнецова Е. Три «Соляриса»: от Лема к Содербергу // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): сб. ст. / под ред. А.Ю. Нестерова. Самара : Изд-во Самар. ун-та, 2007. С.139–146.
27. Tumanov V. Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's *Solaris*. Film-Philosophy. 2016. № 20. P. 357–375.
28. McFadden D. Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky // Verges: Germanic & Slavic Studies in Review. 2012. Vol. 1, № 1. P. 43–54.
29. Темлякова А.С. «Солярис»: роман и фильм. Пространство диалога // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. № 2. С. 215–226.
30. McLenachan T. Truth is Stranger than Science Fiction: The Quest for Knowledge in Andrei Tarkovskii's *Solaris* and *Stalker* // Slovo. 2014. Vol. 26, № 2. P. 8–29.
31. Iamandi P. On *Solaris* : Exile the SF Way / The Proceedings of the Ovid, Myth and (Literary) Exile Conference. Constanta. 2009. P. 173–179.
32. Csicsery-Ronay I. Modeling the Chaosphere: Stanislaw Lem's Alien Communications // Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science / ed. by N. Katherine Hayles. Chicago : U. of Chicago Press, 1991. P. 244–262.
33. Balcerzan E., Brodziński K. Seeking Only Man: Language and Ethics in “*Solaris*” // Science Fiction Studies. 1975. Vol. 2, № 2. P. 152–156.
34. Deltcheva R., Vlasov E. Back to the House II: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem's *Solaris* in Tarkovsky's Film // The Russian Review. 1997. Vol. 56, № 4. P. 532–549.
35. Adler P.S. The transitional experience: an alternative view of culture shock // Journal of Humanistic Psychology. 1975. № 15 (4). P. 13–23.
36. Tarkovsky A., Hunter-Blair K. Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. University of Texas Press, 1989. 254 p.

References

1. Shuneyko, A. & Chibisova, O. (2016) On the Question of the Semiotic Typology of Signs. *Journal of Language and Education*. 2(6). pp. 43–51.
2. Anokhina, Yu O. (2011) *Solyaris: do i posle Tarkovskogo* [*Solaris: before and after Tarkovsky*]. *Kinovedcheskie zapiski*. 98. pp. 85–100.
3. Csicsery-Ronay, I. (1985) The Book Is the Alien: On Certain and Uncertain Readings of Lem's “*Solaris*”. *Science Fiction Studies*. 12(1). pp. 6–21.
4. Case, P. (1999) Organizational Studies in Space: Stanislaw Lem and the Writing of Social Science Fiction. *Organization*. 6(4). pp. 649–671.
5. Salynskii, D. (2012) *Fil'm Andrey Tarkovskogo “Solyaris”. Materialy i dokumenty* [“*Solaris*” by Andrei Tarkovsky. Materials and documents]. [Online] Available from: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1033011/Salynskiy_Film_Andreya_Tarkovskogo_Colyaris.html (Accessed: 27th September 2019).
6. Kirillov, G.M. (2016). Fantasticheskii mir “*Solyarisa*”: poiski podlinnogo sebya i drugogo [Fantastic world of *Solaris*: The search for true self and another]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya “Filosofiya”*. 3. pp. 208–214.
7. Wolf, S. & Grau, C. (2014) *Understanding Love: Philosophy, Film, and Fiction*. Oxford University Press.
8. Kozhinova, A.A. (2019) Stanislaw Lem: sosedi za Bugom i sosedi v kosmose (k voprosu o vzaimodeistvii kul'tur) [Stanislaw Lem: neighbors beyond the Bug and neighbors in space (on the interaction of cultures)]. In: Prokhorenko, O.G. (ed.) *Lingvistika, lingvodidaktika, lingvokul'turologiya: aktual'nye voprosy i perspektivy razvitiya* [Linguistics, linguodidactics, linguoculturology: Topical issues and development prospects]. Minsk: Belarusian State University. pp. 344–349.

9. Krasavina, A.V. (2007) Literatura i kino: problema perevoda [Literature and cinema: the problem of translation]. *Mediasreda*. 2. pp. 105–110.
10. Sinkovics, E. (2013) *Az improvizáció és a remake szerves összefonódása műalkotás létrehozásában*. [Online] Available from: <http://doktori.mke.hu/sites/default/files/attachment/EDE-ertekezes-KORR%20%281%29-atimod01-3wordoptimized-minimum.pdf> (Accessed: 27th September 2019).
11. Lem, S. (1976) *Solyaris* [Solaris]. Translated from Polish by G.A. Gudimov, V.M. Perelman. [Online] Available from: <https://www.litmir.me/br/?b=102260> (mode of access: 27.09.2019).
12. Lem, S. (1988) *Solyaris*. Translated by D. M. Bruskin. [Online] Available from: <https://www.litmir.me/br/?b=143796&p=4> (Accessed: 27th September 2019).
13. Belyakova, S.M. (2016) Solyaris i stalker: imena-prizraki [Solaris and the stalker: Ghost names]. *Russkaya rech'*. 5, pp. 88–94.
14. Majcher, A. (2015) Does the quality of interlingual translation influence the quality of the intersemiotic translation? *Journal of Language and Cultural Education*. 3. pp. 144–151.
15. Leonova, M. (2016) Perevod kak interpretatsiya teksta na primere romana Stanislava Lema "Solyaris" [Translation as an interpretation of the text on the example of the novel by Stanislaw Lem "Solaris"]. In: Nefedova, L.A. (ed.) *Slovo, vyskazyvanie, tekst v kognitivnom, pragmaticheskom i kul'turologicheskom aspektakh* [Word, Statement, Text in Cognitive, Pragmatic and Cultural Aspects]. Chelyabinsk: Entsiklopediya. pp. 419–423.
16. Nawrocka, M. (2010) Frazeologiczne innowacje wymieniające w powieściach Solaris i Dzienniki gwiazdowe Stanisława Lema. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria językoznawcza*. 17(37). pp. 101–112.
17. Dementiev, V.V. (2006) *Nepryamaya kommunikatsiya* [Indirect Communication]. Moscow: Gnozis.
18. Samsonov, V.V. (2013) "Gerundial'nye" konstruksii i problemy pol'sko-russkoi ekvivalentiki ["Gerundial" constructions and problems of Polish-Russian equivalents]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 5(23). pp. 148–150.
19. Pas, J.M. (2017) The Politics of Relay Translation and Language Hierarchies: The Case of Stanislaw Lem's Solaris. In: Albakry, M. (ed.) *Translation and the Intersection of Texts, Contexts and Politics*. Palgrave Macmillan: Cham.
20. Eco, U. (1998). *The Absent structure. Introduction to Semiology*. St. Petersburg: Petropolis.
21. Sfetcu, N.N. (2018) *Filmul Solaris, regia Andrei Tarkovsky – Aspecte psihologice si filosofice*. [Online] Available from: <https://www.setthings.com/en/stanislaw-lem-vs-andreitarkovsky/> (Accessed: 27th September 2019).
22. Haul, M. (n.d.) *Stanislaw Lem: Solaris*. [Online] Available from: <https://www.astronalpha.de/b%C3%BCher/stanislaw-lem-solaris/> (Accessed: 27th September 2019).
23. Gomel, E. (2012) Posthuman Rights: The Ethics of Alien Encounter. In: Matos Alves, A. (ed.) *Unveiling the Posthuman*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. pp. 11–19.
24. Jordan, M. & Haladyn, J.J. (2010) Simulation, Simulacra and Solaris. *Film-Philosophy*. 14.1. pp. 253–273.
25. Hall, S. (n.d.) *Light Years to Home: The Restoration of Domesticity in Solaris*. [Online] Available from: https://www.academia.edu/674682/Light_Years_to_Home_The_Restoration_of_Domesticity_in_Solaris (Accessed: 27th September 2019).
26. Kuznetsova, E. (2007) Tri "Solyarisa": ot Lema k Soderbergu [Three Solaris: from Lem to Soderberg]. In Nesterov, A.Yu. (ed.) *Fantastika i tekhnologii (pamyati Stanislava Lema* [Science Fiction and Technology (in memory of Stanislaw Lem)]. Samara: Samara State university. pp. 139–146.
27. Tumanov, V. (2016) Philosophy of Mind and Body in Andrei Tarkovsky's Solaris. *Film-Philosophy*. 20. pp. 357–375.
28. McFadden, D. (2012) Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky. *Verges: Germanic & Slavic Studies in Review*. 1(1). pp. 43–54.
29. Temlyakova, A.S. (2013) "Solyaris": roman i fil'm. Prostranstvo dialoga ["Solaris": a novel and a film. The dialogue space]. *Ural'skiy filo-logicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*. 2. pp. 215–226.
30. McLenachan, T. (2014) Truth is Stranger than Science Fiction: The Quest for Knowledge in Andrei Tarkovskii's Solaris and Stalker. *Slovo*. 26(2). pp. 8–29.
31. Iamandi, P. (2009) On Solaris: Exile the SF Way. *The Proceedings of the Ovid, Myth and Literary Exile Conference*. Constanta. pp. 173–179.
32. Csicsery-Ronay, I. (1991) Modeling the Chaosphere : Stanislaw Lem's Alien Communications. In: Hayles, K.N. (ed.) *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 244–262.

33. Balcerzan, E. & Brodziński, K. (1975) Seeking Only Man: Language and Ethics in "Solaris". *Science Fiction Studies*. 2(2). pp. 152–156.

34. Deltcheva, R. & Vlasov, E. (1997) Back to the House II: On the Chronotopic and Ideological Reinterpretation of Lem's Solaris in Tarkovsky's Film. *The Russian Review*. 56(4). pp. 532–549.

35. Adler, P.S. (1975) The transitional experience: an alternative view of culture shock. *Journal of Humanistic Psychology*. 15(4). pp. 13–23.

36. Tarkovsky, A. & Hunter-Blair, K. (1989) *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. University of Texas Press.

Сведения об авторах:

Шунейко А.А. – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Комсомольского-на-Амуре государственного университета (Комсомольск-на-Амуре, Россия). E-mail: a-shuneyko@yandex.ru

Чибисова О.В. – кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Комсомольского-на-Амуре государственного университета (Комсомольск-на-Амуре, Россия). E-mail: olgachibisova@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Shuneyko A.A. – Komsomolsk-na-Amure State University (Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation). E-mail: a-shuneyko@yandex.ru.

Chibisova O.V. – Komsomolsk-na-Amure State University (Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation). E-mail: olgachibisova@yandex.ru.

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 07.03.2020;
одобрена после рецензирования 29.04.2020; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 07.03.2020;
approved after reviewing 29.04.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 398.78.06
doi: 10.17223/22220836/50/15

СВАДЕБНЫЕ ПРИЧИТАНИЯ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ С ОДНОСТРОЧНОЙ РИТМИЧЕСКОЙ ФОРМУЛОЙ: ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ

Наиля Юнисовна Альмеева

*Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург,
almeeva@yandex.ru*

Аннотация. В статье предпринят опыт исполнительской и ритмической типологии жанра свадебных причитаний невесты в традиционных культурах тюркоязычных народов волго-уральского региона в компаративном аспекте. Анализируются два вида однострочных ритмических формул, лежащих в основе напева. Сопоставление ритмических композиций свадебных причитаний кряшен, чувашей, татар и башкир, входящих в одну языковую семью, но имеющих узнаваемые отличия традиционных культур, позволяет увидеть явное родство структурных элементов.

Ключевые слова: свадебные причитания, ритмическая формула, татары, чувашаи, башкиры, волго-уральский регион

Для цитирования: Альмеева Н.Ю. Свадебные причитания тюркских народов Поволжья и Приуралья с однострочной ритмической формулой: вопросы типологии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 180–192. doi: 10.17223/22220836/50/15

ART HISTORY

Original article

WEDDING LAMENTS OF THE TURKIC PEOPLE OF THE VOLGA AND URALS WITH A SINGLE-LINE RHYTHMIC FORMULA: ISSUES OF TYPOLOGY

Nailia Yu. Almeeva

*Russian Institute of art history, Saint Petersburg, Russian Federation,
almeeva@yandex.ru*

Abstract. The wedding laments of the Turkic-speaking peoples of the European part of Russia (the Volga and Ural region) have yet to become the subject of special or comparative studies. The genre of wedding laments is not present in the folklore traditions of every ethnographic group of these peoples. It is unevenly represented in sheet music publications of folklore, and also unevenly studied. The present article attempts for the first time to make

a structural and intonational analysis of specific melodic and rhythmic types of laments of four Turkic-language traditions of the Volga and Ural regions – the Molkeev Kryashens, the Mishari Tatars, the Anatri Chuvash and the Northern Bashkirs, and also to make a comparative analysis. The author's expedition audio recordings are included. The subject of analysis is samples with single-line rhythmic formulas.

These ethnographic groups belong to the same language family, but have distinguishing features of their traditional cultural complexes. The Tatar-speaking Mishari (Muslims) and the Kryashens (Orthodox Christians) are members of agricultural societies with differing systems of traditional rituals and holidays. The Chuvash are Turkic-speaking agriculturalists baptized into the Orthodox faith, but their language differs so greatly from Tatar and Bashkir that it could not be used as a language of interethnic communication. The Bashkirs are Muslims, but in the context of our comparisons they are the only representatives of nomadic culture. On the whole, each of these ethnographic groups have their own genre and style system of song culture.

Of all the existing types of laments of the Turkic peoples of the Volga and Ural region, the article provides an analytical description of two structural types: lines of seven syllables (4 + 3) and eight syllables (5 + 3). The rhythmic cells that constitute their basis create a strict syllabic-rhythmical form, which does not change in the process of performing melodic stanzas. No deformation of this sung form is possible, with the exception of emotional "weighing down" of a rhythmical-intonational cell before a clausula. These cells and their combinations are the main criterion for comparisons in the genre of laments among the peoples in question. The method of analytical description of these two rhythmical types allow the author to detect an intermediary form between them.

While noting that ritual behavior has been marginalized among the Turkic peoples of the Volga and Ural region as a result of social changes of the previous century, the author stresses that the genre of wedding laments was preserved in the active memory of ethnophors over the course of the 20th century. Turkic laments mark the key moment of the wedding in musical and poetic form – the moment when the bride is given to another family not related by blood. The verbal texts of these laments are tragic, which portray the bride's fear of her future life in a strange family, and rebukes against her father who is selling her. Citing examples of her own expedition audio recordings, the author notes that the dramatic emotions inherent to the genre have been preserved, and their performance embodiment in the dynamics of sound. The musical forms may be called restraining: the chants of the laments are characterized by a precisely intonated pitch in combination with rhythmical and intonational formality. Here the author finds that they differ from the laments of neighboring peoples (Russians and Mordovians), which are characterized by a tirade melodic-rhythmical form, sometimes accompanied by physiological weeping.

On the basis of an analytical comparison of laments of the Tatars, Chuvash, Kryashens and Bashkirs, the author concludes that the melodic forms of their laments share common principles of rhythm-intonational form-making, and kindred musical and poetic qualities.

They are: a four-line stanza;

a two-line melodic period of two sentences as a compositional unit;

a wave-like structure of melodic line within a compositional unit (two-line period);

quantitative rhythmic cells in the construction of melody;

lack of intra-syllabic chant deforming the cell;

rhythmic-intonational formality;

three-syllable clausula.

Keywords: Wedding laments, rhythmic formula, Tatars, Kryashens, Chuvash, Bashkirs, Volga-Ural region

For citation: Almeeva, N.Yu. (2023) Edding laments of the turkic people of the Volga and Urals with a single-line rhythmic formula: issues of typology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 180–192. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/15

Свадебные причитания тюркоязычных народов европейской части России (Поволжья и Приуралья) еще не становились предметом специальных (монографических), а также компаративных исследований. В настоящей ста-

тье впервые предпринимается структурный и интонационный анализ конкретных мелодико-ритмических типов причитаний четырех тюркоязычных традиций волго-уральского региона: татар-кряшен, чувашей-анатри, татар-мишарей и северных башкир, а также опыт их аналитического сопоставления с целью исполнительской и структурной типологии.

Перечисленные этнографические группы этносов входят в одну языковую семью, но имеют узнаваемые отличия своих традиционных культурных комплексов. Татароязычные мишари (мусульмане) и кряшены (православные христиане) – это носители земледельческой культуры, имеющие различные системы традиционных обрядов и праздников. Чувашаи – тюркоязычные земледельцы, крещенные в православие, но их язык настолько сильно отличается от татарского и башкирского, что не мог бы выступать языком межнационального общения тюрков. Башкиры являются мусульманами, но в контексте наших сопоставлений они единственные представители кочевой культуры. В целом у каждой из названных этнографических групп имеется достаточно своеобразная жанровая и стилевая система песенной традиции.

Судя по публикациям и экспедиционной практике, жанр причитаний имеет неодинаковое распространение в тюркских культурах Поволжья и Приуралья. Так, в культуре казанских татар свадебных причитаний нет. Но они имеются у татар-мишарей лямбирской (Мордовия) и пензенской территориальных групп [1. С. 145; 2. С. 49, 50; 3. С. 24–28; 4. С. 18; 5. С. 13, 18]. В среде татар-кряшен причитание невесты есть только в одной территориальной группе – молькеевской [1. С. 162, 164; 6. С. 64, 102, 104, 320, 427]. В чувашской культуре свадебные причитания есть в этнографических группах чувашей-анатри и анат енчи [7. С. 50; 8. С. 60; 9. С. 56, 57]. В нотных публикациях количественно более всего представлены башкирские свадебные причитания северных групп этноса [10. С. 69, 71; 11. С. 63–71].

Авторы, писавшие об этом жанре, называют его по-разному: Л.Н. Лебединский – предсвадебный плач, причитание [10. С. 68]; М.Н. Нигмедзянов – плач [3. С. 13], М.Г. Кондратьев – песня-плач невесты на свадьбе [9. С. 165]; А.А. Осипов – плач [7. С. 50], Ф.Х. Камаев – причет [15. С. 82], Л.К. Сальманова – причитания [13. С. 228; 14. С. 103]. В терминах этнических культур это *этекәм* – «батюшка» (у кряшен); *таң кучат* – «утренний петух» (у татар-мишарей), *сенгляу* – причитание (у башкир), *хёр йёрри* – песня девушки (у чувашей-анатри).

Причитание невесты в свадебном обряде – одно из очень специфических явлений традиционных устных культур, которое в музыкально-поэтической форме маркирует весьма эмоциональный момент этого обряда: отрыв девушки-невесты от своего рода и передачу ее в не родную по крови семью. Причитание – это пение в стрессовой ситуации, вызывавшее (по свидетельствам информантов) сопереживание и слезы всех присутствующих. Это трагический жанр. Вербальные тексты тюркских причитаний содержат мотивы прощания, жалобы, страха перед будущей жизнью в доме чужаков, упрека отцу за сам факт продажи дочери за плату и в то же время – выражение согласия и подчинения его твердой воле, что свидетельствует об абсолютно бесправном положении невесты в патриархальном обществе. Но исполнительски

это выражается относительно сдержанно, с точным воспроизведением ритмоинтонации¹.

Свадебные ритуальные действия в деревенских общинах России в XX в. претерпели колоссальные изменения. Со сменой образа жизни в традиционных общинах тюркских народов Поволжья и Урала прежнее обрядовое поведение вытеснялось, причитание как явление деактуализировалось. Соответственно, живого функционирования традиции причитания в обряде и самого обряда сегодня, конечно, уже нет. Автору этих строк удалось записать целый ряд причитаний невесты у татар-кряшен, чувашей-анатри в последней четверти XX в. и у татар-мишарей в первой четверти XXI (см. нотные примеры 1–3), что говорит о сохранности этого особенного жанра фольклора в активной памяти этнофоров, а также о реальной возможности его фиксации от последних носительниц традиции уже вне обрядовой практики, и даже при соответствующей аутентичности их исполнения.

Из всего массива известных нам напевов причитаний тюркоязычных народов Поволжья и Приуралья (татар, чувашей, кряшен, башкир) мы выделим здесь для анализа две группы (1) с семисложным и (2) восьмисложным стихом, объединенные структурно-типологическим родством – однострочными ритмическими формулами в мелодической линии.

Главным критерием сравнения в жанре причитаний у названных этносов здесь выступает наиболее стабильный структурный признак этих напевов – количественная слоговая музыкально-ритмическая форма (18. С. 51). Все известные нам образцы тюркских причитаний имеют четкую структуру, скомбинированную из количественных ритмических ячеек. Они обладают неизменностью в процессе исполнения мелодических строф, и никакие их деформации песенного силлабохрона [17. С. 22; 18. С. 51] невозможны. Стабильная неизменность этой конструкции исключает в этом жанре склонность к тирадному интонированию с его нерегламентированным расширением строки и завершению ее физиологическим плачем, что характерно, например, для похоронных причитаний мордвы. Основопологающее качество их мелодики – ритмоинтонационная формульность.

Причитания, записанные нами в экспедиционных условиях (комм. к напевам см. в конце статьи), важны еще и как примеры живого исполнения. При этом, даже если это исполнено не в обряде², некоторые качества жанра раскрываются именно при живом звучании. Это, в частности, динамическое оформление мелострофы, эмоциональное расширение отдельных силлабохронов ритмической формулы. Ярко иллюстрирует этот тезис наша запись причитания у молькеевских кряшен. Пожилая исполнительница вкладывала в свое пение драматические эмоции, сопровождая мелодическую волну каждого двухстрочника, спетую на одном дыхании, динамическими красками *crescendo* и *diminuendo*. При этом она совершенно определенно имитировала тонкий, нежный и жалобный девичий голос, тем самым воспроизводя атмосферу обрядовой ситуации (пример 1).

¹ Ритмоинтонация – термин И.И. Земцовского [16. С. 98].

² И.И. Земцовский указывает на целый ряд **разных** исполнительских воплощений одного и того же напева причитания вне обряда «в зависимости от степени приближения к реальному типу данной причетной традиции» [19. С. 154, сноски 7].

♩. = 176

p ————— *mf*

Бүр - кән - че - гем чып - чы - бар,

mf ————— *p* ————— *pp* *v*

чып - чык э - зе тө - гел мей?

p ————— *mf*

Э - чем ту - лы күп са - гыш,

mf ————— *p* ————— *pp* *v*

ке - ше сү - зе тө - гел мей?

p ————— *mf*

Э - чем ту - лы күп са - гыш,

mf ————— *p* ————— *pp*

ке - ше сү - зе тө - гел мей?

Пример 1. Причитание невесты (кряшены молькеевской группы)

Example 1. Bride's lament (Molkeev Kryashen group)

Бүркәнчегем чып-чыбар,
 Чыпчык эзе төгел мей?
 Эчем тулы күп сагыш.
 Кеше сүзе төгел мей?
 Моё покрывало пёстрое-пёстрое,
 Не следы ли это воробья?
 Моя душа переполнена тоской,
 Не от людских ли наговоров?

Бүр_кән_че_гем чып_чы_бар,

Чып_чык_э_зе тө_гел мей?

Э_чем ту_лы күп са_гыш,

Ке_ше сү_зе тө_гел мей?

Э_чем ту_лы күп са_гыш,

Ке_ше сү_зе тө_гел мей?

Рис. 1. Слоговая музыкально-ритмическая форма свадебного причитания кряшен молькеевской группы

Fig. 1. Bride's lament of the Molkeev Kryashen group. Syllabic musical and rhythmic form

Это – образец однострочной ритмической формулы при четырехстрочной версострофе семисложного изосиллабического стиха. В ее основе – простейшие ритмические стопы из арсенала ритмики традиционных приуроченных напевов татар-кряшен:

♪♪ (ямб) и ♪♪♪ (бакхий), скомбинированных в формулу ♪♪♪♪|♪♪♪ с цезурой соответственно структуре стиха 4+3. В своем «чистом виде» формула предстает в первой и третьей строках. Во второй и четвертой строках эта ритмоформула получает расширение на третьем и четвертом слогах (в точке золотого сечения полустигии), это воспринимается как необходимая эмоциональная «оттяжка». Стоит отметить, что все эти детали ритмической основы, ее исполнительские трансформации были выдержаны поющей женщиной с точностью до деталей в процессе звучания трех мелостроф.

Абсолютно такие же структурные особенности мы видим в причитании невесты у чувашей-анатри (пример 2) – семисложный изосиллабический стих, образец четырехстрочной версострофы с однострочной цезурированной ритмической формулой ♪♪♪♪|♪♪♪, которая прослушивается сквозь исполнительские особенности: «оттяжки»-«укрупнения» отдельных силлабохонов, быстрое проговаривание первых двух слогов во второй и четвертой строках (♪.♪. вместо ♪♪ и ♪♪♪ вместо ♪♪♪).

Пример 2. Причитание невесты (чувашей-анатри)

Example 2. Bride's lament (Anatri Chuvash)

Атте картлаш – вёт картлаш,
Вёттён-вёттён пусап-ске.
Вёттён-вёттён пусап-ске,
Паттәрләхәмпаләратчә.

Ступени отца – мелкие ступени,
Мелкими шагами ступаю.
Хоть мелкими шагами ступаю,
Да моя сила была заметна.

Рис. 2. Слоговая музыкально-ритмическая форма причитания невесты у чувашей-анатри

Fig. 2. Bride's lament of the Anatri Chuvash. Syllabic musical and rhythmic form

Чувашское причитание¹ вместе с предыдущим кряшенским (назовем их **первой группой**) представляют один ритмический тип. Напевы близки и по интонационному развертыванию, оба – с квинтовой переменностью устоев, но имеют различные ладовые основы: первый напев в ангемитонном ладу $F^1-as^1-b^1-c^2-es^2$, второй – в специфическом гемитонном ладу² $Fis^1-ais^1-h^1-cis^1-dis^2$.

Семисложный стих с цезурой 4 + 3 в сочетании с однострочной ритмической формулой демонстрируют наиболее архаический тип выразительных средств в тюркских причитаниях региона. При этом напевы не являются однострочными, поскольку нечетные и четные строки (предложения) мелодического периода демонстрируют вопросо-ответное соотношение, образуя законченную музыкально-смысловую форму.

Существует и другая однострочная ритмическая формула, за которой стоит иная серия причитаний – восьмисложник 5 + 3 с четкой цезурой , скомбинированный из двух ритмических групп (шестивременной пятисложник плюс четырехвременной трехсложник). Эта ритмическая формула может выступать как однострочная, т.е. сопровождающая в причитаниях каждый стих четверостишия (назовем причитания с этой ритмоформулой **второй группой**) (см. пример 3). Такой восьмисложник очень характерен для причитаний татар-мишарей Среднего Поволжья и северных групп башкир.



Пример 3. Причитание невесты (татары-мишари лямбирской группы)

Example 3. Bride's lament (Mishar Tatars of the Lyambir group)

Чебелдегемны кордылар,
Чэчэге сайын тордылар.
Ни айыбымны тойдылар,
Яшли муйнымны бордылар.

Мой полог (они) установили,
Торговались за каждую ворсинку.
Какую мою вину учуяли?
Свернули мне молодую шею.

¹ Варианты этого мелодического типа см.: [9. С. 56, 57].

² М.Г. Кондратьев определяет его как южно-чувашский лад [20. С. 88].



Рис. 3. Слоговая музыкально-ритмическая форма причитания татар-мишарей лямбирской группы
 Fig. 3. Bride's lament of the Mishar Tatars of the Lyambir group. Syllabic musical and rhythmic form

В примере 3 ритмический восьмисложник выступает как однострочная ритмоформула. Но в интонационном плане это не однострочный напев; композиционной единицей [18. С. 59] является мелодический период из двух предложений с их вопросо-ответным соотношением соответственно каждому двустихию. Этот пример и целый ряд других образцов свадебного причитания татар-мишарей и северных башкир показывают, что однострочный восьмисложник $5 + 3$ сопровождает такую мелодическую структуру.

Между тем среди свадебных причитаний Волго-Уральского региона находим образцы, основанные на ритмических типах, сочетающих в себе признаки обеих групп, как, например, записанное у северо-восточных башкир (см. пример 4).

**НЕ АГАТ ЛИ...
 АК СЕПЕРӨККӘ...**

Довольно медленно $\text{♩} = 56$
 Атаһына (отцу):

Ак се . пе рәк-кә тергә нең а . кык кына и . не . ме, а . та . ха . йым?
 Не а . гат ли ты в у . зел . вял с со . бой, сби . ра . ясь в дальний путь, ах . о . тец мой?

А . кык кы . на ке . үек, һа . тып бир . зәң . ар . тык кы . на и . нем . ие, а . та . ка . йым?
 Ме . ня ведь про . дял ты, как тот а . гат . ка . кой же стал ты злой, ах . о . тец мой?

Эсәбене (матери):

Э . се . лә . ты . шы бә . рән тун, и . нә . кәй . е . мә би . ре . гәз,
 Шуб . ку ту мо . ю от . дай . те ма . туш . ке мо . ей, но . сят . пус . ты!

ир . тә . ле . кис . ле я . бын . һын . ба . ла . кай . ым ти . еп тә һа . рын . һым!
 И как . ду . ю . ночь ску . ча . ет и гла . чет . пусть по мне, ах, помнит . пус . ты!

Пример 4. Причитание невесты (башкиры северо-восточной группы)
 Example 4. Bride's lament (Bashkirs of the northeastern group)

Если изменить тактировку напева и, отказавшись от затакта, ориентироваться на цезуру стиха, то вырисовывается стройная и стабильная группировка тактов:



Рис. 4. Слововая музыкально-ритмическая форма свадебного причитания северо-восточных башкир (2-я мелострофа нотировки, строки 3 и 4)

Fig. 4. Syllabic musical and rhythmic form of wedding lamentation of Bashkirs of the North-Eastern group (2nd melostrophe of the note, lines 3 and 4)

В башкирском образце пятисложник не выступает единой ритмической группой, а цезурируется малыми ритмическими единицами ямба и бакхия соответственно слогам 3 + 2, образуя с клаузулой каждой строки ритмическую трехчастность. Мы не случайно взяли для анализа именно вторую мелострофу (со слов «Шубку ту мою отдайте матушке»). Именно в этой мелострофе видно, что восьмисложник «стремится» быть однострочной ритмической формулой, соответствуя стиху 5 + 3. При этом его неделимый казался бы пятисложный блок оформлен ямбическими и бакхическими сегментами, что роднит его с ритмикой семисложных ритмических типов (первой группы).

В этом образце мы видим и другую особенность: в четвертом стихе пятисложник перерастает в шестисложник, «сотканный» из ямбических блоков, и в общей сложности стих становится девятисложным (длинный стих). Собственно, эта тенденция уже реализована в первой мелострофе напева (см. строку 2 нотировки). Наибольшее утяжеление силлабохроноса наступает перед клаузулой в последнем стихе мелострофы даже с участием добавочного слога (♩ вместо ♪).

Слововую музыкально-ритмическую основу этого причитания можно назвать переходной формой между двумя группами, рассмотренными выше, за счет ритмической структуры первого предложения, а также выходящей на группу причитаний с длинностиховыми ритмическими формулами (которые мы здесь не рассматриваем) за счет вторых и четвертых строк обоих четверостиший.

В целом вышеописанные причитания образуют единый ряд в плане родства ритмических типов: они составлены исключительно из малых ритмических ячеек типа ямба ♪ ♪ и бакхий ♪ ♪ ♪. Ритмические типы причитаний молькеевских крышен и соседних по ареалу расселения чувашей-анатри идентичны чередованием этих ячеек, а также архаичной однострочной структурой ритмической формулы.

Приведенные здесь напевы причитаний пересекаются и по своим интонационным полям менее октавы. Интонационное развертывание в причитаниях крышен и чувашей происходит с ориентацией на квинту I–V. Причитания северных башкир содержат в качестве опорных тонов кварттовую переменность устоев. В причитании татар-мишарей явно слышна такая же кварттовая переменность, но срединный каданс в конце первого предложения

на терции лада (*cis*) намечает в качестве переменных устоев три звука, образующие трихорд в кварте.

Образец причитания северо-восточных башкир примечателен тем, что несомненно близок кряшенскому и чувашскому своими конструктивными чертами. Во-первых, участием аналогичных ритмических блоков – ямбического и бакхического – в «строительстве» ритмических типов, каждого в своей комбинации (но клаузула – всегда бакхий). Во-вторых, ладообразованием (трихорд в кварте) и формульным интонационным «вращением» в его условиях он близок кряшенскому. Эти два качества маркируют наиболее «сухой» вид ритмоинтонационной формульности в этих двух образцах.

Вопросо-ответное соотношение двух предложений мелодического периода в приведенном здесь башкирском причитании также сочетается с однострочной ритмической формулой (ямбы + бакхий). При таком родстве ритмических ячеек башкирский образец имеет уже восьмислогового стих и выводит этот образец в другую типологическую линию причитаний, а именно в сферу стиха 5 + 3.

Вывод. Сопоставляя напевы свадебных причитаний тюркских народов Поволжья и Приуралья, выделим следующие основные для них и в то же время общие черты, а именно:

- 1) четырехстиховая строфа (7–10 слогов);
- 2) незыблемая структурная оформленность мелодического периода квантитативными ритмическими формулами, стабильная неизменность которых в процессе исполнения не поддается никаким деформациям. При этом возможны *fermato*-«утяжеления» на отдельных двухвременных силлабохроносах перед клаузулой;
- 3) интонационная формульность мелоса;
- 4) отсутствие внутрислогового распева, преимущественная артикуляция – «слог–нота»;
- 5) мелодический период из двух предложений, находящихся в вопросо-ответном соотношении, накладывается на каждое двустишие; волнообразная структура мелодической линии в пределах композиционной единицы (периода), со стремлением восходящего интонационного развертывания к временному устою (III, IV, V) в первом предложении и нисходящим интонационным «свертыванием», стремлением к основному устою (I) во втором, ответном предложении;
- 6) трехслоговая клаузула (пятивременная  или четырехвременная ¹).

На основе аналитического сопоставления причитаний названных этнографических групп тюркских этносов можно говорить о единых принципах ритмоинтонационного формообразования в мелодике причитаний рассмотренных разновидностей и родстве составляющих их музыкальных качеств.

Комментарии к нотным примерам

Пример 1 – молькеевские кряшены, Татарская АССР, Апастовский (ныне Кайбицкий) район, деревня Полевая Буа. Пела Батрасова Вера Ники-

¹ В.М. Жирмунский указывал на древность трехслоговой клаузулы в тюркском (казахском и киргизском) стихе (правда, речь шла об эпосе) [21. С. 33].

тична (1914 г. р.). Аудиозапись автора 1986 г. Транскрипция татарского текста с сохранением диалектной фонетики и его перевод на русский язык сделан автором. Личный архив Н.Ю. Альмеевой. Вариант нотировки опубл. [б. С. 320].

Пример 2 – чувашки-анатри, Татарская АССР, Буинский район, деревня Беловолжка (Чуаш Аксуы). Пела Михайлова Мария Даниловна (1923 г. р.). Аудиозапись автора 1987 г. Личный архив Н.Ю. Альмеевой. Транскрипция чувашского текста и его перевод на русский язык кандидата филологических наук Е.В. Федотовой (ЧГИГН, г. Чебоксары).

Пример 3 – татары-мишари лямбирские (Мордовия). Пела Абдрашитова Нурия Садыковна (1935 г. р.), уроженка села Черемешево. Видеозапись сделана автором в г. Самара в 2012 г., в дни Всероссийского фестиваля татарского фольклора «Түгәрәк уен», в процессе беседы. Транскрипция татарского текста с сохранением диалектной фонетики и его перевод на русский язык сделан автором. Личный архив Н.Ю. Альмеевой.

Пример 4 – северо-восточные башкиры. Нотировка сканирована из книги *Лебединский Л.Н.* Башкирские народные песни и наигрыши. 2-е изд., доп. М. : Сов. композитор, 1963. № 3. С. 69.

Список источников

1. *Исхакова-Вамба Р.А.* Татарские народные песни. М. : Сов. композитор, 1981. 190 с.
2. *Нигмедзянов М.Н.* Татарские народные песни. М. : Сов. композитор, 1970. 184 с.
3. *Нигмәтҗәнов М.Н.* Татар халык җырлары (Татарские народные песни). Казан : Татарстан китап нәшрияты (Татарское книжное издательство), 1976. 216 с.
4. *Песни татар-мишарей.* Серия: Памятники татарского нар. муз.-поэтического творчества. Вып. 4. Казань : Казан. гос. консерватория, 2016. 488 с.
5. *Народные песни лямбирских татар-мишарей.* Серия: Памятники татарского нар. муз.-поэтического творчества. Вып. 5. Казань : Казан. гос. консерватория, 2019. 344 с.
6. *Альмеева Н.Ю.* Песни татар-кряшен. Вып. 2: Молькеевская группа / под общ. ред. И.И. Земцовского. СПб. : Рос. ин-т истории искусств, 2012. 472 с. + 1 DVD.
7. *Осипов А.А.* Свадебные напевы чувашей // Чувашское народное творчество. Чебоксары : НИИ ЯЛИЭ при Сов. Мин. ЧАССР, 1985. 96 с.
8. *Песни низовых чувашей / сост. М.Г. Кондратьев.* Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1981. Кн. 1. 144 с.
9. *Песни низовых чувашей / сост. М.Г. Кондратьев.* Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 1982. Кн. 2. 174 с.
10. *Лебединский Л.Н.* Башкирские народные песни и наигрыши. М. : Сов. композитор, 1963. 245 с.
11. *Сулейманов Р.С.* Башкирское народное музыкальное искусство. Уфа : РУМЦ МКНП РБ, 2005. Т. 9, ч. 1: Песни северо-восточных башкир (локальные особенности жанровой системы). 83 с.
12. *Сулейманов Р.С.* Башкирское народное музыкальное искусство. Т. XI (часть первая): Музыкальный фольклор северо-западных башкир. Уфа : Гилем, 2006. 144 с.
13. *Сальманова Л.К.* Причитания и обряды перехода в башкирской традиционной свадьбе // Башкирский фольклор. Исследования и материалы. Вып. VI. Уфа : Гилем, 2011. С. 228–240.
14. *Сальманова Л.К.* Свадебные причитания башкир (мелодико-композиционная структура) // Башкирский фольклор: Исследования и материалы: Вып. II. Уфа : УНЦ РАН, 1995. 204 с.
15. *Камаев Ф.Х.* Башкирские свадебные причеты (некоторые итоги рассмотрения их ареала и музыкально-поэтической структуры) // Ареальные исследования в языкознании и этнографии : тезисы Пятой конференции на тему «Проблемы атласной картографии». Уфа : ИИЯЛ БФАН СССР, 1985.
16. *Земцовский И.И.* По следам веснянки из фортепианного концерта П.И. Чайковского. Л. : Музыка, 1987. 127 с.
17. *Стоянов П.Ф.* Ритмика молдавской дойны. Кишинев : Штинца, 1980. 173 с.

18. *Ефименкова Б.Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М. : Композитор, 2000. 256 с.
19. *Земцовский И.И.* Славяно-финно-угорский причетный мелос: теоретические аспекты проблемы // Земцовский И.И. Из мира устных традиций. Заметки впрок. СПб. : РИИИ. 2006. 240 с.
20. *Кондратьев М.Г.* Основные свойства чувашской пентатоники // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры. Казань : Казан. гос. консерватория, 1995. 195 с.
21. *Жирмунский В.М.* О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха // Тюркологический сборник. М. : Наука, 1970.

References

1. Iskhakova-Vamba, R.A. (1981) *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar folk songs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
2. Nigmedzyanov, M.N. (1970) *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar folk songs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
3. Nigmedzyanov, M.N. (1976) *Tatar khalyk zhyrlary*. Kazan: Tatarstan kitap nashriyaty.
4. Anon. (2016) *Pesni tatar-misharey* [Songs of the Tatar-Mishars]. Kazan: Kazan State Conservatory.
5. Anon. (2019) *Narodnye pesni lyambirskikh tatar-misharey* [Folk songs of the Lambir Tatar-Mishars]. Kazan: Kazan State Conservatory.
6. Almeeva, N.Yu. (2012) *Pesni tatar-kryashen* [Songs of the Tatar-Kryashens]. Vol. 2. St. Petersburg: Russian of Art History.
7. Osipov, A.A. (1985) Svadebnye napevy chuvashy [Chuvash wedding tunes]. In: Prokhorova, V.A. (ed.) *Chuvashskoe narodnoe tvorchestvo* [Chuvash Folk Art]. Cheboksary: ChASSR.
8. Kondratiev, M.G. (ed.) (1981) *Pesni nizovykh chuvashy* [Songs of the Lower Chuvashes]. Vol. 1. Cheboksary: Chuvash. kn. izd-vo.
9. Kondratiev, M.G. (ed.) (1982) *Pesni nizovykh chuvashy* [Songs of the Lower Chuvashes]. Vol. 2. Cheboksary: Chuvash. kn. izd-vo.
10. Lebedinskiy, L.N. (1963) *Bashkirskie narodnye pesni i naigrysti* [Bashkir folk songs and tunes]. Moscow: Sov. kompozitor.
11. Suleymanov, R.S. (2005) *Bashkirskoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo* [Bashkir Folk Musical Art]. Vol. 9(1). Ufa: RUMTs MKNP RB.
12. Suleymanov, R.S. (2006) *Bashkirskoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo* [Bashkir Folk Musical Art]. Vol. 11(1). Ufa: Gilem.
13. Salmanova, L.K. (2011) Prichitaniya i obryady perekhoda v bashkirskoy traditsionnoy svad'be [Lamentations and rites of passage in the Bashkir traditional wedding]. In: *Bashkirskiy fol'klor. Issledovaniya i materialy* [Bashkir Folklore. Research and Materials]. Vol. 6. Ufa: Gylem. pp. 228–240.
14. Salmanova, L.K. (1995) Svadebnye prichitaniya bashkir (melodiko-kompozitsionnaya struktura) [Wedding lamentations of the Bashkirs (melodic and compositional structure)]. In: *Bashkirskiy fol'klor. Issledovaniya i materialy* [Bashkir Folklore. Research and Materials]. Vol. 2. Ufa: RAS.
15. Kamaev, F.Kh. (1985) Bashkirskie svadebnye prichety (nekotorye itogi rassmotreniya ikh areala i muzykal'no-poeticheskoy struktury) [Bashkir wedding parables (some results of consideration of their area and musical and poetic structure)]. *Areal'nye issledovaniya v yazykoznanii i etnografii* [Areal Research in Linguistics and Ethnography]. Proc. of the Fifth Conference. Ufa: USSR AS.
16. Zemtsovskiy, I.I. (1987) *Po sledam vesnyanki iz fortepiannogo kontserta P.I. Chaykovskogo* [In the footsteps of the stonefly from the piano concerto by P.I. Tchaikovsky]. Leningrad: Muzyka.
17. Stoyanov, P.F. (1980) *Ritmika moldavskoy doyny* [The rhythm of the Moldavian Doina]. Chisinau: Shtiintsa.
18. Efimenkova, B.B. (2000) *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora* [Rhythm in the Works of Russian Vocal Folklore]. Moscow: Kompozitor.
19. Zemtsovskiy, I.I. (2006) *Iz mira ustnykh traditsiy. Zametki vprok* [From the world of oral traditions. Notes for the future]. St. Petersburg: RIII.
20. Kondratiev, M.G. (1995) Osnovnye svoystva chuvashskoy pentatoniki [The main properties of the Chuvash pentatonic]. In: *Pentatonika v kontekste mirovoy muzykal'noy kul'tury* [Pentatonic in the Context of World Musical Culture]. Kazan: Kazan State Conservatory.
21. Zhirmunskiy, V.M. (1970) O nekotorykh problemakh teorii tyurkskogo narodnogo stikha [On some problems of the theory of Turkic folk verse]. In: Kononov, A.N. (ed.) *Tyurkologicheskii sbornik* [Turkological Collection]. Moscow: Nauka.

Сведения об авторе:

Альмеева Н.Ю. – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: almeeva@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Almeeva N.Yu. – Russian Institute of art history (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: almeeva@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.04.2020;
одобрена после рецензирования 31.08.2020; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 14.04.2020;
approved after reviewing 31.08.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 7.049.2"1941/1945":811.161.1

doi: 10.17223/22220836/50/16

РАСКРЫТИЕ ВНУТРЕННЕГО МИРА ПЕРСОНАЖА В КАРИКАТУРАХ КУКРЫНИКСОВ 1941–1945 ГОДОВ

Галина Леонидовна Денисова

Тольяттинский государственный университет, Тольятти, Россия, g.denisova@tltsu.ru

Аннотация. Целью статьи является определение и описание средств, с помощью которых карикатуристы раскрывают внутренний мир персонажа. Исследование проводится на материале карикатур периода Великой Отечественной войны авторского коллектива Кукрыниксов. Новизну исследования определяет подход к карикатуре как к сообщению, которое предполагает диалог карикатуриста с адресатом, обращение к его фоновым знаниям, опору на представления в его картине мира. Автор наблюдает, как карикатуристы раскрывают внутреннюю сущность персонажа и его эмоциональное состояние, передавая жесты и мимику персонажа, трансформируя его образ, привнося определенные детали в его изображение, намекая на сходство с прецедентным феноменом.

Ключевые слова: политическая карикатура, Кукрыниксы, Великая Отечественная война, внутренний мир персонажа, язык жестов и мимики, визуальная метафора, прецедентный феномен, комический эффект

Для цитирования: Денисова Г.Л. Раскрытие внутреннего мира персонажа в карикатурах Кукрыниксов 1941–1945 годов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 193–207. doi: 10.17223/22220836/50/16

Original article

EXPOSITION OF PERSONAGE'S INNER WORLD IN KUKRYNIKS' POLITICAL CARTOONS OF 1941–1945

Galina L. Denisova

Togliatti State University, Togliatti, Russian Federation, g.denisova@tltsu.ru

Abstract. The article aims to detect and describe means which caricaturists use to expose their personages' inner world. The paper dissects the Great Patriotic War cartoons created by Kukryniksy, a group of caricaturists, which M.V. Kupriyanov, P.N. Krylov, and N.A. Sokolov belonged to. The novelty of the study is determined by the author's interpretation of the political cartoon as a message which presupposes that the caricaturists carry on a dialogue with their addressee (the Russian language personality to whom his native language is that prism through which he sees all outward things), base on his background knowledge, conceptions and ideas in his world picture.

The analysis of Kukryniksy's political cartoons made it possible to detect the main means used by the painters in order to expose their personages' inner world.

(1) The painters add some details to the personage's appearance or surround him with certain things, which make it possible to learn something important about their owner. The depicted details project in the thesaurus of the Russian language personality onto areas of certain concepts that include certain object's images, positive and negative appraisals, and sometimes national specific character. Such details characterize the personage, highlight his

nature and hidden feelings. E.g., instruments of torture and execution which surround the personage characterize him as a cruel man, as a person who inclines murder.

(2) Using the language of facial gestures and bodily movements, the caricaturists express the personage's emotions as a natural reaction caused by the actual state of affairs. To achieve correct understanding of the personage's gesture, the caricaturists paint only that kineme which meaning is kept in the lexicon of the Russian language (often in the form of a set phrase, e.g. *raise your eyebrows 'make your eyebrows go higher because you are surprised'*). Some kinemes are known in a certain group of people, e.g. the kineme *Nazi greeting*. The last kineme is used as a marker of the personage's creed.

(3) Depicting the personage in the role of a person who takes part in a precedential situation, hinting at a famous person, the caricaturists transfer that person's thoughts, inward worry, and hidden aspiration to the personage. E.g., forming an allusion to Judas Iscariot, the caricaturists highlight the personage's traitor essence.

(4) Transformation of the personage's image based on metaphorical and metonymical substitution and national specific of the chosen substitute image gives an opportunity of a visual demonstration of the personage's nature and his hidden aspiration. E.g., snake image of the personage characterizes him as a treacherous and deceitful person.

Thus, the caricaturists expose the personage's inner world depicting his facial gestures and bodily movements, transforming his image, adding some details to his appearance and hinting at a likeness to a precedential phenomenon.

Keywords: political cartoon, Kukryniksy, Great Patriotic War, personage's inner world, language of facial gestures and bodily movements, visual metaphor, precedent phenomenon, comical effect

For citation: Denisova, G.L. (2023) Exposition of personage's inner world in Kukryniksy's political cartoons of 1941–1945. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 193–207. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/16

1. Введение

Исследовательские работы в области политической карикатуры, в которых указывается на осуществление анализа образа персонажа, как правило, ограничиваются рассмотрением способов презентации событий, в которые вовлекается видный политический деятель [1, 2], и средств идентификации персонажа [3], изучением оценки его роли в политическом событии [4, 5] и влияния метафоризации образа персонажа на его восприятие адресатом [6, 7]. Определению и описанию инструментов, с помощью которых художники раскрывают эмоциональное состояние персонажа и его внутренний мир, внимание, практически, не уделяется. Вместе с тем карикатура не представляет собой фотографическое отражение действительности, которое можно рассматривать как простую констатацию факта. Карикатура подобна искусному переплетению идей и образов, как художественный текст, в котором раскрытие образа главного действующего лица, поступки которого обусловлены его мыслями, эмоциями и чувственным состоянием, является одной из основных задач, решаемых автором. Отсутствие работ в данном направлении определило цель нашей статьи: выявление и описание средств, с помощью которых художники раскрывают внутренний мир персонажа в сообщении в форме политической карикатуры.

2. Материал и методы исследования

Исследование проводится на материале карикатур периода Великой Отечественной войны авторского коллектива Кукрыниксов, в состав которого входили признанные мастера политической карикатуры: Куприянов Михаил

Васильевич, Крылов Порфирий Никитич и Соколов Николай Александрович. Анализу были подвергнуты карикатуры, собранные Н.И. Горяниной и изданные в форме собрания изобразительных материалов [8].

Опираясь на имеющиеся исследования категории диалогичности, которая связана с представлением о том, что за каждым сообщением «стоят автор и адресат, которые определяют его структуру, семантику и прагматику [9. С. 165], мы вслед за Г.Л. Денисовой считаем адресатом карикатур Великой Отечественной войны русскую языковую личность [10]. В ходе анализа мы опираемся на представление Ю.Н. Караулова о структуре языковой личности, в которой он выделяет лексикон (знание о значении лексических единиц), тезаурус (систему знаний о мире) и прагматикон (систему целей, мотивов и установок) [11. С. 238]. Взаимопроникновение этих уровней настолько велико, что воздействие на определенную область одного из них приводит к активации соответствующей области на другом уровне. По нашим наблюдениям Кукрыниксы используют эту возможность, выстраивая диалог с адресатом карикатуры. Они подводят адресата к выводам о мыслях, идеях и внутренних переживаниях персонажа, опираясь на знания адресата о значениях жестов и мимических движений персонажа, которые часто закрепляются в конкретном значении в лексиконе, и используют как вехи для направления рассуждений адресата детали изображения, которые высвечивают определенные концепты в тезаурусе русской языковой личности. Отмеченное взаимопроникновение уровней языковой личности объясняет обращение к анализу ассоциативных связей изображенного на карикатуре с единицами словарного фонда русского языка (прежде всего, с единицами фразеологического фонда) как к основному методу исследования в данной статье.

3. Результаты исследования

3.1. Деталь как указание на внутреннюю сущность персонажа

В 1943 г. Кукрыниксы создают галерею карикатур на лидеров Третьего рейха и союзных с ним государств. Общий взгляд на данную серию рисунков обнаруживает портретное сходство персонажей карикатур с их оригиналами. Художники точно передают особенности конституции оригинала, характерные черты его лица, форму прически и усов. Направление на верную идентификацию оригинала задает также облачение персонажей, как правило, они изображены в военной форме своей армии с соответствующими знаками отличия.

К примеру, принадлежность Гимmlера к СС (он занимает в 1943 г. пост руководителя СС и начальника германской полиции) определяется на плакате «Гимmlер» (рис. 1) знаками отличия: на отворотах воротника его шинели изображены петлицы в виде молний, на форменной фуражке – орел, расправивший крылья, и кокарда в форме человеческого черепа. Отложной белый воротник шинели, как и опущенные вниз руки, испачканы кровью. Принимая во внимание, что политическая карикатура несет сообщение, направленное определенному адресату, обладает диалогичностью, как и вербальный текст, мы присоединяемся к мнению Г.Л. Денисовой, которая отмечает обращенность карикатур Великой Отечественной войны к русской языковой личности [10]. В данной интерпретации, изображая кровь на руках персонажа, карикатуристы выстраивают ассоциации с устойчивыми словосочетаниями, которые закреплены в русском языке: *обагрить руки в крови, мартать (пачкать) руки.*

В области представлений русской языковой личности словосочетание *обагрить руки в крови* имеет значение *'убивать кого-либо', 'быть причастным к убийству, казни'* [12. С. 289]. То есть изображение персонажа с обагрёнными кровью руками используется художниками как средство, которое выводит адресата на внутреннюю сущность Гимmlера: перед нами убийца. Его склонность к убийству обозначается, но уже вербальными средствами, в названии плаката «Убийца по совместительству» (1943 г.).



Рис. 1. «Гимmlер», Кукрыниксы, 1943 г.

Fig. 1. Himmler, Kukryniksy, 1943

Выстраиваемый художниками вектор ассоциативных связей на словосочетание *марать (пачкать) руки 'вязываться в грязное дело, в неприятную историю; позорить себя каким-л. поступком'* [13. С. 608] подчеркивает пренебрежение Гимmlера к человеческим морально-этическим нормам. Закрытые глаза за круглыми линзами очков ассоциируются с душевной слепотой персонажа и выводят адресата на понимание его роли как *слепого орудия* в руках Гитлера (*'о том, кто покорно и беспрекословно выполняет чью-нибудь волю'* [14. С. 729]). Причастность Гимmlера к пыткам, убийствам и казням и его роль как орудия в руках Гитлера обозначается, но уже вербальными средствами, в названии листовки 1942 г. «Himmler, Hitlers Bluthund» («Гимmlер, кровавая собака Гитлера») и подтверждается деталями изображения. На листовке персонаж движется крадучись, как собака, выслеживающая добычу, вдоль стены тюрьмы (крошечные окна каземата закрыты решетками), в его руках и за поясом – орудия пыток и казни: клещи, окровавленный нож, веревки с петлями для совершения казни через повешение и мешок, который надевают на голову осужденному.

Изображение засученных до локтя рукавов шинели Гимmlера на плакате «Гимmlер» (см. рис. 1) проецируется в лексикон русской языковой личности на фразеологизмы *засучив рукава* со значением *'усердно, старательно, энергично'* [13. С. 613] и *работать не покладая рук 'работать усердно, не отдыхая'* [13. С. 604], которые отмечают немецкую педантичность в отношении Гимmlера к своему грязному делу. Судя по выражению его лица, он занимается своим делом с удовольствием: на рассматриваемом плакате персонаж улыбается. Приоткрытый в блаженной улыбке рот обнажает два длинных верхних зуба, что в совокупности с оттопыренными ушами придает персонажу сходство с грызуном, создавая комический эффект. Таким образом, опираясь на детали изображения, карикатуристы отмечают душевную слепоту Гимmlера, его склонность к садизму и переходящее в патологию удовлетворение, которое он получает, занимаясь своим грязным делом.

В серии карикатур на лидеров Третьего рейха, которую Кукрыниксы создают в 1943 г., есть карикатура на Геринга (рис. 2). Интересен выбор точки наблюдения, из которой карикатуристы предлагают адресату посмотреть на Геринга: она находится намного ниже грудной клетки персонажа. Из угла зрения, выбранного художниками, персонаж кажется великаном, а его

огромный живот, для обозначения которого С.Я. Маршак в стихотворении к карикатуре «„Большое“ сердце Геринга» употребляет слово брюхо, подчеркивая необъятные размеры этой части тела Геринга, заполняет практически все пространство плаката. Голова персонажа за счет удаления от наблюдателя кажется несоразмерно маленькой. В нашем представлении, создавая данное соотношение с помощью выбора угла зрения, карикатуристы акцентируют, что ведущим интересом человека такой конституции является чрезмерное внимание к удовлетворению потребности в еде. А кровавое пятно на его каске, трансформация наградного креста в перекрещенные человеческие кости и изображение на его многочисленных наградах человеческих черепов представляют собой свидетельства беспринципности Геринга в выборе средств удовлетворения его ведущей потребности.

Как отмечает В.М. Богуславский, давая оценку внешности человека, «с глазами как органом зрения соотносится попытка интуитивного проникновения во внутренний мир человека, в его духовный мир, личностные качества и свойства. Образное выражение *глаза – зеркало души* имеет под собой достаточно убедительное основание – наблюдения, подтвержденные не только обыденным сознанием, но и научным знанием» [15. С. 179]. Взгляд персонажа на плакате «Геринг» остекленевший (пустой и холодный). Глаза – выпучены, они почти вылезли из орбит. Такое изображение глаз проецируется в лексику русской языковой личности на лексемы *буркалы* или *шары*, которые «обозначают выпуклые глаза большого размера, но имеющие невыразительный взгляд» [Там же. С. 180]. Перечисленные лексемы нередко используются в сочетании с глаголами *вылупить*, *пучить*, *пялить*, *таращить*. В словаре «Русская фразеология» описывается значение словосочетаний *пялить / выпялить (таращить / вытаращить, пучить / выпучить) глаза*: «пристально, неотрывно смотреть на кого-либо, рассматривать кого-либо в упор» [13. С. 140]. Сложилось мнение, что прямой пристальный взгляд интерпретируется объектом внимания как сигнал опасности. В животном мире он часто свидетельствует об угрозе для жизни рассматриваемого. Что касается человеческого общества, то в этом отношении интересно мнение психиатра В. Леви, который писал: «Ни у кого Вы не найдете более ясного и твердого взгляда, чем у закоренелого подлеца» [16. С. 25]. Другими словами, взгляд Геринга на плакате характеризует его как человека опасного. Выбранный ракурс в соединении со всеми деталями изображения уподобляет его великану-людоеду, в маленькой голове которого зреют его людоедские мысли.

Если детали, присутствующие в вышерассмотренной карикатуре, используются художниками лишь как косвенные опоры для моделирования внутреннего мира персонажа, то карикатура 1945 г. «„Большое“ сердце Геринга» (рис. 3) является примером непосредственного взгляда в его внутренний мир, высвечивания его сущности. То, что в карикатуре идет речь о раскрытии души Геринга, подчеркивается уже в названии карикатуры, в которое



Рис. 2. «Геринг», Кукрыниксы, 1943 г.

Fig. 2. Hering. Kukryniksy, 1943

вынесена лексема *сердце*. Следует отметить, что в наивно-языковой модели человека, имеющей место в сознании носителя русского языка, сердце представляется как вместилище души, внутреннего психического мира человека.



Рис. 3. «„Большое“ сердце Геринга», Кукрыниксы, 1945 г.

Fig. 3. Hering's "big" heart. Kukuryniksy, 1945

Последнее находит отражение в частом употреблении лексем *сердце* и *душа* как синонимов: *душа / сердце болит*, *душа / сердце надрывается*, *душа / сердце не лежит*, *душа / сердце не на месте*, *душа / сердце перевертывается*, *душа / сердце разрывается*, *душа / сердце уходит в пятки* [12. С. 149–150].

Как отмечает А.Д. Шмелев, душа в наивно-языковом представлении воспринимается как своего рода невидимый орган, локализованный где-то в районе сердца и «заведующий» внутренней жизнью человека. «При этом душа воспринимается как некоторое вместилище внутренних состояний. Те состояния, которые имеют внешние проявления или, по крайней мере, не противоречат таковым, находятся на поверхности этого вместилища (*на душе*); скрытые от

посторонних мысли и чувства находятся где-то в глубине (*в душе* или *в глубине души*)» [17. С. 137–138]. На эти наивно-языковые представления (о локализации души и о душе как некотором вместилище) опираются карикатуристы, изображая вокруг сердца Геринга туманный ореол, на котором, как на рентгеновском снимке, высвечен его внутренний мир. Раскрывая душу Геринга, художники изображают в ее пространстве объекты, которые проецируются в тезаурус русской языковой личности на область концептов УБИЙЦА / ПАЛАЧ (окровавленный топор, кинжал, кандалы), в том числе и те, которые упоминает сестра Геринга, выступившая в роли его защитника на Нюрнбергском процессе (веревочная петля для виселицы, бомба). Она упоминает ситуации, в которых имеют место данные предметы, пытаясь доказать, что у брата *доброе сердце*, что он *человек большой души 'о человеке высоких моральных качеств – благородном, нравственном, чутком'* [13. С. 211]. В переложении С.Я. Маршака, стихи которого сопровождают рассматриваемую карикатуру, эта часть ее речи звучит следующим образом:

Я помню: он был еще крошкой,
Но долго уняться не мог,
Увидев, что сороконожка
Лишилась пяти своих ног.

Как тяжко страдал он, бедняга,
Как места найти он не мог
В ту ночь, когда зданье рейхстага,
Играя с огнем, он поджег.

И долго он был безутешен,
Взглянув на березовый сук,
Где был, как он думал, повешен
На тоненькой нитке паука.

С какою душою невинной
Он мячики-бомбы метал
На села, сады Украины,
На лондонский мирный квартал.

Карикатуристы выражают свое ироничное отношение к ее аргументам в заголовке карикатуры «„Большое“ сердце Геринга», заключая прилагательное в словосочетании «*большое*» *сердце* в кавычки, тем самым трансформируя словосочетание таким образом, чтобы оно приняло противоположное

значение, которое, обычно обозначается словосочетанием *ожесточенное сердце / душа*.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что внимательный взгляд на карикатуры Кукрыниксов периода Великой Отечественной войны, на которых они изображают лидеров Третьего рейха и союзных с ним государств, позволяет обнаружить детали, которые представляют собой довольно прозрачный намек карикатуристов на внутреннюю природу персонажа.

3.2. Использование языка мимики и жестов

На карикатуре «„Большое“ сердце Геринга» (см. рис. 3), которая входит в серию рисунков «На Нюрнбергском процессе», персонаж стоит на коленях, молитвенно сложив руки на уровне груди. Значение этой позы персонажа закреплено в лексиконе русской языковой личности во фразеологизмах *становиться на колени* ‘покоряться, подчиняться кому-либо’ [12. С. 453], *преклонять колена (колени)* ‘покоряться, смириться’ [Там же. С. 352], *падать на колени* ‘умолять, просить кого-либо о чем-либо’ [Там же. С. 308]. Жест его рук, которые он молитвенно сложил на уровне груди, проецируется в лексикон носителя русского языка на глаголы синонимического ряда *просить, выпрашивать, вымаливать, кланчить (прост.), выкланчивать (прост.)*. Глагол *вымаливать*, наиболее уместный для обозначения жеста Геринга в совокупности с его коленопреклоненной позой, сохраняя общее для данной группы глаголов значение ‘*обращаться к кому-либо с просьбой*’, передает и дополнительные смыслы, акцентируя интенсивность действия и его оценочные коннотации ‘*горячо, страстно или униженно просить*’ [18. С. 297]. Опираясь на знание о значении коленопреклоненной позы, которое закреплено в лексике русского языка, и умоляющего жеста персонажа, адресат карикатуры получает представление о душевном состоянии Геринга в ходе Нюрнбергского процесса и его готовности униженно просить о снисхождении. Для обозначения поз, жестов и мимических движений, которые «читаются» адресатом, известный итальянский режиссер П. Пазолини использует термин *кинема* [19. С. 20].

Часть кинем получает свое значение в системе определенного культурного кода. К таковым можно отнести кинему *Heil Hitler!* (высоко вскинутая вытянутая вперед рука) со значением здравицы Гитлеру, которая широко использовалась в фашистской Германии и была известна гражданам Советского Союза, на территорию которого Германия вторглась в 1941 г. Именно этот жест воспроизводят персонажи плаката «Лаваль и Петен» (1943 г.). Пьер Лаваль, который после вступления немецко-фашистской армии в Париж занял пост министра иностранных дел Франции, а с 1942 г. премьер-министра коллаборационистского «правительства Виши», был сторонником «умиротворения» фашистских агрессоров. Маршал Филипп Петен стал главой капитулянтского правительства, а затем и профашистского режима Виши. Изображая персонажей, радостно вскинувших свою правую руку в фашистском приветствии, карикатуристы визуализируют их внутренний настрой: преданность идеологии нацизма и активную поддержку агрессивных притязаний гитлеровской Германии. Для адресата верное декодирование смысла, который художники вкладывают в жест Лавалья и Петена, подкрепляется ассоциативными связями кинемы с русским фразеологизмом *голосовать обеими*

руками 'полностью, безоговорочно соглашаться с чем-либо'. Как отмечается в историко-этимологическом словаре, данная фразеологическая единица образована на базе оборота *ухватиться обеими руками за что-либо* 'полностью, безоговорочно соглашаться с чем-либо' [13. С. 607]. На левой руке Лавалья, согнутой в локте под прямым углом, он держит аккуратно сложенный французский флаг, подобно тому, как половые или официанты имели обыкновение носить на руке белое полотенце. В представлении носителя русского языка последняя кинема соотносится с желанием услужить.

Исследователи языка жестов и мимики отмечают, что они могут быть использованы как преднамеренно, так и непреднамеренно. В последнем случае речь идет о произвольных жестах и мимике, которые «выступают естественной реакцией на то или иное событие» [16. С. 8] и, вследствие этого, могут рассматриваться как признаки эмоционального состояния человека [19. С. 20]. Значение отдельных кинем как признаков эмоционального состояния человека закрепляется во фразеологическом фонде языка, подтверждая верность их интерпретации членами социума: *надувать губы* 'сердиться, обижаться' [12. С. 262], *хмурить / нахмурить брови* 'выражать недовольство или озабоченность' [13. С. 68]; *моргать глазами* 'пребывать в состоянии растерянности, удивления' [Там же. С. 140], *вешать нос* 'приходить в уныние, поддаваться мрачному настроению' [Там же. С. 477], *задирать / задраный нос* 'важничать, быть о себе чрезмерно высокого мнения' [Там же. С. 479].

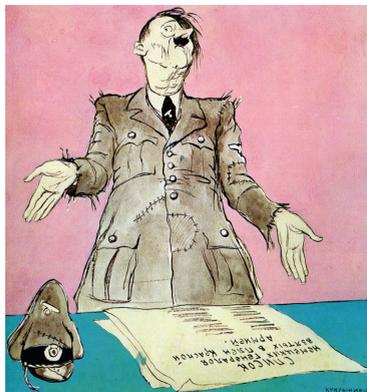


Рис. 4. «Ефрейтор хвастает», Кукрыниксы, 1944 г.

Fig. 4. Lance-corporal is boasting, Kukryniksy, 1944

Комический эффект на плакате 1944 г. «Ефрейтор хвастает» (рис. 4) создается диссонансом характера речевого действия, которое согласно заголовку совершает персонаж, и его душевного состояния, которое «читается» адресатом в его жестах и мимике. Согласно заголовку, Гитлер хвастает, бодро рапортует об успехах своей армии. Но его жест на карикатуре выражает недоумение и растерянность перед затруднительным положением и проецируется в лексикон русской языковой личности на фразеологизм *разводить / развести руками* со значением 'недоумевать, удивляться'. Вербальное описание эмоциональной реакции, которая закреплена в значении фразеологизма, приводится в словаре «Русская фразеология». Оно до мельчайших подробностей соответствует изображенному на плакате: «При этом согнутые в локтях руки с раскрытыми ладонями отводятся в стороны, а лицо принимает беспомощное выражение» [Там же. С. 360]. Опущенные книзу уголки рта персонажа на плакате (мимическое движение, которое Дарвин считал рудиментом плача) интерпретируется адресатом карикатуры как признак его плаксивого настроения [16. С. 11]. Причиной депрессивного состояния, в котором находится персонаж, является документ, который лежит перед Гитлером. Это длинный список немецких генералов, взятых в плен Красной Армией. Гитлер изо всех сил старается не смотреть на список. Но он не смотрит и в глаза слушающего его хвастовство. Гитлер отводит взгляд в

сторону, что свидетельствует о желании скрыть свое истинное мнение [16. С. 4], а направленность взгляда вправо о том, что то, что он собирается произнести, является лишь плодом его воображения [Там же. С. 71].

Таким образом, творчество Кукрыниксов периода Великой Отечественной войны демонстрирует успешное использование языка мимики и жестов как средства проникновения во внутренний мир персонажа. Изображение кинем, которые получают свое значение в системе определенного культурного кода, позволяет карикатуристам обозначить черты характера персонажа. Изображение произвольных жестов и мимики персонажа используется карикатуристами с целью передачи его эмоционального состояния, его внутренних переживаний или эмоциональной реакции на сложившееся положение дел.

3.3. Намек на прецедентный феномен

В значение фразеологизма, который вынесен в заголовок карикатуры «Золотые руки (после расстрелов в Лионе)» (рис. 5), включена положительная оценка – «о том, кто умело и искусно все делает, справляется с любой работой» [13. С. 608]. Носителем этой положительной оценки деятельности Лавалья, безусловно, является Гитлер: об этом свидетельствует довольная улыбка на его лице. Показывая то, с чем справляется Лаваль, художники выражают свой сарказм по отношению к персонажам карикатуры и высвечивают внутреннюю сущность Лавалья. Характеристика Лавалья как убийцы поддерживается изобразительными элементами, которые проецируются в лексикон русской языковой личности на устойчивые словосочетания с закрепленными значениями: *обагрять руки в крови, покрытый кровью, запятнавший себя кровью, по локоть в крови, за ним тянется кровавый след*. Готовность Лавалья служить фашистскому режиму передается визуализацией фразеологизма *стать на колени перед кем-либо* со значением *'покоряться, подчиняться кому-либо'* [12. С. 453].

Персонаж просящим жестом протягивает к Гитлеру руки, заискивающе улыбается и заглядывает ему в глаза, выпрашивая копейчку. Ситуация, которую изображают художники на переднем плане, представляет собой аллюзию на прецедентный текст, на евангельскую легенду о предательстве одного из двенадцати учеников Иисуса – Иуды Искариота: подобно Иуде персонаж карикатуры получает от Гитлера свои тридцать сребреников за предательство. Создавая ассоциативную связь между персонажем карикатуры и образом Иуды, художники раскрывают предательскую сущность Лавалья. «Читая» посыл художников, адресат опирается на устойчивые словосочетания, закрепленные во фразеологическом фонде русского языка, истоком которых стала легенда о предательстве Иуды: *продавать (продавать) как Иуда Христа 'со-*



Рис. 5. «Золотые руки (после расстрелов в Лионе)», Кукрыниксы, 1942 г.

Fig. 5. Skilful fingers (after sentences to be shot in Lion), Kukryniksy, 1942

вершить подлость по отношению к ближнему’, ‘предать кого-либо из корыстных побуждений’ [13. С. 276], *продажный как Иуда* ‘о человеке, которого можно подкупить’, ‘о том, кто ради денег (выгоды) готов на бесчеловечный поступок’ [Там же], *жадный как Иуда* ‘об очень жадном человеке’ [Там же. С. 275].

В карикатуре 1942 г. «У разбитого корыта» (рис. 6) очевиден намек на «Сказку о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина и опора на устойчивые словосочетания *очутиться у разбитого корыта* / *вернуться к разбитому корыту*, за-



Рис. 6. «У разбитого корыта», Кукрыниксы, 1942 г.

Fig. 6. *By the broken trough*, Kukryniksy, 1942

крепленные во фразеологическом фонде русского языка. Как отмечается в историко-этимологическом словаре, данные выражения возникли на основе сказки А.С. Пушкина в результате употребления свободных сочетаний слов, метафорически синтезирующих ее финал [Там же. С. 347–348]. Фразеологизмы выражают значение ‘остаться ни с чем, потеряв все приобретенное, нажитое (обычно – как справедливая расплата за неверные поступки, излишние притязания)’, определяя характер переживаний персонажа на карикатуре. Причи-

ной горьких сожалений, терзающих персонаж на карикатуре, стала потеря фашистской Италией колониальных владений в Африке, что значительно сужало социальную опору режима Муссолини, делая бесперспективным его союз с крупной буржуазией. На плакате Муссолини изображен сидящим у моря перед разбитым корытом подобно старухе из сказки А.С. Пушкина. Идентификация места действия поддерживается уменьшением изображения Апеннинского полуострова до масштабов географической карты при выдвигании забавного подобия береговой линии Италии форме сапога. Муссолини горестно смотрит на растрескавшееся деревянное корыто, на котором написано «Колонии». Обряженный в старушечье тряпье, в римских сандалиях на босу ногу, в женском платке на лысой голове, на которую сверху нахлобучен шлем древнеримского легионера, Муссолини вызывает смех у адресата общения.

Для создания аллюзий, раскрывающих внутренний мир персонажа, Кукрыниксы используют возможности игры с его тенью. К примеру, на плакате 1941 г. «Наполеон потерпел поражение. То же будет и с зазнавшимся Гитлером!» тень Гитлера очерчивает силуэт Наполеона, намекая на общность планов, вынашиваемых Гитлером и Наполеоном: стремление к мировому господству. Тень за Гитлером на плакате 1944 г. «Последний номер программы» принимает образ безносой, визуально представляя закравшийся в его душу страх и предчувствие близкого конца.

Приведенные примеры позволяют прийти к выводу, что намек на прецедентный феномен, изображение персонажа в роли участника прецедентной ситуации, сравнение его с известной исторической личностью или героем

литературного произведения являются средствами отражения сущностной характеристики персонажа, лаконичного и яркого представления его эмоционального состояния и внутренних переживаний, связанных со сложившимся положением дел.

3.4. Трансформация образа персонажа

Рисунок «Здоровая тень „больного“ Кальтенбруннера» (рис. 7), выполненный на Нюрнбергском процессе, иллюстрирует обращение к трансформации тени персонажа как способу раскрытия его внутренней природы. За обергруппенфюрером СС и генералом полиции Кальтенбруннером, который с января 1943 г. возглавлял Главное управление имперской безопасности Третьего рейха, возвышается огромная тень в форме топора. С линии его лезвия, которое повторяет профиль Кальтенбруннера, стекает кровь казненных им людей. По сути, в данном случае мы имеем дело с явлением, подобным синекдохе, которая представляет собой «троп, состоящий в замене названия целого названием какой-либо части», в основании которого лежит ассоциация по смежности [20. С. 234, 405]. Представляя персонаж в трансформированном образе, в образе инструмента казни (к слову, в России отсечение головы отменила Екатерина Великая, а в Третьем рейхе нацисты использовали топор наряду с гильотиной и повешением), художники создают для адресата сообщения в форме политической карикатуры опору для определения сущностной характеристики Кальтенбруннера, проецируют его образ в тезаурус русской языковой личности на область концепта ПАЛАЧ. Комический эффект создается прежде всего заголовком карикатуры и возникает как результат игры карикатуристов со словами *больной* – *здоровый*. Многозначное прилагательное *здоровый* может находиться в антонимических отношениях со словом *больной*, но при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что в контексте карикатуры прилагательное *здоровый* используется в значении ‘огромный’, а не в значении ‘обладающий здоровьем’.

К трансформации образа персонажа с целью раскрытия его истинных намерений художники прибегают в карикатуре «Смертельная забота» (рис. 8), которая посвящена положению союзников фашистской Германии – Румынии и Венгрии – после выхода советских войск в 1944 г. на государственную границу СССР. Организующим центром реплики Гитлера, которой подписана карикатура «Положение на Восточном фронте заставляет меня окружить вниманием Ваши страны», является устойчивое словосочетание *окружить вниманием* [14. С. 88], которое подразумевает заботливое отношение к Румынии и Венгрии со стороны их союзника. Истинные намерения Гитлера художники раскрывают, представляя его в зооморфном образе – об-



Рис. 7. «Здоровая тень „больного“ Кальтенбруннера», Кукрыниксы, 1946 г.

Fig. 7. The huge shadow of “ill” Kaltenbrunner. Kukryniksy, 1946

разе змеи, которая душит Румынию и Венгрию в смертельных объятиях. Как показали дальнейшие действия фашистской Германии, Румыния рассматривалась Гитлером как территория, обеспечивающая снабжение и размещение германских войск. При обострении отношений с хортистской Венгрией Гитлер отдал приказ о ее оккупации.

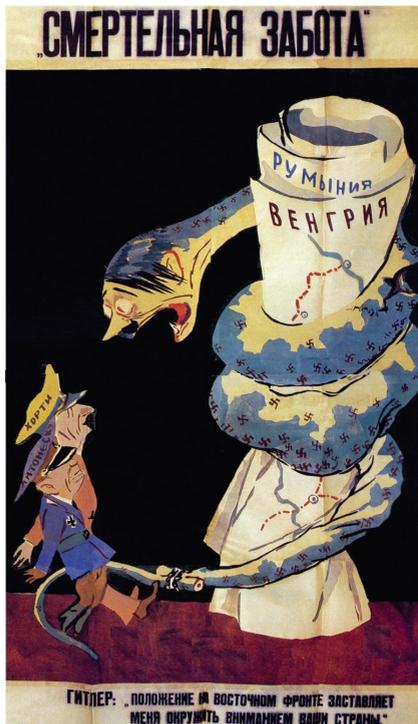


Рис. 8. «Смертельная забота», Кукрыниксы, 1944 г.

В основе зооморфной трансформации образа персонажа лежит метафорический перенос, позволяющий в наглядном виде представить его внутреннюю сущность, какое-то его качество или акцентировать определенную характеристику. Такие трансформации подобны зооморфным пейоративам, которые, как отмечает В.И. Карасик, имеют своей целью оскорбить или высмеять человека посредством сравнения его с животным, имеющим отрицательные свойства. В.И. Карасик отмечает национальную специфичность зооморфных пейоративов [21. С. 253–254]. Змея, в образе которой представлен Гитлер в карикатуре, для русского человека издревле символизирует коварство. Характеристика Гитлера как коварного и подлого человека подтверждается проекцией изображения в лексикон русской языковой личности на фразеологизмы, в состав которых входит лексема змея: *запаушинная змея* 'неблагодарный и коварный человек', *выкормил змейку на свою шейку* [13. С. 252], *отогреть змею на груди* 'проявлять внимание, заботу, любовь к человеку, который впоследствии платит за это неблагодарностью' [12. С. 305]. Как отмечается в историко-этимологическом словаре «Русская фразеология», с коварством *подлодной змеи* сравнивают коварство человека, притаившегося до времени, а затем проявляющего себя в неожиданный момент с неприятной стороны [13. С. 253].

Как нам представляется, приведенные примеры трансформаций образа персонажа с целью раскрытия его внутренней сущности достаточно ясно демонстрируют обращение к адресату как к языковой личности. В основании трансформаций лежат приемы, аналогичные метафорическим и метонимическим переносам в языке. Очевидным представляется также, что высвечивание концепта или его области в тезаурусе адресата опирается на национальную специфику концепта в русской языковой картине мира.

4. Заключение

Успешность раскрытия внутренней сущности и эмоционального состояния персонажа в карикатурах Кукрыниксов периода Великой Отечественной войны обусловлена ярко выраженной обращенностью их сообщений в форме политической карикатуры к адресату, к русской языковой личности, для ко-

торой родной язык является той призмой, через которую она видит окружающий мир. Русская языковая личность оперирует концептами, закрепленными в русской языковой картине мира, которые нередко обладают национальной спецификой.

В качестве инструментов для раскрытия внутреннего мира персонажа художники используют деталь в изображении персонажа, язык мимики и жестов, намек на прецедентный феномен и трансформацию образа персонажа.

Художники акцентируют деталь в облике персонажа или окружают его вещами, которые позволяют узнать нечто важное о сущности их владельца. Изображенные детали проецируются в тезаурус языковой личности на области определенных концептов, обладающих как предметно-образной, так и оценочной составляющей. Такие детали характеризуют персонаж, выдвигают ведущую линию его характера, вскрывают не лежащие на поверхности отношения.

Обращаясь к языку мимики, жестов и поз, карикатуристы передают эмоциональное состояние персонажа как реакцию на сложившуюся ситуацию. Для достижения правильного «прочтения» перечисленных средств адресатом художники изображают те кинемы, значение которых закреплено в лексическом фонде русского языка, как правило, в форме фразеологической единицы. Жесты с конвенциональным значением используются, в первую очередь, как средство включения персонажа в круг носителей определенных идей.

Изображая персонаж в роли участника прецедентной ситуации, намекая на общеизвестную личность, карикатуристы переносят внутренние переживания общеизвестной личности или участника прецедентной ситуации, их скрытые мысли и устремления на персонаж.

Трансформация образа персонажа, осуществленная с опорой на метафорический или метонимический перенос и национальную специфику выбранного образа-заместителя, закрепившуюся в языке, дает возможность наглядного представления внутренней природы персонажа, его истинных намерений и устремлений.

Список источников

1. *Шустрова Е.В.* Гастрометафора в американской карикатуре времен Великой депрессии и экономического спада последних лет // Политическая лингвистика. 2016. № 4 (58). С. 75–86.
2. *Михайлов А.Е., Иванова А.В.* Образ премьер-министра Великобритании Терезы Мэй в политических карикатурах // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 11(77), ч. 3. С. 136–139.
3. *Денисова Г.Л.* Идентификация персонажа в политической карикатуре // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2018. Т. 1, № 4 (27). С. 45–55.
4. *Надточеева Е.С., Шустрова Е.В.* Стереотипные социальные роли президента США в американской карикатуре периода великой депрессии // Политическая лингвистика. 2017. № 1 (61). С. 137–151.
5. *Култышева И.В., Журавская О.С.* Категория комического в репрезентации образа политического врага (на примере политической карикатуры) // Политическая лингвистика. 2016. № 4 (58). С. 114–123.
6. *Надточеева Е.С., Чудинов А.П., Шустрова Е.В.* Барак Обама в американской и российской политической графике // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». 2017. Т. 14, № 2. С. 12–25. DOI: 10/14529/ling170202
7. *Нуриева Д.Р.* Советская политическая военная карикатура как поликодовый текст // Политическая лингвистика. 2015. № 4 (54) С. 106–111.
8. *Кукрыничсы: годы войны: альбом / Куприянов Михаил Васильевич, Крылов Порфирий Никитич, Соколов Николай Александрович; сост и авт. кат. Н.И. Горянина М. : Изобразительное искусство, 1985. 319 с.*

9. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М. : Флинта : Наука, 2007. 520 с.
10. Денисова Г.Л. Обращенность карикатур периода Великой Отечественной войны к русской языковой личности // Вопросы когнитивной лингвистики. 2020. № 1. С. 78–86. DOI: 10.20916/1812-3228-2020-1-78-86
11. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М. : Изд-во ЛКИ, 2010. 264 с.
12. *Фразеологический словарь русского языка* / Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Федоров ; под ред. А.И. Молоткова. 2-е изд., стереотип. М. : Советская энциклопедия, 1968. 543 с.
13. *Русская фразеология: историко-этимологический словарь: ок. 6 000 фразеологизмов* / А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова ; под ред. В.М. Мокиенко ; СПбГУ ; Межкаф. словарный каб. им. Б.А. Ларина. 3-е изд., испр. и доп. М. : Астрель : АСТ : Люкс, 2005. 926 с.
14. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российской академии наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. М. : ИТИ ТЕХНОЛОГИИ, 2003. 944 с.
15. *Богуславский В.М.* Оценка внешности человека. М. : АСТ ; Харьков : Торсинг, 2004. 254 с.
16. *Кузнецов И.Н.* Мимика и жесты: Секреты общения. Минск, 2007. 238 с.
17. *Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира: сб. ст. М. : Языки славянской культуры, 2005. 544 с.
18. *Евгеньева А.П.* Словарь синонимов русского языка: в 2 т. / под ред. А.П. Евгеньевой ; Академия наук СССР. Институт русского языка. Л. : Наука, 1970. Т. 2. 678 с.
19. *Кашкин В.Б.* Введение в теорию коммуникации. Воронеж : Изд-во ВГТУ, 2000. 175 с.
20. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М. : YPCC, 2004. 576 с.
21. *Карасик В.И.* Язык социального статуса. М. : Гносис, 2002. 333 с.

References

1. Shustrova, E.V. (2016) *Gastrometaphora v amerikanskoj karikature vremen velikoy depressii i ekonomicheskogo spada poslednikh let* [Metaphor of food in American political cartoon of Great Depression and today]. *Political Linguistics*. 4(58). pp. 75–86.
2. Mikhailov, A.E. & Ivanova, A.V. (2017) *Obraz prem'er-ministra Velikobritanii Terezy Mey v politicheskikh karikaturakh* [The image of UK Prime Minister Theresa May in political caricatures]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. 11-3(77). pp. 136–139.
3. Denisova, G.L. (2018) *Identifikatsiya personazha v politicheskoy karikature* [Personage identification in political cartoons]. *Vestnik Volzhskogo universiteta imeni V.N. Tatishcheva*. 4-1(27). pp. 45–55.
4. Nadtocheva, E.S. & Shustrova, E.V. (2017) *Stereotipnye sotsial'nye roli prezidenta SShA v amerikanskoj karikature perioda velikoy depressii* [Social stereotypes of US presidents in American political cartoon of the Great Depression]. *Politicheskaya lingvistika*. 1(61). pp. 137–151.
5. Kultysheva, I.V. & Zhuravskaya, O.S. (2016) *Kategoriya komicheskogo v reprezentatsii obraza po-liticheskogo vruga (na primere politicheskoy karikatury)* [The category of comic in representation of the image of political opponent (on the basis of political caricature)]. *Politicheskaya lingvistika*. 4(58). pp. 114–123.
6. Nadtocheva, E.S., Chudinov, A.P. & Shustrova, E.V. (2017) *Barak Obama v amerikanskoj i rossijskoj politicheskoy grafike* [Barack Obama's image in American and Russian political cartoon]. *Vestnik YuUrGU. Seriya "Lingvistika"*. 14(2). pp. 12–25. DOI: 10/14529/ling170202
7. Nurieva, D.R. (2015) *Sovetskaya politicheskaya voennaya karikatura kak polikodovyy tekst* [Soviet military political caricature as a multimodal text]. *Politicheskaya lingvistika*. 4(54). pp. 106–111.
8. Goryanina, N.I. (1985) *Kukryniksy: gody voyny* [Kukryniksy. The War Years]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
9. Bolotnova, N.S. (2007) *Filologicheskij analiz teksta* [Philological Text Analysis]. Moscow: Flinta: Nauka.
10. Denisova, G.L. (2020) *Obrashchennost' karikatur perioda Velikoy Otechestvennoy voyny k russkoy yazykovoy lichnosti* [Appeal of the Great Patriotic War cartoons to the Russian language personality]. *Voprosy kognitivnoy lingvistiki*. 1. pp. 78–86. DOI: 10.20916/1812-3228-2020-1-78-86
11. Karaulov, Yu.N. (2010) *Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost'* [Russian Language and Language Personality]. Moscow: LCI.
12. Molotov, A.I. (ed.) (1968) *Frazeologicheskij slovar' russkogo yazyka* [Phraseological Dictionary of the Russian Language]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.

13. Mokienko, V.M. (2005) *Russkaya frazeologiya. Istoriko-etimologicheskii slovar'* [Russian Phraseology. Historical-Etymological Dictionary]. 3rd ed. Moscow: Astrel', AST, Lyuks.
14. Ozhegov, S.I. & Shvedova, N.Yu. (2003) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Thesaurus of the Russian Language]. 4th ed. Moscow: ITI TECHNOLOGIES.
15. Boguslavskiy, V.M. (2004) *Otsenka vneshnosti cheloveka* [Estimate of Person's Appearance]. Moscow: AST; Kharkov: Torsing.
16. Kuznetsov, I.N. (2007) *Mimika i zhesty: Sekrety obshcheniya* [Facial Expression and Gestures. Secrets of Communication]. Minsk: Litres.
17. Zaliznyak, A.A., Levontina, I.B. & Shmelev, A.D. (2005) *Klyucheveye idei russkoy yazykovoy kartiny mira* [Key Ideas of the Russian Language Picture of the World]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury.
18. Evgenieva, A.P. (1970) *Slovar' sinonimov russkogo yazyka: v 2 t.* [Dictionary of Russian Synonyms]. Vol. 2. Leningrad: Nauka.
19. Kashkin V.B. (2000) *Vvedenie v teoriyu kommunikatsii* [Introduction into Communication Theory]. Voronezh: VSTU.
20. Akhmanova, O.S. (2004) *Slovar' lingvisticheskikh terminov* [Dictionary of Linguistic Terms]. Moscow: URSS.
21. Karasik, V.I. (2002) *Yazyk sotsial'nogo statusa* [Language of Social Status]. Moscow: Gnosis.

Сведения об авторе:

Денисова Г.Л. – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры «Теория и методика преподавания иностранных языков и культур» Тольяттинского государственного университета (Тольятти, Россия). E-mail: g.denisova@tltsu.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Denisova G.L. – Togliatti State University (Togliatti, Russian Federation). E-mail: g.denisova@tltsu.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.03.2020;

Одобрена после рецензирования 24.06.2020; принята к публикации 15.05.2023.

The article was submitted 19.03.2020;

Approved after reviewing 24.06.2020; accepted for publication 15.05.2023.

Научная статья

УДК 78.461; 78.27

doi: 10.17223/22220836/50/17

ОБЪЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ИСПОЛНЕНИЕ ФЛЕЙТОВЫХ ТЕКСТОВ И.С. БАХА

Андрей Ярославович Карпьяк

*Львовская национальная музыкальная академия им. М. Лысенко, Львов, Украина,
1974gego1974@gmail.com*

Аннотация. В статье освещены условия сотрудничества И.С. Баха с широким кругом профессионалов-флейтистов, особенности и причины возникновения флейтовых произведений мастера, возможностям бароккового инструментария, уровни мастерства и условия исполнения опусов композитора с солирующей ролью флейты. Разъясняются причины технологических проблем и задач воспроизведения флейтовых композиций И.С. Баха. Исследуется объективная среда существования аутентичной манеры исполнения, связанная, в частности, с отличительными чертами и характеристиками инструментария 1-й половины XVIII в., использованием флейтистами грудного типа дыхания, снисходительностью методистов XVIII в. в вопросах упрощения произношения музыкального текста и т.д. Значительное внимание уделяется важным средствам достижения баланса звучания в музыкальных коллективах того времени, разработанных И.С. Бахом, но преимущественно не учитываемых современными музыкантами и оркестрами, целесообразности использования тех или иных темпов, профессиональном назначении флейтовых произведений композитора.

Ключевые слова: музыкальное искусство барокко, инструментальное мастерство XVIII в., строение барокковой флейты, флейтовые произведения И.С. Баха

Для цитирования: Карпьяк А.Я. Объективный взгляд на происхождение и исполнение флейтовых текстов И.С. Баха // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 208–220. doi: 10.17223/22220836/50/17

Original article

AN OBJECTIVE VIEW OF THE ORIGIN AND PERFORMANCE OF FLUTE MUSIC BY J.S. BACH

Andriy Y. Karpyak

Lviv National Music Academy after M. Lysenko, Lviv, Ukraine, 1974gego1974@gmail.com

Abstract. A thorough critical analysis of the reasons of an origin and conditions of performance of flute music by J.S. Bach is carried out in the article. Defining the primary tasks of performing the compositions of this Leipzig master, the research focuses on characteristic features, acoustic capacities, technique possibilities of Baroque instruments, as well as on specific details of flute performing methods of the 18th century, the level of performing skill of German flutists, composer's contemporaries, the peculiarities of professional relations in music performing groups, the purpose of flute works of the composer, etc. The aim of the article is predetermined by the tasks of enriching knowledge about the conditions, manner and tasks of J.S. Bach's flute opuses. This goal, in turn, favours the development of artistic thinking of pupils, students, performers, teachers and concert attending public; it facilitates gaining the ability to connect vivid associative impressions with intonation phenomena and processes corresponding to the life and work of the

composer, it raises the awareness of the direct dependence of the art of interpretation and understanding the limits of expressive possibilities of musical instruments and performing techniques of musicians with whom J.S.Bach used to work. The results of the data obtained in the research are confirmed by quotations from monographs and articles by famous scholars and musicians specializing in the field of Baroque flute: J.D. Boland, R. Brown, G. Eppstein, J. Montagu, R. Marshall, J. Solum, Jene S. Walder, H.M. Fitzgibbon, D. Lasocki, A. Powell, E. Kubitschek, N. Toff, J. Galway, W. Antesberger, W. Kachmarczyk et al.

The paper explains the causes of technological problems and tasks of performing flute works by J.S. Bach (inconvenient technique of music material, reliance on lower range, intonation originality of the instrument, etc.). It also explores the objective environment of authentic manner of performance, which is connected, in particular, with distinctive features and characteristics of the musical instruments of the first half of 17th century: the structure of string and keyboard instruments, the dominant sound of the first octave of the Baroque single-valve flute, the characteristic range of the instrument (d1-f3). The article is also about the devices for correcting intonation implemented by J.J. Quantz, P.J. Bressan, Th. Stanesby Jr., D.D. Schuchert, J.Denner and other masters, about expanding the range, as well as the use of flutists chest type of breathing, about the indulgence of the 18th century methodologists in matters of simplification of musical text. Considerable attention is paid to important means of achieving the acoustic balance in the musical groups of that time, developed by J.S. Bach, mostly ignored by modern musicians and orchestras, the feasibility of using certain tempos, the professional purpose of the composer's flute works.

An attempt to comprehend the origins of traditions, the influence of the master's ingenious personality, as well as the modern attitude to the performance of flute compositions by Johann Sebastian Bach contribute to the conclusions about the possibility of finding and embodying individual interpretations of works of this German Baroque master by a mature musician based on meticulous parsing of and long-time interest in creative heritage of the composer, as well as to perfecting one's performing skills.

Keywords: Baroque musical art, instrumental performance of the 18th century, Baroque flute structure, flute works of J.S. Bach

For citation: Karpyak, A.Y. (2023) An objective view of the origin and performance of flute music by J.S. Bach. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 208–220. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/17

Неповторимое своеобразие искусства и уникальность жизни и творчества гениального немецкого композитора эпохи барокко Иоганна Себастьяна Баха послужили причиной многих вопросов, недоразумений и заблуждений не только относительно истории, методов и цели создания его произведений для флейты, но и более масштабных, широкоизвестных, знаковых опусов мастера¹. Остается до настоящего времени непонятным, насколько сам Бах

¹ Несколько интересных фактов в связи с написанием и расшифровкой флейтовых произведений Иоганна Себастьяна Баха сообщает Альберт Швейцер: «В первой части третьей сонаты a-moll для чембало и флейты отсутствует завершение. Бах написал его на таких же листах, как и один из концертов для двух клавесинов в сопровождении оркестра; к тому же, как всегда экономный, он использовал три линейки, оставшиеся свободными. В шести из этих листов нижний край отрезан таким образом, что отсутствуют около пятидесяти тактов. Автограф был уже изувечен, когда фон Винтерфельд за несколько копеек приобрел его у одного бреславского антиквара» [1. С. 296]. С Бранденбургским концертом № 5 для солирующих флейты, скрипки, клавесина и оркестра связаны оригинальные ошибки композитора. За всей аккуратностью, с какой выписывался чистовик произведения, в одиннадцатом такте шестнадцатые у скрипок и облигатного чембало спускаются вниз квинтами. Удивительно, что Бах допустил ошибку, правя чистовую рукопись. Он заметил, что альт и скрипка соло, поднимаясь вверх, образуют скрытые октавы – так было в изначальной редакции, сохранившейся в инструментальных партиях. Композитор исправил ошибку в красивом чистовике рукописи партитуры, предназначавшейся для Марк-графа Бранденбургского Кристиана Людвига (1721), поставив нисходящие шестнадцатые вместо восходящих, и не заметил, что тем самым попал в еще более затруднительное положение [2. С. 213–214].

осознавал своеобразность собственного музыкального языка и самобытность художественно обработанных им средств выразительности. На этот вопрос нет ответа, потому что у Баха еще менее, нежели у какого-либо другого гения, возможно провести границу между сознательным и подсознательным. Своеобразие Баха состоит в том, что он не стремился к признанию своих великих творений, не призывал мир, чтобы тот постиг их. Бах не осознавал значения своего творчества. Он не думал о том, сумеют ли ученики школы исполнить его композиции и поймут ли их люди, приходившие в церковь.

Даже сегодня мы слышим о новых и новых сомнениях относительно оригинальности отдельных опусов Иоганна Себастьяна. Вполне вероятно, что не все флейтовые сонаты принадлежат перу мастера, а некоторые из них написаны его сыном Вильгельмом Фридеманом, выдающимся Иоганном Иоахимом Кванцом.

Длительное время флейтовые сонаты И.С. Баха относили к кетенскому периоду (1717–1723). После более тщательного исследования ученые приходят к новым выводам. Ганс Эпштайн считает, что Сонаты *h-moll* (известна в изданиях под № 1) и *A-dur – a-moll* (№ 3) имеют иную первооснову: они, очевидно, возникли как триосонаты для 2 флейт и цифрованного баса (начальный вариант произведения в тональности *h-moll*) и флейты со скрипкой и генералбаса (предшественница Сонаты *A-dur (a-moll)*). Оригиналы окончательной версии исходят со времени Лейпцига. Сонаты № 2 (*Es-dur*) и № 4 (*C-dur*), по мнению Эпштайна, вообще не принадлежат И.С. Баху, они ошибочно оказались среди творческого наследия композитора [3. S. V–VI].

Р.Л. Маршалл свидетельствует, что во время проведения урока композиции для Карла Филиппа И.С. Бах в качестве задачи предложил сыну создать сопровождение на определенную мелодию. Так возникает Соната *C-dur*, она сохранилась в рукописях К.Ф.Е. Баха с надписью «Sonata a Traversa e continuo di Joh.S.Bach». Соната *Es-dur* сохранилась в архивах сына Иоганна Себастьяна как «*Es-dur Trio Fürs obligate clavier u. die Flöte Von J.S. Bach*» [4. P. 116–117].

Недавно обнаруженное сходство между Сонатой *Es-dur* и Трио-сонатой *Es-dur* Й.Й. Кванца заставило исследователей серьезно усомниться в принадлежности произведения Баху.

Предположения времени возникновения флейтовых произведений Баха, предложены в книге «The Early Flute» Джона Солама:

- 1718 – Партита *a-moll*, BWV 1013.
- 1719–1721 – Бранденбургский концерт № 5, BWV 1050.
- 1724 – Соната *e-moll*, BWV 1034.
- 1729–1741 – Тройной концерт *a-moll*, BWV 1044.
- 1730–1734 – Соната *Es-dur*, BWV 1031.
- 1731 – Соната *C-dur*, BWV 1033.
- 1732–1735 – Трио *G-dur* (фл., скр., ц.б.), BWV 1038.
- 1736 – Соната *A-dur*, BWV 1032.
- 1736 – Соната *h-moll*, BWV 1030.
- 1736–1741 Соната *G-dur* (2фл., ц.б.), BWV 1039.
- 1738–1739 Увертюра *h-moll*, BWV 1067.

1741 – Соната *E-dur*, BWV 1035.

1747 – Музыкальное приношение, BWV 1079¹.

Самые интересные догадки касаются возникновения Сонат *e-moll* (№ 5) и *E-dur* (№ 6). Несмотря на то, что большинство исследователей продолжают отстаивать принадлежность произведения *e-moll* кетенскому периоду, новые идеи на счет процесса и времени его появления были обнародованы ученым из Соединенных Штатов Р.Л. Маршаллом. Исследователь заметил, что в 1724 г. Бах проявлял немалый интерес к поперечной флейте. Лейпцигские кантаты, созданные композитором с июля по ноябрь 1724 (начиная с BWV 107, исполненной 23 июня, включая BWV 26, прозвучавшей 19 ноября 1724), содержат наиболее богатые и существенные соло для инструмента. Маршалл считает, что возникновение таких выразительных флейтовых партий в баховских кантатах не случайное в это время. Оно могло быть связанным с присутствием в Лейпциге флейтиста-виртуоза высокого класса. Возможно, это был ученик Баха Фридрих Готлиб Вильд или же один из выдающихся флейтистов того времени Пьер Габриэль Буффарден [6] (Джеймс Гелуэй высказывает предположение, что именно для Буффардена была создана баховская Партита *a-moll*) [7. S. 48]. Если учесть эту версию, то создание Сонаты могло произойти осенью 1724 г. В одной из копий Сонаты *E-dur* (единственной сонаты, что дошла до нас предположительно с баховскими обозначениями и штрихами), выполненной неизвестным музыкантом XIX в., указывается: «На экземпляре, с которого снята эта копия, обозначено: „С оригинала автора, что возник в 17... году во время пребывания в Потсдаме для камергера Фредерсдорфа“»². Известно, что Бах посещал Берлин в 1741 и 1747 гг. Очевидно, Соната возникла именно в 1741 г. [8. С. 3–4].

Занимая важную государственную должность в 1741 г., Фредерсдорф сохраняет высокий уровень исполнительского мастерства, учитывая задания, которые ставит перед флейтистом в Сонате *E-dur* И.С. Бах [9. S. 36]. Не менее интересную группу произведений «Музыкальное приношение» с чудесной Сонатой для флейты, скрипки и клавира через 6 лет, в 1747 г. композитор преподносит сюзерену М.Г. Фредерсдорфа – королю Фридриху II [10. P. 6].

Среди других возможных исполнителей флейтовых произведений Баха следует назвать Й.Х. Фрейтага и Й.Г. Вурдига, музыкантов придворного оркестра князя Леопольда Ангальт-Кётенского, Иоганна Якоба Баха – брата Баха и ученика П.Г. Буффардена, дрезденских флейтистов Иоганна Мартина Блохвица и Кристиана Фридриха Фризе [11. P. 78]. Владимир Качмарчик со-

¹ Клавдия Вельдер напоминает нам также о Сонате BWV 1020 [5].

² Михаэль Габриэль Фредерсдорф (1708–1758) – далеко не такой известный музыкант как, например, Й.И. Кванц или Г. Буффарден. И, несмотря на то, что Адольф Голдберг упоминает его в своей книге и даже предлагает достаточно качественный портрет музыканта, относительно подробное описание жизни Михаэля Габриэля приносит мало пользы для осознания его творческого облика, не говоря уже о мастерстве исполнителя. Хотя первое знакомство и последующее расположение кронпринца Фридриха были связаны именно с впечатлением от флейтового выступления Фредерсдорфа, музицирование, очевидно, было лишь одним из многих талантов этого человека. В 1734 г. Фредерсдорф становится камердинером Фридриха, а 28 сентября 1740 г. король доверяет ему сокровищницу государства. На протяжении времени должностного роста музыкант удостаивается со стороны короля необычайно дорогих подарков. Узнаем, что в 1750 г. под прикрытием оздоровительной поездки во Франкфурт, Фредерсдорф выполняет важную дипломатическую миссию. Михаэль Габриэль принадлежал к тому ограниченному кругу лиц, которые пользовались полным доверием и благоклонностью короля.

средоточивает внимание на фигуре Иоганна Готфрида Бернхарда Баха (1715–1739), третьего сына гениального композитора, который увлекся игрой на поперечной флейте и, вполне вероятно, способствовал созданию отцом флейтовых композиций [12. С. 105].

Недавно появились новые интересные сведения о сотрудничестве Баха с флейтистами. Вольфганг Антесбергер вспоминает о разговоре между Иоганном Кристианом Бахом (1735–1782) и Даниэлем Шубартом, который состоялся в 1772 г. «Лондонский» Бах утверждал, что его отец не только хорошо знал известных флейтистов Вендлинга и Каннабиха, но и делился с ними секретами своего искусства [13. S. 178]. Идет речь, вероятно, о мангеймских музыкантах Матиасе Франце Каннабихе (1690–1773) и Иоганне Баптисте Вендлинге (1723–1797) – наставниках пфальцкого курфюрста Карла Теодора, композиторах, солистах известной Мангеймской капеллы.

Достаточно контраверсионным и проблемным, уже исключительно практическим вопросом остается для современных флейтистов задача технологии исполнения баховских произведений, что заключается в особенностях флейтового текста композитора. Один из составных элементов этой задачи – непрерывное развертывание мелодической линии партии флейты, очень часто встречающееся в произведениях гения. Неудобная техника изложения материала могла, конечно, предназначаться для музыкантов, владеющих «цепным» (перманентным) дыханием, но аналогичные примеры изложения находим и в оркестровых партиях других духовых инструментов, т.е. такая практика была повсеместной в то время? Попытаемся в нескольких словах воссоздать основные условия работы композитора.

«Оркестр И.С. Баха в Лейпциге состоял из городских трубачей, музыкальных ремесленников – иначе их нельзя назвать, – пишет А. Швейцер, – да учеников, которые, наряду с занятиями по многим предметам, на протяжении нескольких месяцев еще и осваивали игру на каком-нибудь инструменте под руководством старшего товарища. Трудно себе представить, как они могли справиться с исполнением партий гобоя, флейты, трубы, которые и для современных виртуозов-духовиков представляют значительные сложности» [1. С. 90–91].

Следующая версия применения фрагментов и целых произведений с непрерывным музыкальным развитием связана с традиционным для того времени пренебрежением духовой спецификой исполнения, подобно тому как А. Вивальди писал свои первые в истории концерты для духовых инструментов, насыщенные техническими требованиями струнного характера [14. P. 203]. В связи с этим заслуживают внимания высказывания Натальи Кашкадамовой, касающиеся клавирных композиций Баха, но с определенной обусловленностью эти мысли актуальны и для флейты. В произведениях композитора отодвигается на второй план вопрос аппликатурного удобства, технологии исполнения или звуковой эффектности, а единственным критерием остается интонационная содержательность мелодического развертывания. Именно поэтому постепенно утрачивается свойственная инструменту специфика письма и, на смену ей приходит универсальность изложения материала, допускающая разночтения и порождающая дискуссии. Бах не принадлежит к тем композиторам, которых вдохновляет на творчество специфика инструмента. Его произведения – это, прежде всего, музыка как таковая, а потом

уже музыка для определенного инструмента. Он не ставит перед собой задачу выявить достоинство клавира, скрипки, флейты и др., а принуждает инструменты приспособляться к своим замыслам [15. С. 129]. Факты и исследования позволяют предположить, что законы исполнения произведений И.С. Баха флейтистами состояли не в детальном, неотступном следовании занотированному музыкальному тексту (ведь применение штрихов также предусматривало свободу, но одновременно и подчинялось строгой организации), а в умственном постижении произведения, иерархии степеней составных элементов, интересном, притязательном фразировании. Непрерывность достигалась особым видом артикуляции, а не отсутствием права на использование дыхания [16].

Вопросы особенностей культуры исполнительского дыхания флейтистов 1-й половины XVIII в. становятся доступными после ознакомления с принципами исполнительного дыхания в музыкальных произведениях, освещенных в работах Й. Кванца и Й.Г. Тромлица. Определяя места для вдыхания на примере одного из флейтовых концертов, Й.Г. Тромлиц (1725–1805) в «Подробном и обоснованном обучении игре на флейте» (1791) руководствуется теми же критериями, что и Кванц в «Опыте наставления преподавания игры на поперечной флейте» (1752), советует осуществлять вдыхание в быстрых пассажах, пропуская отдельные ноты [12. С. 186]. Поэтому современное стремление к соблюдению подлинности воспроизведения композиций старых мастеров неожиданно терпит поражение в таком важном вопросе, как исполнительское дыхание. Ведь попытка использовать установки методистов барокковой эпохи, к ним также следует отнести использование грудного типа дыхания, напряжение плечевого пояса в процессе вдоха (в этом вопросе Й. Кванц и Й. Тромлиц придерживаются различных мнений), будет противоречить современным представлениям об исполнении, которые даже не предполагают мысли о возможности избегать детального воспроизведения музыкального текста или использования необычного тембра звучания в результате запрещенных сегодня приемов игры.

Не менее затруднительной для флейтиста является другая характерная особенность баховского текста – преимущество использования нижнего регистра в изложении сольного и ансамблевого репертуара для флейты. Почему И.С. Бах, создавая уникальные по эффектности и яркости композиции для флейты в сопровождении оркестра или клавесина, вынуждал солиста бороться с участком диапазона, который в динамичном богатстве и гибкости наименее, по мнению современного флейтиста, отвечал той роли, которую композитор предлагал инструменту? Для того, чтобы понять требования, предъявляемые И.С. Бахом флейтисту XX–XXI вв., обратимся к высказыванию Густава Малера относительно нововведений в трактовке инструментов: «... в третьей части (1-я симфония) инструменты словно выступают в чужом обличье, все должно быть неясным, нечетким, глухим, словно перед нами тени. Если я хочу получить сдавленный звук, то предложу его не тому инструменту, на котором легко его исполнить. Поэтому контрабасы и фагот у меня часто должны визжать на самых высоких нотах, а флейта – пыхтеть на низких» [17. С. 62–63]. Неужели Бах хотел, чтобы флейта пыхтела и форсировала звуки первой октавы, искажая их естественную окраску?

Звучание барокковой флейты отличалось особенной красотой, оригинальностью, утонченностью и определенной динамической силой первой октавы, дальнейшее передувание порождало разнообразные интонационные, акустические и тембральные погрешности, а третья октава была вообще неполной [18. С. 71–81, 83]. Вспомним значительную работу Й. Кванца над совершенствованием нижнего регистра. Один из сторонников инструментов артиста писал: «Флейты Кванца длиннее, с широкой мензурой и толстыми стенками по сравнению с обычными. Поэтому они обладают звуком большего веса, упорства и выразительности, хотя это и стало причиной ограничения диапазона» (Й. Кванц утверждал, что рабочей границей диапазона флейты следует считать *ми* третьей октавы, для качественного извлечения следующих звуков необходимо было обладать специальным мастерством профессионала) [19. Р. 4]. Сверление его конической флейты сужается стремительнее, чем в других образцах, а строение звуковых отверстий приближается к эллипсу в отличие от привычных в то время округлых отверстий инструмента¹. Эти особенности способствовали сильному пронизательному звучанию флейты, особенно в низком регистре [11. Р. 97].

Выясняя рабочий диапазон флейтовых композиций Баха, встречаемся с предположением А. Пауелла об использовании композитором *до* первой октавы². Исследователь приводит пример возможного использования звука в Бурре Партиты *a-moll*, BWV 1013 и в соль-минорной версии Сонаты *h-moll* BWV 1030. По нашему мнению, оба предложенных варианта неубедительны: в сольном произведении И.С. Бах использует *до* второй октавы, игнорируя ход секвенции вниз, в случае Сонаты встречаемся с умышленным избеганием низкого звука, нота *ми* появляется только раз, но вполне возможно, что в виртуальной *соль-минорной* версии *до* вполне уместно заменяли октавой, кроме того, предполагается, что эта версия произведения исполнялась флейтой-д'амур. Иоганн Георг Тромлиц пытался восстановить клапан *до* уже в 1750-х и 1760-х гг., но усилия мастера были напрасными: удлинение инструмента искажало звук, только в 1781 г. мастер обогащает флейту клапанами *си-бемоль*, *соль-диез* и низким *до* [Ibid. Р. 82]. Верхней границей диапазона флейты И.С. Бах считает *фа* третьей октавы, применяя его в кантатных ариях, этот звук исполнялся на барокковых флейтах, по словам Нэнси Тофф, со значительными трудностями, но мы можем его встретить и в оркестровых партиях Адольфа Гассе [14. Р. 189]. Хотя Рэйчел Браун обращает внимание на использование лейпцигским композитором *ля* третьей октавы (например, в Партите *a-moll* или Кантате BWV 620) [20. Р. 19].

В XIX в. новые флейты, совсем незначительно увеличив существующее количество обертонов в звуках первой октавы, смогли достичь динамического баланса с ранее обновленными струнными и клавишными инструментами за счет модернизации именно второй и третьей октав [21. С. 121–122]. Пра-

¹ В 1726 г. в Париже Й.И. Кванц устанавливает-заменяет клапан *dis*. Важнейшими достижениями музыканта, по мнению Т. Бёма, стали совершенствование губного отверстия, получившего форму прямоугольника, и изобретение винта и пробки для изменения строя инструмента. Но полноценное производство флейт Й.И. Кванц начал только с 1739 г., а механизм подстройки инструмента внедрен мастером в 1752 г., через два года после смерти И.С. Баха.

² Сведения об установке клапана *до* на флейте достигают 1720-х гг. и связываются с именами Пьера Ж. Брессана, Стейнски-младшего, Джона Джаста Шухерта, Иоганна Деннера, но на этом этапе создания клапан использовался эпизодически.

вильное акустическое расположение отверстий, их размер, сложный клапанный механизм и серебряный корпус позволили довести диапазон инструмента до четвертой октавы, обеспечить высокое качество и силу среднему и верхнему регистрам.

До неузнаваемости изменилось инструментальное окружение флейтиста в XIX–XX столетиях. «Если бы Бах увидел современный рояль, он бы приветствовал совершенство механики, но качеством звука был бы недоволен, – утверждал А. Швейцер. – Совершенство инструмента, внимание обращали только на силу звучания, несоизмеримо возросшую. Чем сильнее становился звук, тем беднее была его окраска, он утратил яркость, прозрачность, которую давал резонанс деревянного корпуса, его характер теперь определяет металлическая конструкция» [1. С. 259].

Из всех ныне употребляемых инструментов только смычковые сохранили свою внешнюю форму на протяжении четырехсот лет. Но означает ли это, что звук современных скрипок идентичен звуку инструментов XVI–XVIII столетий? В бетховенскую эпоху динамическая шкала скрипок перестала отвечать требованиям композиторов и слушателей. В этот переломный момент скрипичные мастера укрепили натяжение струн, изменили басовые пружины, убрали старую шейку, новую разместили наискось, заострив угол натянутых на подставку струн, что увеличило давление на верхнюю дека. Полный успех «укрепления» завершил Ф. Турт, сконструировавший новый смычок. Огромнейшая выгода, достигнутая более чем в три раза мощным звуком, была оплачена значительной потерей широты тембра [22. С. 89–90].

Очень легко сделать выводы о звуковых требованиях и желаниях И.С. Баха, осмотрев его любимый инструмент – клавикорд, струны в нем начинали звучать при помощи удара тангента. Преимущество клавикорда состояло в том, что он позволял передавать утонченные оттенки, потому что динамика звучания, как и у современного фортепиано, регулировалась нажимом клавиши, но была и другая существенная особенность – ограниченная сила звука. То есть композитора вполне удовлетворяло достижение исполнения звуковых нюансов в первую очередь разнообразной артикуляцией и значительно меньше – динамикой. И. Форкель утверждал: «Если И.С. Бах хотел передать сильные аффекты, то делал это не так, как многие, путем чрезмерного усиления удара по клавишам, но при помощи гармонических и мелодических фигур, т.е. обращаясь ко внутренним силам искусства» [23. С. 33].

Несмотря на предыдущие рассуждения, находим выразительные свидетельства заботливого отношения И.С. Баха к солирующей флейте даже в ансамблевых произведениях. Соната *Соль-мажор* для флейты, скрипки в сопровождении чембало написана для *Violino discordato*: Бах требует здесь,

чтобы две верхние струны были отпущены на тон ниже , и поэтому нотирует на тон выше. Скрипичную партию можно было бы также достаточно хорошо сыграть в обычном строе, но Бах изменил строй скрипки ради характера звука, чтобы он стал мягче и лучше сливался с тоном флейты (вспомним ближайшие высказывания о деликатности звучания тогдашней скрипки).

В произведениях с оркестром Бах часто применяет ослабление динамики звучания путем уменьшения количества инструменталистов, задействованных в исполнении. Благодаря этому достигается чудесное пиано или пианис-

симо. Еще более важную роль играет ограничение оркестра во время выступления солиста или солистов, таким образом баховский оркестр никогда не заглушал солирующей флейты. В оригинальных партиях можно найти множество авторских пометок, где композитор предлагает оркестровым голосам опустить отдельные фрагменты. В последующих изданиях редакторы игнорируют такие указания. Во времена Баха переписывали именно облигатные партии, но право решения, где они должны были действительно исполняться соответствующим инструментом, принадлежало дирижеру. Буквальное следование партитуре может привести к абсурду. А. Швейцер, учитывая старые требования к духовым инструментам с совершенно новыми окружающими звуковыми условиями, предлагает, чтобы деревянные духовые помещались в баховском оркестре в первом ряду перед скрипачами [1. С. 634].

Согласно всем вышеизложенным утверждениям, приходим к выводу о необходимости исполнения баховских флейтовых сонат с клавесином, Сюиты *h-moll* с компактным, гибким оркестром, не использовать в Бранденбургском концерте рояль. Но очень часто встречаемся с игнорированием проблем соблюдения необходимого динамического и тембрового баланса, что непременно приводит к появлению дискомфорта у исполнителей и слушателей. Сегодня наиболее дорожат флейтистами, которые ставят перед собой основную и часто единственную задачу «перекричать» оркестр (ведь они воспитаны на произведениях Г. Малера и Р. Штрауса). Наивные дирижеры восхищены спортивными достижениями исполнителя, но их совсем не волнует, был ли бы доволен И.С. Бах таким выступлением.

Попытаемся определить также несколько характерных звукобалансовых черт, присущих оркестровой флейте Баха. В исполнении пассионов и кантат нередко хорошее впечатление производит поддержка гобоев флейтами. Гобоям в сопровождении хоров непременно сопутствуют флейты, в некоторых местах – по желанию – в верхней октаве; иногда без такого применения гобои совсем не слышны. В пассионах флейты необходимо поддерживать пикколо, чтобы хорошо ощущались их пассажи. Для правильного выделения аккордовых голосов не нужно бояться никаких комбинаций инструментов; все они встречаются в баховских партитурах. Не следует все же думать, что у композитора нет партий, которые были бы рассчитаны на особенности флейты или гобоя, тогда, конечно, участие других инструментов может причинить вред общему впечатлению. Такие случаи, как правило, уж слишком заметны. Все же прежде всего Бах писал облигатные голоса, регистрируя по-органному, а не партии для отдельных инструментов; индивидуальность инструмента в оркестровых произведениях интересовала композитора меньше. Повторяя кантату, Бах неоднократно заменял один солирующий инструмент другим [24. Р. 123].

В сопровождении сольных номеров Бах выказывает особенное расположение к духовым инструментам. Наряду с поперечной флейтой он применяет и продольную. В этом случае композитор остался едва ли не единственным среди музыкантов своего времени, кто использовал блокфлейту. Продольная флейта встречается даже в его поздних произведениях, например, в кантате № 127 (конец 30-х гг.), кантатах № 106, 81, Бранденбургском концерте № 4. Звук продольной флейты мягкий, но невыразительный. «При наличии современной поперечной флейты, партии продольной вряд ли будут звучать ху-

же», – считает А. Швейцер [1. С. 620]. И.С. Бах использует и другой вид семейства флейт: флейту-д’амур можно встретить в отдельных частях кантат, в Пасторали с Рождественской оратории, возможно, в Сонате *h-moll* [4. Р. 123].

Когда мы спрашиваем себя, на какой профессиональный уровень были рассчитаны флейтовые произведения композитора, ответом могут служить слова самого мастера. В придворном оркестре каждый музыкант должен, как пишет Бах, «лишь один-единственный инструмент осваивать и культивировать так, чтобы он мог достичь высокого мастерства и признания» [25. С. 57]. Продуктом эпохи выступает профессиональный музыкант, который уже не был никем иным, как только музыкантом, не нуждался в университетских лекциях, специализировался по определенной музыкальной квалификации и исполнял свою службу в суровом соответствии с должностью и контрактом, как придворный, городской или церковный служащий.

О необходимости воспроизведения баховских композиций флейтистами-профессионалами убедительно свидетельствуют также и темпы, в которых необходимо исполнять его опусы. «При исполнении собственных пьес Иоганн Себастьян задавал очень энергичный темп, – свидетельствует И. Форкель, – но умел кроме этой живости придать исполнению такую цветистость, что каждая пьеса под его пальцами превращалась в живую речь» [23. С. 33]. Н. Харнкунрт, опираясь на разные источники, при этом используя высказывания Филиппа Эммануила Баха, свидетельствующего о требованиях к темпам в музыкальных произведениях своего отца, приходит к выводу, что тогдашние музыканты использовали существенно более быстрые темпы, нежели им сегодня приписывают, особенно в медленных частях. Также с уверенностью можно сказать, что и быстрые части исполнялись подвижнее и со значительной виртуозностью. Об этом говорит и ориентация на пульс человека, и техника игры (шестнадцатые исполнялись каждая отдельным движением смычка, а на духовых инструментах двойным ударом языка) [22. С. 101].

О том, что И.С. Бах общался с лучшими флейтистами своего времени, рассказывают хотя бы восторженные отзывы об искусстве гения Йохима Кванца, заложившего основы немецкой флейтовой школы [26. С. 91–100]. У них даже были общие ученики, например, Иоганн Фридрих Агрикола (1720–1774), который начал обучаться у И.С. Баха, а продолжил у Й.Й. Кванца, затем руководил Королевской капеллой, принимал участие в составлении некролога о своем учителе.

Наше время не только сохраняет, но и приумножает разнообразные интерпретации музыки Баха, что свидетельствует о богатстве проявлений восприятия образов его искусства. Многочисленные исполнения и записи действительно становятся прекрасными образцами истолкования творчества музыкального гения, но наряду с ними можно встретить исполнение, в том числе и флейтовое, которое стоит считать скорее формальным. В нем, в стремлении придать музыке чрезмерную объективность, наблюдаем выхолащивание эмоционального начала, отражающееся в откровенном нивелировании выразительности и в однообразии, аморфности звучания голосов. Иногда, в противовес такой формальной трактовке, музыка Баха носит сентиментальный смягченный характер, что проявляется в слишком сдержанных темпах, в излишестве неоправданных *rallentando*, растягивающих

движение, лишаящих произведение целостности, строгости, значимости, силы и т.д. [27. С. 4].

Попытка осмыслить истоки традиций, влияние гениальной природы мастера, а также современное отношение к исполнению флейтовых композиций Иоганна Себастьяна Баха способствует выводам о возможности поиска и воплощения собственной интерпретации произведений композитора опытным музыкантом на основании тщательного изучения и продолжительной заинтересованности в творческом наследии И.С. Баха, усовершенствования исполнительской техники. Сегодня, как утверждает Наталья Кашкадамова, концертная практика характеризуется уже не борьбой, а толерантностью [15. С. 133]. В рамках одного фестиваля, даже концерта можем услышать исполнение музыки Баха на старинных и современных инструментах. Живую реакцию любителей и профессионалов встречаем после исполнения интересных, своеобразных обработок и переводов оригинальных популярных и редко исполняемых опусов композитора. Поэтому и вопрос интерпретации ставится многопланово: как с позиции аутентичных данных XVIII столетия, так и учитывая проблемы, появившиеся в последующие столетия.

Список источников

1. Швейцгер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я.С. Друскина ; под ред. М.С. Друскина. М. : Музыка, 1964. 728 с.
2. Kubitschek E. Die Querflöte als Soloinstrument in Deutschland // Handbuch Querflöte. Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf. Kassel : Bärenreiter, 1999.
3. Eppstein H. J.S. Bach. Die vier authentischen Sonaten. München : G. Henle Verlag, 1978. 68 S.
4. Solum J. The Early Flute. New York : Oxford University Press, 1995. 164 p.
5. Wälder Jene C. Die Flötensonaten von Johann Sebastian Bach. Werkgenese und Authentizität. Norderstedt : Books on Demand, 2009. 172 S.
6. Powell A., Lasocki D. Bach and the Flute: the Plauers, the Instruments, the Music // Early Music. February 1995. P. 9–29.
7. Galway J. Die Flöte. Edition Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein. Frankfurt/M. ; Berlin, 1988. 256 S.
8. Шабалина Т. Предисловие // И.С. Бах. Соната ми-минор для флейты и basso continuo BWV 1034. СПб. : Композитор, 2000. С. 3–6.
9. Goldberg A. Portrats und Biographien hervorragender Floten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten. Berlin : MOECK, 1987. 124 S.
10. Montagu J. The flute. Transverse flutes, history. Cromwell House (Great Britain), 1990. 32 p.
11. Powell A. The Flute. Yale University Press, 2002. 374 p.
12. Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство 18–19 вв. Донецк : Юго-Восток, 2008. 310 с.
13. Antesberger W. Vergessen Sie Mozart! Erfolgskomponisten der Mozart-Zeit. München ; Zürich : Piper, 2005. 381 S.
14. Toff N. The flute book: a complete guide for students and performers. Oxford University Press, 1996. 495 p.
15. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль : Астон, 1998. 300 с.
16. Карняк А. Особливості флейтових текстів Йоганна Себастьяна Баха // Студії мистецтвознавчі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Число 2(18). Київ : ІМФЕ, 2007. С. 67–75.
17. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М. : Сов. композитор, 1975. 495 с.
18. Арнонкур Н. Духовые инструменты в кантатах Баха // Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М. : Классика-XXI, 2005.
19. Boland J.D. Method for the one-keyed flute, baroque and classical. Los Angeles : University of California Press, 1998. 228 p.

20. Brown R. The early flute: a practical guide. Cambridge university press, 2002. 184 p.
21. Музыкальная акустика / ред. Н.А. Гарбузова. М. : Гос. муз. изд-во, 1940. 246 с.
22. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
23. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастиана Баха. М. : Музыка, 1974. 168 с.
24. Fitzgibbon H.M. The story of the Flute. Illustrated Edition. Teddington : Wildhern Press, 2009. 308 p.
25. Блуме Ф. Нація та суспільство в музиці Барока // Епохи історії музики в окремих викладах. Одеса : Будівельник, 2004. Т. II. 237 с.
26. Качмарчик В. Роль Й. Кванца у становленні німецької флейтової школи // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2005. Вип. 47, книга 11. С. 91–100.
27. Делицьева Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И.С. Баха. Вопросы истории, теории, методики. М. : Музыка, 1980. 80 с.

References

1. Schweizer, A. (1964) *Johann Sebastian Bach*. Translated from German by Yu.S. Druskin. Moscow: Muzyka.
2. Kubitschek, E. (1999) Die Querflöte als Soloinstrument in Deutschland. In: *Handbuch Querflöte. Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf*. Kassel: Bärenreiter. pp. 213–214.
3. Eppstein, H. (1978) *J.S. Bach. Die vier authentischen Sonaten*. München: G. Henle Verlag.
4. Solum, J. (1995) *The Early Flute*. New York: Oxford University Press.
5. Wälder Jene, C. (2009) *Die Flötensonaten von Johann Sebastian Bach. Werkgenese und Authentizität*. Norderstedt: Books on Demand.
6. Powell, A. & Lasocki, D. (1995) Bach and the Flute: the Plauers, the Instruments, the Music. *Early Music*. 23(1). pp. 9–30
7. Galway, J. (1988) *Die Flöte*. Frankfurt/M.; Berlin: Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein.
8. Shabalina, T. (2000) Predislovie [Preface]. In: Bach, J.S. *Sonata in E minor for flute and basso continuo BWV 1034*. St. Petersburg: Composer. p. 3–6.
9. Goldberg, A. (1987) *Portrats und Biographien hervorragender Floten -Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*. Berlin: MOECK.
10. Montagu, J. (1990) *The flute. Transverse flutes, history*. Cromwell House (Great Britain).
11. Powell, A. (2002) *The Flute*. Yale University Press.
12. Kachmarchik, V. (2008) *Nemetskoye fleytovoye iskusstvo 18–19 vv. German flute art of the 18–19th centuries*. Donetsk: Southeast.
13. Antesberger, W. (2005) *Vergessen Sie Mozart! Erfolgskomponisten der Mozart-Zeit*. München, Zürich: Piper.
14. Toff, N. (1996) *The flute book: a complete guide for students and performers*. Oxford University Press.
15. Kashkadamova, N. (1998) *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh* [The art of performing music on keyboard and string instruments]. Ternopil: Aston.
16. Karpyak, A. (2007) Osoblyvosti fleytovykh tekstiv Yohanna Sebastyana Bakha [Features of flute texts by Johann Sebastian Bach]. *Studiyi mystetstvoznavchi Instytutu mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnologiyi im.M.Rylskoho*. 2(18). pp. 67–75.
17. Barsova, I. (1975) *Simfonii Gustava Malera* [Gustav Mahler's Symphonies]. Moscow: Sov. kompozitor.
18. Harnonkurt, N. (2005) *Moi sovremenniki Bakh, Motsart, Monteverdi* [My contemporaries Bach, Mozart, Monteverdi]. Moscow: Classics-XXI. pp. 71–81.
19. Boland, J.D. (1998) *Method for the One-Keyed Flute, Baroque and Classical*. Los Angeles: University of California Press. 228p.
20. Brown, R. (2002) *The Early Flute: A Practical Guide*. Cambridge University Press.
21. Harbusova, N.A. (1940) *Muzikal'naya akustika* [Musical Acoustics]. Moscow: : Gos. muz. izd-vo.
22. Harnonkurt, N. (2002) *Muzika yak mova zvukiv* [Music as a Language of Sounds]. Sumy: Sobor.
23. Forkel, I. (1974) *O zhizni, iskusstve i proizvedeniyakh Ioganna Sebastiana Bakha* [On the life, art and works of Johann Sebastian Bach]. Moscow: Music.
24. Fitzgibbon, H.M. (2009) *The Story of the Flute*. Teddington: Wildhern Press.

25. Blume, F. (2004) Natsiya ta suspil'stvo v muzitsi Baroka [Nation and Society in Baroque Music]. In: *Epokhy istoriyi muzyky v okremykh vykladakh* [Epochs of music history in separate presentations]. Vol. 2. Odessa: Budivelnyk.

26. Kachmarchyk, V. (2005) Rol' Y. Kvantsa u stanovlenni nimets'koї fleytovoi shkoli [The role of J. Quantz in the formation of the German flute school]. *Naukoviy visnik NMAU im. P.I. Chaikovs'kogo*. 47(11). pp. 91–100.

27. Delitsieva, N. (1980) *Ispolnitel'skiy stil' vokal'nykh proizvedeniy Y.S. Bakha. Voprosy istorii, teorii, metodiki* [Performing Style of Vocal Works of J.S. Bach. Questions of History, Theory, Methods]. Moscow: Music.

Сведения об авторе:

Карпьяк А.Я. – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Львовской национальной музыкальной академии им. М. Лысенко (Львов, Украина). E-mail: 1974gego1974@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Karpnyak A.Y. – Chair of Wind and Percussion Instruments at Lviv National Music Academy after M. Lysenko (Lviv, Ukraine). E-mail: 1974gego1974@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.05.2020;
одобрена после рецензирования 07.11.2020; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 11.05.2020;
approved after reviewing 07.11.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 76.03/.09

doi: 10.17223/22220836/50/18

«ХИМИЯ И ЖИЗНЬ». НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАТФОРМА

Елена Святославовна Милановская

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, millelya@ya.ru*

Аннотация. Статья посвящена изучению изобразительной составляющей советского научно-популярного журнала «Химия и жизнь» периода второй половины 1960-х гг., в частности, иллюстрациям Дмитрия Лиона. В работе приведены примеры характерных техник, взаимосвязей некоторых художников, отразившихся на облике журнала, а также совершается попытка взглянуть на «Химию и жизнь» как на своеобразную платформу, давшую графикам возможность для эксперимента и проявления личного неподцензурного творчества.

Ключевые слова: 1960-е, графика, иллюстрация, журнал «Химия и жизнь», Дмитрий Лион

Для цитирования: Милановская Е.С. «Химия и жизнь». Научный журнал как художественная платформа // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 221–232. doi: 10.17223/22220836/50/18

Original article

“CHEMISTRY AND LIFE”. SCIENTIFIC JOURNAL AS AN ART PLATFORM

Elena S. Milanovskaya

National Research University ‘Higher School of Economics’, Moscow, Russia, millelya@ya.ru

Abstract. No clear positions still reached about the Soviet unofficial art of the post-war period. The study of border fields and the experience inside of them helps in understanding the art of the 1960s as a complicated system of practices (including individual ones). The purpose of the study was to trace the penetration of unofficial art into the official scientific publication. This was achieved by highlighting the specifics of the subject (chemistry), determining the degree of similarity, and, on the contrary, the individuality of the authors of the visual component of the journal. The results allow us to see the material from the side of the social practices of artists of the 1960s.

In the 1960s in the USSR, in the context of increasing interest in scientific problematics and literary genres of science fiction, thematic journal relevant to the topic are changing and new periodicals appear. An example of the latter is the journal *Chemistry and Life*, founded in 1965. Although it was of scientific orientation, the journal also had some humanitarian features, reflecting its epoch: it was the time when censorship was still strict enough and any deviation from standards was considered by progressive audience as a breath of fresh air. Mainly it was achieved by literary sections with science fiction, including foreign, by friendly intonation of texts, a diverse selection of topics about chemistry in life from rock painting to vinyl records production technology and of course, it was achieved by illustrations.

Arrangement of the artistic sphere in the 1960s created a model of a balancing artist who for his livelihood worked part-time fulfilling official orders in illustrations and other fields, while at the same time developing in the field of personal experimental work which due to censorship did not have access to the viewer. Mainly within that framework, from the mid-

1960s new authors began to appear in the art editorial office, who were attracted to cooperation by the journal chief artist Semyon Verkhovsky.

A new graphic language of the new generation of artists is clearly visible on the pages of the magazine, in which the leading role is given to free drawing and such techniques as photo collage, montage, linocut. Their free, even experimental usage, became possible thanks to the specifics of the texts and the policy of the art department. Authors could freely interpret abstract concepts, creatively and associatively selecting visual images; moreover, illustrations for science fiction could not exist at all within the technical drawing framework. A part of the article is dedicated to the illustrations of Dmitry Lyon (1925–1993) – an artist standing away from circles and unions, who had early developed his own language and had authority among Moscow artists. Work in *Chemistry and Life* was for the artist as for many of his colleagues a way of making a living. This part of the article considers Lyon's place and role among the artists of the journal as well as examines his approach to the image and interpretation of articles' subjects.

Among other things, the article draws a brief comparison of artistic approaches in journals *Chemistry and Life* and *Knowledge–Power*, which also had a non-trivial art policy and stood at a similar level of popularity among readers.

The final part of the article presents some arguments and examples of changing form of periodicals in the 1960s abroad, and that situation is compared with the Soviet one.

It is concluded that the journal, despite its thematic orientation (chemistry), had become a kind of platform for artistic experiments.

Keywords: 1960's, graphics, illustration, journal “Chemistry and life”, Dmitry Lyon

For citation: Milanovskaya, E.S. (2023) “Chemistry and life”. Scientific journal as an art platform. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 221–232. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/18

На сегодняшний день относительно советского и российского неофициального искусства послевоенного периода специалистами не достигнуты четкие позиции касательно оценки художественных сил того времени, терминологического аппарата и ракурсов для рассмотрения художественной системы, характеризующей вынужденной амбивалентностью тактик и статуса художника. Изучение пограничных полей и опыта художников в них служит актуальным вкладом в осмысление процессов в искусстве 1960-х как сложного организма из практик (в том числе одиночных). В исследовании стояла цель проследить проникновение и существование внутри официального формата конкретного научно-популярного издания поисков и работок, в принятом смысле, из сфер противоположных – неофициальной и художественной. Достижению ее способствовало выделение специфики, обусловленной тематикой, определение степени единства и, напротив, индивидуальности авторов визуальной составляющей журнала. Итоги позволяют увидеть исследуемый материал и со стороны социальных практик художников 1960-х, наращивание знания о которых должно способствовать написанию более полной и критически конструктивной истории этого периода.

В 1960-е гг. наиболее независимым интеллектуальным пространством в СССР оказалось пространство точных наук. Право на эксперимент и поиск знания без жесткой опоры на идеологическую платформу стали ответом на кризис политической веры, который усугубился с началом «оттепели». Одним из самых популярных жанров на этом фоне становится научная фантастика, наступает расцвет и научно-технических журналов. Как отмечает И. Кукулин, «санкционируя их создание или реорганизацию, партийные администраторы первоначально ставили перед ними задачу „проектирова-

ния“ жизненного мира молодых профессионалов и студентов научно-технических специальностей» [1].

Одним из таких журналов стала «Химия и жизнь»; в 1965 г. выходит ее первый номер, а осенью 1966 г. у журнала появляется новый художественный редактор, Семен Верховский. Окончив в середине 1950-х Московский полиграфический институт, Верховский всю жизнь работал с книгой и часто привлекал художников своего круга к заказам. «Он оформил десятки книг и о каждой он мог рассказать историю. Еще он увлекался астрономией... У Семена Соломоновича в квартире стоял настоящий телескоп, и по вечерам он изучал Космос» [2].

Во многом благодаря таким редакторам, как Верховский, образовавшийся в середине десятилетия оттепельный зазор между условными «можно» и «нельзя» породил устойчивую фигуру художника-совместителя, работающего на два фронта: «в стол» – для узкого круга и ради заработка – в оформлении, мультипликации и книжной иллюстрации¹ (рис. 1–9).

Искусствоведческие статьи, посвященные визуальному наполнению журнала, остаются немногочисленными: как правило, «Химия и жизнь» возникает в ряду других научно-популярных изданий, с которыми связаны биографии художников-нонконформистов. Оценки иллюстрирования и дизайна подобных журналов, статуса художников в них можно почерпнуть у Е. Герчук [3], А. Лаврентьева [4], А. Романовой [5], С. Орлова [6]. Художественному наследию «Химии и жизни» 1960–1980-х гг. посвящен текст Е. Грибоносой-Грибневой, предваряющий каталог работ иллюстраторов журнала, которые демонстрировались в 2010 г. на выставке «Химия и жизнь. ИЗОверсия» [7].

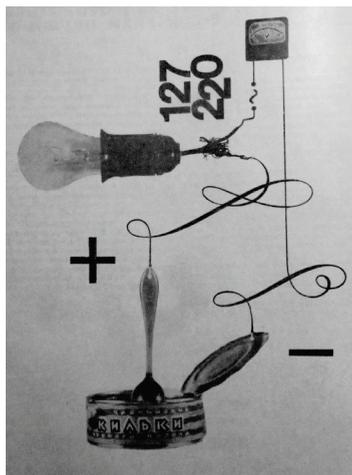


Рис. 1. Ложка-выпрямитель в рубрике «Опыты без взрыва». 1967. № 1

Fig. 1. Spoon-straightener in the column 'Experiments without explosion'. 1967. № 1

Название журнала соответствовало содержанию: слово «жизнь» выпускало смысловые лучи по самому широкому спектру направлений – от фресок

¹ Помимо личного творчества, группа кинетистов «Движение» (Л. Нусберг, Ф. Инфанте, Г. Битт и др.) занималась городским оформлением; Илья Кабаков, Олег Васильев и Эрик Булатов – иллюстрацией детских книг; Николай Кошкин, Юрий Соболев, Юло Соостер – мультипликацией и т.д.

до реставрации и технологии изготовления театральных костюмов, до филателии, антропогенеза, пищевых продуктов и виниловых пластинок. Статьи строились как диалог с читателем на равных; в текстах часто сквозили ироническая интонация и даже лирика, особенно когда публиковались тексты из разряда экспедиционных заметок или репортажей. При переходе в эпизоды из истории науки и культуры язык не терял живости, автор не забывал о читателе, а редакция – о задаче преподнести знания не только как прикладной инструмент, но и как открытия и способ ощутить мир и историю, осмыслить в них место человека. Другими словами, на страницах «Химии и жизни» воплощалась шестидесятническая связь «лирики с физикой» (точнее, с химией), и заметную роль в ее формировании играли иллюстрации.

Большинство художников журнала (Дмитрий Лион, Юрий Ващенко, Юрий Куперман (Купер), Евгений Скрынников, Сергей Бархин, Владимир Янкилевский, Григорий Перкель и др.) были представителями послевоенного поколения, главной проблемой которого стал поиск выхода из тяжелой тектоники и пафоса визуальной системы 1940–1950-х гг. Большинство из них интересовалось модернистскими течениями и стремилось апробировать их в своих опытах; легкий рисунок и открытая форма работали в пользу диалога, который был необходим обществу. Однокурсник Верховского по Полиграфическому институту и один из художников журнала Е. Скрынников отмечал, что молодым графикам надоела «бесконечная бледность отмывок» [8], с которыми они имели дело на протяжении учебы. Как пишет Ю.Я. Герчук, «стилевой поворот назрел, его уже торопили мастера предыдущего поколения, исповедовавшие в собственной работе иные принципы» [9. С. 178]. В новой графической стилистике были важны локальность пятна (зачастую черного), резкость, активность силуэта; излюбленной техникой становится линогравюра.

Задачей художников «Химии и жизни» было оформление обложек и создание иллюстраций к научным статьям и тематическим рубрикам. Коротко очерчивая набор типов иллюстрирования журнала, стоит назвать острографичный рисунок, монтаж, коллаж, фотографию и линогравюру. Цветные иллюстрации, встречающиеся, к слову, не слишком часто, были яркими, но не многоцветными, что было связано с техникой печати – четырехцветной автотипией.



Рис. 2. Ю. Ващенко. К статье И.Е. Кисина «От кокаина к тримеканину». 1969. № 3

Fig. 2. Yu. Vashchenko for the I. E. Kissin's article 'From cocaine to trimecaine'. 1969. № 3



Рис. 3. Коллаж к заметке о чистящих порошках «Ак-кая» и «Чистоль». 1969. № 3

Fig. 3. Collage for the note about cleaning powders. 1969. № 3

Верховский выработал оригинальный подход к иллюстрации в журнале, который представлял собой «...не пояснение ученой статьи, а дополнение и развертку ее смысла с помощью художественного видения мира. Не описательный, дублирующий содержание статьи, – но ассоциативный рисунок, способный пробудить у читателя воображение, придать новое измерение восприятию научной темы, расширить границы понимания» [7. С. 5]. Просматривая выпуски журнала, можно заметить, что «ассоциативный рисунок» выходит далеко за грани возникающих в воображении представлений о предметах текста. Одни изображения способны навеять образы Р. Магритта или М. Эрнста, которые, однако, были неизвестны советской аудитории (можно предположить, какое действие оказывали такие моменты на популярность издания у страждущих новой визуальности молодых людей, которые в поисках «западных картинок» обращались к советским изданиям, их порочащим: в них приводились репродукции); в других инкорпорирование и переработка средневековой гравюры вносили ощущение эксперимента на фоне умеренной советской иллюстрации конца 1950-х – начала 1960-х; иные содержали в себе приметы стилистик, которые художники-нонконформисты разрабатывали за закрытыми для многих дверями своих мастерских.

Возможность для свободной изобретательности иллюстратора была заложена самими особенностями научного текста, где речь шла об абстрактных понятиях, теориях, явлениях, наблюдаемых лишь в лабораторных условиях или необъяснимых с точки зрения человеческого глаза. Дополнительным простором для фантазии была рубрика с научной фантастикой, которую, как правило, сопровождала иллюстрация в разных техниках во весь лист или на разворот.

Весомую роль в облике журнала играла фотография. Разнообразные предметы из текстов статей, помещенные на пустом фоне, будь то зуб или новорожденная муха, складывались в галерею из неких эйдосов, словно предлагая пищу для протоконцептуалистских образов с их отвлеченностью и вакуумом. Документальная фотография в контексте журнала претендовала на художественную. Тему химического элемента, например цинка, могла сопровождать фотография оцинкованного ведра или московской крыши, взятых с неожиданно авангардного ракурса¹.

Помимо «авангардной» линии, в эстетике «Химии и жизни» заметно выделяется и «ретропективная», связанная с образами искусства прошлого: наряду с оригинальной графикой в журнале в разных ипостасях появляются репродукции работ старых мастеров. Так, на фронтисписе номера, посвященного производству грузинских вин, помещен фрагмент картины Нико Пиромани «Пир во время сбора винограда»², статью о дистиллированной воде сопровождал «Фуджи и дождь» Хокусая³, а в другом номере на том же месте можно было встретить «Алхимическую мастерскую» Брейгеля⁴. Внимание к образам прошлого ощущается как в подборе репродукций для коллажей, так и в графике.

¹ Химия и жизнь. 1970. № 10.

² Там же. 1969. № 1.

³ Там же. № 2.

⁴ Там же. 1967. № 12.

Контекстуализируя место «Химии и жизни» среди других научно-популярных периодических изданий, стоит выделить журнал «Знание—сила» (выпускается с 1926 г.), который при более широком выборе тем имел схожую стилистическую ориентацию. Это также было связано с составом иллюстраторов журнала¹: позиционно схожую с Верховским роль здесь играл Ю. Нолев-Соболев, главный художник журнала с 1967 по 1971 г.² Сегодня при сравнении этих изданий за 1965–1966 гг. заметно основное различие: «Химия и жизнь» выглядит более графичным и «рукотворным» за счет постоянного присутствия рисунков, нередко стилистически объединенных тягой художников к эстетике легкого эскиза-черновика. «Знание—сила» – строже и геометричнее: здесь в качестве иллюстраций чаще выступают фотографии, а верстка организована придающими стройность рамками и разметкой на регулярные столбики.

Среди художников, сотрудничавших с обоими журналами, выделялся Дмитрий Лион (1925–1993). Он поступил в Московский полиграфический институт после войны и долгой службы на Дальнем Востоке, будучи уже взрослым сформировавшимся человеком, и довольно быстро обрел стилистическую независимость, самостоятельно выработав изобразительный язык и художественное видение. На излете 1950-х гг. он закладывает начало своим авторским циклам, параллельно работая над книжной иллюстрацией. Принцип одновременной работы над официальными и личными художественными задачами сохранялся и дальше как способ вынужденного баланса ради заработка.

В начале 1960-х гг. Лион выполняет ряд заказов для издательства «Советский писатель», параллельно активно занимаясь графическими сериями, доступными для просмотра очень узкому кругу. Именно тогда, благодаря дружбе с Верховским, он начинает иллюстрировать «Химию и жизнь». Впрочем, несмотря на дружеские отношения со многими героями неофициальной художественной Москвы, Лион в своих поисках предпочитал индивидуальный путь и не заходил на территорию групп или объединений (в Союз художников, в частности, вступил, когда ему было за 50 лет).

Темы и материи, которые волновали Лиона как художника, были очень далеки от химии предметного мира, вплоть до того, что он никогда не делал рисунков с натуры. Рассуждая о плотности белого и нематериального, создании рисунка через его *разрушение* штрихами, графики как конкретного в абстрактном, Лион создал образ человека, к которому тянулись, а индивидуализму и мастерству вольно или невольно пытались подражать.

В отличие от большинства современников, Лион не слишком увлекался крупными модернистскими течениями начала века, храня верность старым мастерам и нередко опираясь на их образность. Порой он внедрял в композицию портреты Леонардо, Босха или Рембрандта, а в печатную иллюстрацию включал «резцовые»³ заливки фона, напоминающие о старинной гравюре.

¹ Напр., иллюстрации А. Брусиловского, Ю. Соостера, Е. Бачурина, Н. Попова, О. Целкова, М. Гробмана; такие художники, как И. Урманче, А. Великанов, В. Зуйков, Д. Лион, сотрудничали и с «ХиЖ» и со «ЗС».

² Роль Ю. Нолева-Соболева по-разному оценивается исследователями и современниками. Подробнее: [5. С. 11–12] (А. Романова); [9. С. 118] (Ю. Герчук); [10. С. 473–481] (Г. Кизевальтер).

³ Гравюра резцом – техника, в которой используется инструмент, позволяющий механически создавать строгие тонкие одинаковые линии, в том числе параллельные.

В личном, неподцензурном творчестве Лиона мощная индивидуальность этой графической манеры вступала в реакцию с эпическими темами – Холокост, трагедия гения (цикл «Судьбы русских поэтов»), связь времен в истории искусств, библейские мотивы.

В журнальной иллюстрации Лион более сдержан, но всегда верен себе пластически, что было скорее редкостью для других авторов. Один из коллег по «Химии и жизни», признается: «В то время я относился к журналу как к огромному „эстетическому“ мусоросборнику, в который можно сбрасывать все чужое, наносное, все влияния, которые не давали покоя. Какая уж тут этика. Митя же [Д. Лион] даже в мыслях не мог допустить такое» [11. С. 78].



Рис. 4. Д. Лион. К статье Н. Эйдельмана «Джентельмен из Пильдауна». 1967. № 4

Fig. 4. Dmitry Lyona for the Natan Eidelman's article 'The gentleman from Piltown'. 1967. № 4



Рис. 5. Д. Лион. К статье «Игра с железом» в рубрике «Спортплощадка». 1970. № 2

Fig. 5. Dmitry Lyona for the 'Playing with iron' in the column 'Sports ground'. 1970. № 2



Рис. 6. Д. Лион. К статье «Доска и фигуры» в рубрике «Спортплощадка» (один из рисунков). 1969. № 7

Fig. 6. Dmitry Lyona for the 'Chessboard and pieces' in the column 'Sports ground'. 1969. № 7

Лион слушал во время работы Вивальди, цитировал Монтеня, имел свою размеренную манеру говорить и выражаться, а в поздние годы носил бархатный берет, словно взятый у бородатого старца Рембрандта¹ или у самого знаменитого голландца. При сопоставлении тематики статей, которые иллюстрировал Лион, становится понятно, что его образ работал на него – в процессе распределения статей между иллюстраторами ему доставался наименее нагруженный научностью и современностью материал. Среди них текст о том, как испанцы обнаружили у ацтеков какао-бобы; статья Натана Эйдельмана в разделе «Литературные страницы» о растянувшейся на годы антропологической афере и его же текст о древнем человеке и пещерной живописи, где иллюстрации дополнялись воспроизведениями наскальных рисунков; статья об истории и технике керамики, об истории штанги, о материальном аспекте шахмат (Лион был их известным любителем)² и др.

В некоторых рисунках Лион по-авторски перерабатывает исторический источник – будь то наскальный рисунок или средневековая миниатюра. Так, например, построена иллюстрация к статье о первобытном человеке «Джентельмен из Пильтдауна»³ (1967). Шестеро мужчин обращены к зрителю: своеобразная статика поз, расположение фигур и направленность взглядов отсылают к барочному типу группового портрета. Интересно, что в этой иллюстрации, вероятно, с подачи коллег по журналу, появляется не характерный для Лиона монтажный элемент – голова – реконструкция пильтдаунского человека.



Рис. 7. Д. Лион. К статье И. Вольпера «Пища богов». 1967. № 2
Fig. 7. Dmitry Lyon for the I. Volper's article 'Food of gods'. 1967. № 2

Среди других иллюстраторов журнала Лион выделялся не только приверженностью классической композиции, но и постоянством техники: как и в

¹ Рембрандт. «Портрет бородатого старика в черном берете», ок. 1660 г.

² В соответствии с порядком приведения: Химия и жизнь. 1967. № 2, 4, 6; 1970. № 2; 1967. № 7.

³ Химия и жизнь. 1967. № 4. С. 45–49.

рисунках, сделанных «в стол», он стремился использовать только перо и черную тушь, раскрывая себя прежде всего как чистого графика. Во многом поэтому Лион оказался на позиции учителя для более молодых графиков Ю. Купермана и Ю. Ващенко, которые, как и он, были сторонниками монохрома и подвижной волосяной линии, активно использовали рукописный текст как элемент графики вместе с «гравюрными» рисованными заливками фона. Ващенко вспоминал о первой встрече с Лионом так: «Мне казалось, что у меня в гостях Рембрандт. Его неторопливая задушевная манера произносить слова гипнотизировала. Я стеснялся. Даже говорить боялся» [11. С. 74]. В то же время оба художника периодически используют отвечающие тенденциям времени коллаж, гиперболу и иронию.

Значение коллажа для художественной редакции «Химии и жизни» можно наглядно рассмотреть на примере одной весьма странной публикации конца 1960-х гг., озаглавленной «Сказка»¹. Авторы ее текста – писатели-фантасты Ольгерт Либкин и Михаил Гуревич, также известные под псевдонимами Ольгин и Кривич, автор рисунков и общего оформления В. Янкилевский. В сравнении с остальным текстом журнала три коллажных разворота, отданные под «Сказку», создают впечатление оригинального экспериментального произведения, которое едва ли закладывалось направленностью журнала. Ощущение это появляется от подбора сколлажированных кусочков: «телеграммы» некому Дионисию в Мелитополь, отрывка газеты, якобы относящейся к 2218 г., сочиненной печатной выдержки из «Малой всеобщей энциклопедии» о вымышленной «рациональной атлетике», пояснительной записки, зачеркнутых фрагментов и т.д. К этому прибавлены собственные рисунки Янкилевского, подходящие на шалости школьника в учебнике.

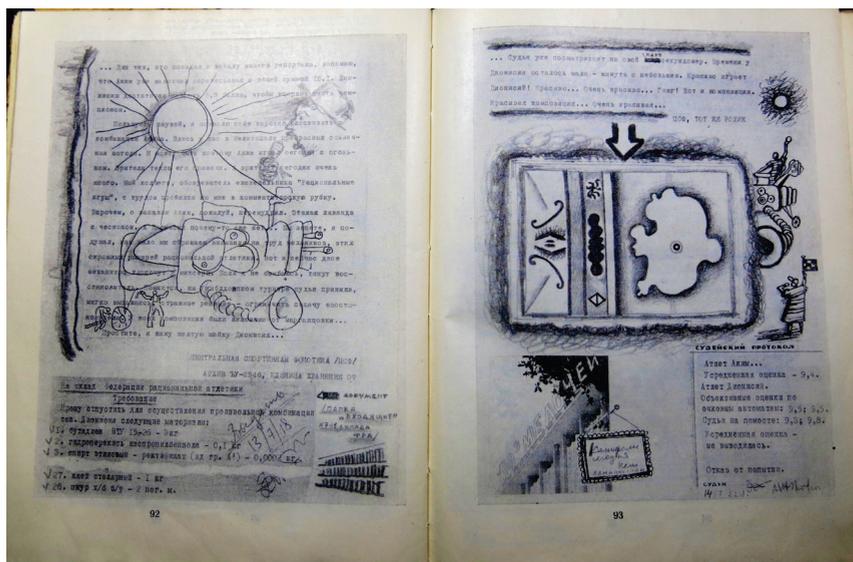


Рис. 8. В. Янкилевский. Оформление одного из разворотов к материалу О. Либкина и М. Гуревича «Сказка». 1969. № 4

Fig. 8. V. Yankilevsky for the 'Fairytale' by O. Libkin, M. Gurevich. 1969. № 4

¹ Химия и жизнь. 1969. № 4. С. 90–95.



Рис. 9. Фрагмент с портретом В. Янкилевского

Fig. 9. A piece with V. Yankilevsky portrait painted by himself

Поверх собственной фотографии на документ он рисует огромную шевелюру и бороду, навешивает на фотографию магазина рисунок таблички с надписью «Канифоли сегодня нет»; рассеивает по разворотам свои узнаваемые «стрелки», горизонтальные линии, растушеванные обводки и тонкие рисунки невиданных округлых устройств. Для журнала, где так много иллюстраций, которые можно назвать рукотворными, т.е. рисунков, а не фотографий и коллажей, хотя были и они, формат «Сказки» кажется собирательным и показательным. И вместе с тем нарочито шуточные тексты с вольными подрисовками предлагают читателям уже что-то совсем непривычное.

Со временем особая изобразительная составляющая закрепились как неотъемлемая для журнала. В 1980-х гг. на страницах «Химии и жизни» даже появилась рубрика «Выставка», где с комментариями публиковалось несколько работ художников издания – из истории журнала и из личного творчества¹. Таким образом, редакция оглядывалась назад, в свой наиболее интенсивный художественный период, осмысляя роль отдельных иллюстраторов, и намекала на художественное значение журнала.

Стремление синтезировать разные области знания и неординарное оформление вывели «Химию и жизнь» за рамки научно-популярного журнала, сделав его гуманитарным по своему значению². Он запомнился читателю именно благодаря легкой атмосфере, экспериментальной и свежей визуальной составляющей, сюжетов, свободно трактующих роль химии в жизни людей – т.е. как пространство искренне дружеское и открытое к познанию, в котором можно было развиваться в чтении и уходить в мир научной фантастики.

В 1960-е гг. за рубежом в условиях более свободного развития форм художественной коммуникации, особенно между художником и потенциальным зрителем, журнал становится мультиплатформой, а не лишь собранием текстов и иллюстраций. В это же время художником все чаще выбирается область пространства, места искусства, им может стать его тело или ландшафт. В этом контексте желание вывести такой подвижный медиум, как журнал, за пределы его привычного определения вполне уместно. Ярким примером можно назвать журнал «Aspen» (1965–1971), основанный американкой Филлис Джонсон. Журнал был переведен, «рассыпан», на трехмер-

¹ См., напр.: Химия и жизнь. 1988. № 3.

² Даже с внешними приметами: встречались цитаты как из современных поэтов, писателей, так и из классиков, был раздел «Немецкий для химиков», «Английский для химиков».

ность за счет многосоставного комплекта предметов, шагнувших со страниц с описаниями в материальную реальность. В коробке журнала, для которой использовалась, в частности, упаковка из-под стирального порошка, читателю предоставлялся целый набор: пластинки с музыкальными и голосовыми записями, открытки, постеры, буклеты, бобины с киноплёнкой, статьи, объекты и т.п. Наполнение каждого номера варьировалось и даже включало функцию «сделай сам», когда читателю на основе схемы предлагалось создать свой небольшой материал. В одном из выпусков «Aspen» разыграл в своем пространстве и ситуацию галереи, «запаковав» в номер статьи по проблематике искусства и различные проекты [12]. Можно вспомнить и другой американский журнал – «0 to 9» (1967–1969), сосредоточенный на концептуализме и авангардной поэзии.

В СССР 1960-х тираж – даже весьма ограниченный – долго оставался прерогативой государства: концентрация независимых культурных инициатив на этой параллели проходила в области самиздата. Одним из первых примеров художественного журнала, посвященного советскому неофициальному искусству, лишь в 1979 г. стал «А–Я»¹ (тираж 3 000 экз., первый выпуск – 7 000), материалы для издания которого переправлялись за рубеж.

Сами художники «Химии и жизни» 1960-х объединением себя не считали, однако особенности формы, свойственные графике ряда художников издания и тип связи между этими людьми, а многие из них были близкими друзьями, приятелями или даже родственниками, предлагают задуматься о своеобразном художественном круге, проявившемся на базе научно-популярного журнала, который создал условия для свободного толкования материала и разработки новых подходов в иллюстрировании.

Список источников

1. Кукулин И.В. Периодика для ИТР: советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции // НЛО. № 145. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12478/
2. Розанов В. Памяти Семена Верховского. URL: <https://www.semenvor.org/node/25>
3. Герчук Е.Ю. Откуда взялась и куда делась детская книга. Библиогид [Электронный ресурс]. URL: <https://bibliogid.ru/knigi/tematicheskie-obzory/2325-otkuda-vzyalas-i-kuda-delas-detskaya-kniga-1990-kh-godov>
4. Лаврентьев А. Как мы видим науку, или Роль художника в научно-популярном издании // Острова Юрия Соболева / под общ. ред. А. Романовой, Г. Метеличенко. М. : Московский музей современного искусства, 2014. С. 103–109.
5. Романова А. Острова Юрия Соболева. От мифологизма до мультимедиа // Острова Юрия Соболева / под общ. ред. А. Романовой, Г. Метеличенко. М. : Московский музей современного искусства, 2014.
6. Орлов С. Если время свернуть в спираль // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества / сост. А.Н. Иньшаков. М. : Буксмарт, 2018. С. 152–172.
7. Химия и жизнь: текст, каталог. ИЗОверсия / под ред. Е.В. Грибоносой-Гребневой, Е.В. Осотиной, Е.Н. Судаковой ; вступ. ст. Е.В. Грибоносой-Гребневой. М. : Галерея Г.О.С.Т., 2010.
8. Из устной беседы автора с Е.С. Скрынниковым. М., январь 2020.
9. Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. М. : Арт Волхонка, 2016.
10. Кизевальтер Г.Д. Время надежд, время иллюзий. М. : Новое лит. обозрение, 2018. С. 473–481.

¹ Чуть позже, с 1981 г., в чем-то схожую роль играли папки «МАНИ» – Московского архива нового искусства, в которые были включены фоторепродукции картин, объектов и графики, фотодокументация и различные описательные и теоретические тексты.

11. Дмитрий Лион. Подготовка текста В.И. Бусыгиной. Б/д (частное издание к 90-летию художника).

12. Aspen. 1967. № 5–6; по: Gwen, Allen. Artists' Magazines: An Alternative Space for Art. Cambridge: MIT Press, 2011. P. 43–69.

References

1. Kukulin, I.V. (2017) Periodika dlya ITR: sovetskie nauchno-populyarnye zhurnaly i modelirovaniye interesov pozdnesovetskoy nauchno-tekhnicheskoy intelligentsia [Periodicals for ITR: Soviet popular science journals and modeling the interests of the late Soviet scientific and technical intelligentsia]. *NLO*. 145. [Online] Available from: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12478/

2. Rozanov, V. (n.d.) *Pamyati Semena Verkhovskogo* [In memory of Semyon Verkhovsky]. [Online] Available from: <https://www.semenver.org/node/25>

3. Gerchuk, E.Yu. (n.d.) *Otkuda vzyalas' i kuda delas' detskaya kniga. Bibliogid* [Where did the children's book come from and where did it go]. [Online] Available from: <https://bibliogid.ru/knigi/tematicheskie-obzory/2325-otkuda-vzyalas-i-kuda-delas-detskaya-kniga-1990-kh-godov>

4. Lavrentiev, A. (2014) Kak my vidim nauku, ili Rol' khudozhnika v nauchno-populyarnom izdanii [How we see science, or the role of the artist in a popular science publication]. In: Romanova, A. & Metelichenko, G. (eds) *Ostrova Yuriya Soboleva* [Islands of Yuri Sobolev]. Moscow: Moscow Museum of Modern Art. pp. 103–109.

5. Romanova, A. (2014) *Ostrova Yuriya Soboleva. Ot mifologizma do multimedia* [Islands of Yuri Sobolev. From mythologism to multimedia]. In: Romanova, A. & Metelichenko, G. (eds) *Ostrova Yuriya Soboleva* [Islands of Yuri Sobolev]. Moscow: Moscow Museum of Modern Art. pp. 10–20.

6. Orlov, S. (2018) *Esli vremya svernut' v spirali* [If time turns into a spiral]. In: Inshakov, A.N. (ed.) *Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy khudozhestvennogo tvorchestva* [Late Soviet Art of Russia. Problems of Artistic Creativity]. Moscow: Buksmart. pp. 152–172.

7. Gribozosova-Grebneva, E.V., Osotina, E.V. & Sudakova, E.N. (2010) *Khimiya i zhizn': tekst, katalog* [Chemistry and Life: Text, Catalogue]. Moscow: Galereya G.O.S.T.

8. Skrynnikov, E.S. (2020) *Iz ustnoy besedy avtora s E.S. Skrynnikovym* [From an oral conversation between the author and E.S. Skrynnikov]. Moscow: [s.n.].

9. Gerchuk, Yu.Ya. (2016) *Effekt prisutstviya* [Presence Effect]. Moscow: Art Volkhonka.

10. Kizevalter, G.D. (2018) *Vremya nadezhd, vremya illyuziy* [Time of Hopes, Time of Illusions]. Moscow: Novoe lit. obozrenie. pp. 473–481.

11. Busygina, V.I. (ed.) (n.d.) *Dmitry Lion*. [s.l.: s.n.].

12. Allen, G. (2011) *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge: MIT Press. pp. 43–69.

Сведения об авторе:

Милановская Е.С. – аспирантская школа по искусству и дизайну Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: millelya@ya.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Milanovskaya E.S. – National Research University 'Higher School of Economics' (Moscow, Russia Federation). E-mail: millelya@ya.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 30.06.2020;
одобрена после рецензирования 26.10.2020; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 30.06.2020;
approved after reviewing 26.10.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 76.03

doi: 10.17223/22220836/50/19

АБСТРАКТНАЯ ГРАФИКА ПЕТРА МИТУРИЧА: ИСТОКИ, ВЛИЯНИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК

Елена Евгеньевна Немерчук

*Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина,
Санкт-Петербург, Россия, eenerchuk@gmail.com*

Аннотация. Пётр Митурич, петроградский авангардист и участник объединения «Квартира № 5», в 1918–1922 гг. создал ряд абстрактных работ, получивших название «пространственная графика». Эти работы заметно отличались от нефигуративных практик других авангардных художников своим новаторским решением, которое объединило конструкцию, графику и шрифт. В статье рассмотрены истоки и ключевые творческие влияния, оказавшие воздействие на создание беспредметных циклов Петра Митурича, исследован их художественный язык и предпринята попытка определить место абстрактных работ в искусстве русского авангарда.

Ключевые слова: авангард, «пространственная графика», Митурич, Татлин, Хлебников, законы времени, органический конструктивизм

Для цитирования: Немерчук Е.Е. Абстрактная графика Петра Митурича: истоки, влияния, художественный язык // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 233–243. doi: 10.17223/22220836/50/19

Original article

PETER MITURICH'S ABSTRACT GRAPHICS: THE ORIGINS, INFLUENCES, ARTISTIC LANGUAGE

Elena E. Nemerchuk

*Pushkin Leningrad State University, Saint Petersburg, Russian Federation,
eenerchuk@gmail.com*

Abstract. The article considers an understudied series of abstractions, created by the Petrograd avant-garde artist Peter Miturich in 1918–1922, for which the author himself introduced the new terms: “spatial graphics” and “spatial painting”. Creating them, the artist used mixed materials: paper, cardboard, plywood, oil paints, ink, sealing wax, wood.

These innovative works markedly differed from the non-figurative practices of other avant-garde artists. The works of the graphic series are spatial compositions of various configurations, their surface covered with hatching, simplified images, some objects also include poetical manuscripts.

The context predetermining P. Miturich's creations was accompanied by some serious metamorphoses in art – a lot of core life values and attitudes for art were rethought and bright artistic discoveries were happening.

Peter Miturich was a member of the Petrograd avant-garde artists' “Kvartira No. 5” association, where the key figures were Velimir Khlebnikov and Vladimir Tatlin. Both ideological and art attitudes of these two iconic avant-garde persons had a powerful formative impact on the nature of Peter Miturich's abstract artworks.

The spatial compositions were echoed by the philosophical concept of Velimir Khlebnikov, who interpreted the model of the world as a single spatio-temporal continuum, in frames of

which the material world is tied to the common axis-time. Having passed through the spatial experiments of Vladimir Tatlin, the artist managed to translate these ideas into the artistic language.

Artistic-expressive means chosen by Peter Miturich paradoxically combined design, graphics, and typography. The images created by the artist are simultaneous, and linearly symbolic plasticity of abstractions brings in a new characteristic – the temporal depth of space.

The focus on nature, reality around and comprehension of the laws of the universe allows making a suggestion that the experiments of spatial compositions are most closely related to the organic line of the Russian avant-garde and are being one of the versions of organic constructivism.

In a series of abstract works, Peter Miturich had managed to find new forms of artistic-figurative expressiveness and to develop a unique language that has become one of the codes of Russian avant-garde art.

Keywords: avant-garde, “spatial graphics”, Miturich, Tatlin, Khlebnikov, laws of time, organic constructivism

For citation: Nemerchuk, E.E. (2023) Peter Miturich's abstract graphics: the origins, influences, artistic language. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 233–243. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/19

Абстрактное искусство, являясь одной из магистральных идей русского авангарда, было в какой-то мере программным этапом в общей логике развития этого движения.

Нонфигуративные практики затронули творчество многих авангардистов, в числе которых можно назвать лучизм Ларионова, супрематизм Малевича, эксперименты Матюшина и Филонова или контррельефы Татлина.

В число художников круга Татлина входил и Пётр Митурич – петроградский авангардист и участник художественного объединения «Квартира № 5».

Авторству Митурича принадлежит ряд произведений, где он, как и другие «пассионарии авангарда», выходит в беспредметность, но в собственной версии.

При этом абстрактные циклы художника до сегодняшнего дня не являлись объектом отдельного интереса исследователей, как, собственно говоря, и творчеству самого Митурича посвящено не так много работ. Следует отметить лишь фундаментальный труд М.А. Чегодаевой «Духовный мир Митуричей-Хлебниковых», посвященный союзу Петра Митурича и Веры Хлебниковой, а также ряд книг и публикаций С. Митурича, где собран обширный материал о творческом наследии художника. Эти исследования рассматривают абстрактную графику в ряду других произведений, но в большей степени с точки зрения фиксации ее визуальной сущности и не останавливаются на системном анализе этого художественного явления. Очень выборочно и, скорее, по касательной графические циклы затрагиваются во вступительных статьях М. Алпатовой, Е. Кибрика, Н. Розановой, Н. Белохвостовой и М. Митурича к выставочным каталогам художника. К анализу художественных особенностей пространственных произведений П. Митурича приближается работа Е. Жуковой «Пространство, движение, ритм в произведениях П. Митурича».

В данной статье предпринята попытка рассмотреть истоки и выявить ключевые творческие влияния, оказавшие воздействие на создание графических циклов Митурича, исследовать их художественный язык, а также определить место абстрактных работ в искусстве русского авангарда.

Беспредметная графика появляется в творчестве П. Митурича с 1918 г. в несколько необычном для художника варианте, в основном его произведения представлены объемными композициями. К началу 1922 г. художником выполнено около ста работ, которые он сам назовет «пространственной графикой» или «пространственной живописью».

В качестве основы для своих произведений П. Митурич использует бумагу, картон, а иногда и фанеру, а материалами служат тушь, гуашь или масляные краски¹. Эти произведения решены как пространственные композиции различных конфигураций, поверхность которых покрыта максимально упрощенными изображениями, а в некоторые объекты помимо чистой графики включены и поэтические рукописные тексты. Отдельной группой пространственных композиций можно считать знаменитую «Звездную азбуку» – серию однотипных графических работ в форме кубиков. К беспредметным композициям также относится ряд абстрактных мотивов к поэзии Хлебникова.

Контекст, который сопутствовал появлению произведений П. Митурича, был непрост. В искусстве начала века происходили серьезные изменения – многие ценности и творческие установки переосмыслились и пересматривались, происходили неожиданные и яркие художественные открытия. Шел интенсивный поиск новых возможностей художественного выражения – в начале 1910-х гг. возникают различные объединения и группировки, каждая из которых предлагала собственное видение.

На этом фоне в Петербурге возникает объединение авангардистов «Квартира № 5», где к 1914 г. оказался П. Митурич. Помимо него, туда вошли Л. Бруни, Н. Альтман, П. Львов и Н. Тырса, а идеологом содружества выступил Н.Н. Пунин. Объединение имело свои художественные задачи и творческие цели. Главной объединяющей идеей творческих устремлений петербуржцев был поиск новой идеальной формы, максимально честно отображающей реальность. «...Не нового искали, – искали средств, приемов, с помощью которых можно было бы ее (реальность. – прим.) взять мертвой хваткой» [1. С. 182], – писал Пунин в своих воспоминаниях.

Ориентирами художественного объединения стали Владимир Татлин – «чаша великая» и Велимир Хлебников. Н. Пунин отмечал, что влияние Татлина в 1916 г. на членов объединения было «неограниченным» [2. С. 194].

Собственно, творческие установки и того и другого новатора оказали серьезное формирующее воздействие на весь характер абстрактных произведений П. Митурича как в художественном, так и в идейном отношении.

Владимир Татлин – мощнейшая фигура своего времени, к этому моменту он уже художник, преодолевший картинную плоскость, художник, который открыл простую художественную силу материала, и автор прорывных произведений – контррельефов различных типов.

Татлин был выбран бруниевцами² учителем, и именно под его началом молодые художники постигали установку «ставлю глаз под контроль осознания» и на практике осваивали прорывной для своего времени метод скульптоживописи.

¹ Скорее всего, в зависимости от того материала, который был использован при создании работы, П. Митурич называл её либо «пространственная графика» либо «пространственная живопись».

² Так называли себя участники объединения «Квартира № 5».

Н. Пунин подробно описывает эти «лабораторные» исследования 1916 г.: «Весь шестнадцатый год в квартире № 5 шла деятельная работа над уяснением принципов „кубизма“ под руководством Татлина и без него, но в разрешении поставленных им задач, потели там над конструированием пространственных моделей, над разного рода подборками материалов разных свойств, качеств и форм. Пилили, строгали, резали, терли, растягивали, сгибали; о живописи почти забыли» [2. С. 194].

В «Квартире № 5» Митурич вместе с единомышленниками открывает новые образно-выразительные средства – *пространственные* и получает серьезный импульс, определивший все его дальнейшие художественные поиски. Активное использование новых приемов будет отличать его последующие эксперименты – пространственную графику (рис. 1).

С 1918 г. П. Митурич командирован в действующую армию, где и начинается работа над новым циклом произведений. В воспоминаниях он отмечал, что «...пространственные композиции, которые я придумывал в большом количестве, были главным моим занятием».

В этих работах П. Митурич решает новаторские для своего времени художественные задачи – ищет новые пластические характеристики объектов, изучает структуру и тектонику образа. «П. Митурич, – пишет он о себе, – строил композиции пространственной *архитектоники образа* в черных и белых контрастах».

Его решения приобретают активное пространственное звучание. Художник осваивает различные варианты совмещений, сопряжений плоскостей: листы бумаги и картона причудливо изогнуты, иногда закручены и соединены между собой так, что образуют геометрические тела сложных форм.

Несомненно, под влиянием художественных взглядов Татлина в композициях появляется и штриховка – впоследствии она слегка трансформируется и станет одним из любимых графических приемов П. Митурича.

Татлин предпочитал работу с материалом, простым, настоящим, безотносительным к чему бы то ни было, исключительно на сочетаниях фактур¹ он строил свои контррельефы.

Скорее всего, именно в период экспериментов в квартире № 5 Пётр Митурич и приобрел привычку к этому приему, когда стремился точно зафиксировать фактурные особенности поверхностей.



Рис. 1. Пётр Митурич. Пространственная графика. 1918–1921

Fig. 1. Peter Miturich. Spatial graphics. 1918–1921

¹ В 1914 г. в Санкт-Петербурге вышла книга В. Маркова. «Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах», повлиявшая на многие установки авангардистов, в том числе и В. Татлина.

К 1919 г. помимо чистой графики пространственные композиции начинают включать в себя тексты стихотворений Н. Асеева, Г. Петникова, А. Крученых.

П. Митуричу поэзия была не чужда, и даже сложнее было ею не увлечься, находясь в творческих взаимосвязях с футуристами. Кроме того, в начале 1910-х гг. появляются рукописные литографические сборники, инициированные А. Крученых, Д. Бурлюком. Оформление этих книг отличалось полным разрывом с классическим каноном – страницы включали в себя одновременно текст и иллюстрации, а компоновка была очень свободной.

П. Митурич несомненно видел эти книги, тот же Татлин, вместе с М. Ларионовым, Н. Гончаровой, Н. Роговиным, принимал участие в иллюстрировании коллективного «самописного» литографированного сборника «Мир-сконца».

Е. Ковтун, серьезный исследователь этих изданий, отмечает важную тенденцию: «...отменилась параллельная образность шрифта и иллюстрации, и создался синтез двух начал, единый образ – одновременно и поэтический и изобразительный» [З. С. 206]. Рожденные в футуристической среде поэтов-художников, эти издания задали новый формат отношений между словом и изображением и запустили процесс сближения изобразительных элементов с текстовыми.

Закономерным становится обращение П. Митурича к тексту как к дополнительному художественному средству в его пространственных композициях. Возможно, эти работы возникают как своего рода авторские иллюстрации, хотя в качестве иллюстрации они никогда не фигурировали¹.

Интересно другое – футуристы, стремясь усилить образное поэтическое воздействие, вводили в тексты книг изобразительные элементы, П. Митурич же, наоборот, включает в свои изобразительные произведения шрифт как дополнительное средство для расширения пластического образа.

Шрифт, близкий по манере исполнения к рукописному, мягкий и округлый, становится в этих композициях уже не просто шрифтом, а скорее шрифтографией – он включен в изобразительную ритмику композиций.

Новыми смыслами наполняют абстракции П. Митурича идеи В. Хлебникова, несколько трансформируется и художественный язык, а работы, появившиеся после 1920 г., теперь, в основном, посвящены его произведениям.

В. Хлебников – знаковая фигура русского будетлянства, благодаря ему во многом сложились определяющие установки авангардистов и состоялось само явление русского футуризма. Участники художественного объединения «Квартира № 5» также ощутили на себе воздействие этой мощной фигуры: «Хлебников – это ствол века, мы прорастали на нем ветвями», – пишет Н. Пунин [2. С. 187]. П. Митурича же с В. Хлебниковым связали особые отношения – до конца своих дней Пётр Васильевич оставался под влиянием идей В. Хлебникова, называя его своим главным и единственным учителем.

Прежде всего В. Хлебников известен как поэт, но его взгляды и идеи простирались гораздо шире. В. Хлебников глубоко осмыслил законы мироздания, а лейтмотивом его сложной теории был концепт *единства и взаимосвязи всего сущего – временного и пространственного*.

¹ Н.Н. Розанова, например, называет их лишь «зрительно-звуковой записью стихов Хлебникова» [4. С. 14].

Время выступает мерой мира, у Хлебникова была даже одноименная статья 1916 г. [5]. Время для него взаимнообратно, циклично и является той осью, которой связан пространственный мир.

Пространство многослойно¹ подобно колоде карт. Последнее произведение «Зангези» построено как раз на этой идее: текст состоит из 22 плоскостей, по которым свободно перемещается Пророк – это образ самого Хлебникова (рис. 2).

Практически буквальная интерпретация этих представлений – связи пространства посредством временных «линий» – появляется и в композициях: плоскости через разрезы внедряются одно в другое или согнуты по принципу «гармошки», что как бы допускает возможность их объединения в одну линию – временную.



Рис. 2. Пётр Митурич. Пространственная графика на тему поэзии Велимира Хлебникова. 1918–1921

Fig. 2. Peter Mityurich. Spatial graphics created based on Velimir Khlebnikov's poetry. 1918–1921

Есть в композициях и попытка изобразить сущность времени. В пространственных композициях нередко присутствуют деревья, которые имеют характерную особенность – их стволы и ветви как бы удваиваются или утраиваются.

Законы времени Хлебников определял как формулы – 2^n и 3^n , а в «Досках судьбы» встречаются образы, в которых Хлебникову виделись числовые соотношения: «Похожие на *дерево* уравнения времени... казались перевернутыми уравнениями пространства, где громадное число основания увенчано или единицей, двойкой, или тройкой».

Вероятно, через образы деревьев П. Митурич пытался выразить числовую сущность времени – разделенные стволы и ветви, скорее всего, иллюстрируют геометрическую прогрессию уравнения времени Хлебникова (рис. 3).

Время – это еще и чередование «событий» и «противособытий», оно одновременно движется в противоположных направлениях. Поэтической формой выражения для Хлебникова стали палиндромы², на графическом языке Митурича это свойство времени выглядит как отзеркаливание изображений на сомкнутых плоскостях. Объекты словно расходятся в противоположные стороны, а те же деревья – время – растут сверху вниз и снизу вверх.

¹ Представления Хлебникова о структуре пространства базировались на теории Лобачевского, которая допускает, что через одну точку может проходить несколько параллельных линий, на это указывает М. Митурич во вступительной статье каталога выставки к 90-летию художника (Пётр Васильевич Митурич. 1887–1956. К 90-летию со дня рождения. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1978).

² Палиндром – фраза, которая одинаково читается слева направо и наоборот. «Я Разин со знаменем Лобачевского логов. Во головах свеча, боль, мене ман, засни заря» – пишет в поэме «Разин» В. Хлебников.

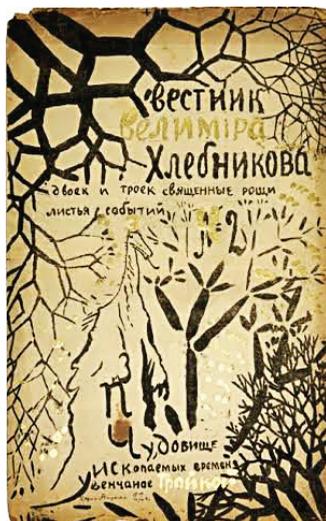


Рис. 3. Пётр Митурич. Оформление обложки Вестника Велимира Хлебникова. 1922

Fig. 3. Peter Miturich. Cover design of Velimir Khlebnikov's "Vestnik", 1922

Но мир П. Митурича, в отличие от мира В. Хлебникова, не был ограничен только формулами или пифагорейскими числами. Его взгляд всегда был обращен к натуре, любимые темы – бытовые зарисовки, пейзажи и портреты, а о себе он пишет, что «умозрительный образ я не могу сильно, конкретно переживать. Я силен в непосредственном наблюдении природы» [6. С. 23].

Кроме того, П. Митурич, прошедший высокую школу петербургской графики, обладал зорким и острым художественным видением, ему удавалось подметить главное в каждом объекте, который попадал в его поле зрения. При достаточно скромном графическом решении его образы всегда выразительны и имеют исчерпывающие художественные характеристики.

В пространственные композиции, конечно, должны были быть включены и объекты окружающего мира. Однако интерпретация природы у П. Митурича крайне любопытна, в его «пространственно-временных моделях» она предстает перед зрителем в виде массы пятен, линий разной длины и толщины, точек, кругов, овалов, варьирующихся по форме и величине.

Художественный язык содержания «живого пространства» композиций близок к графической азбуке П. Митурича. Дело в том, что параллельно работе над пространственными композициями с 1919 по 1921 г., П. Митурич разрабатывал еще одну идею Хлебникова – создавал графический язык пространственного мира – знаки-прообразы всех явлений действительности¹.

¹ Идея Хлебникова заключалась в создании особого «звездного языка» Исследуя звуки, В. Хлебников пришел к мысли, что каждый из них содержит первосмысл, концентрированную первичную идею-образ. Например, звук «В»: «...на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу...». Язык, над которым работал Хлебников, должен был служить для передачи этих глубинных смыслов. В 1919 г. он пишет статью «Художники мира» [7], где призывает художников создать графические эквиваленты звездному языку. Результатом этого призыва становится создание Петром Митуричем графической азбуки – изобразительных первоэлементов, выполненных в форме кубиков. Первый, 1918 г., экспонировался в 1990-е гг. в Третьяковской галерее рядом с квадратом Малевича. Подробнее см.: *Немерчук Е.Е. Звездная азбука П. Митурича: опыты петроградского авангарда // Месмахеровские чтения – 2019: материалы междунар. науч.-практ. конф.: сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2019 [8. С. 243–248].*

Скорее всего, в пространственные композиции он включает именно этот вариант трактовки своих натуральных впечатлений.

Май Митурич, описывая пространственную графику, отмечает еще одну деталь, важную для понимания этих работ: «это (*прим.* пространственные композиции) как бы кристаллы, элементарные частицы сложного реального мира, на которых происходит *трансформация* изображения, перенесенного с привычной плоскости в криволинейный объем» [7. С. 15]. Замечание сына художника предлагает некую разгадку того, что, вероятно, пытался сделать П. Митурич – его «объекты» окружающего мира еще как бы и искажены под влиянием криволинейного пространства.

Стоит отметить, что сам П. Митурич настаивал на достоверности своих изображений. В воспоминаниях, касающихся пространственной графики, он пишет: «Такие композиции я видел у Эндера¹. У него они доводятся до сильной абстракции, теряют предметные признаки и выражаются красками, но гармоничны ли краски? То, что я видел, далеко не озвучено. Придуманные или подражательно взятые от природы, они заполняют холст, но реально образ не характеризуют» [6. С. 20]. Что это за «точные» характеристики, остается пока загадкой, но то, что П. Митурич стремился к достоверности в изображении «пространственно-временного», нет сомнений.

Логическое завершение пространственная графика получает в многочисленных графических мотивах на поэзию Хлебникова, где объемные композиции возвращаются в плоскость листа (рис. 4).



Рис. 4. Пётр Митурич. Графические мотивы на тему поэзии Велимира Хлебникова. Начало 20-х гг.
Fig. 4. Peter Miturich. Graphic motifs based on the Velimir Khlebnikov's poetry. The beginning of the 20s.

При внимательном изучении композиционных решений становится очевидным, что перед нами снова те же соединения пространств, с тем же насыщенным содержанием, но представлены они уже в двухмерной плоскости и, по сути, являются проекциями предыдущих объемных решений. Процессы, происходящие на листе бумаги, – это по-прежнему движение живого мира по осям пространства-времени.

При этом насыщенная «идейная» платформа не мешает оставаться графическим мотивам ювелирно точными, изящными и даже в какой-то степени декоративными.

Истина и красота – два важнейших условия, которые должны присутствовать для П. Митурича в подлинном произведении искусства, об этом художник неоднократно писал в своих рассуждениях о природе творчества.

¹ Б.В. Эндер (1893–1960) – авангардист, ученик М. Матюшина.

Истину в изображении окружающего мира П. Митурич искал еще со времен «Квартиры № 5», когда он и художники его круга задавались вопросами о новой художественной форме реальности, «не той, что существует лишь как видимость», а настоящей – «познаваемой всеми силами нашего организма».

Сущность реальности открылась для художника в идеях и философии мистика В. Хлебникова и была понята как модель целостного, единого пространственно-временного мира. На язык искусства художнику удалось переложить этот сложный для восприятия концепт, пройдя через пространственные опыты В. Татлина.

Художественный язык пространственных композиций П. Митурича непрост. Оптика восприятия смещена на территорию, расположенную между осязанием и зрением. Предложенные решения парадоксальны в сочетаниях объемных конструкций и плоскостных изображений, графики и шрифтографики. Изобразительная фактура, созданная художником из мерцания пятен, линий, простейших природных мотивов или стремительных букв, не допускает стабильности. Его образы симультанны, а в их основе лежат постоянно меняющиеся формы. Линейно-знаковая пластика абстракций Митурича учитывает новую характеристику – *временную глубину пространства*.

Фокус зрения, направленный на природу и окружающую действительность, сосредоточенный на осмыслении законов жизни этого мира, позволяет предположить, что опыты П. Митурича ближе всего соотносятся с органической линией русского авангарда, которая была одной из устойчивых его характеристик.

Этого взгляда придерживается и серьезный исследователь авангарда Е. Бобринская, которая ставит эксперименты В. Татлина, Л. Бруни, М. Матюшина, П. Мансурова и П. Митурича в один ряд, относя их к органическому конструктивизму [10. С. 124]. Она справедливо отмечает, что общий для перечисленных художников творческий метод выразился в стремлении связать создание художественных систем с закономерностями органического мира, через включение принципов функционирования органики в художественную ткань произведения.

Действительно, М. Матюшин, оставаясь в поле реального мира, например, предлагал изменить физиологический способ зрения, отмечая, что тем самым для человека раскрывается большая сила пространственных восприятий, а В. Татлин использовал органические материалы, совершенно не характерные для живописи, увеличивая амплитуду художественных средств.

Пётр Митурич к своим графическим формулам выходит через концепт развития «нового чувства мира» – одновременного экзистенциального переживания чувства истины и красоты. Художник считал, что творческим людям должна быть присуща особая синтетическая форма восприятия действительности¹: «Чувство красоты и чувство истины есть одно и то же чувство природы. Поняв это, я ставил себе задачу развития «нового чувства мира» [11. С. 14].

¹ Гипотеза существования такого чувства у людей, особенно у людей творческих, составляла основу взглядов Петра Васильевича.

Благодаря этому концепту Петру Васильевичу Митуричу удалось найти новые формы художественно-образной выразительности, а синтез когнитивного и чувственного опыта позволил ему выработать уникальный художественный язык, несомненно, ставший одним из кодов искусства русского авангарда.

Список источников

1. Пунин Н.Н. Квартира № 5 // Панорама искусств. М. : Сов. художник, 1989. Вып. 12. С. 173–198.
2. Пунин Н.Н. В борьбе за новейшее искусство. М. : Глобал эксперт энд Сервич Тим, 2018. 256 с.
3. Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М. : РИП-холдинг, 2014. 230 с.
4. Розанова Н.Н. Петр Васильевич Митурич. М. : Сов. художник, 1973. 136 с.
5. Хлебников В. Время мера мира. Пг. : Тип. Л.Я. Ганзбурга, 1916. 21 с.
6. Пётр Васильевич Митурич. 1887–1956. Избранные рисунки к 100-летию со дня рождения художника. Каталог выставки. М. : Сов. художник, 1988. 88 с.
7. Хлебников В. Художники мира // Журнал «Искусство». М., 1910. № 8.
8. Немерчук Е.Е. Звездная азбука П. Митурича: опыты петроградского авангарда // Месмахеровские чтения – 2019 : материалы междунар. науч.-практ. конф. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2019. С. 243–248.
9. Пётр Васильевич Митурич. 1887–1956. К 90-летию со дня рождения. Каталог выставки. М. : Сов. художник, 1978. 58 с.
10. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М. : Новое лит. обозрение, 2006. 304 с.
11. Митурич М. Чувство мира // Творчество. 1976. № 4.

References

1. Punin, N.N. (1989) Kvartira № 5 [Apartment No. 5]. *Panorama iskusstv.* 12. pp. 173–198.
2. Punin, N.N. (2018) *V bor'be za noveyshee iskusstvo* [In the struggle for the latest art]. Moscow: Global Expert and Service Team.
3. Kovtun, E.F. (2014) *Russkaya futuristicheskaya kniga* [Russian futuristic book]. Moscow: RIP-kholding.
4. Rozanova, N.N. (1973) *Petr Vasil'evich Miturich*. Moscow: Sov. khudozhnik.
5. Khlebnikov, V. (1916) *Vremya mera mira* [Time is the measure of the world]. Petrograd: L.Ya. Ganzburg.
6. Miturich, M. (1988) *Petr Vasil'evich Miturich. 1887–1956. Izbrannye risunki k 100-letiyu so dnya rozhdeniya khudozhnika. Katalog vystavki* [Pyotr Vasilyevich Miturich. 1887–1956 Selected Drawings for the 100th Anniversary of the Artist's Birth. An exhibition catalogue]. Moscow: Sov. khudozhnik.
7. Khlebnikov, V. (1910) *Khudozhniki mira* [Artists of the World]. *Iskusstvo.* 8.
8. Nemerchuk, E.E. (2019) *Zvezdnaya azbuka P. Mituricha: opyty petrogradskogo avangarda* [P. Miturich's star alphabet: experiences of the Petrograd avant-garde]. *Mesmakherovskie chteniya – 2019* [Mesmacher readings – 2019]. Proc. of the International Conference. St. Petersburg: SPGKhPA im. A.L. Shtiglitsa. pp. 243–248.
9. Zhukova, E. (ed.) (1978) *Petr Vasil'evich Miturich. 1887–1956. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. Katalog vystavki* [Pyotr Vasilyevich Miturich. 1887–1956 To the 90th birthday. An exhibition catalogue]. Moscow: Sov. khudozhnik.
10. Bobrinskaya, E. (2006) *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* [Russian avant-garde: The Boundaries of Art]. Moscow: Novoe lit. obozrenie.
11. Miturich, M. (1976) *Chuvstvo mira* [Feeling of the World]. *Tvorchestvo.* 4. pp. 14.

Сведения об авторе:

Немерчук Е.Е. – доцент кафедры культурологии и искусства Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: eemerchuk@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Nemerchuk E.E. – Pushkin Leningrad State University (Saint Petersburg, Russian Federation).
E-mail: eenemerchuk@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 28.11.2019;
одобрена после рецензирования 18.12.2019; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 28.11.2019;
approved after reviewing 18.12.2019; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 75.01

doi: 10.17223/22220836/50/20

ORCID ID : 0000-0002-9064-5288

ФИЛОСОФИЯ «ЕСТЕСТВЕННОЙ ПРИРОДЫ» И «КОСМОЦЕНТРИЗМ» В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СТАРОГО И НОВОГО ВРЕМЕНИ. ПАРАДИГМЫ СМЫСЛОВ

Ирина Васильевна Портнова

Российского университета дружбы народов, Москва, Россия, irinaportnova@mail.ru

Аннотация. В статье проводится культурологический анализ сложившейся картины природного мира в разные исторические эпохи. Речь идет о формировании концепции «естественной Природы» и о разнообразных космогонических метаморфозах в изобразительном искусстве, которые нашли яркое выражение в пейзажном и анималистическом образах. Целью статьи явился анализ произведений изобразительного искусства, демонстрирующих ключевые «смыслы» в их причинно-следственной связи. Результатом стал вывод о значимости таких оценок в трудах исследователей и в произведениях художников, образными средствами раскрывающих смысл природного бытия.

Ключевые слова: философия, природа, восприятие, смыслы, античный художник, животное

Благодарности: Публикация выполнена при поддержке Программы стратегического академического лидерства РУДН.

Для цитирования: Портнова И.В. Философия «естественной Природы» и «космоцентризм» в изобразительном искусстве старого и Нового времени. Парадигмы смыслов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 244–256. doi: 10.17223/22220836/50/20

THE PHILOSOPHY OF “NATURAL NATURE” AND “COSMOCENTRISM” IN THE VISUAL ARTS OF THE OLD AND NEW TIMES. PARADIGMS OF MEANINGS

Irina V. Portnova

Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, Russian Federation, irinaportnova@mail.ru

Abstract. The article provides a cultural analysis of the current picture of the natural world in different historical epochs. We are talking about the concept of “Natural Nature” and cosmogonic metamorphoses in the visual arts, which have found expression in animalistic, landscape images. The history of fine art demonstrates the path of materialistic natural-philosophical ideas about nature in the culture of antiquity, scholastic views in the Middle Ages, cosmogonic views in the period of Baroque, classicism, Romanticism (old, new time). “Natural nature” in the minds of artists and thinkers is considered as a Divine given, which for centuries found expression in the artistic system of fine art, as it was observed in the era of Greek antiquity, the Renaissance, when perfect nature was seen in the logic of architectural structures, proportions, the structure of the human body and animal. Over time, the universal model of the world has lost its reality. It was replaced by a new perception. It is noted that a certain watershed of such a rethinking was the stylistic epochs of Baroque, classicism, romanticism with their cosmogonic character, raising the natural image to the level of sensuality, the peaks of the human mind or internal impulses. The purpose of the article is to analyze works of fine art that demonstrate the key “meanings” in their causal

relationship. The result was the conclusion about the significance of such assessments in the works of researchers and in the works of artists, who reveal the meaning of natural existence by imaginative means, by the power of their artistic potential. Cultural and art criticism approaches help to see the “picture of the world” in the identified meanings, which emphasizes the relevance of the article, in which attempts are made to draw the reader's attention to the current state of affairs in the field of Nature, the relationship between humans and animals, the need to preserve their lives in the era of global changes.

Keywords: philosophy, nature, perception, meanings, ancient artist, animal

Acknowledgments: This paper has been supported by The RUDN University Strategic Academic Leadership Program.

For citation: Portnova, I.V. (2023) The philosophy of “natural nature” and “cosmocentrism” in the visual arts of the old and new times. Paradigms of meanings. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 244–256. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/20

Введение

Современная эпоха постмодерна высветила проблемы в мире живой Природы. В каком виде можно наблюдать ее сегодня, сохранила ли она часть своей первозданности? Рассуждения мыслителей демонстрируют заинтересованность данным вопросом. Alfred Biese [1. P. 238] отмечал, что человек нуждался и нуждается в Природе, его существование зависит от нее, и она влияет на него множеством факторов. Изучая природные творения, теоретики, общественные деятели все чаще выделяют важную, претендующую на глобальную постановку вопроса проблему взаимоотношения человека и живой природы. Так, зарубежные авторы Wiliam R. Newman [2. P. 352], Timothy Morton [3. С. 249] на первый план правомерно ставят природоохранные вопросы, напрямую связанные с этическими, смысл которых заключается в насущной необходимости дать переоценку роли человека в природной среде, его влияния на Природу. Это влияние должно стать особенно щадящим, а позиция властвующей личности – уйти в прошлое. Martina Warnke [4. P. 165] полагает, что человек видит флору и фауну в трансформированном виде по причине неудачной попытки главенствовать над нею. Значительно измененной Природа предстала перед взором современного художника – человека постиндустриального общества. В своей книге «The Post-Industrial Landscape as Site for Creative Practice: Material Memory» Gwen Heeney [5. P. 199] говорит о том, что в результате постиндустриальной разрухи, опустошения природных пространств человек вынужден думать об экологии, прибегая к искусственному озеленению городов. Для нас также важно мнение теоретиков архитектуры, дизайнеров, представителей творческой профессии. Так, А.В. Иконников, автор многих книг по архитектуре, когда писал о формировании городской среды, указывал на природное пространство как неотъемлемое для биологического существования человека [6. С. 271]. Steffen Nijhuis, Ron van Lammeren, Frank van der Hoeven [7. P. 334] полагают, что в современных ландшафтных исследованиях нужно тщательно изучить вопрос их визуального восприятия и географию, чтобы получить информацию, насколько природа сегодня открыта такому взаимодействию и как данный процесс можно реализовать в сельской местности и в городской среде. Высотные здания, магистрали и прочее – уже привычные следствия постиндустриальной эпохи, в ко-

торой, кажется, живого места не осталось и следа. Когда Г.Ю. Любарский [8. С. 450] писал о пейзажном жанре в истории изобразительного искусства, то, вероятно, подразумевал существующую природную дисгармонию, вызванную человеком, и словно намеренно акцентировал внимание читателей, зрителей на красоте ландшафтов, эпичности или лиричности их многообразных видов. По мнению Е.В. Брызгалиной [9. С. 561], чтобы как-то поправить состояние дел в Природе, необходимо объединить усилия в естественнонаучной и гуманитарной сферах. Simon Bell, Ingrid Sarlov Herlin, Richard Stiles [10. P. 344] предлагают ландшафтными архитекторам, экологами, историкам, художникам взаимодействовать на международном уровне, чтобы создать единую площадку дискурса по проблемам природной среды, а также внедрить изучение этого вопроса в высшей школе, используя междисциплинарный формат. Рассуждая о профессии ландшафтного дизайнера, John L. Motloch [10. P. 384], Joachim Wolschke-Bulmann, Ronald Clark [11. P. 219] также считают, что при планировании ландшафтных зон необходимо учитывать роль интегральных профессий. Так, можно оценить разные способы проектирования и оценки сил самой земли. Ранее сады и парки проектировались художниками-садовниками, сегодня это уже глобальная задача каждого по сохранению природных ресурсов. По мысли А.А. Горелова [12. С. 263], видоизменения природы, в свою очередь, продиктованы насущной потребностью человека в красоте. Осознание эстетики природы свойственно человеческому социуму. Об этом писала Т.Б. Любимова: «Было бы, наверное, банальностью утверждать, что любая культура в любом уголке земного шара в разные эпохи истории в той или иной мере осознавала гармонию Вселенной; примеров можно привести множество, причем независимо от того, насколько развита (в наших глазах и по нашим критериям) была эта культура» [13. С. 5].

В данной статье продолжим разговор о Природе на примере художественных произведений древности и в ракурсе исторических стилей Нового времени: барокко, классицизм, романтизм. Культурные архаические эпохи и последующие периоды отчетливо представили взгляд человека на природный мир, исполненный смыслов. Природа древности мыслилась как естественный макрокосмос, который со временем утрачивал свой первоначальный смысл. Здесь важными оценочными критериями будут понятия «естественной природы», «макрокосмоса» и урбанистических веяний, которые уже намечались в эпохи больших исторических стилей. Стиль выступит критерием данных изменений, высветит мировоззренческую сферу человека. В культурологическом смысле это полезный опыт. Он приоткрывает завесу исторического интереса к теме. Метод историко-художественного анализа позволит нарисовать более широкую картину природного мира в ракурсе взгляда творца.

«Естественная природа» в произведениях мастеров: от античности до Возрождения

«Естественная природа», ее живое измерение, натура были взяты на вооружение художниками древности. Проследим взгляд античного мастера на примере анималистической скульптуры, которая была распространенным явлением и дополнила существующую картину мира. В ней антропоморфный и зооморфный образы составили целостную сущность. В этой сущности заключаются важные моменты, раскрывающие позицию мастеров на окружа-

ющий мир. Момент истины для грека, прежде всего, заключался в правде, а правда – в подражании натуре. Не важно, будет ли это статуарный образ человека или зверя, в обоих случаях древний мастер пытливый взглядом оценивал модель, изучал и, изучая, познавал. Отметим, что принцип подражания, который будет положен в основу обучения изобразительным искусствам в академических школах, для грека вполне естественный подход. С этой позиции он оценивал и себя, не забывая при этом возвысить свою личность, как бы освобождаясь от прозы дня. В обозначенной связи возникает вопрос, сохраняется ли приверженность мастера к излюбленной им Природе или его начинает увлекать свободный творческий процесс, сфера воображения? Ведь в голове человека созревает идеал, которым можно наделить все, в том числе и Природу. Античные мыслители полагали, что живое тело универсально и естественным образом вписывается в космическую общность или Природу, которая закономерна, соразмерна восприятию человека. Не случайно философов Древней Греции называли «физиками», от греческого слова «природа». Античному мастеру предстояло познать творческие силы Природы, дать им подтверждение в произведениях искусства [14. Р. 292]. И.Т. Фролов по этому поводу сказал: «Идеалом, достойным мудреца, считалась жизнь в согласии с природой. Этим, по существу, обосновывалась и задача научного познания природы, которая впервые была поставлена античными мыслителями и решалась ими в рамках натурфилософии, путем выдвижения умозрительных догадок» [15. С. 187]. В натурфилософской концепции идее красоты отводилось значительное место. Это был обоснованный культ поклонения Природе во всей ее телесности и возвышенности. Вот почему грек так любит скульптуру. В объемной осязаемой массе он видит «откровение» своей философии, свою жизненную позицию. Обратим внимание на фигуры лошадей под всадниками с фриза Парфенона, на круглую скульптуру голов тех же коней (рис. 1, 2).



Рис. 1. Всадники. Греческий фриз с Парфенона. V в. до н.э. Мрамор. Британский музей. Лондон
Fig. 1. Riders. Greek frieze from the Parthenon. V century BC Marble. The British Museum. London



Рис. 2. Фидий. Конь из колесницы Селены. Восточный фронтон Парфенона. Мрамор. Британский музей. Лондон

Fig. 2. Phidias. The horse from Selene's chariot. The eastern pediment of the Parthenon. Marble. The British Museum. London

Здесь нет и доли обожествления, что так свойственно древним культурам, напротив, сама материальная сущность в лице анималистического образа налицо, словно живая земная оболочка окутала фигуры этих животных. Греческий мастер перестал бы себя уважать, если бы отказался от анатомического анализа или проработки наблюдаемых поведенческих моментов, особенностей статики или динамики и пр. Пристальное внимание к физическому миру, причем в благоустроенном виде, словно поднимает мысль грека над естественной Природой. Об этом писал А.И. Герцен: «Греко-римский мир был по превосходству реалистический, он любил и уважал природу. Он шел с нею заодно... космос был для него истина, за пределами которого он ничего не видел... Грек, озаренный высоким эстетическим чувством, прекрасно постигал выразительность внешнего, тайну формы, божественное для него существовало облеченным в человеческую красоту: в ней обоготворялась ему природа, и далее этой красоты он не шел...» [16. С. 30].

Итак, «естественная Природа» в умах и творениях греческих художников определяет их умонастроение, жизненный принцип и точку отсчета к действию. В хронологическом измерении греческая культура обозначается рамками старого времени. Однако взгляды древних греков на космос, природу, человека и животных во многом опережают время. Даже в мифологии, где так много фантастического, просматривается корневое природное начало. Антропоморфные или фантазмагорические боги и герои – не что иное, как зарождающаяся сила самой земли, Природы. И зарождается она в скульптуре, как наиболее соответствующей самой реальности, поскольку в среде изобразительных искусств пластический образ тактилен, обладает реальным объемом, формой и ближе всего отражает качества действительности. Глядя на произведения греческих мастеров, создается впечатление вечности мироздания в его закономерностях и материальности. Однако последующая эпоха Средневековья продемонстрировала всю ту трансформацию, которая очевидным образом сказалась на Природе. Казалось бы, сокровенная идея творения человека из праха земного в библейской интерпретации подчеркивает изначальный смысл бытия Природы. В средневековом изобразительном искусстве священный смысл сохранился, но ушла «плоть» земли, образы словно обесцветились. Посмотрим на конкретном примере – рельефах Дмитриевского собора во Владимире (рис. 3, 4).



Рис. 3. Царь Давид и зооморфные образы на фасаде Дмитриевского собора во Владимире
Fig. 3. Tsar David and zoomorphic images on the facade of the Dmitrievsky Cathedral in Vladimir



Рис. 4. Аркатурно-колончатый пояс на фасаде Дмитриевского собора во Владимире
Fig. 4. An arcature-columnar belt on the facade of the Dmitrievsky Cathedral in Vladimir

Мы не будем касаться древнерусской символики, которая хорошо описана в книге Г.К. Вагнера «Скульптура Владимиро-Суздальской Руси» [17. С. 480]. Обратим внимание на характер той самой Природы, которая так любопытно трактована в растительных мотивах, образах животных. Львы, грифоны, кентавры, уже не реальные звери, птицы, они окончательно потеряли свою физическую форму, превратились в узор, ковровым орнаментом окутав фасады владимирских храмов. В этом усложненном изяществе выделим изображение «древа жизни», которое вписалось в структуру аркатурно-колончатого пояса. Тема райского сада звучит откровенно, вот только стилизованный характер колонок и арок, обозначающих те самые деревья, которые были в райском саду, уже далеки от интерпретации «естественной Природы». Сугубо символический образ христианского понимания мира привел к переосмыслению изначального смысла. Универсальная и многогранная тема Природы все больше и больше сводится к понятию знака, символа [18. Р. 134].

Интересная картина со смыслом, постижением сути Природы наблюдается в эпоху Возрождения. Как известно, эпоха невероятного взлета человеческого потенциала во всех областях искусства и наук не оставила без внимания и природный мир. Впрочем, она и не могла его оставить, поскольку базировалась на нем. «Альберти считает любую созданную природой вещь совершенной от природы», – писала Н.В. Ревякина [19]. Michel Jeanneret [20. P. 320] говорит о чувствительности возрожденческой культуры к разным наукам, в которые вплетаются теории сотворения и космологии. Природа во многом изучена, осмыслена, одухотворена. Стоит посмотреть на картины Тициана, Рафаэля, Джорджоне, Леонардо да Винчи и других мастеров, чтобы отметить данные качества. Одухотворенная, она же «естественная Природа» во всем: в трактовке персонажей, человека и животных и окружающем пространстве. Ее естество – важный художественный принцип, ведь он позволял художникам показать всю эстетику материи, реалий и при этом наделять Природу еще большим смыслом. Этот случай объясняет тот факт, что мастера итальянского Возрождения сделали ключевой идеей своих устремлений греческое натуроподобие, любовь к Природе, натуре. Эдуард Шюре писал, что для Леонардо видимая природа была единственным путеводителем. Признавая абсолютную неизбежность законов Природы, посредством опыта он видит в ней единственный источник познания [21. С. 661]. Пейзажные перспективы, уходящие в глубину, раскрывающиеся небесные сущности стали сферой изучения архитекторов, графиков, живописцев. Природа впервые получила свое изобразительное пространство, так, как ее и следовало изображать реальной и одновременно одухотворенной. Здесь же отметим следующий нюанс. Степень одухотворения, одушевления неизменно говорит о постижении ее человеком и последующем желании ее изменить. И пусть пейзаж пока «свят» точно так же, как наделены потенциальной святостью герои произведений данной эпохи, все же, сохраняя свое естественное русло, Природа постепенно будет изображаться в новых конструкциях, с последующими урбанистическими чертами. Этот очевидный переход совершится уже в последующие столетия.

«Космоцентризм» в эпоху больших исторических стилей

XVII–XIX вв. – время больших исторических стилей. Барокко и классицизм доминируют в изобразительном искусстве, появление которых было спрогнозировано предшествующим столетием. Позднее Возрождение подготовило ситуацию для восприятия космогонических сущностей. Вспомним гиперболизированные анатомические тела Микеланджело на фресках потолка Сикстинской капеллы в Риме. Фигуры, повисшие на небесах, вопреки физическим законам материи творили библейскую историю. При всем композиционном размахе, масштабе образов запечатленная «вселенная» исполнена священного смысла. В этой «вселенной», буквально перенасыщенной героями, господствует особая Природа, не земная. Космогония барокко другого плана. Она не менее мощная, динамичная, но все больше предстает в круговороте природных циклов, состояний. Ее эмоциональность безудержная, меняющиеся природные виды быстротечные, как, например, на полотнах фламандского живописца XVII в. П. Рубенса (рис. 5).



Рис. 5. Питер Пауль Рубенс. Пейзаж с радугой, 1630–1635. Холст, масло. Государственный Эрмитаж
Fig. 5. Peter Paul Rubens. Landscape with a rainbow 1630–1635. Oil on canvas. The State Hermitage Museum

Радуга на картине Рубенса «Пейзаж с радугой» словно заряжена энергией земли. Она растворяется в небе, создается ощущение, что уходит в просторы вселенной. Человек, животные и сельские фламандские домики органично вписались в параметры данного мироздания. Природа здесь естественная и не естественная одновременно. В барочную концепцию укладывается неожиданность точек зрения, театральное впечатление кулис, контрастное противопоставление планов, протяженность пространственных видов. Похоже, мир Природы в ее привычных законах и реалиях перестал устраивать человека. Он желает видеть ее в более широком масштабе, приближая к Абсолюту. В произведениях П. Рубенса, мастеров натюрморта Ф. Снейдерса, голландских живописцев «цветов» и «завтраков» П. Класа, В. Хеда, А. Миньон и др., даны разные изобразительные акценты. Здесь приемлемо многое: натурализм и натуральность передачи форм и деталей, резкие цветовые или пластические контрасты, световые вспышки и гиперболизация форм – и все это в трактовке природных форм. Заметим, что мастера голландского натюрморта барочными живописцами не были, однако их взгляд на Природу, натуру также всеобъемлющ. Их натюрморты не отличались тематической широтой, однако принцип вглядывания в характер вещей свидетельствовал об интересе к Природе, мирозданию. Художники прониклись древней натурфилософией и взяли за основу эмпирические опыты как средство ее познания [22. Р. 319]. Отсюда любовь голландцев к разнообразным конфигурациям в трактовке цветов и насекомых, животных. Визуализация природы во всех ее проявлениях – это не частный вопрос. Природа как будто ставит человека перед выбором – признать ее грандиозность, силу или проигнорировать. Человек идет по пути признания. В своем желании постичь ее вселенский характер он осознает ограниченность своих возможностей, но оказывается властным нарисовать картину Природы по своему усмотрению, что и делает барочный художник. В произведениях барочных живописцев, скульпторов наблюдается стремление к интерпретации природного бытия в неестественных фантазмагорических, иллюзионистических ракурсах, представляя картины неуспокоенной природы. Можно сказать, макрокосм бароч-

ного мировосприятия XVII–XVIII вв. – путь к изменению, подчинению и дальнейшим урбанистическим новшествам. Пока нет настоящей индустриальной модернизации, данная проблема не будоражила умы общественности, хотя ростки к ее появлению уже созревали. Получается, что барокко с присущей стилю динамикой, контрастами, пространственным размахом неизменно вмещивается в природу. Надо сказать, ощущение космогонической изменчивости заключается в природе самого стиля. По мнению Jelena Todorović [23. P. 180], сформировавшаяся модель мышления Нового времени обязана барокко, стилистику которого автор оценивает как пространственную множественность. У Victoria Charles, Klaus Carl [24. P. 254] это «страстное искусство». Lilian H. Zirpolo [25. P. 692] полагает, что вся художественная «энциклопедия» барочной эпохи в изобразительном искусстве наполнена ключевыми фигурами мифологического, библейского, исторического плана. Мы добавим – пейзажного. Фигуры в пейзаже обретают необходимый барочный вселенский размах.

Как видим, космогонизм барочного стиля органично отразил смысл динамичного природного бытия. Теперь посмотрим, как обстоит дело с классицизмом, сменившим барокко, который называют царством разума и логической упорядоченности. Эстетическая позиция классицизма заключалась в том, что искусство должно быть рациональным и, следовательно, морально лучше [26. P. 72]. Природа же моральной быть не может, однако предстает возвышенной в духе античного идеала. Это возврат в прошлое, желание сохранить ее целостность? Такое желание действительно прослеживается в искусстве классицизма. Можно увидеть это в произведениях, например, французского живописца XVIII в. К. Лоррена (рис. 6).



Рис. 6. Клод Лоррен. Морской пейзаж с Аполлоном и Меркурием, 1642. Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Fig. 6. Claude-Lorraine. Seascape with Apollo and Mercury, 1642. National Gallery, London, United Kingdom

Ощутима статика в изображении античных руин, горизонталей моря и неба, как будто вселенная древнего мира с его идеальными героями не была подвержена изменениям. Она всегда разумна и одновременно вызывает

ощущение некоторой отстраненности, отсутствия живых проявлений. Может быть, классицизм в своем ретровзгляде в античность стремился обратить взор на целостность природы в ее гармонии, на тот естественный макрокосмос, который был в умах древних греков. Создается впечатление, что классицизм появился в истории, чтобы исправить, освободить творения барокко от ненужной пышности, декоративности, подвижности, заслоняющей эту цельность, а самое главное – сохранить лицо первозданной Природы. Она через призму классицизма выражает Абсолют. «Макрокосм» стиля классицизм обязательно идеален, не так изменчив, как в барокко, а значит, способен сохранить Природу в своем естественном русле. В эпоху классицизма эта идеальная Природа словно оберегается от постороннего взора, в ней – вечность. Немецкий критик и знаток классической скульптуры И.И. Винкельманн [27. Р. 210] полагал, что художественное образование следует прежде всего строить на следовании античным образцам, потом уже сверять с натурой. Этот подражательный принцип, принятый в художественных академиях Европы, оказался важным постулатом в формировании концепции самой Природы. Сформировавшийся классический идеал словно удержал Природу в плоскости античного правдоподобия, не позволил ей меняться.

Романтизм XIX столетия вновь все переосмыслил. В книге Léon Rosenthal «Romanticism» [28. Р. 272] стиль определяется как новая художественная свобода, в котором другое движение и новое выражение. По мнению David Blayney Brown, David Brown Blayney [29. С. 447] романтизм не столько стиль, сколько «способ чувства». В концепции художников-романтиков Природа хороша только та, которая вызывает восхищение своей красотой и возвышенными видами, и она в этом смысле выходит за границы только одного любования. Она животрепещущая материя, так же активная, как и деяния человека, в унисон с ним творит историю. Здесь можно провести параллель с искусством барокко. Там тоже движения, изменения. В угоду стилю Природа приобретала неожиданные точки зрения, как бы обнажая свою родовую чувственность. В романтизме она еще трактуется как укрытие от чего-то нехорошего, порочного. Например, эту роль выполняют гроты, секретные места в английских живописных парках. Страстное стремление романтического мирозерцания – обрести полноту обновления наперекор всякой логике неизменно приводит к тому, что Природа также будет подвергаться вмешательству. Высокое закатное небо, лунные виды, величественные горы на картинах английских, немецких, французских мастеров – это только кажущиеся эпизоды романтизированной Природы, в которой нет места человеку. На самом деле, во второй половине и в конце XIX в. мы увидим совсем другие варианты. Человек, вторгаясь в Природу, будет все чаще оставлять в ней следы своего пребывания.

В итоге Природа в барочном, классицистическом, романтическом мирозерцании такая, какую ее желает видеть человек. В том и заключаются стилевые парадигмы, их смысл. Сам человек предстает частью природного «макркосмоса» и воспринимает Природу как поле приложения своих сил. Человек может сопоставлять свои силы и силы земли, питаясь от ее корней, понимая, что Природа выступает источником его благоденствия, и все равно так или иначе его мышление настроено на конструирование, переделку этого мира. Появление стилей и трактовка в них окружающей среды – результат такого творчества.

Заключение

Как видим, концепция «естественной Природы» и ее «макрокосмических» сущностей находит разные проявления. Вплетаясь в стили эпох, образ Природы наряду с человеком занимает важное место, и его роль не сводится только к фоновой описательной характеристике. Его изучение дает объяснение характера эпохи с ее стилевыми особенностями. Нам сложно представить, что в жанровой системе изобразительного искусства окажется изолированным пейзаж, не говоря уже о других жанрах, в которых так или иначе будет фигурировать природная среда. Когда древние художники, эпохи Средневековья, Возрождения, XVII–XX вв. смотрели на Природу, они демонстрировали значимость своего существования. Природа – поле их жизнедеятельности и эксперимента. «Естественная Природа» древних – лицо человеческого мироустройства, а «космогония» больших стилевых эпох – показатель их изменчивости. В последующее время, в эпоху покорения живой природы, эпоху больших научных открытий XIX–XX вв., ее изменчивый характер еще более выражен. Урбанистическое восприятие XX столетия продемонстрировало позицию размышляющего исследователя, художника о царстве флоры и фауны. В современном мире новой виртуальной реальности, смелых дизайнерских проектов Природа встраивается в умозрительную область, и человек призван не забывать о ней как о большой непреложной ценности.

Список источников

1. *Biese A.* The Development of the Feeling for Nature in the Middle Ages and Modern Times. London : Create Space Independent Publishing Platform, 2018.
2. *William R. Newman* Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect. Nature University of Chicago Press, 2015.
3. *Morton T.* Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Harvard University Press, 2007.
4. *Warnke M.* Political Landscape: The Art History of Nature. Harvard University Press, 1995.
5. *Heeney G.* The Post-Industrial Landscape as Site for Creative Practice: Material Memory Cambridge Scholars Publishing, 2018.
6. *Иконников А.В.* Искусство, среда, время. М. : Советский художник, 1985.
7. *Nijhuis S., Lammeren R. van, Hoeven F. van der.* Exploring the Visual Landscape: Advances in Physiognomic Landscape Research in the Netherlands. Amsterdam : TU Delft., 2011.
8. *Любарский Г.Ю.* Морфология истории. М. : КМК, 2000.
9. *Брызгалова Е.В.* Концепции современного естествознания. М. : Проспект, 2014.
10. *Bell S., Sarlov Herlin I., Stiles R.* Exploring the Boundaries of Landscape Architecture Routledge. York, 2011.
11. *Wolschke-Bulmahn J., Clark R.* From Garden Art to Landscape Architecture: Traditions, Re-Evaluations, and Future Perspectives. Akademische Verlagsgemeinschaft München. Munich, 2002.
12. *Горелов А.А.* Социальная экология. М. : ИФ РАН, 2013.
13. *Любимова Т.Б.* Человек и искусство. В.1. Антропос и поэсис. М. : ИФ РАН, 2013.
14. *Skovbjerg Paldam C., Wamberg J.* Art, Technology and Nature: Renaissance to Postmodernity, Burlington. Routledge, 2019.
15. *Фролов И.Т.* Введение в философию: учебник для вузов. Ч. 2. М. : Политиздат, 1989.
16. *Герцен А.И.* Собрание сочинений в тридцати томах : Т. 3: Дилетантизм в науке. Письма об изучении природы, 1842–1846. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1954.
17. *Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир, Боголюбово. М. : Искусство, 1969.
18. *Musée de Cluny, Pastoureau M., Taburet E., Zink M.* Art and Nature in the Middle Ages. London : Yale University Press, 2016.

19. Ревякина Н.В. Природа человека в итальянском гуманизме XV в и современная наука // Искусство и культура Европы эпохи Возрождения и раннего времени: сборник трудов в честь Всеволода Матвеевича Володарского. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 9–16.
20. Jeanneret M. Perpetual Motion: Transforming Shapes in the Renaissance from Da Vinci to Montaigne. London : JHU Press, 2001.
21. Шюпе Э. Пророки Возрождения. М. : Новый Акрополь, 2014.
22. Bass M.A. Insect Artifice: Nature and Art in the Dutch Revolt. Princeton : Princeton University Press, 2019.
23. Todorović J. Hidden Legacies of Baroque Thought in Contemporary Literature: The Realms of Eternal Present Cambridge Scholars Publishing, 2018.
24. Charles V., Carl K. Baroque Art. New York : Parkstone International, 2014.
25. Zirpolo L.H. Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture, Rowman & Littlefield, 2018.
26. Charles V. Neoclassicism. New York : Parkstone International, 2019.
27. North J.H. Winckelmann's "Philosophy of Art": A Prelude to German Classicism EBSCO ebook academic collection. Cambridge Scholars Publishing, 2013.
28. Rosenthal L. Romanticism. New York : Parkstone International, 2014.
29. Blayney Brown D. Romanticism. Art ideas. London : Phaidon Press, 2001.

References

1. Biese, A. (2018) *The Development of the Feeling for Nature in the Middle Ages and Modern Times*. London: Create Space Independent Publishing Platform:
2. Wiliam, R. (2005) *Newman Promethean Ambitions: Alchemy and the Quest to Perfect Nature*. University of Chicago Press.
3. Morton, T. (2007) *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press.
4. Warnke, M. (1995) *Political Landscape: The Art History of Nature*. Harvard University Press.
5. Heeney, G. (2018) *The Post-Industrial Landscape as Site for Creative Practice: Material Memory*. Cambridge Scholars Publishing.
6. Ikonnikov, A.V. (1985) *Iskusstvo, sreda, vremya* [Art, Environment, Time]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
7. Nijhuis, S., Lammeren, R. van & Hoeven, F. van der (2011) *Exploring the Visual Landscape: Advances in Physiognomic Landscape Research in the Netherlands*. Amsterdam: TU Delft.
8. Lyubarsky, G.Yu. (2000) *Morfologiya istorii* [Morphology of History]. Moscow: KMK.
9. Bryzgalina, E.V. (2014) *Kontseptsii sovremennogo estestvoznaniya* [Concepts of modern natural science]. Moscow: Prospect.
10. Bell, S., Sarlov Herlin, I. & Stiles, R. (2011) *Exploring the Boundaries of Landscape Architecture*. Routledge, New York.
11. Wolschke-Bulmahn, J. & Clark, R. (2002) *From Garden Art to Landscape Architecture: Traditions, Re-Evaluations, and Future Perspectives*. Munich: Akademische Verlagsgemeinschaft München.
12. Gorelov, A.A. (2013) *Sotsial'naya ekologiya* [Social Ecology]. Moscow: IF RAS.
13. Lyubimova, T.B. (2013) *Chelovek i iskusstvo* [Man and Art]. Vol. 1. Moscow: IF RAS.
14. Skovbjerg Paldam, C. & Wamberg, J. (2019) *Art, Technology and Nature: Renaissance to Postmodernity*. Burlington: Routledge.
15. Frolov, I.T. (1989) *Vvedenie v filosofiyu* [Introduction to Philosophy]. Moscow: Politizdat.
16. Herzen, A.I. (1954) *Sobranie sochineniy v tridsati tomakh* [Collected works in thirty volumes]. Vol. 3. Moscow: USSR Academy of Sciences.
17. Wagner, G.K. (1969) *Skul'ptura Drevney Rusi. XII vek* [Sculpture in Ancient Russia. The 12th century]. Vladimir; Bogolyubovo; Mosco: Iskusstvo.
18. Musée de Cluny, Pastoureau, M., Taburet, E. & Zink, M. (2016) *Art and Nature in the Middle Ages*. London: Yale University Press.
19. Revyakina, N.V. (2016) Priroda cheloveka v ital'yanskom gumanizme XV v i sovremennaya nauka [Human nature in Italian Humanism of the 15th century and modern science]. In: *Iskusstvo i kul'tura Evropy epokhi Vozrozhdeniya i rannego vremeni. Sbornik trudov v chest' Vsevoloda Matveevicha Volodarskogo* [Art and culture of Europe of the Renaissance and early times. Collection of works in honor of Vsevolod Matveevich Volodarsky]. Moscow; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. pp. 9–16.

20. Jeanneret, M. (2001) *Perpetual Motion: Transforming Shapes in the Renaissance from Da Vinci to Montaigne*. London: JHU Press.
21. Schure, E. (2014) *Proroki Vozrozhdeniya* [Prophets of the Renaissance]. Moscow: Novyy Akropol'.
22. Bass, M.A. (2019) *Insect Artifice: Nature and Art in the Dutch Revolt*. Princeton: Princeton University Press.
23. Todorović, J. (2018) *Hidden Legacies of Baroque Thought in Contemporary Literature: The Realms of Eternal Present*. Cambridge Scholars Publishing.
24. Charles, V. & Carl, K. (2014) *Baroque Art*. New York: Parkstone International.
25. Zirpolo, L.H. (2018) *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*. Rowman & Littlefield.
26. Charles, V. (2019) *Neoclassicism*. New York: Parkstone International.
27. North, J.H. (2013) *Winckelmann's "Philosophy of Art": A Prelude to German Classicism*. Cambridge Scholars Publishing.
28. Rosenthal, L. (2014) *Romanticism*. New York: Parkstone International.
29. Blayney Brown, D. (2001) *Romanticism*. A & I. London: Phaidon Press.

Сведения об авторе:

Портнова И.В. – кандидат искусствоведения, доцент департамента архитектуры Инженерной академии Российского университета дружбы народов (Москва, Россия). E-mail: irinaportnova@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Portnova I.V. – Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: irinaportnova@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 24.08.2021;
одобрена после рецензирования 24.09.2021; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 24.08.2021;
approved after reviewing 24.09.2021; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 783.3

doi: 10.17223/22220836/50/21

ВЛИЯНИЕ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ В ДРАМАТУРГИИ КАНТАТЫ «ИСТОРИЯ ДОКТОРА ИОГАННА ФАУСТА» А.Г. ШНИТКЕ

Ирина Владимировна Рыбкова

*Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Саратов, Россия,
sch_irina_82@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается драматургия в кантате «История доктора Иоганна Фауста» А.Г. Шнитке, основанная на сочетании текста и контекста. Их диалог способен проявить особенности трактовки сюжета и его воплощения в музыкальном языке. Анализ уровня текста позволил выявить влияние на сюжет различных источников. Разбор контекста был сосредоточен на выявлении влияния жанровых моделей пассионов и антипассионов, а также аллюзийные параллели между «Страстями по Матфею И.С. Баха» и кантатой А.Г. Шнитке.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, кантата «История доктора Иоганна Фауста», драматургия, жанровая модель

Для цитирования: Рыбкова И.В. Влияние жанровых моделей в драматургии кантаты «История доктора Иоганна Фауста» А.Г. Шнитке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 257–265. doi: 10.17223/22220836/50/21

Original article

THE INFLUENCE OF GENRE MODELS IN THE DRAMATURGY OF THE CANTATA “THE STORY OF DR. JOHANN FAUST” A. SCHNITKE

Irina V. Rybkova

*Saratov State conservatory named after L.V. Sobinov, Saratov, Russian Federation,
sch_irina_82@mail.ru*

Abstract. The article considers the features of dramaturgy in the cantata “The History of Doctor Johann Faust” by A.G. Schnittke, which can be identified by analyzing the levels of text and context. Their dialogical interaction is able to reveal the nuances of the interpretation of the plot and its implementation in the musical language of the work. Analysis of the text revealed the influence on the plot of various sources, including the “The Folk Book of Faust” by I. Shpis, “The Tragic Story of Doctor Faust” by C. Marlowe, the tragedy “Faust” by I.V. Goethe in the translation of B. Pasternak, and also the famous novel of the XX century “Doctor Faustus” by T. Mann. The choice of the primary source (“The Folk Book of Faust”) was due to the fact that this version was little known, in contrast to later texts about him. A.G. Schnittke was impressed by the playful nature of the text, which is in “The Folk Book of Faust”. At the same time, the musical text compliments a broad context, where the late versions of the legend of Faust are present in the form of hints and allusions. The composer sought to show the ambiguity of the figure of Faust in the culture of modern times. Two types of world perception (the cosmogonic and the eschatological) were combined in the cantata. It led to the actualization of the characteristics of two genres in the musical language: passions and anti-passions. From the point of view of the structure of the cantata, the passions became that basis for the construction of the whole. The composer reinforces this association with parallels with St. Matthew Passion by I.S. Bach. This is

indicated by the use of the formula “narrator – hero (Faust)”. They are outwardly similar to the evangelist (tenor) and Jesus (bass) in their functions.

With the introduction No. 1 of “St. Matthew Passion” by J.S. Bach, the “Prologue” has a common time signature (12/8; the composer points out a different grouping within a measure (4/4) only in the percussion and piano parts, which proves a special interpretation of this instrument as a percussion), the incoming ascending movement of the melody, which, having reached the top, descends. Anti-Passions are contained in the content. At the center of the story is not the saint, but the sinner. According to the plot, repentance is not provided, on the contrary, the ending is a ridicule of the farewell rites. The ambiguity is also evident in relation to the figure of the narrator. In numbers 4–7, his place is taken by Mephistopheles, who is represented as a countertenor and contralto.

A comparison of the two genre models suggests that the composer applied the widely interpreted principle of polystylistics. Its influence on dramaturgy clearly shows the eternal theme of “Good and Evil”, which was one of the leading in the work of A.G. Schnittke.

Keywords: Alfred Schnittke, cantata “The Story of Dr. Johann Faust”, dramaturgy, genre model

For citation: Rybkova, I.V. (2023) The influence of genre models in the dramaturgy of the cantata “The story of Dr. Johann Faust” A. Schnittke. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 257–265. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/21

«И я прикован силой небывалой
к тем образам, нахлынувшим извне».

И.В. Геме (пер. Б.Л. Пастернака)

Тема морально-нравственного поиска, заложенного в человеческой экзистенции от рождения до смерти, – один из главных вопросов творчества А.Г. Шнитке. Отвечая на него, композитор не единожды обращался к фигуре доктора Фауста, ставшей отправной точкой в глубоких размышлениях об основаниях бытия. В диалоге с А.В. Ивашкиным [1] он обозначает Фауста как проводника в область запретного, ибо поступки и память о них продолжают существовать независимо от самого человека, что неизмеримо повышает планку ответственности за совершаемые действия. Ведущим способом реализации данной концепции в кантате «История доктора Иоганна Фауста» становится актуализация культурных кодов и их преломление в композиторском стиле, жанрах, музыкальном языке и драматургии. Широко поставленный вопрос композитор на уровне содержания редуцирует до антитезы «Добро – Зло», развитие которой нацелено на подчеркивание внутренней неоднозначности каждого из полюсов. Двойственность, ярко проявляющаяся в музыкальном языке «Истории доктора Иоганна Фауста», приводит к напряженному диалогу текста и контекста сочинения.

К области текста относится сам сюжет о Фаусте. Он есть исходная точка всех «размышлений» и именно он, оказывается, не сводим только к «Народной книге о Фаусте», а вбирает в себя большинство воплощений этого персонажа в культуре. Область контекста образована жанровыми «ассоциациями» кантаты с моделями пассионов и антипассионов, что дополняет еще один аспект рассмотрения при трактовке главного персонажа. Рассмотрим подробнее уровни текста и контекста в «Истории доктора Иоганна Фауста» А.Г. Шнитке и их влияние на содержание кантаты.

Фигура Фауста стала для композитора одним из поводов к осмыслению краеугольных точек мироздания – что есть Добро и Зло, какое место занимает человек. Об этом писали многие исследователи творчества (в том числе

Л.В. Бобровская [2], А.В. Ивашкин [1], И.Я. Рыжкин [3], В.Н. Холопова [4], Е.И. Чигарёва [5]), об этом говорил сам автор во вступительном слове к исполнению кантаты Государственным симфоническим оркестром и Государственным камерным хором Министерства культуры СССР (дирижер – В.К. Полянский; запись 1989 г.).

А.Г. Шнитке были знакомы многие произведения, посвященные знаменитому герою народных легенд, чародею и чернокнижнику: «Народная книга о Фаусте» И. Шписа, «Фауст» И.В. Гете и «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло, и, конечно, знаковый роман XX в. «Доктор Фаустус» Т. Манна, который был прочитан композитором в подлиннике, ибо в переводе, по его признанию, он терял некоторую часть своего контекста.

Первоначально А.Г. Шнитке хотел написать оперу на текст II части «Фауста» И.В. Гете, но позже передумал, хотя и обращался как к первоисточнику на немецком языке, так и к переводу Б.Л. Пастернака. Затем было решено, что основу кантаты составит «Народная книга о Фаусте» Иоганна Шписа. В ней композитора привлекло совмещение ярких характеров персонажей и одновременно их «масочная» сущность, идущая от театра XVI в., а также временная дистанция между событиями и собственно самим рассказом, усиливающая надвременной характер сюжета. По воспоминаниям И.Я. Рыжкина, внимательному анализу подвергалась и «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло, для которого Зло не локализуется только под землей, а «Ад находится всюду, где действуют дьяволы... они охватывают Адом и все соприкасающееся с ними» [3. С. 60]. В связи с этим особое значение приобретают слова, которыми композитор завершает кантату: «Так бодрствуйте и бдите» (они заимствованы из Первого послания Петра 5:8).

В.Н. Холопова дает свое истолкование обращения именно к «Народной книге»: «Вспомним лишь об одной ранней подсказке: именно на этот источник написал свой „Плач доктора Фаустуса“ Адриан Лёверкюн, герой романа Томаса Манна. Текст „Народной книги“ привлек его живостью как бы реального рассказа о как бы реальном событии: неподдельный народный язык, наивное, несколько ханжеское изложение, противоречие между сочувствием грешнику и выраженным в словах осуждением» [4. С. 178]. «Народная книга о Фаусте» была написана в XVI в. и стала отражением своего времени: с его научными открытиями, с его антропоцентризмом и усиливающимся интересом к Античности. Это было время, когда мир для обывателя перестал быть понятным и неустойчивым. Господство иллюзорности подчеркивало особую роль театра, где все могло стать предметом игры, подмены, обмана, двоения. Каждая последующая эпоха пыталась найти свой ответ на вопрос о морально-нравственных устоях бытия, в XX в., преисполненном научных прорывов и распадом общей картины мира, отсутствием ориентиров, это противоречие «заввучало» с новой силой.

Память культуры, властвующая над героем, не позволила композитору полностью отказаться от многообразия трактовок, несмотря на декларацию подобной установки автором. В «Истории доктора Иоганна Фауста» А.Г. Шнитке находят отражение и народные образы, и мятежная личность (И.В. Гете), и сверхчеловек (Т. Манн), и миф о Фаусте (О. Шпенглер). Характерной особенностью персонажа является то, что он словно помещен в комнату, наполненную зеркалами, показывающими его с различных точек зрения.

Многочисленное и многогранное осмысление фаустовской темы отпечаталось и в самом тексте кантаты. Изначально он был написан (следовательно, и мыслился) на немецком языке. На премьере в 1983 г. в Вене (в любимой композитором Вене) кантата была исполнена на немецком языке, для исполнения в Москве братом композитора Виктором Шнитке был сделан эквиризмичный перевод на русский язык.

Выбранный для кантаты фрагмент «Народной книги о Фаусте» фокусирует в одной точке пространство и время: зафиксировано пограничное состояние – герой находится между двух полюсов, вместе с тем временной вектор неотвратно устремлен к развязке, так как поступки Фауста предприняты данным им обещанием. Соединение двух типов мироощущения: временного (эсхатологического) и пластически-пространственного (космогонического) – обуславливает возможность комбинирования двух антагонистических жанровых моделей – пассионы и антипассионы. Кульминационный момент расплаты главного героя за грехи и собственные заблуждения по сюжету напоминают одновременно и черную мессу, и пассионы, о чем пишет Л.В. Бобровская в своей статье «Кантата Альфреда Шнитке „История доктора Иоганна Фауста“». Аллюзия на библейский сюжет распятия Христа во искупление грехов человечества помещает сюжет в широкий контекст: «жанр страстей говорит о принципиальной однократности, неповторимости всех событий и об их „сверхзначимости“. А это беспредельно возвышает как личность Фауста, так и значение его поступков. Основная трагедия Фауста заключается в том, что, получив от Мефистофеля абсолютную свободу, он начинает нести такую же абсолютную ответственность за результат своей жизни» [2. С. 215]. Добавление к образу Фауста мученического ореола, с одной стороны, сближает его с романтическим мятежным гетевским Фаустом, а с другой стороны, усиливает признаки так называемой Черной мессы, искажающий пассионы.

Обращение к истории жанра «Страстей» показывает, что композитор соединил здесь два прототипа: это так называемые «драматические» респонсорные Страсти, широко распространенные в XVI в., и ораториальный тип пассионов, который можно увидеть в «Страстях по Матфею» И.С. Баха. Соединение двух моделей направлено на создание музыкальной исторической достоверности и в то же время это является подчинением канону, коим является в этом жанре шедевр великого лейпцигского кантора. Структура пассионов становится формообразующей в кантате А.Г. Шнитке, она превращена в остов, на котором зиждется история Фауста. «„Фауст“ начинается прологом, музыкальное решение которого так же обобщенно передает смысл предстоящего повествования, как и вступительное „шествие на Голгофу“ у Баха. Следующая сцена – встреча Фауста с учениками, магистрами и бакалаврами в деревне Римлих, близ Виттенберга (с чрезвычайно точным указанием места и времени действия), в центре ее – прощальный ужин и исповедь Фауста – соответствуют Тайной вечере у Баха. При этом Шнитке яркими музыкальными средствами выделяет слова Фауста о „прощальной чаше“, чем вызывает ассоциации со сценой причастия в „Страстях по Матфею“» [Там же. С. 214].

На традиционность формулы «рассказчик – главный герой» указывал сам композитор, он называл кантату «негативным пассионом». Его «открытием» становится выход на первый план персонажей – контрастенор и контральто, воплощающих Мефистофеля. В ходе сюжета они начинают конкурировать с

самим рассказчиком, претендуя на главную роль (например, в начале II части «Близок час»). Как пишет Е.И. Чигарёва, мотив двойничества свойствен «художественному миру Шнитке. Персонифицировано это воплотилось в образе Мефистофеля из кантаты „История доктора Иоганна Фауста“ с его разделением функций: сладкоголосый оболъстителъ – контратенор и карающий – контральто» [5. С. 138]. Циничная подмена главного второстепенным подчеркивает двойственность в оценке различных явлений в мире, соскальзывание истины в ложь.

Рассказчик (тенор-соло) и Фауст (бас-соло) трактованы в духе баховских пассионов: по своим функциям они внешне схожи с евангелистом (тенор) и Иисусом (бас). Однако сюжет (точнее, дьявольское начало в нем) искажает всех персонажей подобно отражению в кривом зеркале, поэтому рассказчик излагает перипетии сюжета, а Фауст страдает от осознания неизбежности расплаты. Но именно это положение героев вызывает с точки зрения общей драматургии больше всего вопросов: если это антипассион, как утверждал композитор, то к какому итогу приводит факт растерзания главного героя? В чем это похоже на инициацию в черной мессе? Л.В. Бобровская пишет, что «жанр „черной мессы“ извращает, искажает чистый и возвышенный жанр страстей, понятый здесь как жанр сострадания и надежды, молитвы и покаяния» [2. С. 217]. Сложный жанровый сплав приводит к смещению акцентов внутри системы персонажей.

Фауст (бас) выходит на авансцену лишь в 4-м номере («Исповедь Фауста»), затем бас выходит в составе квартета в номере 10 «Заключительный хорал». Для А.Г. Шнитке он оказывается не действующим, а, скорее, рефлексирующим героем. Композитор старается уменьшить ассоциации с воплощением чародея у И.В. Гёте и приблизиться к его трактовке Т. Манном в романе «Доктор Фаустус». В симфонической кантате «Плач доктора Фаустуса» Адриана Леверкюна явственно проходит идея «антистрастей». Ее персонаж сознательно выступает против искусства, который содержит в себе надежду на спасение. Он отправляет спать учеников в противоположность Христовой просьбе – «Бодрствуйте со мной», тем самым показывая готовность принесения себя в жертву. В этом намечено сходство с одной из самых значительных книг XX в., после растерзания героя оно заканчивается. Бас в составе квартета в «Заклучительном хорале» отвечает сразу двум «источникам»: моралитэ, наличествующему в «Народной книге о Фаусте», и финальному двойному хору в «Страстях по Матфею» И.С. Баха (в кантате – квартет солистов и смешанный хор), в диалоге с которыми находится автор.

В этом намеренном искажении очевидна попытка проверить сюжет «на прочность» путем инверсии функций героев. Оставляя троичность, композитор переводит ее из одного полюса в другой и вместо Святой Троицы появляются Мефистофель-контратенор, Мефистофель-контральто, Фауст. Здесь Фауст играет роль агнца, однако полное отождествление невозможно и противоестественно. Это дьявольская игра, намеренная издевка, инверсия, «выворачивание» сюжета. Исполнение Фаустом договора с Мефистофелем не приводит ни к инициации, ни к катарсису или освобождению от грехов, напротив, оно напоминает всем о неотвратимости расплаты, что, в свою очередь, апеллирует не к новому завету, а, скорее, к ветхозаветным жертвам. Разница же между новозаветной и ветхозаветной жертвой состоит в том, что

внешняя жертва не равна внутренней жертвенности. Под жертвой до Рождества Христова «понималось приношение Богу от земных плодов или царства животных. При этом обряд не подменял и не затмевал смысл религии. Внешняя жертва не исключала внутренней жертвы – покаяния духа перед Богом» [6]. Готов ли был Фауст из «Народной книги» Иоганна Шписа на внутреннюю жертву – скорее нет, чем да. А если нет, то Зло в мире продолжает окружать и искушать человека, о чем предупреждает композитор в финале кантаты.

Сочетание признаков пассионов и антипассионов приводит к коренному противоречию формы и содержания, граничащее с оксюмороном. Обе модели движутся к кульминации, но они предполагают различную развязку: в финале Страстей происходит снятие Иисуса с креста и прощение с Ним (у И.С. Баха – «Покойся с миром»); в финале антипассионов – профанация христианских обрядов. В первом случае сюжет обращен к размышлению о вечных истинах, о духовных началах Бытия, во втором, напротив, он сосредоточен на земном. Главным качеством этого «варианта» становится его телесность. Примирить их путем «простого» сложения невозможно, выбрать одну из моделей означает слишком упростить повествование, лишить его интриги, превратив в обыкновенное назидание. Игра двумя моделями, балансирование на грани усиливает ощущение двойственности сюжета, его «разорванности» между дозволенным и желаемым.

Аллюзия на жанр «Страстей» в кантате А.Г. Шнитке просвечивает с первых тактов: со вступлением № 1 «Страстей по Матфею» И.С. Баха «Пролог» роднит общий размер (12/8; композитор указывает на иную группировку внутри такта (4/4) только в партиях ударных инструментов и фортепиано, что доказывает особую трактовку этого инструмента как ударного), постепенное восходящее движение мелодии, которое, достигнув вершины, спускается вниз. Разница состоит лишь в объеме охватываемого диапазона: у И.С. Баха он составляет терцдециму: напомним, что число 13 символично для христианской культуры, оно напоминает о Тайной вечере, во время которой за столом сидели 12 апостолов и Христос, а в дохристианской культуре это число считалось знаком смерти, трактуемым как этап обновления; у А.Г. Шнитке – всего лишь в объеме уменьшенной септими, интервал, ставший приметой музыкального языка многих композиторов XX в. Опора на уменьшенный лад «предсказывает» будущее искажение модели, мелодия словно «сжеживается», сжимается под гнетом той истории, которую нужно поведать. Ведущая роль ритмической основы подчеркивает важность земного времени, его векторную направленность, его исчерпаемость и неотвратимость расплаты. Во 2-й цифре интонации гобоя, которому вторит английский рожок, напоминают мелодию в партии сопрано из № 1 «Страстей по Матфею» (и вновь очевидна разница между октавой у И.С. Баха и остановкой на большой септимере (затем перерастающей в малую нону) у А.Г. Шнитке, сигнализирующей об иллюзорности происходящего). Таким образом, на уровне аллюзий в области музыкального языка в Прологе кантаты композитор сталкивает Страсти и Анти-страсти, а также вечное и временное, небесное и земное.

В ходе развития сюжета признаки Страстей постепенно отходят на второй план: так, в «Исповеди Фауста» (№ 4) в партии баса на словах «Досточтимые, любезные господа, друзья мои!» появляются интонации мотива кре-

ста (2–4-й такты от цифры 24). Это создает иллюзию моления о чаше в Гефсиманском саду. По Евангелию от Луки, в момент моления Христу является ангел, дабы укрепить его в решении, в кантате вместо ангела в конце номера возникает Мефистофель, что усиливает признаки антистрастей. Следствием влияния иного жанра становится возвращение темы Пролога, но в противоположном направлении: восходящее движение заменяется нисходящим, а нисходящее – восходящим. Возникает вторая завязка сюжета в духе антипассионов, где роль рассказчика берут на себя контратенор и контральто. Изменение состава участников придает дополнительный импульс развитию, что приводит к гибели Фауста в № 7 («Гибель Фауста»). Примечательно, что из партитуры в № 6 («Ложное утешение») и части № 7 (с с. 55 до 70) «исчезает» хор. С одной стороны, это способствует динамизации, а с другой – происходит стирание из памяти хоралов, звучащих в «Страстях по Матфею» И.С. Баха, и действие двигается в соответствии с жанром антистрастей.

Появление мужского (а затем – смешанного) хора связано с показом учеников Фауста, их партии решены схематично и опираются на квартетные и секундовые созвучия. Застывшие от происходящего на их глазах студенты повторяют отдельные слова вслед за Мефистофелем (контральто). Свершившаяся расплата доктора Фауста позволяет вернуть рассказчику-тенору (в № 8 «После смерти Фауста») и хору (в № 9 «Эпилог») свои функции, подобно баховским Страстям. В «Эпилоге» повторяется хорал из № 1 «Пролог». В третьем проведении в одновременности звучат два варианта: исходный и в обращении. Вместе они графически образуют две линии, которые сходны с риторическими фигурами *catabasis* и *anabasis*, их можно сравнить с логикой развития жанров страстей и антистрастей. Для страстей характерно последование: *catabasis* и *anabasis* (смерть – воскрешение), для антистрастей – наоборот, *anabasis* и *catabasis* (гордыня – расплата). В финале (№ 10 «Заключительный хорал») А.Г. Шнитке помещает хор на текст из Первого послания Петра 5:8 «Так бодрствуйте, бдите!». Обрамление кантаты частями с участием хора также походит на № 1, 78 в «Страстях по Матфею» И.С. Баха, однако сюжет антистрастей не позволяет подобно барочному шедевру произнести «Мы все в слезах к Тебе склонимся». Актуальным становится предупреждение о том, что Зло не дремлет и окружает человека ежедневно, это роднит точку зрения композитора с К. Марло.

Соединение двух жанровых моделей проявилось на композиционном уровне, что позволяет говорить о широком толковании принципа полистилистики. Их применение напоминает о приеме симметрии, наиболее полно жанр страстей проявляется в № 1–3, антистрастей – в № 4–7, после растерзания Фауста возвращаются признаки страстей в № 8–10. Память культуры этих жанровых моделей, антагонистичных по своей природе, апеллирует к различным типам мироощущения (эсхатологическому и космогоническому), что, в свою очередь, позволяет подвергнуть испытанию главную антитезу «Добро – Зло». Помещенная одновременно в две разные системы, она высвечивает свои различные грани, тем самым демонстрируя двойственность внутри каждого из участников оппозиции.

Принцип совмещения, действующий на различных уровнях, основан на барочном тезисе – совмещения несовместимого. Таким представляется соединение идей разных литературных текстов, противоположных по своей

направленности жанровых моделей пассионов и антипассионов и двух систем взглядов – эсхатологической и космологической. Их «соседство» в одном произведении приводит не к синтезу, а к взаимному отталкиванию, так как антитеза «Добро – Зло» не может быть изжита. Подчиняясь логике развития мифа, в ходе развития сюжета она опирается на инверсирование смысла.

Совмещение земного и «слишком земного» внутри кантаты – это своего рода размышление о человеке, о его зависимости от общества в начале пути, самонадеянности молодости и потребности в духовном сквозь призму церковных институтов в зрелый период жизни. Но композитор отнюдь не ставит точку в конце, скорее, это многоточие. Симметричность на композиционном и жанровом уровнях входит в противоречие с пластом содержания: после № 8 «После смерти Фауста» действие прекращается (дух Фауста приходит к ученику Вагнеру и открывает ему множество тайн), но продолжается моралитэ, взятое из «Народной книги» И. Шписа и Послания Петра, что приводит к раздвоенности финала.

Проблема финала является одной из стиливых примет музыкальной драматургии композитора. Е.И. Вартанова в статье «К вопросу о феноменологии музыкального мышления Альфреда Шнитке» проанализировала логику музыкальной драматургии композитора и указала двойственность финал-события и финала-вывода, который рассредоточен между III и IV этапами формы: «III этап – узнавание трагической вины и кара... IV этап – неведомое „четвертое измерение“» [7. С. 10]. Универсальная формула в связи с наличием сюжета несколько трансформирована. В кантате присутствуют осознание вины и ожидаемая расплата, однако не происходит подлинного озарения вследствие влияния текста (отсутствие раскаяния великого грешника) и контекста (жанр антистрастей). Новым измерением можно назвать обращение к молитве, прежде не звучавшей в кантате, призывающей всех праведников опасаться дьявольских искушений: «Так бодрствуйте, бдите!». В беседах с А.В. Ивашкиным А.Г. Шнитке признавался: «Я не верю в такую образцово-показательную идеальную жизнь. И это – одно из искушений, которое человек сам себе ставит, – но он никогда не должен ему поддаться» [1. С. 163]. Семантическая неоднозначность и взаимодействие двух противоположных по своей сути и мироощущению жанровых моделей приводит в драматургии кантаты «История доктора Иоганна Фауста» не к обретению истины, а только поиску пути к свету.

Список источников

1. *Ивашкин А.В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М. : Классика-XXI, 2003. 320 с.
2. *Бобровская Л.В.* Кантата Альфреда Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» // Бобровская Л.В. Гетевские чтения 1991. М. : Наука, 1991. С. 213–221.
3. *Рыжкин И.Я.* Фаустовская запредельность на творческом пути Альфреда Шнитке (воспоминания и размышления) // Рыжкин И.Я. Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1. К 65-летию со дня рождения. Из собраний «Шнитке-центра». М., 1999.
4. *Холопова В.Н.* Композитор Альфред Шнитке. М. : Аркаим, 2003. 228 с.
5. *Чигарёва Е.И.* Художественный мир А. Шнитке. Очерки. СПб. : Композитор, 2012. 368 с.
6. *Жертва* // www.azbyka.ru. URL: <https://azbyka.ru/zhertva> (дата обращения: 23.05.2019).
7. *Вартанова Е.И.* К вопросу о феноменологии музыкального мышления Альфреда Шнитке // Ученые записки Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. Вып. 2:

Творчество Альфреда Шнитке. К 65-летию со дня рождения. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2000. С. 3–11.

References

1. Ivashkin, A.V. (2003) *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow.: Klassika-XXI.
2. Bobrovskaya, L.V. (1991) Kantata Al'freda Shnitke "Istoriya doktora Ioganna Fausta" [Alfred Schnittke's Cantata "History of Dr. Johann Faust"]. In: Turaev, S.V. (ed.) *Getevskie chteniya 1991* [The Goethe Readings]. Moscow: Nauka. pp. 213–221.
3. Ryzhkin, I.Ya. (1999) Faustovskaya zapredel'nost' na tvorcheskom puti Al'freda Shnitke (vosminaniya i razmyshleniya) [Faustian transcendence on the creative path of Alfred Schnittke (memories and thoughts)]. In: Bogdanova, A. (ed.) *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya* [Dedicated to Alfred Schnittke]. Vol. 1. Moscow: MGIM. pp. 32–42.
4. Kholopova, V.N. (2003) *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Arkaim.
5. Chigareva, E.I. (2012) *Khudozhestvennyy mir A. Shnitke. Ocherki* [A. Schnittke's Artistic World. Essays.]. St. Petersburg: Kompozitor.
6. Azbyka.ru. (n.d.) *Zhertva* [Victim]. [Online] Available from: <https://azbyka.ru/zhertva> (Accessed: 23rd May 2019).
7. Vartanova, E.I. (2000) K voprosu o fenomenologii muzykal'nogo myshleniya Al'freda Shnitke [On the phenomenology of Alfred Schnittke's musical thinking]. *Uchenye zapiski Saratovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. L.V. Sobinova*. 2. pp. 3–11.

Сведения об авторе:

Рыбкова И.В. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. (Саратов, Россия). E-mail: sch_irina_82@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Rybko I.V. – Saratov State conservatory named after L.V. Sobinov (Saratov, Russian Federation). E-mail: sch_irina_82@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 29.10.2020;
одобрена после рецензирования 02.08.2021; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 29.10.2020;
approved after reviewing 02.08.2021; accepted for publication 15.05.2023.*

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья

УДК 069.01

doi: 10.17223/22220836/50/22

ЕДИНОЕ ЦИФРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЕЕВ РОССИИ: ПРОБЛЕМЫ УПОРЯДОЧЕНИЯ КОНТЕНТА И ПРОБЕЛЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЕЙНЫХ РАБОТНИКОВ

Наталья Ивановна Гендина¹, Елена Витальевна Косолапова²,
Дарья Дмитриевна Родионова³, Лариса Николаевна Рябцева⁴

^{1, 2, 3, 4} Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, Россия

¹ nii@kemguki.ru

² k-lena87@mail.ru

³ kafedramd@yandex.ru

⁴ lara_ryabtseva@inbox.ru

Аннотация. Обоснована актуальность создания и развития сайтов музеев в условиях цифровизации сферы культуры. Приведены результаты пилотажного исследования контента 60-ти сайтов государственных музеев России. С позиции создания единого электронного культурного пространства России раскрыты существующие в музейной практике подходы к структурированию и логическому упорядочению контента сайтов музеев. Охарактеризованы проблемы профессиональной подготовки музейных сотрудников в сфере создания цифрового контента.

Ключевые слова: музеи, сайты, цифровой контент, профессиональная подготовка музейного работника, профессиональные стандарты

Для цитирования: Гендина Н.И., Косолапова Е.В., Родионова Д.Д., Рябцева Л.Н. Единое цифровое пространство музеев России: проблемы упорядочения контента и пробелы в профессиональной подготовке музейных работников // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 266–284. doi: 10.17223/22220836/50/22

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

UNIFIED DIGITAL SPACE OF RUSSIAN MUSEUMS: PROBLEMS OF CONTENT ORDERING AND GAPS IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF MUSEUM WORKERS

Natalya I. Gendina¹, Elena V. Kosolapova², Darya D. Rodionova³,
Larisa N. Ryabtseva⁴

^{1, 2, 3, 4} Kemerovo State University of Culture, Kemerovo, Russian Federation

¹ nii@kemguki.ru

² k-lena87@mail.ru

³ kafedramd@yandex.ru

⁴ lara_ryabtseva@inbox.ru

Abstract. The relevance of the creation and development of museum websites in the context of digitalization of the cultural sphere is substantiated. Digitalization in museums is aimed not only at the main directions of museum activity, but also at promoting a positive image of the museum in the electronic information space, expanding the circle of museum visitors at the expense of remote users. The article presents the results of a pilot study of the content of 60 sites of the state museums of Russia.

The approaches to the creation of virtual representative offices that have developed in modern Russian museum practice are shown and real services provided to a remote user using a museum website are revealed. From the point of view of creating a unified electronic cultural space of Russia, the approaches existing in museum practice to structuring and logical ordering of the content of museum sites are revealed. The research methodology provided for an expert analysis of the main page of each of the analyzed museum sites.

As a result of the pilot study, the empirical nature of museum site construction was revealed: it is not regulated by a single system of requirements and a set of regulatory documents reflecting the specifics of museum activities in the context of digitalization. Under these conditions, the creation of official museum websites is mainly subjective, reflecting the personal preferences and views of their creators. The costs of empiricism are manifested in the following problems of presenting digital content on museum sites: the absence of a logically sound scheme that systematically and holistically reflects the digital content of the same type of museums and allows users to confidently navigate the all-Russian cultural space; difficulty of remote users' access to museum information: difficulty of user orientation on the site; lack of unification in the name and number of categories; the lack of clarity in the presentation of information reflecting the scientific and educational activities of museums; poor quality of search tools on museum websites.

The identified problems of presenting digital content relate not only to ensuring the cultural and cognitive needs of remote users and facilitating their orientation in the unified digital museum space of Russia, but also indicate a significant shortage of professional and digital competencies of employees creating museum sites, as well as the need to rethink the place and role of official sites in the activities of modern museums.

The results of the pilot study can be used to create new training profiles within the framework of the direction "Museology and protection of cultural and natural heritage objects", as well as to develop new programs for advanced training and retraining of personnel in the field of museums and museum-type institutions in an electronic environment, including in the distance learning system.

Keywords: museums, websites, digital content, professional training of a museum worker, professional standards

For citation: Gendina, N.I., Kosolapova, E.V., Rodionova, D.D. & Ryabtseva, L.N. (2023) Unified digital space of Russian museums: problems of content ordering and gaps in the professional training of museum workers. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 266–000. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/22

Официальные сайты музеев: актуальность создания и развития в условиях цифровизации сферы культуры. Конец XX в. и первая четверть XXI в. ознаменовались значительными изменениями в жизни музея и как социального института, и как учреждения культуры. Одним из важнейших трендов развития современных музеев является цифровизация, породившая необходимость осмысления преимуществ и рисков, которые сопряжены с формированием цифрового пространства музеев [1–4].

Пандемия Covid-19 явилась той чрезвычайной ситуацией, которая обострила для музеев проблему действенного присутствия в цифровой среде, в виртуальном информационном пространстве [5–8]. Перед всеми музеями без исключения встала задача виртуально приблизиться к своим посетителям и обеспечить им удаленный доступ к культурным ценностям, воплощенным в музейных коллекциях.

Одним из важнейших средств, обеспечивающих удаленным пользователям не только знакомство с содержанием хранящихся в музее экспонатов, но и с богатством современных форм и методов работы, широким спектром предлагаемых музеями услуг, являются официальные сайты музеев. В условиях вынужденной изоляции периода пандемии миллионы граждан именно за счет музейных сайтов смогли удовлетворить свои культурно-познавательные потребности. В профессиональных публикациях музейные сайты по праву относятся к категории важнейших средств современной музейной коммуникации [9] и трактуются как коммуникативный канал распространения культуры [10]. Музейные сайты интерпретируются как форма репрезентации [11] и средство презентации музея [12]; как инструмент привлечения туристов [13].

Примечательно, что если в 2005 г. в публикациях еще обсуждался вопрос «нужен ли современному российскому музею сайт» [14], то сейчас можно смело утверждать, что создание сайтов является насущной необходимостью отечественных музеев и носит массовый характер. Согласно сведениям, приведенным на портале «Музеи России», на 04.03.2022 в базе данных этого портала зафиксировано 1 492 сайта музеев (museum.ru/help.asp?stat), при этом портал ежемесячно посещает более 800 000 посетителей (museum.ru/help.asp?MR5). Соответственно, на первый план в настоящее время выступают проблемы осмысления музейных сайтов как неотъемлемой части интернет-пространства [15], необходимость разработки критериев оценки качества музейных сайтов [16].

Особую актуальность в связи с массовым характером разработки музейных сайтов приобретает обсуждение проблем проектирования музейных сайтов [17–21]. Появились первые документы нормативно-методического характера, направленные на упорядочение технологии создания музейных сайтов и порталов [22], технические рекомендации по созданию виртуальных музеев, в качестве которых зачастую рассматриваются музейные сайты [23].

Несмотря на довольно значительный массив публикаций, посвященных различным аспектам создания и продвижения музейных сайтов, в настоящее время наблюдается явный недостаток в исследованиях, раскрывающих состояние контента отечественных музейных сайтов, с одной стороны, с позиции удобства ориентации и поиска информации для пользователей, и, с другой стороны, с позиций формирования единого цифрового пространства музеев России.

Цели данной статьи:

1. Показать сложившиеся в современной отечественной музейной практике подходы к созданию виртуальных представительств и выявить реальные услуги, предоставляемые удаленному пользователю с помощью музейного сайта.

2. Раскрыть с позиции создания единого электронного культурного пространства России существующие в музейной практике подходы к структурированию и упорядочению контента официальных сайтов музеев.

3. Выявить сквозь призму пилотажного исследования проблемы профессиональной подготовки музейных сотрудников в сфере создания цифрового контента официальных музейных сайтов.

В соответствии с этими целями в исследовании условно выделяются три основных этапа.

База исследования. В период с июля 2021 г. по январь 2022 г. в научно-исследовательском институте информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры (НИИ ИТ СС КемГИК) было проведено пилотажное исследование контента официальных сайтов 60 музеев России.

Чтобы дать представление о том, официальные сайты каких музеев России составили выборку нашего пилотажного исследования, приведем их характеристику в табл. 1, 2.

Сведения об организационно-правовой форме музеев, официальные сайты которых подлежали анализу, представлены в табл. 1.

Таблица 1. Распределение музеев по организационно-правовой форме

Table 1. Distribution of museums by organizational and legal form

Организационно-правовая форма музеев	Количество музеев	
	Абс.	%
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры (ФГБУК)	24	40,0
Государственное бюджетное учреждение культуры (ГБУК)	17	28,4
Государственное автономное учреждение культуры (ГАУК)	10	16,6
Муниципальное бюджетное учреждение культуры (МБУК)	3	5,0
Бюджетное учреждение культуры (БУК)	3	5,0
Муниципальное автономное учреждение культуры (МАУК)	3	5,0
Всего	60	100

Таким образом, в выборку для изучения контента музейных сайтов вошли только государственные музеи, включая крупнейшие федеральные музеи России (Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Кунсткамера и др.), а также музеи муниципальные, объемы фондов которых значительно меньше (этноэкологический музей (экомузей)-заповедник – Тюльберский городок Кемеровского муниципального округа, муниципальное автономное учреждение «Парк истории реки Чусовой» и др.).

Формируя выборку, мы стремились использовать для анализа контент, представленный на официальных сайтах музеев различных профилей (табл. 2).

Таблица 2. Распределение музеев по профилю

Table 2. Distribution of museums by profile

Профиль музеев	Количество музеев	
	Абс.	%
Исторические (историко-культурные, историко-архитектурные, военно-исторические)	15	25,0
Комплексные (краевые, областные краеведческие)	12	20,0
Художественные	9	15,0
Литературные	9	15,0
Этнографические	5	8,3
Искусствоведческие	5	8,3
Технические	3	5,0
Естественнонаучные	2	3,4
Всего	60	100

В результате такого подхода в выборку были включены историко-культурные, историко-архитектурные и художественные комплексы: Влади-

миро-Суздальский, Костромской, Псково-Изборский, Вологодский и другие музеи-заповедники; областные (Алтайский, Белгородский, Новосибирский, Омский, Оренбургский, Пермский, Саратовский и др.) и краевые (Ставропольский, Хабаровский и др.) краеведческие музеи. В выборку вошли сайты таких литературных музеев, как Всероссийский музей А.С. Пушкина, Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы», музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», литературно-мемориальный музей-заповедник «Карабиха», мемориальный дом-музей В.А. Чивилихина и др.

Распределение музеев по профилям в данной выборке носит достаточно условный характер, поскольку, как известно, один и тот же музей может характеризоваться соотношением с разными профилями. Тем не менее, как справедливо отмечает О.С. Сапанжа, «на сегодняшний день именно административное и профильное деление является общепринятым» [24. С. 3].

Основные этапы и результаты пилотажного исследования

Первый этап исследования был связан с поиском ответа на вопрос «Какими видами виртуальных представительств располагают отечественные музеи?». Проанализировав виртуальные представительства 60 отечественных музеев, мы получили следующие данные (табл. 3).

Таблица 3. Виды виртуальных представительств музеев

Table 3. Types of virtual representations of museums

Вид виртуального представительства музея	Количество музеев	
	Абс.	%
Официальный сайт	60	100
Представительство в соцсетях	53	88,3
Канал на видеохостинг YouTube	34	56,6
Страница на платформе TripAdvisor	10	16,7
Канал в мессенджере Telegram	8	13,3
Блог на платформе Яндекс Дзен	4	6,7
Страница на фотохостинге Pinterest	3	5,0
Канал на видеохостинге TikTok	3	5,0
Блог на платформе Livejournal	3	5,0
Блог на платформе Blogspot	1	1,7
Страница на фотохостинге Flickr	1	1,7
Страница на платформе Soundcloud	1	1,7

Как следует из этой таблицы, отечественные музеи активно используют прежде всего такие виды виртуального представительства, как сайты, социальные сети и видеохостинг YouTube. Обращение к другим видам виртуальных представительств носит преимущественно единичный характер.

Большая часть отечественных музеев представлена в социальных сетях, о чем свидетельствуют данные, приведенные в табл. 4.

Таблица 4. Представительства музеев в социальных сетях

Table 4. Representation of museums in social networks

Наличие представительства в социальной сети	Количество музеев	
	Абс.	%
Имеют представительство	53	88,3
Не имеют представительства	7	11,7

Наиболее часто музеи располагают виртуальными представительствами в таких социальных сетях, как «ВКонтакте», Instagram и Facebook (табл. 5).

Таблица 5. Ранжированный ряд представительств музеев в различных социальных сетях

Table 5. Ranked number of museum representations in various social networks

Социальная сеть	Количество музеев	
	Абс.	%
ВКонтакте	51	85,0
Instagram	50	83,3
Facebook	49	81,7
Одноклассники	31	51,7
Twitter	23	38,3

В рамках данного исследования изучение специфики работы музеев с разными целевыми аудиториями различных социальных сетей не проводилось. В ходе исследования мы стремились найти ответы на вопросы «Что может получить удаленный пользователь с помощью музейного сайта? Какие услуги музеи предоставляют виртуальным посетителям дистанционно?». Для этого были выявлены рубрики, т.е. словесные формулировки тех разделов музейных сайтов, с помощью которых музеи представляют пользователю услуги удаленно (табл.6).

Таблица 6. Виртуальные точки доступа к современному музею

Table 6. Virtual access points to the modern museum

Раздел (рубрика) на сайте музея	Количество музейных сайтов	
	Абс.	%
Купить билет онлайн	38	63,3
Виртуальные экскурсии	34	56,7
Онлайн-музей, Виртуальный музей и т.п.	16	26,7
Виртуальные выставки	13	21,7
Магазин онлайн	12	20,0
Электронная библиотека	11	18,3
Виртуальные экспозиции, коллекции онлайн и т.п.	6	10,0
Заказать экскурсию онлайн	5	8,3
Другое (онлайн-лектории, онлайн-проекты, виртуальный методический кабинет, онлайн-путеводители, онлайн-квесты и т.п.)	18	30,0

Установлено, что чаще всего с помощью сайта удаленный пользователь может купить билет онлайн, посетить виртуальную экскурсию или виртуальный музей.

Второй этап исследования был нацелен на анализ существующих в отечественной музейной практике подходов к структурированию и упорядочению контента официальных сайтов музеев с позиции создания единого электронного культурного пространства России.

Методика исследования предусматривала экспертный анализ главной страницы каждого из 60 музейных сайтов. Целью анализа было выявление названий разделов, на которые делится контент сайта. Эти названия разделов в дальнейшем изложении будем называть «рубрики». В табл. 7 представлен перечень рубрик, которые наиболее часто встречаются на музейных сайтах.

Таблица 7. Распределение рубрик по частоте встречаемости

Table 7. Distribution of headings by frequency of occurrence

Рубрика	Количество музейных сайтов	
	Абс.	%
О музее	53	88,3
Посетителям	33	55,0
Выставки	20	33,3
Коллекции	19	31,7
Событие	19	31,7
Экскурсии	18	30,0
Услуги	17	28,3
Наука	15	25,0
Экспозиция	14	23,3
Детям	13	21,7
Образование	10	16,7
Фонды	7	11,7
Визит в музей	7	11,7
Профессионалам	6	10,0
Мероприятия	6	10,0

Исследование показало, что музеи используют разные подходы к определению количества, состава и наименования рубрик на главной странице музейного сайта, по-разному осуществляют их информационное наполнение и обеспечение поиска информации; существенно отличаются подходы к отражению на сайтах основных видов деятельности музеев, предусмотренных федеральным законодательством. В связи с этим для удаленного пользователя при переходе от одного музейного сайта к другому возникают сложности при ориентации и разыскании необходимых сведений. Условно можно выделить четыре проблемы, препятствующие формированию единого цифрового пространства музеев России.

Первая проблема: отсутствие единообразия к определению количества и состава рубрик, структурирующих контент сайта.

Анализ количества рубрик, с помощью которых контент сайта делится на отдельные разделы и позволяет удаленным пользователям ориентироваться на музейном сайте, свидетельствует о значительном интервале: от 4 до 37 рубрик. Так, минимальным количеством рубрик (четыре рубрики) характеризуется главная страница сайта музея «Этнографический парк истории реки Чусовой», а максимальным (37 рубрик) – сайт Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. В среднем музеи используют 13,9 рубрики для логического деления (структурирования) контента музейных сайтов.

Отсутствие единообразия к выделению количества рубрик сопряжено с отсутствием единообразия при определении их состава. В табл. 8 показана разница в подходах однотипных музеев к определению количества и состава рубрик на главной странице сайта.

Как следует из табл. 8, пользователь, перемещаясь с одного музейного сайта на другой, сталкивается не просто с разным логическим делением контента, но и получает обедненное, упрощенное представление о возможностях современного музея, поскольку рубрики зачастую не отражают уникальность, самобытность того или иного музея, не раскрывают основные виды деятельности современного музея.

Таблица 8. Состав рубрик на главных страницах музейных сайтов: количество и целесообразность

Table 8. Composition of headings on the main pages of museum websites: quantity and expediency

Музей	Состав рубрик на главной странице сайта
Новосибирский государственный краеведческий музей	О музее События Выставки Услуги Заказать билет Контакты Магазин Для особых посетителей
Ульяновский областной краеведческий музей им. И.А. Гончарова	Главная Филиалы Новости Научные издания Выставки Экскурсии и лекции Контакты и цены Виртуальные экскурсии Противодействие коррупции Официальное Совет музеев ПФО Независимая оценка качества Правовая информация История музея Госуслуги: решаем вместе. Сообщить о проблеме Правила дорожного движения для школьников

Вторая проблема: отсутствие единообразия в наполнении одинаковых рубрик на разных музейных сайтах.

Следует пояснить, что каждая рубрика (название раздела на сайте) может иметь подрубрики (подразделы), совокупность которых дает возможность разносторонне представить содержание рубрики. Суть проблемы покажем на примере анализа наполнения двух наиболее часто встречающихся на музейных сайтах рубрик – «О музее» и «Посетителям». Разница в подходах однотипных музеев к определению количества и состава подрубрик для этих рубрик представлена в табл. 9, 10.

Как видно из табл. 9, наиболее часто встречающаяся на сайтах рубрика «О музее» может не иметь дальнейшей детализации либо структурироваться с помощью разного количества подрубрик: от 4 до 8. Подчеркнем, что речь идет о контенте однотипных музеев. Следовательно, для пользователя посещение каждого нового сайта из числа однотипных музеев оборачивается необходимостью заново осваивать логическую структуру сайта, поскольку подходы к структурированию и содержательному наполнению одной и той же рубрики (раздела) разительно отличаются друг от друга. Соответственно, субъективизм создателей музейных сайтов в логическом делении рубрики на подрубрики также не способствует развитию единого цифрового пространства музеев России. Аналогичная ситуация имеет место и при анализе рубрики «Посетителям» (табл. 10).

Таблица 9. Пример заполнения рубрики «О музее» на сайтах краеведческих музеев
 Table 9. Example of filling the heading “About the museum” on the websites of local history museums

Музей	Состав подрубрик рубрики «О музее»
Алтайский государственный краеведческий музей	<i>Подрубрики отсутствуют</i>
Хабаровский краевой музей им. Н.И. Гродекова	<ol style="list-style-type: none"> 1. История музея 2. Структура 3. Проект «Отцы-основатели» 4. Документы
Омский государственный историко-краеведческий музей	<ol style="list-style-type: none"> 1. История 2. Новости 3. Администрация 4. Документы 5. Ученый и Общественный советы 6. Партнеры 7. СМИ о музее
Пермский краеведческий музей	<ol style="list-style-type: none"> 1. История музея 2. Филиалы 3. Деятельность 4. Официально 5. Контакты 6. Люди 7. Достижения 8. Партнерство
Оренбургский губернаторский историко-краеведческий музей	<ol style="list-style-type: none"> 1. История музея 2. Противодействие коррупции 3. Противодействие терроризму и экстремизму 4. Документы 5. Музейный фонд 6. Экспозиция 7. Здание музея 8. Фотогалерея

Таблица 10. Пример заполнения рубрики «Посетителям» на сайтах краеведческих музеев
 Table 10. An example of filling the “Visitors” category on the websites of local history museums

Музей	Состав подрубрик рубрики «Посетителям»
Кузбасский государственный краеведческий музей	<ol style="list-style-type: none"> 1. Адреса и часы работы 2. Экскурсии и события 3. Стоимость билетов, Виртуальная приемная 4. Правила посещения музея 5. Доступная среда
Омский государственный историко-краеведческий музей»	<ol style="list-style-type: none"> 1. Музейный магазин 2. Правила посещения 3. Прейскурант 4. Часто задаваемые вопросы 5. Экскурсии и лекции 6. Воскресный семейный клуб «Музейный калейдоскоп» 7. Музейные интеллектуальные игры 8. Контакты и график работы 9. Абонементные программы
Хабаровский краевой музей им. Н. И. Гродекова	<ol style="list-style-type: none"> 1. Услуги 2. Книга отзывов 3. Цены 4. Правила посещения 5. Музей археологии 6. Вопрос-ответ 7. Карта сайта 8. Контакты 9. Услуги для людей с ОВЗ 10. Памятка для посетителей с ОВЗ 11. Противодействие коррупции

Музей	Состав подрубрик рубрики «Посетителям»
Пятигорский краеведческий музей	<ol style="list-style-type: none"> 1. Оценка качества 2. Бесплатные услуги 3. Платные услуги 4. Научная библиотека 5. Музей для всех STOP COVID-19 6. Вопрос–ответ 7. Контакты 8. Правила поведения

Как видно из табл. 10, создатели сайтов краеведческих музеев по-разному подходят к детализации контента, размещаемого в рубрике «Посетителям». В частности, такая важная для пользователя информация, как сведения об услугах, предоставляемых музеями, либо отсутствует, либо скрыта за подрубриками типа «Прейскурант», «Цена». При этом пользователь каждый раз сталкивается с разной градацией музейных услуг: просто услуги, платные и бесплатные услуги, услуги для людей с ОВЗ. Если исходить из того, что каждый музей заинтересован в привлечении удаленных пользователей из разных регионов нашей страны и мира, то, возможно, настала пора поставить вопрос о необходимости выработки унифицированных решений для сайтов однотипных музеев. При этом речь должна идти не о «запрете на творчество» при создании сайтов, а о создании логически оправданных и понятных схем наполнения важнейших рубрик и подрубрик сайтов музеев.

Третья проблема: имплицитность («скрытность») информации об основных видах деятельности музея, предусмотренных ФЗ «О Музейном фонде РФ и музеях в РФ».

Как известно, согласно ст. 27 ФЗ «О Музейном фонде РФ и музеях в РФ», музей должен выполнять три основных вида деятельности: просветительскую, научно-исследовательскую и образовательную. Соответственно, логично предположить, что музейные сайты должны отражать эти виды деятельности в составе их контента.

Однако исследование показало, что если просветительская деятельность прямо или косвенно отражается за счет рубрик «О музее», «Посетителям», «Фонды», «Выставки», «Коллекции», «Экспозиции», «События и мероприятия» и др., то обнаружить контент, посвященный научно-исследовательской и образовательной деятельности музея, пользователю бывает очень затруднительно. Лишь незначительная доля музейных сайтов располагает рубриками, которые в явном виде обозначают соответствующий контент с помощью рубрик «Наука», «Наука в музее», «Научные исследования» или «Образование», «Наши школы». Оказалось, что информация о научно-исследовательской деятельности музеев не отражена на 16 сайтах (26,7%). В явном виде, т.е. с помощью рубрики «Наука» и т.п., научно-исследовательская деятельность отражена лишь на 19 сайтах из 60 (31,7%), и в неявном виде она представлена на 25 сайтах (41,6%). Выражение «отражена в неявном виде» означает, что для того чтобы разыскать на сайте информацию о научно-исследовательской деятельности, пользователь должен «догадаться» посмотреть такие рубрики, как «Музей», «Профессионалам», «Посетителям», «Выставки и события», «Коллекция», «Услуги».

Аналогичная ситуация складывается на музейных сайтах и с отражением образовательной деятельности. Информация об образовательной деятельности музеев не отражена на 36 сайтах (60%). В явном виде, т.е. с помощью рубрики «Образование» и т.п., образовательная деятельность отражена лишь на 10 сайтах из 60 (6,6%), и в неявном виде она представлена на 14 сайтах (23,4%). Соответственно, чтобы найти на сайте информацию об образовательной деятельности, пользователь должен «подозревать» довольно широкий круг рубрик, например, «Посетителям», «Музей – детям», «Детские программы», «Детям», «Для всей семьи» и др.

Четвертая проблема: недостаточная разработанность средств навигации и поиска информации на музейных сайтах.

О неразработанности средств навигации и поиска информации на музейных сайтах, а также затрудненности их использования свидетельствуют данные табл. 11, 12.

Таблица 11. Средства навигации и поиска информации на музейных сайтах

Table 11. Navigation and information search tools on museum websites

Средство поиска	Количество музейных сайтов			
	Имеют		Не имеют	
	Абс.	%	Абс.	%
Карта сайта	15	25,0	45	75,0
Поисковая строка	43	71,7	17	28,3

Как видно из табл. 11, картой сайта обладает лишь четверть из обследованных музейных сайтов, при этом найти ее пользователю бывает весьма затруднительно, поскольку она может быть расположена в различных местах: футере (33,3%), хедере (13,3%), в рубрике «Посетителям» (13,3%), в рубрике «Музей» (6,8%) и других местах (ссылка «Поиск по сайту, сайдбар, левое меню, правое меню и т.п.) в структуре сайта (33,3%).

Поисковая строка, в отличие от карты сайта, используется на музейных сайтах значительно чаще (71,7%), однако ее использование ограничено областью поиска, так около трети (27,9%) обследованных сайтов располагают поисковой строкой, обеспечивающей поиск не по сайту в целом, а по его отдельным разделам (рубрикам).

Третий этап исследования дал возможность интерпретировать выявленные недостатки в структурировании и упорядочении контента официальных музейных сайтов с позиций существующих квалификационных требований к профессиональной подготовке музейных сотрудников и их готовности формировать единое цифровое пространство музеев России. Пилотажное исследование позволило условно выделить две группы недостатков в профессиональной подготовке музейных работников, которые негативно влияют на качество контента музейных сайтов: 1) дефицит профессиональных компетенций в сфере музейного дела; 2) дефицит цифровых компетенций.

Дефицит профессиональных компетенций в сфере музейного дела проявляется в использовании многозначных формулировок рубрик. Например, рубрики «События», «Проекты», «Мероприятия» часто «пересекаются» по своему содержанию. Многообразные формы деятельности современного музея (выставки, концерты и спектакли, лекции, экскурсии) могут быть представлены на музейных сайтах в качестве самостоятельных рубрик, а могут

входить в состав «Мероприятий» или «Событий». Отсутствие у музейных специалистов четкого понимания о том, чем, например, раздел (рубрика) «События» отличается от раздела (рубрики) «Мероприятия» или «Проекты», для пользователя оборачивается увеличением временных затрат на поиск нужной информации в связи ситуацией неопределенности и необходимости дополнительного просмотра рубрик, названия которых носят неточный, расплывчатый характер («Наши проекты», «Возможности», «Люди» и т.п.).

Дефицит профессиональных компетенций в сфере музейного дела проявляется также в избыточности информации на музейных сайтах и игнорировании особенностей электронной информационно-коммуникационной среды при наполнении рубрик «Документы», «История музея» и др. Например, пользователь, обратившись к рубрике или подразделке «Документы», зачастую вынужден просматривать большое количество документов (до 90 названий), которые не сгруппированы, содержат архаичные сведения (например, отчет о деятельности музея за 2016 г. и т.п.). Зачастую на сайте присутствуют документы, название которых выглядит комично («Памятка о безопасной покупке БАДов в зарубежных интернет-магазинах», «Памятка что делать с подарком» и т.п.), – все это вызывает у пользователей сомнение в целесообразности размещения такого рода информации на официальном сайте музея.

Наряду с избыточностью контент музейных сайтов страдает от недостаточности информации. Этот недостаток присущ информации, размещаемой музеями в рубриках «Фото», «Галерея» и т.п. На практике избыточность проявляется в беспорядочном размещении на музейных сайтах фотографий, которые не имеют подписей и, соответственно, не несут удаленному пользователю никакой фактической информации, так как не отвечают на вопросы: Кто это? Что это? Когда? Где? и т.п. Поскольку музеи относятся к институтам памяти, то размещение на их официальных сайтах подобной неатрибутированной визуальной информации, на наш взгляд, нецелесообразно.

Многозначность формулировок рубрик, затрудняющих пользователю ориентацию на музейных сайтах, парадокс дефицита и одновременно избытка информации, представленной на музейных сайтах, – все эти недостатки могут и должны быть устранены не специалистами в области IT-технологий, не программистами, а музейными сотрудниками, детально знающими свою предметную область. Логическое упорядочение состава рубрик и подразделок, структурирующих контент музейного сайта, также должны обеспечивать именно музейные сотрудники.

Вторая группа пробелов профессиональной подготовки связана с дефицитом цифровых компетенций. Несмотря на то, что пилотажное исследование было нацелено на изучение логического структурирования и упорядочения контента официальных сайтов музеев, тем не менее оно позволило выявить дефицит технико-технологических компетенций музейных специалистов в области цифровизации.

В частности, именно отсутствие специальной подготовки в области цифровых технологий влечет за собой негативные следствия для качества контента музейных сайтов:

- низкое качество дизайна сайта (фон, цвет, шрифты);
- низкая читабельность выставленных документов (уставов, преискурантов, правил поведения и т.п.);

– отсутствие гиперссылок из-за незнания закономерностей создания веб-текстов;

– скроллинг (необходимость длительной прокрутки).

Выявленный дефицит профессиональных компетенций в сфере музейного дела и в сфере цифровых компетенций побудил нас изучить, как отражаются эти компетенции в профессиональных стандартах, регламентирующих требования к квалификации, необходимой для осуществления профессиональной деятельности музейных работников. Как известно, квалификационные требования к сотрудникам музеев и учреждений музейного типа представлены в трех профессиональных стандартах: «Экскурсовод (гид)» [25], «Хранитель музейных ценностей» [26], «Специалист по учету музейных предметов» [27].

Методика анализа профессиональных стандартов включала следующие действия:

1) Определение состава объектов, отражающих цифровизацию музейной деятельности. Для выявления таких объектов использовались следующие ключевые слова: виртуальное представительство, сайт, портал, цифровой контент, дизайн сайта, социальные сети, компьютер, компьютерные технологии, информационные технологии, средства связи и коммуникаций, информационная безопасность, автоматизированная информационная система, электронный формат, базы данных, Государственный каталог Музейного фонда РФ. В результате установлено, что ни один из профессиональных стандартов не отражает такие объекты, как «виртуальное представительство, сайт, портал, цифровой контент, дизайн сайта, социальные сети.

2) Отбор объектов, отражающих цифровизацию музейной деятельности в пределах каждого из трех профессиональных стандартов, и соотнесение их с такими категориями как: «обобщенные трудовые функции», «трудовые действия», «необходимые знания» и «необходимые умения». Установлено, что набор этих категорий в трех стандартах разный. Так, профессиональный стандарт «Экскурсовод (гид)» содержит лишь категорию «необходимые знания». К ним отнесены «Технология компьютерной обработки заказов на экскурсии», «Методы обработки информации с использованием современных, технических средств коммуникации и связи, компьютеров», «Современные информационные технологии в сфере туризма».

Профессиональный стандарт «Хранитель музейных ценностей» уже не включает «необходимые знания», но включает «трудовые действия» (осуществление мероприятий по обеспечению информационной безопасности в области учета и хранения музейных предметов и музейных коллекций) и «необходимые умения» (пользоваться компьютерной и иной вспомогательной оргтехникой, средствами связи и коммуникаций).

Наиболее полный перечень категорий содержит профессиональный стандарт «Специалист по учету музейных предметов». Это «обобщенные трудовые функции», «трудовые действия», «необходимые знания» и «необходимые умения». В составе обобщенной трудовой функции «Занесение и ведение записей электронной системы учета музейных фондов» в этом стандарте включены «Создание цифровых копий учетных документов» и «Внесение записей в автоматизированную информационную систему учета музейных фондов».

3) Сопоставительный анализ распределения выявленных объектов, отражающих цифровизацию музейной деятельности в трех профессиональных стандартах. Сравнение показало, что объекты, отражающие цифровизацию музейной деятельности, представлены в разных профессиональных стандартах с нарушением принципов системного подхода: либо указываются только знания, либо трудовые действия и умения, либо сочетание всех этих категорий. Обобщенно в схематичном виде результаты сопоставительного анализа отражает табл. 12.

Таблица 12. Нарушение принципа системного подхода к включению объектов, отражающих цифровизацию музейной деятельности, в профессиональные стандарты

Table 12. Violation of the principle of a systematic approach to the inclusion of objects reflecting the digitalization of museum activities in professional standards

Профессиональный стандарт	Необходимые знания	Необходимые умения	Трудовые действия	Обобщенные трудовые функции
Профессиональный стандарт «Экскурсовод (гид)»	***			

Профессиональный стандарт «Хранитель музейных ценностей»		***	***	
Профессиональный стандарт «Специалист по учету музейных предметов»	***	***	***	***
	***		***	
	***		***	
	***		***	

В данной таблице наглядно представлены «разрывы» между знаниями и умениями и их соотносительностью с трудовыми действиями и обобщенными трудовыми функциями в сфере цифровизации музейной деятельности. Проведенный анализ свидетельствует о заметном отставании в сфере цифровизации музейного дела требований нормативных документов от реальной практики работы музеев, что выразилось в полном отсутствии в текстах профессиональных стандартов упоминания о виртуальных представительствах, включая сайты и порталы, а также о цифровом контенте, которые музеи активно создают и продвигают через сайты и социальные сети.

Безусловно, исходя из имеющихся характеристик квалификации, которые содержатся в профессиональных стандартах, ни экскурсовод, ни хранитель музейных ценностей, ни специалист по учету музейных предметов не должны заниматься ведением официального сайта. Тогда возникает вопрос: «Кто должен выполнять эту работу?». Этим вопросом исследователи задаются уже довольно давно. Так, Н.А. Белолипецкая в статье, опубликованной еще в 2012 г., пыталась найти ответ на вопросы о том, каковы принципы функционирования сайта, какая информация должна на нем присутствовать и кто должен заниматься его развитием? По ее мнению, «создавать информацию для сайта должен не программист и не рядовой музейный работник, а тот, кто умеет в простой и доходчивой форме донести информацию до посетителя и разместить ее наиболее выгодным для учреждения образом» [15. С. 346].

Если с утверждением Н.А. Белолипецкой (десятилетней давности) о том, что ведением сайта не должен заниматься ни программист, ни музейный работник, в должностные обязанности которого не входит создание и ведение

сайта, мы согласны, то с мыслью о том, что с этой работой может справиться тот, кто умеет доходчиво писать тексты, мало-мальски владеет навыками журналистского или литературного труда, вряд ли можно согласиться. Современные темпы, масштаб и цели цифровизации в сфере культуры диктуют совершенно иное отношение к официальному музейному сайту как к его виртуальному «двойнику», полномочному представительству музея в едином цифровом пространстве культуры. Этот виртуальный «двойник» призван отражать все имеющиеся возможности музея, раскрывать все богатство музейных фондов и коллекций, которыми он располагает; представлять информацию о всем спектре услуг, предоставляемых музеем различным категориям пользователей, в том числе удаленным. Соответственно, и федеральные образовательные стандарты по направлению подготовки 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», и профессиональные стандарты, содержащие квалификационные требования к музейным сотрудникам, должны, на наш взгляд, отражать комплекс требований, связанных с технологией создания и ведения официальных музейных сайтов.

Заключение

Специфической особенностью современного музея является наличие его представительства в интернете. Современные музеи используют различные каналы продвижения музейной информации: официальные сайты, представительства в социальных сетях, каналы на видеохостингах и в мессенджерах, блоги, страницы на различных интернет-платформах. Из всех виртуальных представительств российские музеи наиболее активно освоили создание официальных сайтов и продвижение своей деятельности в социальных сетях. Как показало пилотажное исследование, уже сегодня с помощью сайта удаленный пользователь может купить билет онлайн, посетить виртуальную экскурсию или виртуальную экспозицию.

Вместе с тем проведенное пилотажное исследование выявило эмпирический характер музейного сайтостроения: оно не регламентируется единой системой требований и комплексом нормативных документов, отражающих специфику музейной деятельности в условиях цифровизации. В этих условиях создание официальных сайтов музеев носит преимущественно субъективный характер, отражающий личные предпочтения и взгляды их создателей. Издержки эмпиризма проявляются в следующих проблемах представления цифрового контента на музейных сайтах:

1. Отсутствие логически обоснованной схемы, системно и целостно отражающей цифровой контент однотипных музеев и позволяющей пользователям уверенно ориентироваться в общероссийском культурном пространстве.

2. Затруднительность доступа удаленных пользователей к музейной информации: сложность ориентации пользователя на сайте; отсутствие унификации в наименовании и количестве рубрик; неясность представления информации, отражающей научную и образовательную деятельность музеев; низкое качество средств поиска на музейных сайтах.

На наш взгляд, выявленные проблемы представления цифрового контента касаются не только обеспечения культурно-познавательных потребностей удаленных пользователей и облегчения их ориентации в едином цифровом музейном пространстве России, но и свидетельствуют о значительном дефи-

ците профессиональных и цифровых компетенций сотрудников, создающих музейные сайты, а также о необходимости переосмысления места и роли официальных сайтов в деятельности современных музеев.

В контексте вузовской подготовки кадров представленные результаты и выводы пилотажного исследования могут быть использованы для создания новых профилей подготовки в рамках направления «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», а также разработки новых программ по повышению квалификации и переподготовке кадров в сфере деятельности музеев и учреждений музейного типа в электронной среде, в том числе в системе дистанционного обучения.

Список источников

1. *Беляева М.А., Ладыгина Т.А.* Новые музейные коммуникации: цифровая перезагрузка // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2018. Т. 9, № 4. С. 9.
2. *Горелов О.И., Горелова С.И., Третьяков А.Л.* Развитие музея в цифровом пространстве: постановка проблемы // Мир образования. 2020. № 1 (77). С. 112–121.
3. *Макианова А.М.* Цифровизация музейной коммуникации // Цифровое общество – новый формат социальной реальности: структуры, процессы и тенденции развития: материалы Всерос. науч. конф. / отв. ред. Н.Г. Скворцов, Ю.В. Асочаков. СПб. : Скифия-принт, 2020. С. 358.
4. *Петрунина Е.А.* Социально-философский анализ цифровизации музея // Актуальные вопросы российской истории и музееведения: материалы международной научно-практической конференции. Саратов: Амирит, 2019. С. 131–134.
5. *Гуж Д.Ю., Суслова Е.А.* Релевантность онлайн-ресурсов музеев в период пандемии // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы IV Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф. (Новосибирск, 22–23 окт. 2020 г.) / отв. ред. О.Н. Шелегина, Г.М. Запороженко. Новосибирск : ИПЦ НГУ, 2020. С. 141–146.
6. *Кубасова Т.С.* Цифровизация музея до пандемии и после // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы IV Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф. (Новосибирск, 22–23 окт. 2020 г.) / отв. ред. О.Н. Шелегина, Г.М. Запороженко ; Ин-т истории СО РАН. Новосибирск : ИПЦ НГУ, 2020. С. 148–153.
7. *Полякова О.Р.* Переход музеев в цифровую среду под влиянием пандемии COVID-19 // The Scientific Heritage. 2021. № 79. С. 50–52. DOI: 10.24412/9215-0365-2021-79-4-50-52
8. *Ромашенко М.А.* Стратегии позиционирования музея изобразительного искусства в эпоху пандемии: российский и зарубежный опыт // Вестник музея археологии и этнографии Пермского Предуралья. 2021. № 11. С. 13–17. DOI 10.24412/cl-34136-2021-11-13-17
9. *Норейко К.А.* Web-сайт как средство музейной коммуникации // Горинские чтения. Инновационные решения для АПК : материалы междунар. студенческой науч. конф. Белгород : Белгород. гос. аграр. ун-т им. В.Я. Горина, 2020. С. 349.
10. *Ермакова М.В.* Веб-сайт Орловского краеведческого музея как коммуникативный канал распространения культуры // Электронное информационное пространство для науки, образования, культуры. Орел, 2021. С. 43–47.
11. *Савицкий С.А.* Сайт как форма репрезентации музея // Новые технологии в современном музее: границы свободы: материалы международной конференции. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2019. С. 99–102.
12. *Рыгалова М.В.* Веб-сайты как средство презентации музеев (на примере муниципальных музеев Алтайского края) // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2018. № 3(17). С. 22–25.
13. *Трясучкина К.Д.* Веб-сайты музеев малых городов Свердловской области как инструмент привлечения туристов // Вестник социально-гуманитарного образования и науки. 2021. № 1. С. 100–105.
14. *Лагутин А.Б.* Нужен ли современному российскому музею интернет-сайт? // Международная конференция EVA 2005. М., 2005. URL: conf.cpic.ru/eva2005/rus/reports/list.html (дата обращения: 20.03.2022).
15. *Белолитецкая Н.А.* Переосмысление музейного сайта. Развитие интернет-пространства – причина трансформации музейных сайтов // Гороховские чтения: материалы Третьей региональной музейной конференции. Челябинск : Челябинский гос. краевед. музей, 2012. С. 345–349.

16. *Топчий И.В.* Официальный сайт музея: критерии оценки сайта и их апробация на примере Челябинского государственного историко-культурного заповедника «Аркаим» // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2021. № 3 (41). С. 27–36. DOI: 10.474.75/2070-0695-2021-10303
17. *Ветеранова Д.С.* Разработка веб-сайта «Электронный музей» // Информационно-компьютерные технологии в экономике, образовании и социальной сфере. 2018. № 4 (22). С. 52–58.
18. *Назарова Л.Р.* Проектирование музейного веб-сайта как мультимедийного продукта // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2021. № 2. С. 81–85. DOI 10.25628/UNIIP.2021.49.2.014
19. *Петрова Е.В., Костунова О.М.* Технологии создания виртуального музея // СоцОбраз: интерактивная площадка для обмена опытом. URL: http://socobraz.ru/index.php/Технологии_создания_виртуального_музея (дата обращения: 20.03.2022).
20. *Самаковская О.В.* Формирование контента сайтов этнографических музеев: проблемы качественного представления музейной информации в интернете и пути их решения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3. С. 55–61.
21. *Создание официальных сайтов учреждений культуры и образования: теория и практика: сб. науч. тр. / науч. ред. Н.И. Гендина, Н.И. Колкова.* СПб.: Профессия, 2015. 384 с.
22. *Методические рекомендации по созданию и эксплуатации сайтов и порталов учреждений культуры музейного типа / В.В. Определенов, Ю.В. Бузина, М.В. Угольников, Т.Ю. Алейников, Ф.Е. Жерновой.* М., 2018. 80 с. URL: http://e-books.arts-museum.ru/site_method/78/ (дата обращения: 20.03.2022).
23. *Технические рекомендации по созданию виртуальных музеев / Министерство культуры РФ.* 2014. URL: <https://culture.gov.ru/documents/po-sozdaniyu-virtualnykh-muzeev-250714/> (дата обращения: 20.03.2022).
24. *Сапанжа О.С.* Классификация музеев и морфология музейности: структура и динамика // Вопросы музеологии. 2012. № 1 (5). С. 2–12.
25. *Профессиональный стандарт «Экскурсовод (гид)» / Министерство труда и социальной защиты Российской Федерации // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов.* URL: <https://docs.cntd.ru/document/607329436> (дата обращения: 20.03.2022).
26. *Профессиональный стандарт «Хранитель музейных ценностей» / Министерство труда и социальной защиты Российской Федерации // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов.* URL: <https://docs.cntd.ru/document/420215621> (дата обращения: 20.03.2022).
27. *Профессиональный стандарт «Специалист по учету музейных предметов» / Министерство труда и социальной защиты Российской Федерации // Гарант: информационно-правовое обеспечение.* URL: base.garant.ru/70734996/ (дата обращения: 20.03.2022).

References

1. Belyaeva, M.A. & Ladygina, T.A. (2018) *Novye muzeynye kommunikatsii: tsifrovaya perezagruzka* [New museum communication: Digital reboot]. *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya*. 9(4), p. 9.
2. Gorelov, O.I., Gorelova, S.I. & Tretyakov, A.L. (2020) *Razvitie muzeya v tsifrovom prostanstve: postanovka problemy* [Museum development in digital space: Problem statement]. *Mir obrazovaniya*. 1(77). pp. 112–121.
3. Makshanova, A.M. (2020) *Tsifrovizatsiya muzeynoy kommunikatsii* [Digitalization of museum communication]. In: Skvortsov, N.G. & Asochakov, Yu.V. (eds) *Tsifrovoe obshchestvo – novyy format sotsial'noy real'nosti: struktury, protsessy i tendentsii razvitiya* [Digital Society – a New Format of Social Reality: Structures, Processes and Development Trends]. St. Petersburg: Skifiya-print. p. 358.
4. Petrunina, E.A. (2019) *Sotsial'no-filosofskiy analiz tsifrovizatsii muzeya* [A socio-philosophical analysis of museum digitalization]. *Aktual'nye voprosy rossiyской istorii i muzevedeniya* [Topical issues of Russian history and museology]. Proc. of the Conference. Saratov: Amirit. pp. 131–134.
5. Guk, D.Yu. & Suslova, E.A. (2020) *Relevantnost' onlayn-resursov muzeev v period pandemii* [Relevance of online museum resources during the pandemic]. In: Shelegin, O.N. & Zaporozhchenko, G.M. (eds) *Sovremennye tendentsii v razvitiy muzeev i muzevedeniya* [Modern trends in the development of museums and museology]. Novosibirsk: NSU. pp. 141–146.
6. Kubasova, T.S. (2020) *Tsifrovizatsiya muzeya do pandemii i posle* [Digitization of the museum before the pandemic and after]. In: Shelegin, O.N. & Zaporozhchenko, G.M. (eds) *Sovremennye*

tendentsii v razvitii muzeev i muzevedeniya [Modern trends in the development of museums and museology]. Novosibirsk: NSU. pp. 148–153.

7. Polyakova, O.R. (2021) Perekhod muzeev v tsifrovuyu sredu pod vliyaniem pandemii COVID-19 [Museum transition to the digital environment under the influence of the COVID-19 pandemic]. *The Scientific Heritage*. 79. pp. 50–52. DOI: 10.24412/9215-0365-2021-79-4-50-52

8. Romashchenko, M.A. (2021) Strategii pozitsionirovaniya muzeya izobrazitel'nogo iskusstva v epokhu pandemii: rossiyskiy i zarubezhnyy opyt [Strategies for the development of a museum of fine arts in a pandemic]. *Vestnik muzeya arkhologii i etnografii Permskogo Predural'ya*. 11. pp. 13–17. DOI: 10.24412/cl-34136-2021-11-13-17

9. Noreyko, K.A. (2020) Web-sayt kak sredstvo muzeynoy kommunikatsii [Web-site as a means of museum communication]. *Gorinskie chteniya. Innovatsionnye resheniya dlya APK* [The Gorin Readings. Innovative solutions for the agro-industrial complex]. Proc. of the International Conference. Belgorod: Belgorod State Agrarian University.

10. Ermakova, M.V. (2021) Veb-sayt Orlovskogo kraevedcheskogo muzeya kak kommunikativnyy kanal rasprostraneniya kul'tury [Website of the Oryol Museum of Local Lore as a communication channel for spreading culture]. *Elektronnoe informatsionnoe prostranstvo dlya nauki, obrazovaniya, kul'tury* [Electronic information space for science, education, culture]. Proc. of the Conference. Orel, December 16, 2020. pp. 43–47.

11. Savitsky, S.A. (2019) Sayt kak forma reprezentatsii muzeya [Website as a form of museum representation]. *Novye tekhnologii v sovremennom muzee: granitsy svobody* [New Technologies in the Modern Museum: Limits of Freedom]. Proc. of the International Conference. St. Petersburg: State Hermitage. pp. 99–102.

12. Rygalova, M.V. (2018) Veb-sayty kak sredstvo prezentatsii muzeev (na primere munitsipal'nykh muzeev altayskogo kraya) [Websites as a mean for a museum presentation (a case of municipal museums of Altai Krai)]. *Uchenye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv)*. 3(17). pp. 22–25.

13. Tryaschkina, K.D. (2021) Veb-sayty muzeev malyykh gorodov Sverdlovskoy oblasti kak instrument privlecheniya turistov [Websites of museums of small cities of Sverdlovsk region as a tool to attract tourists]. *Vestnik sotsial'no-gumanitarnogo obrazovaniya i nauki*. 1. pp. 100–105.

14. Lagutin, A. B. (2005) *Nuzhen li sovremennomu rossiyskomu muzeyu Internet-sayt?* [Does the modern Russian museum need an Internet site?]. [Online] Available from: conf.epic.ru/eva2005/rus/reports/list.html (Accessed: 20th March 2022).

15. Belolipetskaya, N.A. Pereosmyslenie muzeynogo sayta. Razvitie internet-prostranstva – prichina transformatsii muzeynykh saytov [Rethinking the museum site. The development of the Internet space is the reason for the transformation of museum sites]. *Gorokhovskie chteniya* [The Gorokhov Readings]. Proc. of the Regional Conference. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Museum of Local Lore. pp. 345–349.

16. Topchiy, I.V. (2021) Ofitsial'nyy sayt muzeya: kriterii otsenki sayta i ikh aprobatsiya na primere Chelyabinskogo gosudarstvennogo istoriko-kul'turnogo zapovednika “Arkaim” [Official site of the museum: criteria for assessing the site and their approbation on the example of the portal of the Chelyabinsk State Historical and Cultural Reserve “Arkaim”]. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*. 3(41). pp. 27–36. DOI: 10.474.75/2070-0695-2021-10303

17. Veteranova, D.S. (2018) Razrabotka veb-sayta “Elektronnyy muzey” [Development of the web site “E-Museum”]. *Informatsionno-komp'yuternye tekhnologii v ekonomike, obrazovanii i sotsial'noy sfere*. 4(22). pp. 52–58.

18. Nazarova, L.R. (2021) Proektirovanie muzeynogo veb-sayta kak mul'timediynogo produkta [Design of a museum website as a multimedia product]. *Akademicheskyy vestnik UralNIIProekt RAASN*. 2. pp. 81–85. DOI: 10.25628/UNIIP.2021.49.2.014

19. Petrova, E.V. & Kovtunova, O.M. (2021) *Tekhnologii sozdaniya virtual'nogo muzeya* [Technologies for creating a virtual museum]. [Online] Available from: http://socobraz.ru/index.php/Технологии_создания_виртуального_музея. (Accessed: 20th March 2022).

20. Samakovskaya, O. V. (2012) Formirovanie kontenta saytov etnograficheskikh muzeev: problemy kachestvennogo predstavleniya muzeynoy informatsii v internete i puti ikh resheniya [Formation of the content of the sites of ethnographic museums: problems of quality museum information presentation in the internet and solutions]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 3. pp. 55–61.

21. Gendina, N.I. & Kolkova, N.I. (eds) (2015) *Sozdanie ofitsial'nykh saytov uchrezhdeniy kul'tury i obrazovaniya: teoriya i praktika* [Creation of Official Websites of Cultural and Educational Institutions: Theory and Practice]. St. Petersburg: Profession.

22. Opredelenov, V.V., Buzina, Yu.V., Ugolnikov, M.V., Aleynikov, T.Yu. & Zhernovoy, F.E. (2018) *Metodicheskie rekomendatsii po sozdaniyu i ekspluatatsii saytov i portalov uchrezhdeniy kul'tury muzeynogo tipa* [Methodological recommendations for the creation and operation of sites and portals of museum-type cultural institutions]. [Online]. Available from: http://e-books.arts-museum.ru/site_method/78/ (Accessed: 20th March 2022).

23. Ministry of Culture of the Russian Federation. (2014) *Tekhnicheskie rekomendatsii po sozdaniyu virtual'nykh muzeev* [Technical recommendations for the creation of virtual museums]. [Online]. Available from: <https://culture.gov.ru/documents/po-sozdaniyu-virtualnykh-muzeev-250714/> (Accessed: 20th March 2022).

24. Sapanzha, O.S. (2012) *Klassifikatsiya muzeev i morfologiya muzeynosti: struktura i dinamika?* [The classification of museums and the morphology of museality: structure and dynamic?]. *Voprosy muzeologii*. 1(5). pp. 2–12.

25. Ministry of Labor and Social Protection of the Russian Federation. (2021) *Professional'nyy standart "Ekskursovod (gid)"* [Professional standard "Guide (guide)"]. [Online] Available from: <https://docs.cntd.ru/document/607329436> (Accessed: 20th March 2022)

26. Ministry of Labor and Social Protection of the Russian Federation. (2014) *Professional'nyy standart "Khranitel' muzeynykh tsennostey"* [Professional standard "Museum Curator"]. [Online] Available from: <https://docs.cntd.ru/document/420215621> (Accessed: 20th March 2022).

27. Ministry of Labor and Social Protection of the Russian Federation. (2014) *Professional'nyy standart "Spetsialist po uchetu muzeynykh predmetov"* [Professional standard "Specialist in accounting of museum objects"]. [Online] Available from: <base.garant.ru/70734996/> (Accessed: 20th March 2022).

Сведения об авторах:

Гендина Н.И. – доктор педагогических наук, профессор, главный эксперт НИИ информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). E-mail: nii@kemguki.ru.

Косолапова Е.В. – кандидат педагогических наук, ведущий эксперт НИИ информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). E-mail: k-lena87@mail.ru

Родионова Д.Д. – кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музейного дела Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). E-mail: kafedramd@yandex.ru

Рябцева Л.Н. – кандидат педагогических наук, ведущий эксперт НИИ информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). E-mail: lara_ryabtseva@inbox.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Gendina N.I. – Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: nii@kemguki.ru.

Kosolapova E.V. – Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: k-lena87@mail.ru

Rodionova D.D. – Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kafedramd@yandex.ru

Ryabtseva L.N. – Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lara_ryabtseva@inbox.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 22.03.2022;
одобрена после рецензирования 28.04.2022; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 22.03.2022;
approved after reviewing 28.04.2022; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 069.013

doi: 10.17223/22220836/50/23

ДИПЛОМАТИЧЕСКИЙ ДАР В КОНТЕКСТЕ МУЗЕЯ. НА ПРИМЕРЕ ДАРОВ НИКОЛАЮ II ОТ ПРАВИТЕЛЕЙ ВОСТОЧНЫХ СТРАН

Ольга Анатольевна Короткова

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,

Санкт-Петербург, Россия;

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

olgaankoro@gmail.com

Аннотация. На примере даров императору Николаю II от правителей восточных стран проводится анализ феномена дипломатического дара в контексте музея. Показано, что предметы рассматривались в царской коллекции как редкости, наделенные эстетической составляющей и подчеркивавшие дипломатический успех. Рассмотрены примеры использования дипломатических даров в современной музейной выставочной деятельности. Отмечены перспективы ее развития при помощи включения рассказа об обмене дарами в историю о построении межкультурных связей.

Ключевые слова: музей, выставка, экспозиция, дипломатический дар, Николай II

Для цитирования: Короткова О.А. Дипломатический дар в контексте музея. На примере даров Николаю II от правителей восточных стран // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 285–293. doi: 10.17223/22220836/50/23

Original article

DIPLOMATIC GIFT IN THE CONTEXT OF MUSEUM. BY THE EXAMPLE OF GIFTS FROM RULERS OF EASTERN COUNTRIES TO NICHOLAS II

Olga A. Korotkova

Saint-Petersburg State Institute of Culture, Saint-Petersburg, Russian Federation;

State Hermitage, Saint-Petersburg, Russian Federation

olgaankoro@gmail.com

Abstract. In spite of many studies on the topic of gift phenomena in the fields of history, sociology and ethnography, diplomatic gift as a museum object hasn't been properly investigated yet.

Collection of precious objects that were presented by rulers of Eastern countries to emperor Nicholas II is taken as an example to explore the meaning of diplomatic gift within the emperor's private collection and later, in the context of museum.

During his Eastern journey (1890-1891) Nicholas Alexandrovich, who was then a crown prince, compiled a collection of various objects that included diplomatic gifts from leaders of Siam, Qing Empire, Japan and other countries. They were shown at the exhibition in the Winter Palace and Imperial Hermitage in 1893–1894. Its main idea was to form an image of the future emperor through indicating a new course in Russian foreign policy. Collection of eastern gifts was enlarged during the coronation ceremony in 1896 and later, during the years

of Nicholas' reign (1896–1917). Each country had its own tradition of gift making, and gifts were always connected with current political issues between countries and reflected their relationships.

It is noteworthy that diplomatic gifts from Asia usually didn't serve their functional purpose neither they were stored in repositories and therefore neglected. On the contrary, they used to decorate interiors of imperial palaces. These exotic objects were regarded as something rare and beautiful at the same time, according to the fin-de-siècle fashion. Their representative function was also important because these objects could serve as a reminder to the emperor about his diplomatic success.

Making and receiving gifts was not always well supported with documents, and many gifts from the emperor's collection were lost during the years of revolution of 1917 while others were spread among different museums. That is why contemporary museum representation of diplomatic gifts in the context of building international relationships is limited. Nevertheless there is a number of such exhibitions that took place in Moscow Kremlin Museums (1996, 2003, 2005), Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (1997–2000), Tsaritsyno Museum (2010–2011), State Hermitage museum (2014–2016). Diplomatic gifts from rulers of Eastern countries to emperor Nicholas II are shown on the permanent display "Ministry of Foreign Affairs" in the General Staff building of the State Hermitage. It is located in the rooms where Minister of foreign affairs used to work, which helps to give back these objects their previous meaning. Museum representation of diplomatic gifts can be developed with the help of further studies in history, culturology and museology in order to show them in wider context of making dialogues between cultures.

Keywords: museum, exhibition, exposition, diplomatic gift, Nicholas II

For citation: Korotkova, O.A. (2023) Diplomatic gift in the context of museum. By the example of gifts from rulers of eastern countries to Nicholas II. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 285–293. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/23

Феномен дара в мировой культуре является предметом внимания таких гуманитарных дисциплин, как социология, антропология, этнология, история и этнография. Начало его изучению было положено в трудах М. Мосса, Э. Дюркгейма, К. Леви-Стросса и М. Годелье [1. С. 90, 92]. Обмен дарами рассматривают как укорененную в истории обрядовую практику в построении отношений между людьми и группами людей, в том числе на международном уровне. Дипломатический, или посольский, дар призван играть ритуально-символическую роль при заключении разного рода союзов и соглашений, во время праздников и прихода к власти новых правителей, причем традиция распространена как в восточных, так и в западных культурах [2. Р. 818].

Дипломатический дар служит посланцем породившей его культуры в другом государстве, а его значение может приобретать новые оттенки с ходом времени и сменой владельцев. Эти меняющиеся во времени смыслы подсказывают пример для рассмотрения – подарки, преподнесенные правителями восточных стран императору Николаю II. В конце XIX – начале XX в. к не прекращавшейся традиции поступления даров к Российскому императорскому двору из стран Ближнего Востока и Средней Азии активно присоединились дальневосточные, юго-восточные и центральноазиатские страны, чья культура была прежде плохо представлена в царском собрании или не представлена вовсе. Революция 1917 г. повлекла за собой смену владельца коллекции, последнего императора Российской империи. Для того чтобы выявить специфику дипломатического дара как музейного предмета, целесообразно рассмотреть то значение, что придавалось дарам поначалу,

когда они бытовали в личной коллекции царя, и впоследствии, когда они стали частью музейных собраний.

Рассматриваемый период был отмечен ростом числа дипломатических представительств на Востоке [3. С. 120], знакомством подданных Российской империи с прежде неизвестными или малоизвестными культурами далеких стран. Своеобразным предисловием к усилению восточного направления во внешних связях нашей страны послужило путешествие цесаревича Николая Александровича на Восток в 1890–1891 гг. с целью ознакомления с политическим устройством и культурой Египта, Индии, Индонезии, Сиам, Китая и Японии, ради личного знакомства с правителями и установления дипломатических отношений. По возвращении цесаревич привез коллекцию восточных предметов. Часть из них Николай Александрович приобрел в качестве сувениров, другие были подарены местными жителями, отдельную группу составляли дары от правителей восточных стран.

Среди подарков Сиамского короля Рамы V Чулалонгкорна, преподнесенных в знак установления дружеских отношений между двумя странами, были серебряные с золочением парные канделябры и настольное украшение с изображением птиц хамса, слоновые бивни (Государственный Эрмитаж (ГЭ), Инв. № ИС-313, ИС-314, ИС-315, ИС-241 а, б) [4. С. 388; 5. С. 21]. В Китае цесаревичу подарили бронзовую вазу XVIII в. от имени дипломата Ли Хунчжана после того как аудиенция у него не смогла состояться (ГЭ, Инв. № ЛМ-156) [4. С. 327]. В знак извинения за «инцидент в Оцу» японским императором Мэйдзи был вручен ковер со сценой охоты на собак – действия, за которым Николай Александрович наблюдал в качестве зрителя (ГЭ, Инв. № ЯТ-2049) [Там же. С. 324].

Эти и другие дипломатические дары, сувениры и приобретения из коллекции цесаревича были показаны на благотворительной выставке, прошедшей с ноября 1893 по апрель 1894 г. в Зимнем дворце и Императорском Эрмитаже. Всего было представлено 1 313 экспонатов [6. С. 69]. Как отмечает в своем исследовании А.А. Егорова, главенствующим при их демонстрации был политический мотив: выставка посвящалась отнюдь не культуре и искусству далеких стран, а самому путешествию цесаревича, «и целью ее было формирование имиджа русской монархии и будущего монарха в самой России» [7. С. 154].

Процесс обучения наследников престола по традиции завершился длительным путешествием, но великие князья еще никогда не отправлялись в далекие восточные страны, практически не уделяя внимания Западной Европе. Путешествие цесаревича должно было послужить началом новой главы в российской внешней политике и культурных связях. Устроенная экспозиция из привезенных предметов как часть этой политической программы была призвана рассказать о том, какие культурные и природные явления восточных стран заинтересовали Николая Александровича. Экспонаты отражали познавательные стремления молодого цесаревича и его желание как венценосного «первопроходца» к накоплению всего экзотического. Фотографии с выставки [6. С. 73–83] позволяют увидеть затейливые «ассамбляжи» из экспонатов: в причудливом соседстве разместились произведения восточной живописи, каллиграфии, декоративно-прикладного искусства, мебель, ткани, ювелирные изделия, оружие и такие диковинки, как, например, чучело кро-

кодила (в каталоге – «убитое Наследником Цесаревичем чудовище с Явы»), демонстрировалось в Зале Леонардо да Винчи Старого Эрмитажа [7. С. 155]). В индийском отделе шкуры животных служили фоном для индуистской и джайнской скульптуры [6. С. 73]: невозможное по культурно-этическим соображениям сочетание на экспозиции, посвященной культуре Индии.

Однажды выполнив свою репрезентативную функцию, эти предметы никогда более не выставлялись в том же составе [Там же. С. 70]. В 1897 г. по высочайшему указу значительная их часть – более 600 предметов из Северной Африки, Индии, Индокитая, Китая, Японии, а также подарки, поднесенные во время возвращения цесаревича по Сибири, были переданы в коллекцию Кунсткамеры. Многие артефакты перешли впоследствии в Российский Этнографический музей, Царское Село и другие собрания [8. С. 57]. Часть предметов, отличавшихся высоким качеством исполнения, была оставлена в Зимнем дворце для украшения интерьеров – например, изделия японских мастеров Сацума (ГЭ, Инв. № ЯК-985, 984) и дипломатические дары. Возможно, Николай Александрович имел в виду эти предметы, когда писал в своем дневнике 4 января 1896 г.: «Прочитав обычные утренние дела, пошел с Аликс смотреть свою коллекцию из путешествия. Выбрали несколько вещей для установки в наших комнатах, в коридоре и на лестнице» [9. С. 248]. Запись относится ко времени перед коронацией, когда будущие император и императрица занимались приготовлениями к переезду из Аничкова дворца в Зимний.

Коронация Николая II и Александры Фёдоровны состоялась 14 мая 1896 г. в Успенском соборе Московского Кремля. Подарки от китайского императора Гуансюй были преподнесены еще до церемонии, в Царском Селе, и в тот же день отправлены в Зимний дворец [8. С. 57]. Ряд даров последовал лично от влиятельного политика чрезвычайного полномочного посла Ли Хунчжана, о чем Николай Александрович оставил запись в своем дневнике [9. С. 269]. Среди них были изделия из нефрита, фарфора, бронзы, перегородчатой эмали, лакированные резные коробки и другие произведения, в которых выражались пожелания процветания государству, долгих лет и счастливого правления императору [8. С. 58–59]. Поздравления послужили поводом для начала продуктивных для обеих сторон переговоров по поводу строительства Китайско-Восточной железной дороги и по другим актуальным вопросам.

24 мая 1896 г. Николай II записал: «Осмотрели наскоро Оружейную палату, в нижних залах которой японский принц Фушими поднес нам замечательно красивые подарки от императора и моего друга Сацума» [9. С. 275]. От имени японского императора Мэйдзи преподнесли скульптуру орла из слоновой кости и вышитую шелком ширму [10]. Впервые в Москву на коронационные торжества прибыла делегация из Сиамского королевства. Императору Николаю II от короля Рамы V передали подарки, в числе которых были 20 комплектов книг буддийского писания «Трипитака» [11]. Корейская делегация прибыла на коронацию, вручив в качестве подарка две никелевые курильницы [12. С. 14]. По завершении торжеств дипломаты отправились в Санкт-Петербург, где вели длительные переговоры с российским правительством по насущным проблемам: в период крайней напряженности в отношениях с Японией, с февраля 1896 г. по февраль 1897 г., корейский король

Кочжон находился в убежище в российской дипломатической миссии в Сеуле [12. С. 14].

Годы правления Николая II (1896–1917) ознаменовались поступлением еще большего количества восточных дипломатических даров. Дары из разных стран имели свою специфику. Правителями Турции и Ирана в знак мирных намерений особенно часто преподносились предметы оружия, украшенные драгоценными камнями. При этом к началу XX в. практика дарения от властителей ближневосточных стран стала сокращаться [13. С. 61]. К императорскому двору поступали дары из среднеазиатских ханств: оружие, ковры, произведения декоративно-прикладного и ювелирного искусства. В 1906 г. от Бухарского эмира был получен альбом для фотографий в серебряном переплете с драгоценными камнями (ГЭ, Инв. № V3-546) [4. С. 383], а в 1910–1911 гг. Хивинским ханом подарена конская попона (ГЭ, Инв. № BO-4572) [Там же. С. 387].

Продолжилось поступление даров из Китая: в 1902 г. китайским посольством были переданы два сосуда для вина и две вазы для фруктов или сладостей из перегородчатой эмали (ГЭ, Инв. № ЛМ-585 а, б; ЛМ-586 а, б; ЛМ-587 а, б; ЛМ-588 а, б) [Там же. С. 377–8]. Оружие, нумизматика, предметы декоративно-прикладного искусства наиболее часто встречались среди японских даров. В 1916 г., в период относительного улучшения отношений после войны 1904–1905 гг., при подписании союзного договора японским военным агентом была подарена катана с благожелательной надписью [14. С. 71].

Много ритуальных буддийских предметов было получено из Тибета и Монголии, а также от бурят и калмыков [15. С. 14]. В 1901–1902 и 1905 гг. в царскую коллекцию поступили портреты XIII Далай-ламы Тхуптэна Гьяцо [8. С. 59]. Еще одним подарком Далай-ламы была чакра, или колесо учения (ГЭ, Инв. № КО-884), – символ праведного царя, отсылающий к буддийским представлениям о царе-чакравартине. Примечательно, что буддийская ритуальная скульптура и алтарные украшения были установлены в личных покоях царской семьи в Зимнем дворце: так, чакра украшала Салтыковскую лестницу [15. С. 18; 4. С. 372].

Говоря о применении восточных даров при российском дворе, стоит прежде всего обратить внимание на то, что они не пускались в обиход по своему прямому назначению и тем самым лишались изначально заложенной в них или в их прототипы функциональности. К примеру, прообразы сиамского настольного украшения (ГЭ, Инв. № ИС-315) служили в качестве подносов для жевания бетеля и были в обиходе у наследных принцев, но способ их использования в рамках русской культуры был неприемлем. При этом дары не оседали в хранилищах министерств и архивов, а украшали интерьеры царских дворцов. Очевидно, что, во-первых, восточные предметы воспринимались в целом как нечто экзотическое и диковинное, и уже потому достойное сохранения. Эта особенность в полной мере выразилась еще на временной выставке 1893–1894 гг., когда наряду с дипломатическими дарами были показаны другие предметы, не имевшие отношения к искусству и ремеслу. Во-вторых, император был не просто частным коллекционером. В самодержавной Российской империи он являлся единственным лидером внешней политики и главным дипломатом, с чем была связана репрезентативная функция дипломатического дара: он мог напоминать царю об одержанных им

победах на полях дипломатии. Третий аспект – эстетический: рассматриваемый период был отмечен новым витком моды на все восточное, и такие предметы воспринимались как уместное украшение дворцовых интерьеров.

Современные музейные хранители встречаются с большими сложностями при их атрибуции. А.А. Иванов (Государственный Эрмитаж) пишет о дарах из среднеазиатских ханств: «Все эти дары не воспринимались как сокровища или музейные ценности. Они распределялись между членами царской семьи и могли оказаться в разных дворцах. Поэтому предстоит еще огромная работа по атрибуции и опознанию таких вещей, привезенных в Россию в разные годы» [13. С. 67]. Подношение даров еще с XVIII в. стало носить камерный характер [16. С. 15], а записи об их поступлении в царскую коллекцию велись нерегулярно и несистематично. Можно заключить, что традиция вплоть до конца имперской эпохи имела достаточно частный, «домашний» характер символического обмена ценностями между правителями. Поэтому, даже несмотря на то, что некоторые подарки от лидеров восточных стран сохранились и отождествлены в музеях, их репрезентация на выставках носит вынужденно фрагментарный характер.

В годы революции, когда частные собрания были национализированы, следы многих даров затерялись, а отдельные фрагменты некогда единой царской коллекции были распределены по музеям. Разнородные и редкие предметы, собранные только благодаря традиции обмена посольскими дарами, стали достоянием музеев. На современных временных выставках и постоянных экспозициях эта особенность дипломатических подарков часто раскрывается. В таком ключе прошли выставки в музеях Московского Кремля: «Посольские дары. Сокровища Оружейной палаты» (1996), «Россия – Британия: к 450-летию дипломатических отношений» (2003), «Во утверждение дружбы...», «Посольские дары русским царям» (2005), выставка «Дипломатические дары – язык мира» в Константиновском дворце (2006). Относительно музейной репрезентации даров, преподнесенных последнему российскому императору, стоит отметить выставку «Панорама событий. Восток глазами цесаревича Николая Александровича» (Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2010–2011 гг.), попытку воссоздать, насколько это возможно, предметный состав и идейную составляющую выставки 1893–1894 гг. Собрание даров Николаю II было представлено на выставке «Императорские коллекции Кунсткамеры», действовавшей в Музее антропологии и этнографии РАН с 1997 по 2000 г.

Несколько витрин небольшой постоянной экспозиции Государственного Эрмитажа «Министерство иностранных дел Российской империи» (с 2013 г.) посвящены восточным дарам Николаю II. Здесь представлены подарки, привезенные Николаем Александровичем из путешествия, – фарфоровые фигурки из Сацумы, дары Сиамского короля, а также дары, полученные из Китая и Японии в годы правления императора. Экспозиция позволяет вновь наделить предметы тем смыслом, что был присущ им во время дарения и получения. Выставка размещается в здании Главного штаба, в залах, служивших в XIX в. центральными кабинетами Министерства иностранных дел. На схожей по своей идее временной эрмитажной выставке «Дары Востока и Запада» (2014–2016 гг.) дары Николаю II из коллекции этого музея были представлены достаточно полно и занимали целый зал. Выставка проходила в исторических

помещениях архива Министерства иностранных дел, что подчеркивало роль дипломатического ведомства и его сотрудников в сложном процессе установления и поддержания межгосударственных связей.

Дары участвуют в рассказе о культуре стран своего происхождения на выставках. Например, буддийская культовая скульптура – подарки семье Николая II показаны на постоянной экспозиции культуры и искусства Центральной Азии в Государственном Эрмитаже. Произведения снабжены этикетками, которые раскрывают историю их поступления в царскую коллекцию.

Таким образом, посольские дары часто экспонируются в музеях как памятники истории отечественной дипломатии и истории международных отношений. При этом представляется возможным включать их в более развернутое повествование о построении диалогов между культурами. Не стоит забывать, что обмен дарами между странами, поддерживавшими диалог на международном уровне, всегда был обоюдным. С получением даров было связано ответное награждение иностранных послов российскими орденами и иные практики, являвшиеся частью придворного церемониала. Помимо этого, существовала традиция поднесения даров Российскому императорскому двору от подданных других стран [17].

Царям и дипломатам преподносили много предметов, которые не сохранились до наших дней и не могут быть отражены в предметном ряде в музее. Информация о них способна, тем не менее, существенно дополнить такие экспозиции. К примеру, распространенным типом дипломатического дара от турецких шахов были породистые лошади [18, 19], а в число подарков цесаревичу Николаю Александровичу от Сиамского короля входили слонята, пантера, обезьяны и птицы [5. С. 21]. На выставках возможен более подробный рассказ об обмене дарами как о части традиционного построения международных отношений и истории межкультурных связей, для чего необходимы дальнейшие исторические и музееведческие исследования.

Список источников

1. *Смелова Е.З.* Функциональные особенности дарения советским политическим лидерам: культурологические аспекты // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 5 (49). С. 90–93.
2. *Eaton N.* Between Mimesis and Alterity: Art, Gift, and Diplomacy in Colonial India, 1770–1800 // *Comparative Studies in Society and History*. 2004. Vol. 46, № 4. P. 816–844.
3. *История отечественного востоковедения с середины XIX века до 1917 года.* М.: «Восточная литература» РАН, 1997. 536 с.
4. *Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет: Каталог выставки.* СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 424 с.
5. *Мельниченко Б.Н.* Дом Романовых и дом Чакри (Россия и Таиланд в конце XIX – начале XX в.) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2009. Вып. 3. С. 17–33.
6. *Чертилина М.А.* Альбом фотографий экспонатов антикварных предметов, привезенных наследником цесаревичем Николаем Александровичем из путешествия на Восток в 1890–1891 гг.: источниковедческое и архивоведческое исследование // Вестник архивиста. 2017. № 4. С. 63–87.
7. *Егорова А.А.* Японское искусство на «Выставке предметов, поднесенных наследнику цесаревичу...»: презентация и восприятие // Искусствознание. 2019. № 2. С. 130–167.
8. *Меньшикова М.Л.* Дальневосточные дары царскому двору // Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет: Каталог выставки. 2014. С. 51–61.

9. Дневники императора Николая II (1894–1918) / отв. ред. С.В. Мироненко. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. 1100 с.
10. *Коронационный дар японского императора российскому императору Николаю II*. Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/N27942> (дата обращения: 02.10.2020).
11. *Колосова Г.И.* Дар короля Сиам. Научная библиотека Томского государственного университета. URL: <http://www.lib.tsu.ru/ru/dar-korolya-siama-0> (дата обращения: 02.10.2020).
12. *Курбанов С.О.* У истоков российско-корейских отношений: люди и судьбы // Консул. 2012. № 4 (31) С. 12–15.
13. *Иванов А.А.* Дары императорам от стран Востока // Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет: Каталог выставки. 2014. С. 61–69.
14. *Зайченко М.Г., Образцов В.Н.* Оружие как залог мира // Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет: Каталог выставки. 2014. С. 69–77.
15. *Елихина Ю.И.* Буддийские дары дому Романовых из Галереи Драгоценностей // Ювелирное искусство и материальная культура. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2006. С. 14–20.
16. *Ранне Т.В.* Дипломатия в предметах // Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет: Каталог выставки. 2014. С. 11–17.
17. *Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ)*. Ф. 149. Турецкий стол (новый). О. 5026. 1851–1917. Д. 2231, 2233, 2240, 2241, 2260, 2261, 2264–2266.
18. *АВПРИ*. Ф. 149. Турецкий стол (новый). О. 5026. 1851–1917. Д. 2239.
19. *АВПРИ*. Ф. 161. Санкт-Петербургский Главный архив. IV-27. О. 143а. 1818–1819. Д. 1.

References

1. Smelova, E.Z. (2012) Funktsional'nye osobennosti dareniya sovetskim politicheskim lideram: kul'turologicheskie aspekty [Functional features of presenting to Soviet political leaders: cultural aspects]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 5(49). pp. 90–93.
2. Eaton, N. (2004) Between Mimesis and Alterity: Art, Gift, and Diplomacy in Colonial India, 1770–1800. *Comparative Studies in Society and History*. 46(4). pp. 816–844.
3. Vigasin, A.A., Khokhlov, A.N. & Shastitko, P.M. (eds) (1997) *Istoriya otechestvennogo vostokovedeniya s serediny XIX veka do 1917 goda* [History of Domestic Oriental Studies from the Middle of the 19th Century to 1917]. Moscow: Vostochnaya literature.
4. The State Hermitage. (2014) *Dary Vostoka i Zapada Imperatorskomu dvoru za 300 let: Katalog vystavki* [Gifts of East and West to the Imperial Court for 300 years: An exhibition catalogue]. St. Petersburg: State Hermitage.
5. Melnichenko, B.N. (2009) Dom Romanovykh i dom Chakri (Rossiya i Tailand v kontse XIX – nachale XX vv.) [The House of the Romanovs and the House of Chakri (Russia and Thailand in the late 19th – early 20th centuries)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Vostokovedenie i afrikanistika*. 3. pp. 17–33.
6. Chertilina, M.A. (2017) “Al'bom fotografiiy eksponatov antikvarnykh predmetov, privezennykh naslednikom tsesarevichem Nikolaem Aleksandrovichem iz puteshestviya na Vostok v 1890–1891 gg.”: istochnikovedcheskoe i arkhivovedcheskoe issledovanie [“An album of photographs of exhibits of antique items brought by the heir Tsarevich Nikolai Alexandrovich from a trip to the East in 1890–1891”: a source study and archival studies]. *Vestnik arkhivista*. 4. pp. 63–87.
7. Egorova, A.A. (2019) Yaponskoe iskusstvo na “Vystavke predmetov, podnesennykh nasledniku tsesarevichu...”: prezentatsiya i vospriyatie [Japanese Art at the “Exhibition of Items Presented to the Heir to the Tsarevich...”: Presentation and Perception]. *Iskusstvoznanie*. 2. pp. 130–167.
8. Menshikova, M.L. (2014) Dal'nevostochnye dary tsarskomu dvoru [Far Eastern gifts to the royal court]. In: The State Hermitage. *Dary Vostoka i Zapada Imperatorskomu dvoru za 300 let: Katalog vystavki* [Gifts of East and West to the Imperial Court for 300 years: An exhibition catalogue]. St. Petersburg: State Hermitage. pp. 51–61.
9. Mironenko, S.V. (2011) *Dnevniky imperatora Nikolaya II (1894–1918)* [Diaries of Emperor Nicholas II (1894–1918)]. Moscow: ROSSPEN.
10. Museum.ru. (n.d.) *Koronatsionnyy dar yaponskogo imperatora rossiyskomu imperatoru Nikolayu II. Muzei Rossii* [Coronation gift of the Japanese Emperor to the Russian Emperor Nicholas II. Museums of Russia]. [Online] Available from: <http://www.museum.ru/N27942> (Accessed: 2nd October 2020).
11. Kolosova, G.I. (n.d.) *Dar korolya Siama. Nauchnaya biblioteka Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Gift of the King of Siam. Research Library of Tomsk State University]. [Online] Available from: <http://www.lib.tsu.ru/ru/dar-korolya-siama-0> (Accessed: 2nd October 2020).

12. Kurbanov, S.O. (2012) U istokov rossiysko-koreyskikh otnosheniy: lyudi i sud'by [At the origins of Russian-Korean relations: people and destinies]. *Konsul*. 4(31) pp. 12–15.

13. Ivanov, A.A. (2014) Dary imperatoram ot stran Vostoka [Gifts to emperors from the countries of the East]. In: The State Hermitage. *Dary Vostoka i Zapada Imperatorskomu dvoru za 300 let: Katalog vystavki* [Gifts of East and West to the Imperial Court for 300 years: An exhibition catalogue]. St. Petersburg: State Hermitage. pp. 61–69.

14. Zaychenko, M.G. & Obraztsov, V.N. (2014) Oruzhie kak zalog mira [Weapons as a pledge of peace]. In: The State Hermitage. *Dary Vostoka i Zapada Imperatorskomu dvoru za 300 let: Katalog vystavki* [Gifts of East and West to the Imperial Court for 300 years: An exhibition catalogue]. St. Petersburg: State Hermitage. pp. 69–77.

15. Elikhina, Yu.I. (2006) Buddiyskie dary domu Romanovykh iz Galerei Dragotsennostey [Buddhist Gifts to the House of the Romanovs from the Gallery of Jewels]. In: Zakharova, N. (ed.) *Yuvelirnoe iskusstvo i material'naya kul'tura* [Jewelry Art and Material Culture]. St. Petersburg: State Hermitage. pp. 14–20.

16. Rappe, T.V. (2014) Diplomatyiya v predmetakh [Diplomacy in Objects]. In: The State Hermitage. *Dary Vostoka i Zapada Imperatorskomu dvoru za 300 let: Katalog vystavki* [Gifts of East and West to the Imperial Court for 300 years: An exhibition catalogue]. St. Petersburg: State Hermitage. pp. 11–17.

17. The Archive of Foreign Policy of the Russian Empire (AVPRI). Fund 149. List 502b. Files 2231, 2233, 2240, 2241, 2260, 2261, 2264, 2265, 2266.

18. The Archive of Foreign Policy of the Russian Empire (AVPRI). Fund 149. List 502b. File 2239.

19. The Archive of Foreign Policy of the Russian Empire (AVPRI). Fund 161. List 143a. File 1.

Сведения об авторе:

Короткова О.А. – соискатель кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры, заведующая сектором Главного штаба Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: olgaankoro@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Korotkova O.A. – Saint-Petersburg State Institute of Culture, State Hermitage (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: olgaankoro@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.10.2020;
одобрена после рецензирования 17.11.2021; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 20.10.2020;
approved after reviewing 17.11.2021; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 069:(094.5)(51)

doi: 10.17223/22220836/50/24

ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ ЛЯОНИНСКОГО ПАЛЕОНТОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Тэнфэй Лю¹, Эдуард Исаакович Черняк²

¹ Шэньянский педагогический университет, Шэньян, Китай

² Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия

¹ liutengfei@pmol.org.cn

² ed.i.cherneak@gmail.com

Аннотация. Впервые в музейведческой литературе рассматриваются законодательные акты, определившие создание и деятельность Ляонинского палеонтологического музея в Китае. Показано значение Конституции КНР 1982 г. и подготовленного на ее основе Закона об охране памятников культуры как правовой основы сохранения памятников культурного наследия, в их числе палеонтологических окаменелостей. Выявлены и охарактеризованы акты, обеспечившие охрану палеонтологических ископаемых в провинции Ляонин, раскрыта роль музеев в собирании, сохранении, изучении и популяризации окаменелостей.

Ключевые слова: культурное наследие Китая, Ляонинский музей, законодательные акты, охрана палеонтологических окаменелостей Ляонина

Для цитирования: Лю Т., Черняк Э.И. Законодательные основы создания Ляонинского палеонтологического музея // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 294–300. doi: 10.17223/22220836/50/24

Original article

LEGISLATIVE BASIS FOR THE CREATION OF THE LIAONING PALEONTOLOGICAL MUSEUM

Tengfei Liu¹, Eduard I. Chernyak²

¹ Shenyang Normal University, Shenyang, China

² National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia

¹ liutengfei@pmol.org.cn

² ed.i.cherneak@gmail.com

Abstract. This article is devoted to the poorly studied issue of the legislative basis for the creation and operation of the Liaoning Paleontological Museum in China. The authors emphasize that the fundamental basis of museum legislation is determined by the Constitution of the People's Republic of China, adopted in 1982. In accordance with the Constitution, the Law on the Protection of Cultural Memorials was adopted in the same 1982. It named cultural objects, which were subjected to State protection, including paleontological fossils. The authors of the article identified and characterized the main legislative acts issued in accordance with the Law of 1982. It is important to note that the

first legislation on the protection of fossils was promulgated in 2001 in Liaoning Province, well known for its rich paleontological fossils. Later, other legislative acts on the protection of cultural memorials were promulgated in China. The authors of this article emphasize that the revealed legislative documents contain information on the organization of administrative management of the protection of memorials in Liaoning Province. They name government agencies whose responsibilities include fossil conservation, such as the Department of Land and Resources in Liaoning Province, the Fossil Management Agency, and the State Fossil Museum. As a result, the authors draw attention to the Regulations on the Museum, developed by order of the State Council of the People's Republic of China in 2015. The first legislative act about the museum in China defines the main purpose of the museum in satisfaction with spiritual and cultural needs of citizens, in raising their scientific and cultural level. The Regulations on the Museum regulates museum business in the country, points to the social functions of museums, including the revelation, preservation, study and popularization of paleontological memorials. All that has been said by the authors of the article allows them to assert the following: the creation of the Liaoning Paleontological Museum is based on a stable legal basis, and it determines the success of its development.

Keywords: cultural heritage of China, Liaoning Museum, legislative acts, protection of paleontological fossils of Liaoning

For citation: Liu, T. & Chernyak, E.I. (2023) Legislative basis for the creation of the Liaoning Paleontological Museum. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 294–300. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/24

Задачи изучения законодательного обеспечения университетских музеев в России были впервые поставлены и решены в работах томских исследователей [1–3]. Что касается китайских музеев, то вопрос о разработке актовых документов в музейной сфере дискутировался в КНР с середины 1980-х гг. В итоге в 2015 г. было принято Положение о музее, которое, по мнению китайского исследователя Ли Чена, требует углубленного изучения действующего законодательства с целью дальнейшего совершенствования правовой базы музейного дела [4]. В развитие поставленной задачи в данной статье предпринимается попытка выявить и систематизировать законодательные акты, призванные регулировать музейную деятельность и сохранение памятников культурного наследия в провинции Ляонин, обеспечившие создание Ляонинского палеонтологического музея при Шэньянском педагогическом университете в Китае.

Фундаментальные основы музейного законодательства и сохранения памятников культуры обеспечивает Конституция Китайской Народной Республики, принятая в 1982 г. В ст. 22 Конституции КНР говорится: «Государство развивает литературу и искусство, печать, радио и телевидение, издательское дело, расширяет сеть библиотек, музеев, домов культуры и других культурных учреждений, служащих делу народа и социализма, проводит культурно-массовые мероприятия. Государство охраняет исторические достопримечательности, ценные памятники культуры и другое важное историческое и культурное наследие» [5].

В соответствии с Конституцией КНР, в том же 1982 г. был принят Закон об охране памятников культуры. Согласно ст. 11 этого Закона «памятники культуры являются невозобновляемыми культурными ресурсами. Государство усиливает пропаганду и просвещение по вопросам охраны культурных реликвий, повышает осведомленность всего народа об охране культурных реликвий, поощряет научные исследования в области охраны памятников культуры и повышает научно-технический уровень охраны культурных ре-

ликвий». В Законе об охране памятников культуры были названы культурные объекты, находящиеся под охраной государства, в их числе «окаменелости палеонтологии позвоночных и окаменелости палеоантропологии, представляющие научную ценность» [6]. В дальнейшем законотворческая деятельность в сфере охраны памятников была еще более усилена за счет издания особых актов документов об охране окаменелостей в отдельных провинциях.

Первый из названных актов был подготовлен в провинции Ляонин, на территории которой обнаружены редчайшие палеонтологические ископаемые, и по общему количеству окаменелостей Ляонин занимает в настоящее время первое место в Китае [7]. На заседании Постоянного комитета Собрания народных представителей провинции Ляонин в 2001 г. было принято Положение об охране и управлении палеонтологическими ископаемыми ресурсами в провинции Ляонин. В актовом документе вводилась классификация окаменелостей, и на его основе была учреждена первая в Китае провинциальная экспертная комиссия по экспертной оценке палеонтологических окаменелостей [8, 9].

В 2005 г. первое Положение об охране окаменелостей было отменено, вступил в силу новый законодательный акт – Положение об охране палеонтологических окаменелостей провинции Ляонин [10]. Впоследствии, в 2016 и 2018 гг., этот актовый документ дорабатывался и переиздавался, но суть его оставалась неизменной. В первых статьях законоположения разъяснялось понятие окаменелостей: «Палеонтологические окаменелости (далее именуемые окаменелостями), используемые в настоящем Положении, относятся к ископаемым остаткам животных, растений и другим следам жизнедеятельности организмов, образовавшихся в прошлые геологические эпохи». Самым важным, на наш взгляд, является следующее утверждение рассматриваемого документа: «Ископаемые источники и окаменелости, представляющие научную ценность, охраняются государством. Защита окаменелостей, имеющих научную ценность, подразделяется на ключевую и не ключевую защиту». И далее в Положении подробно прописаны порядок и осуществление государственной охраны, названы государственные ведомства и учреждения, призванные охранять и защищать от расхищения и уничтожения памятники палеонтологии: Департамент по земле и ресурсам в провинции Ляонин, а также его подразделения в ляонинских городах и уездах. При Департаменте по земле и ресурсам провинции Ляонин создавалось Агентство по управлению ископаемыми, на которое возлагалась ответственность за сохранение и научное использование окаменелостей. Кроме того, на Департамент по земле и ресурсам провинции Ляонин возлагалась организация сотрудничества с департаментами культуры, науки и техники, охраны окружающей среды, а также научными и учебными учреждениями Ляонина с целью разработки плана защиты палеонтологических ископаемых и для контроля его выполнения. Именно для контроля и защиты ископаемых в ст. 25 Положения об охране палеонтологических окаменелостей провинции Ляонин было сформулировано требование составлять и обновлять список окаменелостей в провинции Ляонин и «периодически объявлять их общественности».

В Положении об охране окаменелостей 2005 г. было впервые сказано о необходимости создания государственного музея окаменелостей в провинции

Ляонин, в котором могли бы собираться и храниться палеонтологические ископаемые, имеющие важное научное значение и нуждающиеся в ключевой защите. В ст. 8 Положения об охране окаменелостей были перечислены памятники палеонтологического наследия, подлежащие ключевой охране: типовые образцы ископаемых видов; полные или относительно полные окаменелости палеопозвоночных; крупные или концентрированные окаменелости высших растений, окаменелости беспозвоночных, следы палеопозвоночных [10].

Принятые в Ляонине акты предшествовали разработке законодательства по охране палеонтологических ископаемых в Китае в целом. В 2002 г. Министерством земельных и природных ресурсов КНР был принят законодательный акт, известный как «Меры по управлению палеонтологическими окаменелостями». В 2006 г. Министерство культуры КНР обнародовало распоряжение «Меры по управлению охраной окаменелостей древних гоминидов и палеопозвоночных». Статья 8 этого актового документа гласит: «Во время строительных работ или сельскохозяйственного производства, если какая-либо организация или физическое лицо обнаруживают окаменелости древних гоминидов и окаменелости палеопозвоночных, они должны защитить это место и немедленно сообщить об этом в местный административный отдел культурных реликвий. Административный отдел культурных реликвий занимается этим в соответствии с требованиями и процедурами, предусмотренными статьей 32 Закона об охране памятников культуры КНР» [11].

В сентябре 2010 г. Государственный совет КНР обнародовал Положение об охране палеонтологических окаменелостей. В нем четко указывалось, что законодательный акт сформулирован таким образом, чтобы «усилить охрану палеонтологических окаменелостей и содействовать научным исследованиям и рациональному использованию палеонтологических окаменелостей» [12].

Все последовательно разработанные и обнародованные акты сформировали систему охраны палеонтологических окаменелостей в Китае, определили права и обязанности правительственных органов в центре и на местах в управлении сохранением окаменелостей, разъяснили процедуры подачи заявок и проведения раскопок. Особо нужно отметить такие нормативные акты Министерства земель и ресурсов КНР, как распоряжения «Национальные стандарты классификации палеонтологических окаменелостей», «Национальный контрольный список палеонтологических окаменелостей под особой охраной» [13]. Важно отметить, что в 2010 г., еще до принятия нормативных актов, Министерство земель и ресурсов КНР учредило Национальную экспертную комиссию по палеонтологическим окаменелостям [14].

Подготовка и реализация названных законоположений способствовала формированию системы охраны окаменелостей в Китае, обеспечила профессиональное руководство работами по исследованию и сохранению окаменелостей. Важно отметить, что в числе предлагаемых мер сохранения палеонтологического наследия значилось формирование коллекций окаменелостей и создание хранилищ в музеях, библиотеках и других подобных учреждениях.

Здесь следует обратиться к Положению о музее, обнародованному приказом Государственного совета КНР от 9 февраля 2015 г. [15]. В первых статьях Положения высказывается мысль о главном назначении музея, призванного удовлетворять духовные и культурные потребности граждан, способствовать повышению их научного и культурного уровня. В определе-

нии музея как организации, которая «собирает, защищает и демонстрирует публике свидетельства о деятельности человека и природной среде в целях образования и исследования», явно прослеживается связь с толкованием понятия музея как научного учреждения и основного хранилища памятников культурного наследия в трудах современных российских исследователей [16].

Для раскрытия данной темы важна ст. 4 Положения о музее, которая констатирует: «Государство разрабатывает планы развития музейных учреждений и совершенствует музейную систему. Государство поощряет предприятия, общественные организации, социальные группы, граждан и другие общественные силы к созданию музеев в соответствии с законом». В Положении подробно прописаны условия создания и функционирования музеев. Особый интерес представляет ст. 13, в которой говорится о том, что «создание, изменение и прекращение деятельности музеев, коллекции которых относятся к палеонтологическим окаменелостям, должны соответствовать положениям законов и административных постановлений о защите палеонтологических окаменелостей...».

В рассматриваемом законоположении охарактеризованы основные направления деятельности музеев, а именно: комплектование, сохранение, учет и научное документирование фондов, популяризация музейных коллекций, в частности, организация и проведение выставок. И, что особенно важно для нас, ст. 35 содержит следующее: административный отдел образования при Государственном совете содействует разработке меры по использованию музейных ресурсов в культурно-образовательных целях. Административные отделы по образованию народных правительств провинций поощряют привлечение школьников и их преподавателей к посещению музеев и проведению занятий «в сочетании с учебными программами и учебными планами». А музеи, в свою очередь, «оказывают поддержку и помощь школам в проведении различных соответствующих образовательных и учебных мероприятий». Согласно ст. 36, «музеи оказывают поддержку и помощь высшим учебным заведениям, научно-исследовательским учреждениям, экспертам и ученым в проведении научных исследований».

Положение о музее как первое в КНР подобное законоположение регулирует музейное дело в стране, указывает на социальные функции музейных институтов, подчеркивает важность работы с посетителями музеев. Разумеется, данное законоположение, как и все акты документы, касающиеся выявления и сохранения памятников палеонтологии, сыграли определяющую роль в создании и деятельности Ляонинского палеонтологического музея.

Список источников

1. Караченцев И.С. Законодательное обеспечение создания и деятельности медицинских музеев в университетах России в XIX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 236–241.
2. Дмитриенко Н.М., Караченцев И.С. Правовая база становления музейного дела Императорского Томского университета // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 257–263.
3. Караченцев И.С. Формирование законодательной базы музейного дела университетов России (XIX – начало XX века): дис. ... канд. культурологии. Томск, 2022. 175 с.
4. Li C. On the Construction and Perfection of the Museum Regulation System in the Era of «Museum Regulations» // Chinese Museum. Beijing. 2016. № 01. P. 1–12. URL: <https://wap.cnki.net/touch/web/Journal/Article/GBWG201601002.html>
5. Конституция КНР. URL: http://www.gov.cn/guoqing/2018-03/22/content_5276318.htm

6. Закон об охране памятников культуры КНР. URL: <http://www.npc.gov.cn/npc/c30834/201711/f7f1401d1e654236bc106c99c4d33d33.shtml>

7. Лю Т. Научная база культурно-образовательной деятельности в Ляонинском палеонтологическом музее в Китае // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 236–241.

8. Положение об охране и управлении палеонтологическими ископаемыми ресурсами в провинции Ляонин // Геология Ляонина. 2001. № 01. С. 19–21.

9. Zhang L.J. Introduction of the Paleontological fossil identification committee of Liaoning province // Fossils. Beijing, 2009. № 03. P. 42–43.

10. Положение об охране палеонтологических окаменелостей провинции Ляонин. URL: https://www.ln.gov.cn/web/zwgkx/zfxxgk1/fdzdgnr/lzyj/gwyfg_3/CB80F5539A1D4B478DCA1D11DAD23CF8/index.shtml

11. Меры по управлению охраной окаменелостей древних гоминидов и палеопозвоночных: распоряжение Министерства культуры КНР от 3 июля 2006 г., № 38. URL: http://www.gov.cn/zhengce/2006-09/26/content_5712550.htm

12. Положение об охране палеонтологических окаменелостей: приказ Государственного Совета КНР от 5 сентября 2010 г., № 580. URL: http://www.gov.cn/zhengce/2020-12/27/content_5574703.htm

13. Национальные стандарты классификации палеонтологических окаменелостей и Национальный контрольный список палеонтологических окаменелостей под особой охраной: распоряжение Министерства земель и ресурсов КНР от 10 января 2012 г., № 6. URL: http://f.mnr.gov.cn/202103/t20210308_2616739.html

14. Fossil magazine editorial office. The National committee of experts on paleontology and fossils was established // Fossils. Beijing, 2011. № 01. P. 17.

15. Положение о музее / Принято на 78-м исполнительном заседании Государственного совета КНР 14 января 2015 г., обнародовано приказом Государственного совета КНР № 659 от 9 февраля 2015 г. URL: http://www.gov.cn/zhengce/2020-12/27/content_5573725.htm

16. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И., Карачентцев И.С. Музей – ключевое понятие музееведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 189–202.

References

1. Karachentsev, I.S. (2019) Legislative support of the establishment and operation of medical museums in Russian universities in the XIX century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 33. pp. 236–241. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/33/20

2. Dmitrienko, N.M. & Karachentsev, I.S. (2021) The legal basis for the formation of the museum science of Imperial Tomsk University. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 42. pp. 257–263. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/42/23

3. Karachentsev, I.S. (2022) *Formirovanie zakonodatel'noy bazy muzeynogo dela universitetov Rossii (XIX – nachalo XX veka)* [Formation of the legislative base of the museum business of Russian universities (19th – early 20th century)]. Cultural Studies Cand. Diss. Tomsk.

4. Li, C. (2016) On the Construction and Perfection of the Museum Regulation System in the Era of “Museum Regulations”. *Chinese Museum*. 1. pp. 1–12. [Online] Available from: <https://wap.cnki.net/touch/web/Journal/Article/GBWG201601002.html>

5. *The Constitution of the People's Republic of China*. [Online] Available from: http://www.gov.cn/guoqing/2018-03/22/content_5276318.htm

6. China. (n.d.) *Zakon ob okhrane pamyatnikov kul'tury KNR* [Law on the Protection of Cultural Monuments of the People's Republic of China]. [Online] Available from: <http://www.npc.gov.cn/npc/c30834/201711/f7f1401d1e654236bc106c99c4d33d33.shtml>

7. Liu, T. (2020) Scientific base of cultural and educational activities in the Paleontological Museum of Liaoning in China. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 40. pp. 236–241. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/40/21

8. China. (2001) Polozhenie ob okhrane i upravlenii paleontologicheskimi iskopaemyimi resursami v provintsii Lyaonin [Regulations on the Protection and Management of Paleontological Fossil Resources in Liaoning Province]. *Geologiya Lyaonina*. 1. pp. 19–21.

9. Zhang, L.J. (2009) Introduction of the Paleontological fossil identification committee of Liaoning province. *Fossils*. 3. pp. 42–43.

10. China. (n.d.) *Polozhenie ob okhrane paleontologicheskikh okamenelostey provintsii Lyaonin* [Regulations for the Protection of Paleontological Fossils of Liaoning Province]. [Online] Available from: https://www.ln.gov.cn/web/zwgkx/zfxgk1/fdzdgknr/lzyj/gwyfg_3/CB80F5539A1D4B478DCA1D11DAD23CF8/index.shtml

11. Ministry of Culture of the People's Republic of China. (2006) *Mery po upravleniyu okhrany okamenelostey drevnikh gominidov i paleopozvonochnykh: rasporyazhenie Ministerstva kul'tury KNR ot 3 iyulya g., № 38* [Fossil Protection Management Measures for Ancient Hominids and Paleovertebrates: Ordinance of the Ministry of Culture of the People's Republic of China, July 3, 2006, No. 38]. [Online] Available from: http://www.gov.cn/zhengce/2006-09/26/content_5712550.htm

12. State Council of the People's Republic of China. (2020) *Polozhenie ob okhrane paleontologicheskikh okamenelostey: prikaz Gosudarstvennogo Soveta KNR ot 5 sentyabrya 2010 g., № 580* [Regulations on the Protection of Paleontological Fossils: Order of the State Council of the People's Republic of China, September 5, 2010, No. 580]. [Online] Available from: http://www.gov.cn/zhengce/2020-12/27/content_5574703.htm

13. Ministry of Lands and Resources of the People's Republic of China. (2012) *Natsional'nyy standarty klassifikatsii paleontologicheskikh okamenelostey i Natsional'nyy kontrol'nyy spisok paleontologicheskikh okamenelostey pod osoboy okhrany: rasporyazhenie Ministerstva zemel' i resursov KNR ot 10 yanvarya 2012 g., № 6* [National Standards for the Classification of Paleontological Fossils and the National Control List for Specially Protected Paleontological Fossils: Ordinance of the Ministry of Lands and Resources of the People's Republic of China, January 10, 2012, No. 6]. [Online] Available from: http://f.mnr.gov.cn/202103/t20210308_2616739.html

14. China. (2011) Fossil magazine editorial office. The National committee of experts on paleontology and fossils was established. *Fossils*. 1. p. 17.

15. State Council of the People's Republic of China. (2015) *Polozhenie o muzee / Prinyato na 78-m ispolnitel'nom zasedanii Gosudarstvennogo soveta KNR 14 yanvarya 2015 g., obnarodovano prikazom Gosudarstvennogo soveta KNR № 659 ot 9 fevralya 2015 g.* [Museum Regulations / Adopted at the 78th Executive Meeting of the State Council of the People's Republic of China on January 14, 2015, promulgated by Order No. 659 of the State Council of the People's Republic of China on February 9, 2015]. [Online] Available from: http://www.gov.cn/zhengce/2020-12/27/content_5573725.htm

16. 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

Сведения об авторах:

Лю Т. – заместитель директора Ляонинского палеонтологического музея, Шэньянский педагогический университет (Шэньян, Китай). E-mail: liutengfei@pmol.org.cn

Черняк Э.И. – доктор исторических наук, профессор, директор научно-образовательного центра «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Liu T. – Shenyang Normal University (Shenyang, China). E-mail: liutengfei@pmol.org.cn

Chernyak E.I. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.02.2023;

одобрена после рецензирования 14.02.2023; принята к публикации 15.05.2023.

The article was submitted 10.02.2023;

approved after reviewing 14.02.2023; accepted for publication 15.05.2023.

Научная статья

УДК 069.1

doi: 10.17223/22220836/50/25

МУЗЕЙ «ТАЛЬЦЫ» КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Елена Анатольевна Стрекалина

*Архитектурно-этнографический музей «Тальцы», Иркутск, Россия,
strekalina.lena@mail.ru*

Аннотация. В данной статье на примере комплекса «Тальцы» рассматривается новая музейная парадигма: единство пространственно-временной и опосредованной коммуникации, связь эмоционально-образного и интеллектуального восприятия – основа уникального общения, позволяющая музею как социально-культурному институту формировать связи поколений через восстановление генетической памяти.

Ключевые слова: музей как социально-культурной институт, новая парадигма, генетическая память, связь поколений, уникальное музейное общение

Для цитирования: Стрекалина Е.А. Музей «Тальцы» как инструмент формирования исторической памяти // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 301–307. doi: 10.17223/22220836/50/25

Original article

MUSEUM “TALTSY” AS A WAY OF FORMATION OF HISTORICAL MEMORY

Elena A. Strekalina

*Architectural Ethnographic Museum “Taltsy”, Irkutsk, Russian Federation,
strekalina.lena@mail.ru*

Abstract. In the article the paradigm approach in organizing the work of the existing museum complex is explained. The author considers the practical experience of applying the new paradigm in modern conditions. The platform for organizing research work was the Taltsy architectural and ethnographic museum a unique collection of historical, architectural and ethnographic monuments from the 17th – 20th centuries.

The global trend of modern museum development is to transition from local to public. Expositions are created on a large area and are aimed to be closer to visitors.

The interest of modern Russian society to cultural traditions as in whole as in regional ones rapidly grows.

In 2017–2019 the new paradigm was developed and put into practice which gives the opportunity to bring the museum to a higher level of functioning. It was based on the following postulates: the unity of space and time, mediated communication, the relationship of emotional-figurative and intellectual perception.

The cultural science paradigm of the modern museum allows us to interpret it as a specific tool with which a person will be adapted to culture. The facts and events of the past are becoming a phenomenon of the present. In the article the author gives examples of current expositions.

The museum is an independent social institution its specific function is to establish the space-time and indirect unity through the verbal and non-verbal communication. The author says the developed programs have two main purposes. The first is to destroy false stereotypes; the second is to form an adequate audience assessment. The Museum education

is non-formal. It is democratic. It avoids of strict schemes and applies to all groups of society. In the article the examples of non-traditional forms and methods of the museum are provides.

The modern museum is the phenomena. It was created in the process of social development. It does not duplicate any of the existing social and cultural institutions and brings its original contri-bu-tion to science, culture, education and upbringing.

The author points that the main actual questions for the museum are the organization of various forms of activity and the unification of efforts of institutions of science, culture, education and up-bringing in order to preserve and use the historical and cultural heritage. Therefore, the ethno-graph-ic museum is not only a connecting link between traditions and innovations but also serves as a tool between the past, present and future for the transmission of historical memory accumulated over centuries.

Many years of experience of the Talsy complex has shown the new paradigm can be successfully applied in practice in the modern museums.

Key words: museum is a social and cultural institution, new paradigm, genetic memory, relation of generations, unique museum communication

For citation: Strekalina, E.A. (2023) Museum “Talsy” as a way of formation of historical memory. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 301–307. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/25

Музей является хранилищем, но не просто ценных предметов, а духовных ценностей – памяти народа в виде ее материализованных культурных форм.

Э.И. Хитарова

В настоящее время во всем мире наблюдается так называемый «музейный бум». Интенсивно развиваются и создаются многочисленные музеи. При этом их создатели все чаще отходят от традиционного (павильонного) типа и отдают предпочтение музеям открытого типа. Глобальная тенденция современного музейного развития проявляется в стремлении к открытости обществу и преодолению локальности в пространстве. Экспозиции создаются на площади, превышающей размеры помещения, и направлены на оптимальное приближение к посетителям.

Возросший интерес современного российского общества к культурным традициям в целом и к региональным в частности свидетельствует о степени трансформации мировоззрения и мировосприятия людьми культуры как таковой. Переоценка нравственных ценностей и поиск новых идеалов заставляет общество по-новому взглянуть на культурное наследие и общественное сознание. Изучение социокультурного пространства регионов дает возможность увидеть, как в частном проявляется общее, а в общем – частное.

В начале 60-х гг. XX в. при строительстве Усть-Илимской ГЭС возникла необходимость спасения памятников истории и архитектуры, которые попадали в зону предстоящего затопления. В этот период в Советском Союзе впервые была масштабно поднята проблема сохранения элементов традиционной народной культуры и в особенности уникального деревянного зодчества. Во многих регионах страны стали предприниматься попытки создания музеев под открытым небом. Иркутская область оказалась в ряду тех, где это удалось сделать.

Девятого января 1966 г. Иркутский облисполком принял решение о создании музея народного зодчества. Определить место для строительства будущего музея было поручено московскому архитектору Галине Геннадьевне

Оранской. Она выбрала Тальцинское урочище на слиянии рек Ангары и Тальцинки. Так появился архитектурно-этнографический музей «Тальцы», который с 1994 г. (ранее бывший филиалом в составе Иркутского областного краеведческого музея) стал самостоятельным учреждением культуры областного подчинения.

Архитектурно-этнографический музей «Тальцы» – уникальное собрание памятников истории, архитектуры и этнографии XVII–XX вв. Он расположен на правом берегу Ангары на 47-м километре Байкальского тракта по дороге от Иркутска к Байкалу. Музейный комплекс под открытым небом привлекает посетителей возможностью непосредственного знакомства с материальной и духовной культурой народов Прибайкалья. Территория музея занимает 68 га.

В музее ретроспективно воссозданы четыре историко-культурные зоны: русская, бурятская, эвенкийская и тофаларская. Буряты, эвенки и тофы – коренные народности Прибайкалья. Об их быте, особенностях жизни и верованиях рассказывают эвенкийские и тофаларские стойбища, комплекс эвенкийских захоронений и бурятский улус-летник.

Русская Ангаро-Илимская экспозиционная зона, в которой собраны памятники деревянного зодчества Прибайкалья XVII – начала XX в., преимущественно вывезенные с территории Братского и Усть-Илимского районов Иркутской области, представлена несколькими группами.

Экспозиционный комплекс «Волостное село», воссоздающий административный центр конца XIX – начала XX в., включает в себя комплекс «Волостное правление», церковно-приходскую школу, усадьбу псаломщика, усадьбу городского казака. Главной его достопримечательностью являются уникальные памятники истории и архитектуры оборонного и культового зодчества: Спасская проезжая башня (1667 г.) и Казанская церковь (1679 г.) Илимского острога.

Картину жизни старожильского населения Прибайкалья дополняют экспозиции каскада водяных мельниц конца XIX в., деревни-малодворки, состоящей из крестьянских усадеб XVII–XIX вв., сибирского кладбища и покосной заимки XIX в. В настоящее время в стадии научных разработок находятся Верхоленская, Витимская золотопромышленная, переселенческая, тракторная и городская зоны, а также бурятский улус-зимник и рабочая слобода. В данный период воссоздается Илимский острог XVII в. Уже открыты новые экспозиции: соболинный амбар, соляной амбар, гостиный двор, караульная и приказная изба. В настоящее время фонды музея «Тальцы» насчитывают более 26 тыс. экспонатов. Ежегодно его посещают около 170 тыс. человек.

Для любого музея привлечение наибольшего числа посетителей – потребителей музейного продукта – главная задача. Такая задача являлась важной и для нашего музея, но она являлась скорее инструментом, а не целью. Цель была иной – восстановление генетических связей поколений, привитие интереса к истории родного края, словом, всего того, что формирует историческую память.

Исходя из этого, нами была создана новая музейная парадигма, дающая возможность перехода музея на более высокий уровень функционирования, которая осуществляется в соответствии с коммуникационной стратегией. В ее основу были заложены следующие постулаты: единство пространствен-

но-временной и опосредованной коммуникации и связь эмоционально-образного и интеллектуального восприятия.

«Концептуальное включение музея в культуру представляет возможность установления тех существенных генетических связей музея, которые, прежде всего, объясняют специфику его духовного содержания, а также способы и формы его функционирования как социокультурного института», – утверждала Елена Николаевна Местница, известный исследователь культурных ресурсов регионов.

Следовательно, культурологическая парадигма современного музея позволяет трактовать его как специфический инструмент, с помощью которого человек будет адаптирован к культуре. Факты и события прошлого интерпретируются в настоящем и как результат становятся явлением настоящего. Так, например, экспозиция нашего музея «Кружечный двор» XVII в. как питейного заведения не только рассказывает о прошлом, но и в настоящем времени здесь можно выпить кружечку чая «по-сибирски». Здания, находящиеся во временной сборке, используются под мастерские, трактир и чайную, что имеет немаловажное значение для создания комфорта посетителям.

Посещение музея – это, прежде всего, уникальное музейное общение, т.е. такое общение, посредством которого люди учатся воспринимать, понимать и интерпретировать прошлые исторические эпохи через музейный предмет. Любой посетитель должен уйти из музея с чувством позитива и решением еще раз посетить его, но уже не один, а с группой друзей, коллег, с семьей. Воспроизведенный в экспозициях музея быт прошлого позволяет посетителям старшего возраста вспомнить почти забытое, а более молодым узнать его, что, на наш взгляд, и является генетической памятью.

Музей не должен быть посредником, это самостоятельный социальный институт, специфической функцией которого является установление пространственно-временного и опосредованно-коммуникативного единства через вербальные и невербальные коммуникации. Разработанные нами программы имеют в области коммуникативной политики два главных направления. Первое – необходимость разрушения ложных стереотипов, сложившихся в сознании людей в отношении музейного предложения, второе – формирование адекватной оценки аудитории музейных работников (к сожалению, зачастую она основывалась только на их собственных представлениях). Музейное образование относится к сфере неформального. Оно демократично, лишено жестких схем и распространяется на все группы общества – детей и взрослых, местных жителей и туристов, здоровых людей и инвалидов.

Ранее у многих туристических фирм и организаций музеев «Тальцы» считался промежуточным звеном перед отдыхом на озере Байкал. Очень часто можно было услышать, что времени на посещение музея 20–30 мин. В настоящее время практика показывает, что многие посетители, в том числе и организованные группы, приезжают к нам (и не раз) на целый день не только погулять, но и получить массу впечатлений. Этому во многом способствует та культурно-просветительская деятельность, которая постоянно ведется в нашем музее. Она включает в себя как традиционные формы работы, так и нетрадиционные. Интерактивные программы и квесты, разработанные для детей, стали интересовать и взрослых. Так, нами стали проводиться интерактивные экскурсии. Во время проведения такой экскурсии посетителю дается

возможность стать учеником XIX в., сев за парту в церковно-приходской школе и взяв перо, вспомнить, как писали наши бабушки и дедушки, что позволяет окунуться в прошлое и представить себя на месте своих предков. В усадьбе обязательно встретят хозяева, которые расскажут о своем быте. А главное – любая программа включает в себя мастер-класс. Поэтому любой посетитель уйдет от нас, что называется, «не с пустыми руками». (Что особенно важно для имиджа музея, так как каждый предмет, бланк имеет информацию о музее).

Сибирь многонациональна. Главная цель музея – это не только сохранение культуры народностей, проживающих на этой огромной территории, но и передача этого культурного наследия будущему поколению. Для всех фольклорных праздников, которые проводятся на территории музея: «Масленица», «Рождество», «Зимние забавы», «Мажанна», «Сагаалган», «Троица», «Два хоровода», – существует обязательное правило – они проводятся в соответствии с традиционными обрядами, на праздниках возрождаются народные игры и забавы. Во время праздников посетители являются не просто зрителями, они вовлекаются в само действие, участвуют в обрядах и традиционных играх. Таким образом, создается связь между эмоционально-образным и интеллектуальным восприятием истории.

Тщательно разработанные культурные и просветительские программы успешно заполняют как основное, так и «свободное» время пребывания в музее. Причем всегда учитывается индивидуальный подход к каждой группе (возраст, количество человек, время нахождения на территории музея и пожелания самих посетителей). Программы разрабатываются как для одного человека, так и для организованных групп. Это позволяет посетителям чувствовать себя не учениками за партой, а желанными гостями в родительском доме. Что, бесспорно, усиливает позитивное восприятие.

Для музея кроме основной научно-пропагандистской функции предусматривается и широкое вовлечение в структуру обслуживания школьников и учащейся молодежи. Оно включает в себя специально организованные тематические экскурсии и образовательные программы по истории, этнографии, архитектуре, которые позволяют проводить занятия по учебным дисциплинам с большей наглядностью, практическим ознакомлением с экспонатами музея по данной тематике. Это «Хлеб всему голова», «Сибирская пасака», «Мой дом – моя крепость» и др. Так, например, во время проведения тематической экскурсии «Хлеб всему голова» дети могут узнать, откуда берется хлеб на нашем столе, знакомятся с приметами и обрядами, связанными с хлебом и его приготовлением. У детей есть возможность посетить настоящую водяную мельницу, мангазею – общественный хлебозапасный амбар начала XX в. А в мангазее они не только узнают, какими инструментами пользовались для обработки зерна, но даже сами могут сделать муку на настоящей крупорушке. Таким образом, через вербальные и невербальные коммуникативные связи формируется историческая память.

Но для того чтобы люди себя чувствовали в музее спокойно и уверенно, они должны получать предварительную дифференцированную информацию. С этой целью разработаны карты-схемы (на разных языках), путеводители по экспозициям, каждая экспозиция имеет аннотацию, а каждый экспонат – этикетку. Это дает возможность и для индивидуального посещения музея без

сопровождения гида, что для многих является проявлением индивидуальной свободы – общением с прошлым без посредников.

Особое внимание уделяется рекреационной зоне, которая предназначена для отдыха после осмотра экспозиции. Она совмещается с входной зоной и примыкает к открытой экспозиции. Экскурсионный маршрут по музею «Тальцы» составляет 3 000 м, следовательно, такие места необходимы и распределены у нас по всему экскурсионному маршруту.

Новейшей формой преодоления «замкнутости» музея как социального института становится формирующееся электронное информационное пространство. На практике включение пользователя в электронное музейное сообщество часто происходит через интернет-сайты музеев и социальные сети. При этом многие из них построены на принципах интерактивности и динамического обновления информации. Это создает возможности для диалога и коммуникации.

В последнее время глобальная сеть Интернет начала играть имиджформирующую роль. Так, самый популярный туристический сервис TripAdvisor опубликовал десятку лучших российских музеев 2015 г., куда впервые вошел Архитектурно-этнографический музей «Тальцы»! Для определения победителей использовался алгоритм, учитывающий качество и количество отзывов о музеях, собранных в течение 12 мес. Имидж – это специально созданный, а не возникший спонтанный образ. Создание репутации – дело многих лет, тогда как для ее разрушения достаточно одной минуты. Поэтому ее всегда необходимо поддерживать, укреплять и корректировать.

Грамотно разработанная маркетинговая стратегия позволила определить не только планы, но и организацию их выполнения. Стратегия маркетинговой деятельности естественно связана с получением музеем прибыли, которая определяется спросом на продукцию. Одним из действенных средств представляется реклама. Реклама играет важную роль в музее, так как выступает не только в качестве непосредственного стимула посещения (увидел рекламу – вошел в музей), но и как средство суммирования и оформления впечатлений. Используя традиционные рекламоносители – выносные щиты, баннеры с информацией о работе музея и проведении ближайших мероприятий, мы регулярно сотрудничаем со СМИ и телевидением. Систематически выходят научные издания, статьи в газетах и журналах, интервью с сотрудниками и директором, репортажи о жизни музея. Продаваемая сувенирная продукция обязательно имеет нашу эмблему, что напоминает владельцам о посещении музея и сообщает о его существовании каждому встречному.

Современный музей – один из феноменов, созданных в процессе общественного развития. Он не дублирует ни один из существующих социально-культурных институтов и вносит свой оригинальный вклад в науку, культуру, образование и воспитание. В нынешней ситуации музеи сталкиваются со многими проблемами, и не удивительно, что их социокультурные функции реализуются не полностью.

Статистика последних лет показывает, что интерес к истории страны и нашего региона растет не только у местного населения, но и у туристов всего мира. В связи с этим музей в настоящее время должен чутко улавливать и учитывать интересы различной аудитории. Сегодня одним из актуальных является вопрос об организации различных форм деятельности, а также объ-

единение усилий учреждений науки, культуры, образования и воспитания в целях сохранения и использования историко-культурного наследия. Поэтому этнографический музей является не только связующим звеном между традициями и новациями, но и служит инструментом между прошлым, настоящим и будущим для передачи накопленной веками исторической памяти. Это позволяет каждому осознать свое место в истории человечества, обосновывать значимость собственной культуры и соотносить ее ценности с другими культурами.

Список источников

1. Мастеница Е.Н. Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. Т. III: Культурная динамика. СПб.: Алетейя, 2008. С. 120–129.
2. Соболева Е.С., Эпштейн М.З. Маркетинговый подход к управлению музеем // Кунсткамера: вчера, сегодня, завтра. СПб., 1997. С. 166–202.
3. Соболева Е.С., Эпштейн М.З. Новые тенденции в маркетинговой политике этнографических музеев // Музей. Традиции. Этничность: XX–XXI вв. : материалы междунар. конф., посвящ. 100-летию Российского этнографического музея. СПб., С. 379–383.
4. Хитарова Э.И. Концепция музея в прикладной культурологии // Музеи России: Поиски, исследования, опыт работы : сб. науч. тр. СПб., 1996. С. 37–38.

References

1. Mastenitsa, E.N. (2008) *Fundamental'nye problemy kul'turologii* [Fundamental problems of cultural studies]. Vol. 3. St. Petersburg: Aleteyya. pp. 120–129
2. Soboleva, E.S. & Epstein, M.Z. (1997) Marketingovyy podkhod k upravleniyu muzeem [Marketing approach to the management of the museum]. In: Okladnikova, E.A. (ed.) *Kunstkamera: vchera, segodnya, zavtra* [The Cabinet of Curiosities: Yesterday, Today, Tomorrow]. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 166–202.
3. Soboleva, E.S. & Epstein, M.Z. (2002) Novye tendentsii v marketingovoy politike etnograficheskikh muzeev [New trends in the marketing policy of ethnographic museums]. In: *Muзей. Traditsii. Etichnost': XX–XXI vv.* [Museum. Traditions. Ethnicity: 20th – 21st centuries]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 379–383.
4. Khitarova, E.I. (1996) Kontseptsiya muzeya v prikladnoy kul'turologii [The concept of the museum in applied cultural studies]. In: Butikov, G.P. (ed.) *Muzei Rossii: Poiski, issledovaniya, opyt raboty* [Museums of Russia: Search, Research, Experience]. St. Petersburg: [s.n.]. p. 37–38.

Сведения об авторе:

Стрекалина Е.А. – заместитель директора по организационно-массовой работе Иркутского областного государственного автономного учреждения культуры «Архитектурно-этнографический музей „Тальцы“» (Иркутск, Россия). E-mail: strekalina.lena@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Strekalina E.A. – Head of the Department of Excursion Services and Cultural and Educational Activities, Irkutsk regional state autonomous cultural institution Architectural Ethnographic museum “Taltsy” (Irkutsk, Russia). E-mail: strekalina.lena@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 27.02.2020;
одобрена после рецензирования 07.04.2020; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 27.02.2020;
approved after reviewing 07.04.2020; accepted for publication 15.05.2023.*

Original article

УДК 351.853.1

doi: 10.17223/22220836/50/26

THE NATIONAL CULTURE OF AZERBAIJAN ON UNESCO LIST OF CULTURAL HERITAGE

Zaur Mammadov

Lankaran State University, Lankaran, Azerbaijan, mammadovzaur@mail.ru

Abstract. This article sets forth the expansion of relations with UNESCO¹, the development of cooperation, especially the inclusion of national culture and intangible heritage of Azerbaijan in UNESCO's uncommon works and its recognition issues among the Caucasus, the Turkic world and world cultures after the restoration of Azerbaijan's independence.

Cooperation with international organizations is one of the main directions of Azerbaijan's foreign policy. Azerbaijan builds its foreign policy based on international legal norms and principles, as well as on the principles of respect for the sovereignty and territorial integrity of states and non-interference in internal affairs.

One of the main directions of Azerbaijan's foreign policy is cooperation with the international organizations. After the restoration of state independence, various cooperation projects were signed. The expansion of relations in the field of education, science and culture was very important for our state which has an ancient history both in the Caucasus and the Turkic world. Cooperation with the UNESCO was established in the Soviet times, but extensive and direct cooperation began after becoming a member of the organization on June 3, 1992.

In October 1993, Azerbaijan participated for the first time as an independent state at the 27th session of the UNESCO General Conference. According to Article 7 of the UNESCO Charter, Member State intends to take appropriate measures, first of all, by establishing National Commission to coordinate the activities of institutions engaged in education, science and culture with the work of UNESCO. According to the order of the President of Azerbaijan H. Aliyev dated February 21, 1994 the National Commission for UNESCO under the Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Azerbaijan was established.

Since the beginning of the 21st century, long-term and short-term strategies for the safeguarding of cultural diversity have been implemented. This strategy provides the implementation of programs and projects that included the promotion of cultural pluralism and intercultural dialogue, protection of the world's tangible and intangible cultural heritage, preservation of language diversity and support of endangered languages, folk art, production of cultural products, development of cultural tourism, training of cultural personnel and etc.

At present, Azerbaijan has acceded to all conventions related to the safeguarding of cultural diversity. In particular, holding of the 43rd session of the UNESCO World Heritage Committee in Baku on June 30 – July 10, 2019 was a successful step for promotion of the country's culture in the world.

Thanks to the foreign policy of Azerbaijan, the most developed state in the South Caucasus, the activities of the Heydar Aliyev Foundation and the National Commission, 14 samples of Azerbaijan's intangible cultural heritage have been included the UNESCO list of intangible cultural heritage (for 2021). UNESCO gave President Mehriban Aliyeva of Heydar Aliyev Foundation the title of "Goodwill Ambassador" in September 2004 in the field of oral and musical traditions of UNESCO for her services in the protection, study and research of the rich culture of Azerbaijan. In a short time, the charitable activities of the Goodwill Ambassador went beyond the borders of Azerbaijan. She selflessly promotes and glorifies Azerbaijan in the international arena, serves the Motherland, strives for its progress, thinks about its future. In accordance with the Order of the President of the Azerbaijan Ilham

¹ The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Aliyev dated September 29, 2004, the Permanent Delegation of Azerbaijan to UNESCO was established.

At the same time, the examples of Azerbaijani culture included in the World Cultural Heritage List have been studied. In the article the development of cultural cooperation, especially the inclusion of Azerbaijan's national culture among world cultures and its registration in international organizations are studied as one of the strategic goals.

Keywords: culture, intangible, cultural heritage, historical, national, commission

For citation: Mammadov, Z. (2023) The national culture of Azerbaijan on UNESCO list of cultural heritage. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 308–318. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/26

Научная статья

НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АЗЕРБАЙДЖАНА В СПИСКЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЮНЕСКО

Заур Мамедов

*Лянжарский государственный университет, Лянжарь, Азербайджан,
mammadovzaur@mail.ru*

Аннотация. Одним из основных направлений государственной политики Азербайджанской Республики является активное участие в охране всемирного наследия на международном уровне, наряду с защитой и популяризацией национальных и нравственных и историко-культурных ценностей.

14 объектов нематериального культурного наследия Азербайджана включены в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО (на 2021 г.). Положение Азербайджана на Кавказе, в тюркском мире, в системе международных отношений в результате реформ и успешной внешней политики еще раз подтвердило принцип древности и наследственности азербайджанской культуры.

В статье в качестве одной из стратегических целей страны рассматривается развитие культурного сотрудничества, особенно включение национальной культуры Азербайджана в мировые культуры и ее регистрация в международных организациях.

Ключевые слова: культура, нематериальное, культурное наследие, историческое, национальное, комиссия

Для цитирования: Mammadov Z. The national culture of Azerbaijan on UNESCO list of cultural heritage // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 308–318. doi: 10.17223/22220836/50/26

Introduction

One of the most important directions of modern world politics is the rapid growth of the number of international intergovernmental and non-governmental organizations. Since the early 1980s, their number has increased from about 1,000 to about 5,000. This growth can be attributed, on the one hand, to the natural increase in the role of multilateral institutions, and, on the other hand, to the attempts of states to compensate for the reduction of their spheres of influence in a globalizing world through the creation of global governance mechanisms. Also, this contributes to the growing role of international organizations in cultural diversity and intercultural dialogue. Today, international organizations – the UNO, the Council of Europe, the OSCE, the OIC, UNESCO, ISESCO and others play an important role in the development of dialogue between different cultures in the world [1. P. 14].

One of the main directions of Azerbaijan's foreign policy is cooperation with the international organizations. After the restoration of state independence, various cooperation projects were signed. The expansion of relations in the field of education, science and culture was very important for our state, which has an ancient history both in the Caucasus and the Turkic world. Cooperation with the UNESCO was established in the Soviet times, but extensive and direct cooperation began after becoming a member of the organization on June 3, 1992. In October 1993, Azerbaijan took part at the 27th session of the UNESCO General Conference for the first time as an independent state and a brief historical reference about Azerbaijan was presented. At the session, the 500th anniversary of the Azerbaijani poet Mahammad Fuzuli (1996) was inscribed on the UNESCO list of birthdays of geniuses [2. P. 2].

According to Article 7 of the UNESCO Charter, firstly, member states are required to take appropriate measures by establishing a National Commission to coordinate the activities of institutions involved in education, science and culture with the work of UNESCO. For this purpose, necessary steps were taken and according to the order of the President of Azerbaijan H. Aliyev dated February 21, 1994 the National Commission for UNESCO under the Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Azerbaijan (the National Commission) was established. As a result of the activities of the National Commission in the cultural and humanitarian spheres, various projects, seminars and international events have been implemented. As one of them, birthdays of famous people from our country and other important events have been celebrated at the international level every year within the framework of the UNESCO Anniversary Program.

For this purpose, the development of cultural cooperation, especially the inclusion of Azerbaijan's national culture among world cultures and its registration in international organizations has been one of the strategic goals.

1. The cultural heritage protection acts of UNESCO. In order to ensure the viability of these principles, UNESCO has developed the special recommendations since the mid-1950s. Up to now, more than 14 such recommendations have been adopted:

1. Concerning International Principles Applicable to Archaeological Excavations (15.12.1956).

2. On the Most Effective Means of Rendering Museums Accessible to Everyone (14.12.1960).

3. The Preservation of Beauty and Character of Landscapes and Sites (11.12.1962).

4. On the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Export, Import and Transfer of Ownership of Cultural Property (19.11.1964).

5. On the Protection of Cultural Property Endangered by Public or Private works (19.11.1968).

6. On the Preservation, nationally, of the Cultural and Natural Heritage (16.11.1972).

7. Participation of the People at Large in Cultural Life and their Contribution to It (26.11.1976).

8. On the International Exchange of Cultural Property (26.11.1976).

9. On the Safeguarding and Contemporary Role of Historic Areas (26.11.1976).

10. Concerning the Protection of Movable Cultural Property (18.11.1978).
11. On the Status of the Artist (27.10.1980).
12. For the Protection of Moving Images (27.10.1980) [3. P. 26–85].
13. Convention on the Preservation of the Intangible Cultural Heritage (2003).
14. Convention on the Preservation and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005) [4. P. 1161].

At present, Azerbaijan has acceded to all these conventions. In 1989, UNESCO adopted the Recommendation on the Preservation of Folklore. The recommendation states that folklore is an integral part of the common heritage of mankind; an important means of rapprochement of different peoples and social groups and approval their cultural identity. States are promoted to implement the principles and measures in their territories set out in these recommendations [5. P. 243].

Since the beginning of the 21st century, long-term and short-term strategies for the safeguarding of cultural diversity have been implemented. This strategy provides the implementation of programs and projects that included the promotion of cultural pluralism and intercultural dialogue, protection of the world's tangible and intangible cultural heritage, preservation of language diversity and support of endangered languages, folk art, production of cultural products, development of cultural tourism, training of cultural personnel and etc.

An important direction in the field of protection of world cultural heritage is the preparation and approval of normative acts on the protection of intangible cultural heritage. In the documents of UNESCO, this part of the cultural heritage includes national languages, oral traditions, types of performing arts and etc. The International Conference on “the Intangible Heritage”, held in Turin, Italy in 2001, focused on unanimously the adoption of a special normative act on the protection of the intangible heritage, noting that both intangible and intangible heritage have been devastated by globalization [6. P. 7].

As one of the first large-scale events to be held in this direction, the State Commission has been created according to the decree of the national leader H.Aliyev dated April 20, 1997 on holding the 1300th anniversary of the “Kitabi-Dada Gorgud” epos and in February 1999, an order was signed on the plan of the State Commission on the 1300th anniversary of the Kitabi Dada Gorgud epos. In accordance with the order, a solemn event dedicated to the 1300th anniversary of “Kitabi Dada Gorgud” epos was held on April 9, 2000 with participation of the Presidents of Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan and Turkey and the General Director of UNESCO [7. P. 198].

In accordance with the Order of the President of the Azerbaijan dated September 29, 2004, the Permanent Delegation of Azerbaijan to UNESCO was established [8].

The work done by First Vice-President of the Azerbaijan Mehriban Aliyeva in the development of Azerbaijan-UNESCO relations is undeniable. M. Aliyeva has taken successful actions to introduce Azerbaijani culture to the world through the Friends of Azerbaijani Culture Foundation since 1995. Mehriban Aliyeva was given the title of “Goodwill Ambassador” by UNESCO in September 2004 in the field of oral and musical traditions of UNESCO for her services in the protection, study and research of the rich culture of Azerbaijan. As a result of Mehriban Aliyeva's efforts, the samples of Azerbaijan's tangible and intangible cultural heritage have been included in the relevant UNESCO lists [9. P. 17].

In connection with the 25th anniversary of Azerbaijan-UNESCO relations, an electronic project on “Azerbaijan-UNESCO Relations” was prepared in Azerbaijani and English and presented to users in the Presidential Library [10. P. 3].

Azerbaijan is also represented in a number of leading and auxiliary structures of UNESCO. One of them is the Intergovernmental Committee on Intangible Cultural Heritage that our country has joined it for 2010–2014. Azerbaijan was elected Vice-President of the Committee at the 6th session held in Indonesia in 2011 [1. P. 5].

In Azerbaijan, which hosted the 8th session of the UNESCO Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in 2013, the World Forum for Intercultural Dialogue is held every two years with the official partnership of UNESCO. The important event reflects the value of the most ancient monuments, the tangible and natural heritage that expressed the identity and historical memory of the world peoples. By hosting this event and also presiding over the World Heritage Committee, Azerbaijan has left its positive mark on the cultural history of the peoples of the world.

Azerbaijan was elected as the chair of the Committee at the 42nd session of the World Heritage Committee held in Manama, Bahrain from June 24 to July 4, 2018, and it was decided that in 2019 Azerbaijan would host the 43rd session of the Committee.

2. Azerbaijani culture on the UNESCO list of intangible cultural heritage.

The Convention for the Preservation of the Cultural Heritage was adopted by UNESCO in 2003 and came into force in 2006 after ratification by 30 States. At present, about a hundred states have joined the convention. In 2001, UNESCO opened its list of intangible heritage, which now included more than 150 examples of intangible heritage [11. P. 5]. The pearls of Azerbaijani culture have special importance on this list.

Thanks to the foreign policy of Azerbaijan, the most developed state in the South Caucasus, the activities of the Heydar Aliyev Foundation and the National Commission, 14 samples of Azerbaijan's intangible cultural heritage have been included the UNESCO list of intangible cultural heritage (for 2021). We consider that it has reaffirmed the principle of antiquity and inheritance of Azerbaijani culture both in the Caucasus and in the Turkic world. Armenians wanted to own a part of our approved intangible cultural heritage, and continue to do so today. However, as a result of Azerbaijan's position in the system of international relations, reforms and successful foreign policy, the pearls of Azerbaijani culture have been confirmed by UNESCO.

The following pearls of culture were inscribed on the Representative List of Intangible Cultural Heritage of UNESCO:

1. “Azerbaijani Mugam” was proclaimed as a masterpiece of the intangible heritage of humanity by UNESCO on November 7, 2003. In 2008, Azerbaijani mughams were inscribed on the Representative List of Intangible Cultural Heritage of UNESCO.

2. “The art of Azerbaijani Ashiqs” according to the decision made within the 4th Session of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of UNESCO, held in Abu Dhabi, United Arab Emirates on September 28 – October 2, 2009.

3. “Novruz” as a multinational nomination (Azerbaijan, India, Iran, Kyrgyzstan, Pakistan, Turkey, Uzbekistan) according to the decision made within the 4th Session of the Intergovernmental Committee held in Abu Dhabi, United Arab Emirates on September 28 – October 2, 2009.

4. “The traditional art of Azerbaijani carpet weaving art” in accordance with the decision adopted at the 5th Session of Intergovernmental Committee held in Nairobi, Kenya, from November 15 to 19, 2010.

5. “The art of tar performance” according to the decision of the 7th Session of the Intergovernmental Committee held in Paris on 3–7 December 2012.

6. “Traditional art and symbolism of Kelaghayi, making and wearing women’s silk headscarf at the 9th session of the Intergovernmental Committee, held in Paris on 24-28 November 2014.

7. Copper craftsmanship of Lahij at the 10th Session of the Intergovernmental held in Namibia on 30 November – 4 December 2015.

8. Flatbread making and sharing culture: lavash, katyrma, jupka, yufkaas a multinational nomination at the 11th session of the Intergovernmental Committee held in Addis Ababa, Ethiopia on 28 November-2 December 2016.

9. Dolma making and sharing tradition, a marker of cultural identity at the 12th session of the Intergovernmental Committee took place on Jeju Island, Korea on 4–9 December 2017.

10. The art of crafting and playing with Kamancha, a bowed string instrument as a multinational nomination (Iran and Azerbaijan) at the 12th session of the Intergovernmental Committee held on Jeju Island, Korea on December 7, 2017.

11. Heritage of Dede Qorqud/Korkyt Ata/Dede Korkut, epic culture, folk tales and music in accordance with the decision No 13.COM.10.B.3 of the Intergovernmental Committee of UNESCO upon the appeal of Azerbaijan, Kazakhstan and Turkey in 2018 (No. 01399).

12. Chovqan, a traditional Karabakh horse-riding game in Azerbaijan was included in the List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding of UNESCO according to the decision made at the 8th Session of the Intergovernmental Committee held in Baku on December 2–8, 2013.

13. Traditional group dances of Nakhchivan (Yalli, Kochari, Tenzere) in the Azerbaijan was included in the List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding of UNESCO based on the decision No 13.COM.10.A.2 dated 28.11.2018 of the Intergovernmental Committee of UNESCO after application of the National Commission (No 01190, 2018) for this issue.

14. Nar Bayrami, traditional pomegranate festival and culture is included in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity according to the decision No 15 com of Fifteenth session of the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage held on 14 - 18 December 2020 in Paris [12]

In addition, the Azerbaijani cultural events were included in the World Heritage List at the XXIV session of UNESCO in Cairns, Australia in November 2000, with the Icherisheher, the Shirvanshahs Palace and the Maiden Tower. This important step introduced the Shirvanshahs Palace and the Maiden Tower that are our rare pearls of art in the history of ancient, world culture and art to the world. A preliminary list of monuments to be restored has been identified in accordance with the “Master Plan for the Conservation of the Historical Center of Baku” prepared

with the participation of UNESCO experts. Restoration work on 31 monuments has been planned to be carried out in stages during 2010–2016, and this project has been implemented. Conservation and creation of a new museum exposition in the Maiden Tower, which is included in the UNESCO World Heritage List, was completed in 2013 with continuous restoration work, which began in 2009 [9. P. 255].

Numerous projects have been implemented on the basis of a large-scale, global program of UNESCO in order to preserve, study and promote our intangible cultural heritage.

At the next meeting held on July 7, 2019 at the Baku Congress Center, the file on the inclusion of the historical center of Sheki with the Khan's Palace in the UNESCO List of World Heritage was considered. It should be noted that after the inclusion of Gobustan rock engravings in the UNESCO list in 2007, it is the third object of cultural heritage in the world treasury of Azerbaijan (IcheriSheher, Maiden Tower and Shirvanshahs Palace Complex – 27–02.12.2000; Gobustan Rock Art Cultural Landscape – 23.06–02.07.2007; the historical center of Sheki with Khan's Palace – 30.06–10.07.2019)¹ (Fig. 1–3).



Fig. 1. IcheriSheher, Maiden Tower and Shirvanshahs Palace Complex, Date of inscription: 27.11–02.12.2000, Cairns, Australian²



Fig. 2. Gobustan Rock Art Cultural Landscape, Date of inscription: 23.06–02.07.2007, Christchurch, New Zealand³

¹ <https://whc.unesco.org/en/list/958/>

² <https://whc.unesco.org/en/list/1076/>

³ <https://whc.unesco.org/en/list/1549/>



Fig. 3. The historical center of Sheki with Khan's Palace, Date of inscription: 30.06-10.07.2019 Baku, Azerbaijan.

Besides the above mentioned a number of projects have been developed periodically in accordance with the action plan. Thus, the international seminar "Application of the "Historical Urban Landscape "approach" was held on June 19, 2009. This project that compiled on the initiative of Mehriban Aliyeva, UNESCO Goodwill Ambassador, was attended by local experts as well as leading international experts from the UNESCO World Heritage Center representing the United States, Finland, the Netherlands, Italy, Spain, Great Britain, France, Poland, Austria and Australia.

Within the framework of the work done in this direction, the events dedicated to the promotion of the art of mugam in the Shirvanshahs Palace Complex can be as an example. Thus, mugam concerts were held at the Shirvanshahs Palace Complex within the project "Eternal Mugham" implemented by the Azerbaijan National Committee of the International Music Council with the support of UNESCO, Governments of Azerbaijan and Japan in 2007-2008.

The Permanent Delegation of Azerbaijan to UNESCO and other agencies of Azerbaijan organized a number of events at the UNESCO Headquarters in the frame of "The day of Azerbaijan at UNESCO" on November 17, 2009 [13. P. 167].

The historical significance of Azerbaijani culture among world cultures and its uniqueness in the Turkic world have been reaffirmed at these events.

Today, there are ongoing relations between Azerbaijan and UNESCO. The inclusion of Azerbaijan's tangible and spiritual heritage on the list of masterpieces of UNESCO is a key indicator of the international cooperation. The historicity and antiquity of our national culture and intangible cultural heritage in the Caucasus, as well as in the Turkic world, has been approved in the most prestigious cultural organization of the world. The inclusion of the art of mugam and Azerbaijani ashigs, Novruz holiday, IcheriSheher, the art of tar performing in the list of rare masterpieces of UNESCO highlights the continuity of cooperation between Azerbaijan and this organization. In addition, although the decisions No 13.COM.10.A.2 and 13.COM.10.B.3 of the UNESCO [14], as a result of the successful foreign policy of the National Commission and Azerbaijan, continuous work will be carried out in this direction, the mutual cooperation will be

established in order to realize our ideas of national and global importance and the decisions on approval of our national culture will be made.

Summary

As a result of the foreign policy of Azerbaijan, the Heydar Aliyev Foundation and the activities of National Commission, the inclusion of Azerbaijan's national culture and intangible heritage on the list of rare works of UNESCO is one of the main indicators of international cultural cooperation. The unique history and antiquity of our national culture in the Caucasus, as well as in the Turkic world, has been approved in the most prestigious cultural organization of the world. In particular, holding of the 43rd session of the UNESCO World Heritage Committee in Baku on June 30 – July 10, 2019 was a successful step for promotion of the country's culture in the world.

Following the inclusion of Gobustan rock engravings in the UNESCO list in 2007, at the meeting on July 7, 2019 held at the Baku Congress Center the file on the inclusion of the Sheki historical center in the UNESCO World Heritage List together with the Sheki Khan Palace was reviewed. It is the third object of cultural heritage in the world treasury of Azerbaijan (IcheriSheher, Maiden Tower and Shirvanshahs Palace Complex – 27–02.12.2000; Gobustan Rock Art Cultural Landscape – 23.06–02.07. 2007; the historical center of Sheki with Khan's Palace – 30.06–10.07.2019)

We believe that the measures taken till now are advisable, and as the continuation of a successful action program, a petition will be submitted to UNESCO on our intangible cultural heritage, which needs to be preserved in our liberated lands for the next years, and the necessary measures will be taken.

The inclusion of the art of mugam and Azerbaijani ashigs, Novruz holiday, IcheriSheher, the art of tar performing in the list of rare masterpieces of UNESCO, as well as the organization of a number of events at the UNESCO Headquarters in the frame of “The day of Azerbaijan at UNESCO” on November 17, 2009 by the Permanent Delegation of Azerbaijan to UNESCO and other agencies of Azerbaijan are indicators of more successful activity of cooperation between Azerbaijan and UNESCO.

References

1. Ahadova, S. (2014) *The role of UNESCO in the interrelations of cultures*. Baku: [s.n.]. pp. 5–14.
2. UNESCO. (1993) *UNESCO General Conference. Twenty-Seventh Session*. Paris: UNESCO. p. 2.
3. UNESCO. (1982) *Mexico City Declaration on Cultural Policy, adopted at the World Conference on Cultural Policy, (August 6, 1982)*. UNESCO. pp. 26–85
4. Mammadov, Z. (2018) The participation of Azerbaijan in UNESCO's activities for the protection and promotion of multiculturalism. *I International Congress of Humanities and Social Sciences*. Alanya, Türkiye. November 23–25, 2018. pp. 1160–1167.
5. UNESCO. (1989) *Records of the General Conference, 25th session*. Paris, 17 October to 16 November 1989. Vol. 1. p. 243.
6. Anon. (1996) *Mezhdunarodno-pravovye dokumenty po voprosam kul'tury* [International legal documents on cultural issues]. St. Petersburg: Yurist. pp. 7–11.
7. Affairs Department of the President of the Republic of Azerbaijan Presidential Library. (n.d.) *Heidar Aliev. Collection of Electronic Documents*. p. 198.
8. UNESCO. (n.d.) *About National Commission*. [Online] Available from: <https://www.unesco.az/az/pages/milli-komissiya-haqqinda>
9. Aliyeva, M. (2014) *By the Methods of Progress and Rise*. Vol. 1. Baku: [s.n.]. p. 17

10. Mammadov, M.A. & Rzayeva, Z. (2020) Tofiq Full-Text Resources of The Project Type Created in The Presidential Library of the Office of the President of the Republic of Azerbaijan as an Innovative Resource Type of Electronic Library. *Humanitarian Balkan Studies*. 4-3(9). pp. 1–4
11. UIA. (n.d.) *The Yearbook of the International Organizations 2009–2010 (2009)*. Vol. 1B. pp. 115–119.
12. UNESCO. (n.d.) *Decision of the Intergovernmental Committee: 15.COM 8.B.16*. [Online] Available from: <https://ich.unesco.org/en/decisions/15.COM/8.B.16>
13. Mammadov, Z. (2018) The main directions of cooperation of the Republic of Azerbaijan with UNESCO (1991-2018). *The Duties of Azerbaijani Science in the Environment of Integration*. Proc. of the Conference. Lankaran: Lankaran State University. pp. 166–167.
14. UNESCO. (n.d.) *Decision of the Intergovernmental Committee: 13.COM 10.B.3*. [Online] Available from: <https://ich.unesco.org/en/decisions/13.COM/10.B.3>
15. UNESCO. (n.d.) *Walled City of Baku with the Shirvanshah's Palace and Maiden Tower*. [Online] Available from: <https://whc.unesco.org/en/list/958/>
16. UNESCO. (n.d.) *Gobustan Rock Art Cultural Landscape*. [Online] Available from: <https://whc.unesco.org/en/list/1076/>
17. UNESCO. (n.d.) *Historic Centre of Sheki with the Khan's Palace*. [Online] Available from: <https://whc.unesco.org/en/list/1549/>

Список источников

1. Ахадова С. Роль ЮНЕСКО во взаимоотношениях культур. Баку, 2014. С. 5–14.
2. UNESCO General Conference Twenty-seventh Session. 1993. Paris, P. 2.
3. Декларация города Мехико о культурной политике, принятая на Всемирной конференции по культурной политике. ЮНЕСКО, 1982 г. 6 августа 1982 г. Ст. 26–85.
4. Мамедов З. Участие Азербайджана в деятельности ЮНЕСКО по защите и продвижению мультикультурализма // I Международный конгресс гуманитарных и социальных наук. 23–25 ноября 2018 г. Аланья, Турция. С. 1160–1167.
5. Акты Генеральной конференции, двадцать пятая сессия. Париж, 17 октября – 16 ноября 1989 г. Т. 1: Резолюции. ЮНЕСКО. Генеральная конференция, 25-е совещание 1989 г. Ст. 243.
6. *Международно-правовые документы по вопросам культуры*. СПб., 1996. С. 7–11.
7. Гейдар Алиев. Коллекция электронных документов / Отдел дел Президента Азербайджанской Республики, президентская библиотека. С. 198.
8. *О национальной комиссии*. <https://www.unesco.az/az/pages/milli-komissiya-haqinda>
9. Мехрибан Алиева. С путями прогресса и продвижения. Баку, 2014. Т. I. С. 17.
10. Мамедов Мехманали Алекпер, Рзаева Захида Тофиг (2020). Полнотекстовые ресурсы проектного типа, созданные в Президентской библиотеке Управления Делами Президента Азербайджанской Республики как инновационный ресурсный тип электронной библиотеки // *Хуманитарни Балкански изследвания*. Т. 4, № 3 (9). С. 1–4.
11. *Ежегодник международных организаций*. 2009–2010 гг. (2009). Vol 1B (Int+Z). Ст. (115–119).
12. *Решение Межправительственной комиссии: 15.COM 8.B.16*. <https://ich.unesco.org/en/decisions/15.COM/8.B.16>
13. Мамедов З. Основные направления сотрудничества Азербайджанской Республики с ЮНЕСКО (1991–2018 гг.): материалы Республиканской научной конференции молодых исследователей «Задачи, стоящие перед азербайджанской наукой в условиях интеграции» // 21 декабря 2018 г. Лянкяранский государственный университет, Лянкяран. Ст. 166–167.
14. *Решение Межправительственной комиссии: 13.COM 10.B.3*. <https://ich.unesco.org/en/decisions/13.COM/10.B.3>
15. *Город-крепость* Баку с дворцом Ширваншахов и Девичьей башней. <https://whc.unesco.org/en/list/958/>
16. *Гобустанский* наскальный культурный ландшафт. <https://whc.unesco.org/en/list/1076/>
17. *Исторический* центр Шеки с Ханским дворцом. <https://whc.unesco.org/en/list/1549/>

Information about the authors:

Mammadov Z.İ. – Assoc.prof., ph.d. in history Lankaran State University, (Lankaran, Azerbaijan). E-mail: mammadovzaur@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Сведения об авторе:

Мамедов З.И. – кандидат исторических наук, доцент Лянкяранского государственного университета (Лянкярань, Азербайджан). E-mail: mammadovzaug@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

*The article was submitted 08.06.2021;
approved after reviewing 29.03.2022; accepted for publication 15.05.2023.*

*Статья поступила в редакцию 08.06.2021;
одобрена после рецензирования 29.03.2022; принята к публикации 15.05.2023.*

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья

УДК 908:002.2(571.1/.5)

doi: 10.17223/22220836/50/27

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ВЕЛИКАЯ ТАРТАРИЯ И СЕМЬ ЕЕ ГОСТЕЙ. БОЛЬШОЕ СИБИРСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ»

Валерия Анатольевна Есипова¹, Иван Александрович Голев²

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

¹ *esipova_val@mail.ru*

² *potaninoved@gmail.com*

Для цитирования: Есипова В.А., Голев И.А. Рецензия на книгу «Великая Тартария и семь ее гостей. Большое сибирское путешествие» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 319–321. doi: 10.17223/22220836/50/

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Original article

BOOK REVIEW: THE GREAT TARTARY AND ITS SEVEN GUESTS. THE GREAT SIBERIAN JOURNEY

Valeria A. Esipova¹, Ivan A. Golev²

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

¹ *esipova_val@mail.ru*

² *potaninoved@gmail.com*

For citation: Esipova, V.A. & Golev, I.A. (2023) Book review: The great Tartary and its seven guests. The great siberian journey. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 319–321. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/27

Нечаева, О. Великая Тартария и семь ее гостей. Большое сибирское путешествие. – М. : Абракадабра, 2022. – 72 с.

Сегодня читателям предлагается огромное количество литературы для детей, на любой вкус. Большой пласт в этом ряду занимают книги по истории, в них рассказывается о древнем мире, столичных городах, рыцарях, пи-

ратах и многом другом. При этом наблюдается явный недостаток детской литературы о Сибири, таких книг буквально можно сосчитать по пальцам. Заметим, что научно-популярной литературы о Сибири, в том числе и для взрослых, также выпускается крайне мало. Именно поэтому считаем, что большим событием стал выход в минувшем 2022 г. в московском издательстве «Абраказябра» книги «Великая Тартария». Издательство выпускает научно-популярные книги для детей от 3 до 14 лет по самой широкой проблематике: здесь есть издания, посвященные истории, экономике, химии, космонавтике и др. (сайт издательства: <https://abrakazyabra.ru/allbooks>).

Автор книги «Великая Тартария» – известный в Томске книжный дизайнер Ольга Евгеньевна Нечаева. В книге рассказывается о пребывании в Сибири семи героев: добытчика, воина, ученого, узника, мыслителя, мастера и художника. Каждый из них на своем пути встречается с трудностями и ищет способы обустройства в далеком и холодном краю. Важно отметить, что иллюстрации к книге были выполнены автором самостоятельно. Иллюстративный ряд представляет собой точное сочетание культуры и природы североазиатских территорий, на изображениях видны и крепости, и местное население, и дикие звери, а также многое другое. На первый взгляд визуальная тема книги кажется мрачноватой, но по мере прочтения все более очевидна правильность выбранной автором цветовой гаммы. Ведь Сибирь, в представлении европейского населения, загадочная и холодная страна с суровым населением. В книге 7 глав, каждая, в свою очередь, состоит из разделов, которые снабжены историческими вставками, рассказывающими биографии известных людей, прибывших в Сибирь с той или иной целью. Каждая глава выполнена в собственной цветовой гамме. Так, глава об узнике выполнена в черном цвете, что очевидно символизирует несвободу, а глава об ученом выполнена в зеленых тонах, что, вероятнее всего, связано с природой, которую он изучает. На страницах книги мы встречаем имена многих известных людей, в частности, исследователя Ивана Черского, поэта Николая Клюева, профессора Василия Флоринского, композитора Андрея Анохина и многих других. Каждый из них оказался в Сибири по своей причине, у каждого из них по-разному складывались обстоятельства пребывания и каждый из них имел свое восприятие увиденного, но все они оказываются в одном месте и на страницах книги органично соединяются рядом, формируя при этом у читателя общий взгляд на историю Сибири.

Точно определена издателем целевая аудитория книги: это школьники среднего звена (12+). Текст и оформление книги выдержаны в соответствии с особенностями восприятия целевой аудитории и действительно будут интересны школьникам, уже имеющим общее представление о Сибири из школьной программы.

Научную достоверность издания обеспечивает то, что редактором книги является профессиональный историк, доктор исторических наук, профессор Надежда Михайловна Дмитриенко. Кроме того, помощь в создании книги автору оказывали доктор исторических наук, профессор Э.И. Черняк, архитектор П.Ю. Рачковский, археолог Я.А. Яковлев и многие другие. Благодаря такой поддержке О.Е. Нечаевой удалось создать книгу, формирующую комплексный взгляд на Сибирь.

Об успехе книги среди читателей говорят ее наличие в ряду самых популярных книг жанра история на сайте книжного интернет-магазина «Лабиринт», а также восторженные рецензии покупателей.

Уверены, что новое издание станет интересным не только для детей, но и для взрослых и станет достойным пополнением книжной полки всех, интересующихся историей Сибири.

Сведения об авторах:

Есипова В.А. – доктор исторических наук, зав. сектором изучения фонда, отдел рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Национального исследовательского Томского государственного университета, профессор филологического факультета Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: esipova_val@mail.ru

Голев И.А. – аспирант Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: potaninoved@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Esipova V.A. – Head of sector, Rare Books and Manuscripts Department, Tomsk State University Research Library; Professor, Philology Department.

E-mail: esipova_val@mail.ru

Golev I.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: potaninoved@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.04.2023;
одобрена после рецензирования 01.05.2023; принята к публикации 15.05.2023.*

*The article was submitted 20.04.2023;
approved after reviewing 01.05.2023; accepted for publication 15.05.2023.*

Научная статья

УДК 7.01/.09

doi: 10.17223/22220836/50/29

ТОМСКИЕ ХУДОЖНИКИ НА МЕЖРЕГИОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКЕ «СИБИРЬ-ХІІІ»

Елена Николаевна Савельева¹, Валерия Евгеньевна Буденкова²

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

¹ *limi77@inbox.ru*

² *dissovet_iik@mail.ru*

Ключевые слова: изобразительное искусство, искусство Сибири, Томское отделение «Союза художников России», культурная жизнь, художественные традиции, связь поколений

Для цитирования: Савельева Е.Н., Буденкова В.Е. Томские художники на межрегиональной выставке «СИБИРЬ-ХІІІ» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 322–327. doi: 10.17223/22220836/50/29

Original article

TOMSK ARTISTS AT THE INTERREGIONAL ART EXHIBITION “SIBERIA-XIII”

Elena N. Savelieva¹, Valeriya E. Budenkova²

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

¹ *limi77@inbox.ru*

² *dissovet_iik@mail.ru*

Keywords: The Fine Arts, Siberian Art, Tomsk Chapter of the Russian Artists Association, Cultural Scene, Artistic Traditions, Generational Bridge

For citation: Savelieva, E.N. & Budenkova, V.E. (2023) Tomsk artists at the interregional art exhibition “SIBERIA-XIII”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 50. pp. 322–327. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/50/29

В 2023 г. Томскому отделению Союза художников России, ведущему свой отсчет с момента создания в Томске в 1933 г. объединения советских художников, исполняется 90 лет.

Во многом фундаментом его сегодняшнего развития послужило творчество таких замечательных художников, как М.Ф. Горбатенко, В.Ф. Попов, Я.Я. Панов, К.Г. Залозный, Г.М. Ламанов, В. В. Черёмин и многих других. Начи-

ная с 1960–1970-х гг. культурная жизнь региона обогатилась энергией талантливых молодых художников: Т.М. Бельчиковой, Г.Н. Завьялова, Н.А. Илёшина, С.П. Лазарева, П.П. Гавриленко, Н.П. Гнедых, А.М. Потёмкина, Р.В. Пантелеевой, Л.Л. Майорова, А.Г. Чернышова, Ал.А. Шумилкина и др. Художники этого поколения не только сохранили и укрепили свои творческие позиции в последующие десятилетия. Их творчество определяло лицо организации на рубеже XX–XXI вв., а в настоящее время живущие и работающие мастера этого поколения являются ее бесспорными лидерами. Серьезного внимания заслуживают активно работающие молодые, но уже состоявшиеся художники нового поколения – А.С. Бакшаева, М.Н. Долгих, В.А. Маковенко, Е.Д. Мельченко, М.В. Маковенко, А.К. Хартулярий, произведения которых в значительной степени формируют ландшафт изобразительного искусства региона и, несомненно, будут определять его в будущем.

На данный момент Томское отделение Союза художников России насчитывает 68 членов – профессиональных художников, работающих в таких видах искусства, как живопись, графика, скульптура, ДПИ, храмовое и монументальное искусство. Многие члены отделения удостоены почетных государственных званий: Р.В. Пантелеева – «Заслуженный художник РСФСР»; Т.М. Бельчикова, С.П. Лазарев, С.С. Павский, Г.И. Панаркин, А.М. Потёмкин – «Заслуженный художник РФ»; Н.А. Дащенко, Т.Н. Микучкая, Л.В. Пилецкая, В.М. Мухаметшин – «Заслуженный работник культуры РФ».

Основные выставочные проекты отделения – региональная художественная выставка-конкурс «Лучшая картина», продолжающая традиции областных художественных выставок, и региональная молодежная художественная выставка-конкурс «Регион-70».

Помимо творческой деятельности членов организации, благодаря усилиям ведущих художников отделения был создан полноценный цикл художественного образования в регионе, начиная от детских художественных школ и заканчивая художественными отделениями ведущих вузов. Вовлеченность многих представителей Томского отделения в образовательный процесс обеспечивает приток молодежи в художественную жизнь региона, профессиональную преемственность, передачу опыта. И это обстоятельство позволяет с оптимизмом смотреть в будущее.

Одним из знаковых проектов, связанных с юбилейной датой, стало участие томичей в межрегиональной выставке «СИБИРЬ-ХIII»¹. Организатором и вдохновителем конкурсного отбора и подготовки работ к выставке стал председатель Томского отделения Союза художников России Антон Николаевич Гнедых. Он с увлечением и ответственностью занимался этой работой, вникал в каждую мелочь; старался, чтобы Томск был представлен достойно.

К большому сожалению, Антон Николаевич ушел из жизни, не увидев готовой экспозиции. Но его вклад в художественную жизнь Томска и области трудно переоценить. И участие томских художников в этой выставке – своеобразная дань памяти человеку, много сделавшему для развития изобразительного искусства в регионе.

¹ Межрегиональная выставка «Сибирь-ХIII» откроется в Барнауле в июле 2023 года. <https://shr.su/news/proekt-rossiya/zavershilsya-vystavkom-sibir-xiii/>

Работы художников Томского отделения, отобранные для выставки¹, позволяют с уверенностью констатировать, что в сложных социально-экономических условиях нашего времени художественная жизнь Сибирского региона не намерена сдавать позиции. Более того, эти произведения отражают динамику ее развития и демонстрируют творческие достижения томичей. И не только за последние пять лет. Всматриваясь в живописные работы, графику, декоративно-прикладное искусство, скульптуру, представленные на выставке, а следовательно, «отвечающие» за художественное высказывание, репрезентирующее внутреннюю духовную работу сибирских творцов, можно выделить ряд тенденций, характеризующих изобразительное искусство нашего региона последних десятилетий.

Во-первых, сохраняются жанровые приоритеты, очевидные в ретроспекции творческой истории Томского отделения Союза художников: его представители по-прежнему отдадут предпочтение пейзажу и портрету. Популярность этих жанров можно объяснить стремлением преодолеть необратимость времени, противопоставить бесприютной изменчивости нашего «вывихнутого века» (А. Якимович) понятные и близкие каждому истины, ценности и смыслы. При этом «вечное» и общезначимое зачастую выражается через призму индивидуального и личностного, создавая образы «своего», близкого, камерного. Развитие обоих жанров преимущественно в русле реалистической традиции отнюдь не мешает разнообразию индивидуальных манер, художественных приемов и выразительных средств. И это важный показатель устойчивой и плодотворной преемственности, наряду с чуткостью художников к веяниям времени и его контекстам. Магистральные ориентиры не утеряны, но можно выделить черты, маркирующие образные приоритеты разных поколений.

Так, в работах зрелых мастеров обнаруживаются приемы героизации образа человека через труд, профессионализм, интеллектуальные и духовные качества (черты, свойственные портрету советской эпохи), что укореняет прославленную традицию прошлого в неприветливой к нему парадигме настоящего (С.С. Павский). В то же время в портретах, созданных молодыми авторами, прослеживается интерес к частной жизни, повседневности. Образ раскрывается в контексте личной симпатии и индивидуальных представлений о том, что ценно в человеке: семейные и родственные узы, милые причуды и секреты, домашний уют и т.п. Актуализируется духовная или эзотерическая составляющая, которая может дополняться знаково-символическими элементами (А.К. Хартулярий). Однако число портретов на выставках томских художников невелико, что вполне соответствует мировым трендам в современном искусстве.

В пейзаже основополагающим мотивом образной системы как вполне самобытной «несущей конструкции» мирозерцания художников остаются природа Сибири, Томск и его окрестности (Н.В. Кирикова, В.А. Шведов, Т.А. Завьялова, О.Г. Чепуштанова). Любовь к своему городу, привязанность к родным местам, связь с землей предков обуславливают преобладание лирической линии в развитии данного жанра. Высокий профессионализм и приверженность правдоподобию в работах старшего поколения (Г.И. Панаркин,

¹ Портфолио работ, отобранных для выставки, было любезно предоставлено авторам А.Н. Гнедых для подготовки данного материала.

С.В. Панаркина, А.П. Кнэхт) сочетаются с новым отношением к натуре и принципам ее трактовки в духе «нерепрезентативной эстетики» молодых коллег, облакающих творческие поиски в формы условно-символической живописной или графической стилизации (М.Н. Долгих, А.А. Ломаев, Т.А. Шигорина), в редких случаях выходящих за пределы предметности. В результате подобного разнообразия сюжетов и авторских трактовок обнаруживаются примечательные изменения в образной составляющей жанра: индустриальный пейзаж, природа, город демонстрируются как локация персонального восприятия (от эмоционального, интимно-лирического, восторженного до аналитического, иронического, ностальгического).

Способность художников резонировать с окружающим миром, опираясь на личное взаимодействие с ним, дает надежду на сохранение Человека и Природы в наступающем техногенно-цифровом мире постчеловека. Это поиск гармонии без пафоса и критики, но с искренней болью и тревогой за утерю первозданности природной среды и аутентичного архитектурного наследия.

С доминантой приватного закономерно соотносится вторая тенденция: мир рассыпается на множество субъективных оптик, в фокус которых уже не попадает ничего эпохального и всеобъемлющего. Зато увлекают фрагментация и детализировка мира (Н.А. Долгих, Т.С. Коробейникова, В.А. Маковенко, И.О. Маломощенко). Каждая оптика утверждает ценность своего среза реальности (будь то облупленная стена, наивно веселая улочка, родные и печальные элементы исторической застройки или «обжитая» часть тотемного метафизического пространства, «заимствованного» у шаманов). Никакой корреляции с декларируемой постмодернистами «войной целому» (Ж.-Ф. Лиотар) здесь нет. Напротив, речь идет о поиске новой Целостности, конструируемой на основе разнообразия взглядов на мир (равно как и стилей, художественных методов, визуальных языков), признающей ценность другого, отличного, непохожего. Подобная вариативность становится возможной благодаря мастерству и профессионализму, что подтверждает органичная целостность выставки.

В обозначенную стратегию вписываются и другие жанры и виды искусства, образцы которых на выставке не столь многочисленны, но не менее заметны. Так, классические сюжеты натюрморта – дары природы, дичь, цветы, культурные артефакты – интерпретируются в духе выражения национально-культурной и региональной идентичности или отражения жизненного мира автора (Г.И. Панаркин, А.П. Панаркина, Л.А. Казачек). Близким натюрморту в смысловом и идейном плане оказывается декоративно-прикладное искусство, наделяющее исторической аурой современные предметы (Л.В. Пилецкая, Н.И. Браневская).

Отдельного внимания заслуживает графика, высокий уровень которой поддерживает старшее поколение (Р.В. Пантелева, С.С. Павский, А.П. Князева) и состоявшиеся мастера (И.А. Репников, Ю.В. Астафурова, Е.Д. Мельченко), а также развивает одаренная молодежь (А.С. Бедарева, Е.А. Шербина). Строгость традиции и следование канону не мешают искусству на религиозные темы, представленному монументальными росписями (С.В. Астафуров) и витражами (Н.А. Илёшин), находить приемы воплощения, создающие уникальные художественные образы, созвучные настоящему.

Вполне симптоматичен и полистилизм скульптуры. Так, образ маленькой путешественницы прекрасно иллюстрирует тезис о том, что современное искусство предпочитает обращаться к зрителю на «ты» (А.Н. Гнедых). А у тех, кто привык держать «дистанцию», есть возможность попрактиковаться в понимании сложных метафор и разгадывании архетипических головоломок условно-символических образов (В.Л. Майоров).

Наконец, третья тенденция связана с заметным ростом числа неоавангардных работ. Можно заметить отсылки, прямые и ассоциативные, к творчеству признанных классиков (от К. Малевича, К. Петрова-Водкина, Д. Штеренберга до А. Тышлера, Л. Кропивницкого, А. Ишина и др.). Здесь важна не столько уверенная игра с резервом приемов и выразительных средств (наивного искусства, экспрессионизма, сюрреализма, метафизического реализма, абстракционизма и др.), демонтирующих реалистическую модель мира и ее позитивистскую разумность, что свидетельствует о причастности томичей к широкому контексту отечественного искусства. Гораздо больший интерес представляет усиленная интеллектуальная составляющая сибирского неоавангарда, заданная арт-группой «Мифы 4-х» (С.П. Лазарев, П.П. Гавриленко), а также стремление остаться в границах предметности. Даже в абстрактных работах (за редким исключением) объект не девальвируется, не разрушается полностью, выступая смысловым триггером формирования и восприятия художественного образа. Тем самым расширяется коммуникативное пространство искусства, позволяя зрителю свободу интерпретаций, поскольку авторская воля в своем уважении к нему стремится дать шанс декодировать смысл художественного высказывания. Но такова, полагает О. Аронсон, сама суть современного искусства, сочетающего интеллектуальную усложненность и «попытку прорваться к каждому». Признавая коммуникативный посыл неоавангарда, пристрастие к реализму в целом, а также жизнеутверждающий характер большинства работ, уместно вспомнить слова П. Клее, прозорливо подметившего, что «чем ужаснее этот мир..., тем более абстрактно искусство, тогда как счастливый мир порождает искусство «здесь и сейчас» [Клее П. Педагогические эскизы / пер. с нем. Н. Дружковой. М. : Д. Аронов, 2005. С. 52].

Нынешняя межрегиональная художественная выставка «СИБИРЬ-ХШ» в очередной раз подтверждает, что сибирские художники предлагают свое видение мира, обогащающее палитру отечественной художественной культуры.

Сведения об авторах:

Савельева Е.Н. – кандидат философских наук, доцент, кафедра культурологии и музеологии, Институт искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: limi77@inbox.ru

Буденкова В.Е. – кандидат философских наук, доцент, кафедра истории философии и логики, философский факультет Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: dissoviet_iik@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Savelieva E.N. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: limi77@inbox.ru

Budenkova V.E. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: dissovet_iik@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.04.2023;
одобрена после рецензирования 13.04.2023; принята к публикации 15.05.2023.
The article was submitted 10.04.2023;
approved after reviewing 13.04.2023; accepted for publication 15.05.2023.*

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2023. № 50

Редакторы *В.Г. Лихачева*
Оригинал-макет *О.А. Турчинович*
Дизайн обложки *Яна Якобсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 19.06.2023 г. Дата выхода в свет 22.06.2023 г.
Формат 70x100¹/₁₆. Печ. л. 20,5; усл. печ. л. 26,7; уч.-изд. л. 28,1.
Тираж 50 экз. Заказ № 5496. 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