

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2023

№ 51

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

EDITORIAL COUNCIL

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

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

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

EDITORIAL BOARD

E.I. Chernyak (Tomsk, Russia) – Editor-in-Chief;
N.M. Dmitrienko (Tomsk, Russia) – Deputy Editor-in-Chief;
I.S. Karachentsev (Tomsk, Russia) – Executive Editor;
V.E. Budenkova (Tomsk, Russia);
L.V. Bulgakova (Tomsk, Russia);
D.V. Galkin (Tomsk, Russia);
L.A. Korobeynikova (Tomsk, Russia);
E.N. Savelyeva (Tomsk, Russia);
T.V. Chaplya (Novosibirsk, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Вахрамеева З.В. Аудиовизуальные документы в краеведческих электронных коллекциях библиотек.....	5
Galkin D.V., Yuezixuan. Ecological urban design: approaches to waterfront revetment.....	15
Дробышева Е.Э. «Искусство 3.0» в актуальной социокультурной архитектонике	30
Загребин С.С. Костюмы Нэлли Фоминой к фильмам Андрея Тарковского: специфика образного решения	41
Коробейникова Л.А., Забулюните А.К.И. Мультикультурализм в XXI веке: вызовы и перспективы развития	55
Морозова А.В. Роль исторических романов в воспитании личности ученого-искусствоведа (на мемориальных архивных материалах доктора искусствоведения Т.П. Знаменровской (1912–1977))	64
Одорова Т.Л. Книжное дело кооперации Бурятия в 1917–1922 гг.	73
Осинцева Н.В., Сарпова О.В. Корреляция образа человека в древнерусской философии и народном танце.....	85
Савельев М.В., Жоров Ю.В., Жуковская Д.С., Давыдова А.А. Особенности формирования рекреационно-туристических пространств в Сибирском регионе.....	97
Третьякова М.С., Аганина Н.С. Японский дзэн и русская тоска: в поисках неброской красоты упрощения формы	115

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Барабаш О.С. Воплощение поэзии Ф.И. Тютчева в хоровых сочинениях <i>a cappella</i> : к вопросу о поиске эффективной методологии анализа и способах взаимодействия двух семантических систем	131
Георгиевская О.В. О некоторых чертах Andante g-moll Г.Ф. Генделя: к проблеме исполнительского анализа фактуры	141
Зуев И.Н., Романова Е.Г., Мусухранов И.Л., Молявко Г.П. Актуализация базовых мифологических представлений алтайцев в музыкальной составляющей неошаманского обряда (на материале исследований культовой практики неошаманизма Горного Алтая).....	154
Калачина Л.В. Женский образ как маркер этнокультуры в художественном творчестве П.Д. Миничкина.....	166
Мурашова Н.С. Значение полистилистики в развитии метажанра старообрядческого духовного стиха	176
Петрусева Н.А. По направлению к статике: Дж. Шельси и Х. Лахенман	189
Приходовская Е.А., Окишева А.А. Действие межвременного смыслового маятника на примере Третьего фортепианного концерта С.В. Рахманинова.....	205
Тирон Е.Л. Колыбельные овюрских тувинцев.....	211
Филева-Русева К.Г. Развитие тембрового воображения учеников общеобразовательной школы с помощью электронных учебников по музыке.....	225

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Голев И.А. К истории изучения научного наследия Г.Н. Потанина (1920-е – начало 1990-х гг.)	237
Кирюшин К.Ю., Кирюшина Ю.В. Историко-культурное наследие тюркских народов на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь»: к вопросу об оценке туристского потенциала	245
Майничева А.Ю., Груздева Е.А., Орлова Е.Ю. Методика обмеров зданий методом лазерного сканирования (на примере двух объектов культурного наследия Новосибирской области).....	258
Пудов Г.А. Русско-скандинавские художественные связи в сундучном производстве.....	270
Церковникова Е.А. Профессиональная и общественная деятельность художника А.А. Васильева на Чукотке.....	283

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Окишева А.А. Рецензия на книгу Е.М. Шендеровича «В концертмейстерском классе: размышления педагога».....	293
---	-----

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Vakhrameeva Z.V. Audio and video documents in libraries' local history online collections.....	5
Galkin D.V., Yuezixuan. Ecological urban design: approaches to waterfront revetment.....	15
Drobysheva E.E. "Art 3.0" in the actual socio-cultural architectonics.....	30
Zagrebin S.S. Nelly Fomina's costumes to Andrei Tarkovsky's films: the peculiarity of the imaginative solution.....	41
Korobeynikova L.A., Zabulionite A.K.I. Multiculturalism in the XXI century: challenges and perspectives.....	55
Morozova A.V. The role of historical novels in educating the personality of an art scientist (on archival materials of doctor in art researching T.P. Znamerovskaya (1912–1977)).....	64
Odorova T.L. Book publishing of cooperation of Buryatia in 1917–1922.....	73
Osintseva N.V., Sarpova O.V. Correlation of the human image in ancient russian philosophy and folk dance.....	85
Saveliev M.V., Zhorov Yu.V., Zhukovskaya D.S., Davydova A.A. Features of the recreational and tourist spaces formation in the Siberian Region.....	97
Tretyakova M.S., Aganina N.S. Japanese zen and russian toska: in pursuit of discreet beauty of simplified forms.....	115

ART HISTORY

Barabash O.S. The embodiment of fyodor Tyutchev's poetry in choral works <i>a cappella</i> : on the search for an effective methodology of analysis and ways of interaction between two semantic systems.....	131
Georgievskaya O.V. On some features of Andante in g minor of G.F. Handel: on problem of performing analysis of texture.....	141
Zuev I.N., Romanova E.G., Musukhranov I.L., Molyavko G.P. Actualization of the mythological picture of the world in the s musical component of the modern neo-shaman ritual (based on the cult practice of neo-shamanism Mountain Altai).....	154
Kalachina L.V. The female image as a marker of ethnoculture in artist's works of P.D. Minichkin.....	166
Murashova N.S. The value of polystylism in the development of metagene old believers spiritual verse.....	176
Petruseva N.A. Towards statics: J. Shelsi and H. Lachenmann.....	189
Prikhodovskaya E.A., Okisheva A.A. The action of the intertemporal semantic pendulum on the example of the third piano concerto by S.V. Rachmaninov.....	205
Tiron E.L. Lullabies of ovyrsky tuvinians.....	211
Fileva-Ruseva K.G. Developing the timbre imagination of students in general education school through electronic textbooks on music.....	225

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Golev I.A. To the history of the study of the scientific heritage G.N. Potanin (1920s – early 1990s).....	237
Kiryushin K.Yu., Kiryushina Yu.V. Historical and cultural heritage of turkish peoples on the territory of SEZ TRT "Turquoise Katun": to the question about the assessment of tourist potential.....	245
Mainicheva A.Yu., Gruzdeva E.A., Orlova E.Yu. Methods for measuring buildings using laser scanning (on the example of two objects of cultural heritage of the Novosibirsk Region).....	258
Pudov G.A. The russian-scandinavian art relations in the chest production.....	270
Tserkovnikova E.A. The professional and social activities of the artist A.A. Vasiliev in Chukotka.....	283

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Okisheva A.A. Review of the book by E.M. Shenderovich "In the concertmaster class: reflections of a teacher".....	293
--	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья
УДК 908
doi: 10.17223/22220836/51/1

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ДОКУМЕНТЫ В КРАЕВЕДЧЕСКИХ ЭЛЕКТРОННЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ БИБЛИОТЕК

Зоя Владимировна Вахрамеева

*Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения
Российской академии наук, Новосибирск, Россия, Vakhrameeva@prometeus.nsc.ru*

Аннотация. В статье изложены результаты исследования краеведческих электронных коллекций, создаваемых центральными библиотеками субъектов РФ на современном этапе. Подобная форма хранения и распространения ценной, порой уникальной информации позволяет значительно облегчить и расширить доступ к ней пользователям (в том числе удаленным) в личных, образовательных и научных целях. Особое внимание уделяется наличию в краеведческих коллекциях аудио- и видеодокументов, отражающих историю и культуру региона в наглядной и емкой форме. Представлен также обзор ряда подобных коллекций.

Ключевые слова: аудиовизуальные документы, библиотека, краеведение, культурное наследие, электронная коллекция

Для цитирования: Вахрамеева З.В. Аудиовизуальные документы в краеведческих электронных коллекциях библиотек // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 5–14. doi: 10.17223/22220836/51/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

AUDIO AND VIDEO DOCUMENTS IN LIBRARIES' LOCAL HISTORY ONLINE COLLECTIONS

Zoya V. Vakhrameeva

*State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy
of Sciences, Novosibirsk, Russian Federation, Vakhrameeva@prometeus.nsc.ru*

Abstract. The article presents the results of the study of open access local history online collections, currently developed by central libraries of constituent entities of the Russian Federation. This form of collecting, holding and providing of valuable materials makes them far more available to a wide variety of library users for personal, educational and scientific

purposes. The main emphasis is given on the audio and video documents included in these local history collections and reflecting the history and culture of a region in a illustrative and pithy form. An overview of some collections is also presented.

Collecting of local history materials is one of traditional library's missions. Regional and central libraries have a major place here, being depositaries and preservers of national and regional historical and cultural heritage, collecting, holding, managing and providing local history materials to users. With advances in digital technologies, the local history collections of libraries increasingly move to the web, adapt and take new promising forms that allow to structure a large range of information and make it more widely accessible. For this purpose, the libraries digitalize printed documents, manuscripts, maps, photographs, and create various electronic information resources.

One of the most visual ways of "virtual representation" of historical and cultural memory are audiovisual documents (AVD): films, documentaries, newsreels, sound clips, video recordings, which currently are as important and reputable historical sources as traditional documents. How widely are such documents accessed in the online local history collections of libraries? To appraise today's situation, websites of 84 national and regional scientific and public libraries of Russia were analysed. The subjects of search were online local history collections, containing audio and video documents, both born digital and digitized (film footages, audiotapes, videotapes, etc.).

It was found that audiovisual documents are included in the online collections of about half of the libraries, but quite frequently they account for a low proportion of text and graphic documents. Finally some open-access local history collections on different themes are overviewed.

Keywords: audiovisual documents, library, local history, cultural heritage, online collection

For citation: Vakhrameeva, Z.V. (2023) Audio and video documents in libraries' local history online collections. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 5–14. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/1

Краеведение – одно из традиционных направлений деятельности библиотек, связанных с сохранением культурного и исторического наследия. Особую роль здесь играют региональные и центральные библиотеки субъектов РФ, перед которыми стоит задача не только аккумуляции и предоставления доступа к краеведческой информации региона, но и задача включения ее в культурный, исследовательский и образовательный процессы [1. С. 254].

С развитием цифровых технологий и формированием новой информационной среды краеведческие ресурсы библиотек все чаще приобретают цифровые, виртуальные формы, которые, в частности, «предоставляют более широкий доступ к ним потребителей, не ограничиваясь жителями данной территории» [2. С. 41]. Документы на физических носителях (текстовые, графические, визуальные) оцифровываются силами библиотек, становясь основой различных электронных информационных ресурсов, что позволяет «повысить степень их наглядности и визуальной репрезентации» [3. С. 18].

Одним из наиболее наглядных способов репрезентации историко-культурного наследия являются аудиовизуальные документы (АВД): фотографии, кинофильмы, документальные и хроникальные материалы, аудио- и видеозаписи, занявшие со времени своего появления столь же важное место среди исторических источников, как и традиционные документы. В настоящее время библиотеки нередко берут на себя функцию сохранения аудиовизуального наследия. Например, многие зарубежные библиотеки занимаются поиском и приобретением аудиовизуальных документов с последующей (при необходимости) реставрацией и оцифровкой, архивируют местные радио- и

телепрограммы, а в некоторых странах национальные библиотеки даже выступают депозитариями государственных киноархивов [4. С. 119].

В отношении российского опыта следует упомянуть прежде всего Президентскую библиотеку им. Б.Н. Ельцина, уделяющую большое внимание аудиовизуальному фонду. Одно из направлений работы – сотрудничество и совместные проекты с другими организациями и библиотеками, в том числе региональными [5. С. 16–17]. Кроме того, в Президентской библиотеке разрабатываются типовые модели электронных коллекций, в том числе регионально-ведческих [6. С. 18].

В фондах центральных и региональных библиотек России, как показывают электронные каталоги, имеется немалое количество АВД на физических носителях, в том числе краеведческого характера. Многие из них существуют в единственном экземпляре и потому представляют особую ценность [7. С. 8]. Но насколько представлены АВД в электронных краеведческих ресурсах, которые генерируют эти библиотеки? До 2014 г. Российская национальная библиотека вела «Путеводитель по краеведческим ресурсам на библиотечных сайтах в Интернет»¹. Наличие в этих ресурсах аудио- и видеоматериалов отмечено лишь в случае 14 из 168 вошедших в перечень библиотек и централизованных библиотечных систем. Из этих 14 случаев 11 приходилось на центральные и региональные библиотеки субъектов РФ.

С целью установить, насколько в настоящее время распространено включение аудио- и видеодокументов в краеведческие электронные ресурсы, было проведено исследование сайтов 84 национальных, краевых и областных универсальных и научных библиотек. Перечень библиотечных веб-адресов был составлен на основе данных с сайтов Российской национальной библиотеки и информационно-справочного портала Library.ru, проверен и откорректирован. В ходе исследования предполагалось получить ответы на следующие вопросы: наличие / отсутствие на сайте библиотеки электронных краеведческих коллекций; виды коллекций; их содержание; наличие / отсутствие в коллекциях аудио- и видеодокументов; количество и характер документов; тип доступа. Учитывались только АВД в составе краеведческих коллекций – как изначально цифровые, так и оцифрованные документы на материальных носителях (киноплёнки, кассеты и т.п.); не принимались во внимание случаи, когда сайты библиотек содержали разрозненные АВД краеведческого характера, не включённые ни в одну коллекцию.

Следует уточнить, что под электронной коллекцией в данной работе понимается систематизированная совокупность документов, объединённых по какому-либо признаку, тематическому или формальному. Но поскольку существует некоторая расплывчатость определений и границ понятий «электронная библиотека», «электронная коллекция», «электронный ресурс», при описании коллекций преимущественно использовались обозначения, используемые самими библиотеками: «электронная библиотека», «краеведческий портал», «электронная коллекция», «цифровая коллекция», «электронный проект», «мультимедийная база данных», «электронная медиатека» и т.д.

Разнообразные краеведческие ресурсы были обнаружены на сайтах всех 84 библиотек – от «Календарей памятных дат» и электронных каталогов до

¹ <http://nlr.ru/res/inv/kray/index.php>

баз данных и порталов с обширными массивами текстовой, графической и мультимедийной информации. Аудиовизуальные документы содержались в коллекциях 44 (52%) библиотек: 15 из 23 (65%) национальных и 27 из 61 (44%) региональных (краевых и областных). По содержанию коллекции условно можно разделить на тематические, хронологические (в основном это календари памятных дат) и персональные (посвященные конкретным людям). По составу документов можно выделить моновидовые коллекции (включающие один вид документов) и поливидовые, или гибридные (включающие несколько видов документов). Наиболее распространенные виды документов в гибридных краеведческих коллекциях – текстовые, фото, репродукции, карты, ноты, менее распространенные – презентации, виртуальные туры, 3D-макеты. Аудио- и видеодокументы (при их наличии) во многих случаях составляли незначительную часть по сравнению с текстовыми и графическими документами.

Например, на сайте **Архангельской областной научной библиотеки (АОНБ) им. Н.А. Добролюбова** размещена электронная краеведческая библиотека «Русский Север»¹, содержащая более 4 000 документов. Большую часть библиотеки составляют цифровые копии печатных документов, неопубликованные документы и рукописи, фотографии, картографические материалы. В разделе «Медиа материалы» находятся видеозаписи лекций, посвященных истории Архангельской области, а также сюжеты, снятые к юбилею области телекомпанией «Поморье», – всего 12 видеодокументов. Электронная библиотека существует с 2006 г. и постоянно пополняется. Еще одним краеведческим проектом АОНБ является веб-сайт «Вселенная Федора Абрамова»², посвященный выдающемуся русскому писателю Федору Александровичу Абрамову (1920–1983), столетие со дня рождения которого отмечалось в феврале 2020 г. Сайт создан в 2018 г. и продолжает пополняться. Раздел «Медиа тека» включает в себя около 50 аудио- и видеодокументов: документальные, хроникальные и новостные материалы, в том числе записи выступлений писателя, съемки театральных постановок по его работам.

Персональная краеведческая коллекция **Донской государственной публичной библиотеки «К 100-летию М. Шолохова»** была создана в 2005 г., в 2015 г. дополнена, переработана и переименована – «Михаил Александрович Шолохов»³. Ресурс содержит обширную информацию о жизни и творчестве писателя, его письма, рукописи, черновики. Раздел «Медиа» содержит фото- и видеодокументы, последние (в количестве 5 видеофайлов) – в основном посвященные М.А. Шолохову фрагменты фильмов Ростовской киностудии и телерадиокомпании «Дон-ТР».

В 2018 г. **Государственная научная библиотека Кузбасса им. В.Д. Федорова** представила читателям электронную коллекцию «Распахнутое сердце»⁴, созданную к 100-летию со дня рождения поэта и писателя Владимира Дмитриевича Федорова (1918–1984), имя которого носит библиотека. Среди материалов коллекции – 4 аудиозаписи стихов поэта в его исполнении.

¹ <http://ekb.aonb.ru>

² fedoraabramov.ppl

³ <http://www.sholohov.dspl.ru/>

⁴ <http://fedorov.kemrsl.ru/>

В 2015 г. был также начат проект «Семейная хроника войны»¹, куда вошли видеосюжеты с уроженцами Кузбасса, участниками Великой Отечественной войны и тружениками тыла.

Портал «Рязанское краеведение» Рязанской областной универсальной научной библиотеки имени Горького включает в себя ряд электронных коллекций. Аудио- и видеодокументы содержат три из них. Прежде всего, это мультимедийный ресурс «Все, чем жила душа моя...»², посвященный уроженцу Рязани, поэту, писателю и художнику Якову Петровичу Полонскому (1819–1898). АД в ней представлены аудиозаписями музыкальных произведений на стихи Я.П. Полонского, аудиокнигой о его жизни и творчестве и видеороликом на основе документального фильма о писателе. Полная версия фильма доступна в стенах библиотеки. Второй информационный ресурс «Святитель Феофан и книги»³ посвящен 200-летию со дня рождения богослова и публициста святителя Феофана, Затворника Вышенского (1815–1894). Помимо библиографических и исторических материалов, представлен также документальный фильм. И наконец, проект «Символы России»⁴ содержит материалы по символике Рязанской области, а также видеозапись лекции по геральдике.

На сайте **Тверской областной универсальной научной библиотеки им. А.М. Горького** размещена краеведческая мультимедийная база данных «Тверская Карелия. Лихославльский район»⁵, содержащая текстовые материалы, фотографии, а также 22 аудиозаписи, в основном карельского фольклора (раздел «Фольклор Тверской Карелии в аудиозаписях»).

Из 34 краеведческих коллекций **Новосибирской государственной областной научной библиотеки (НГОНБ)**, размещенных как на сайте библиотеки, так и на Новосибирском краеведческом портале⁶, 7 (в том числе 3 персональные) содержат аудио- и видеоматериалы. Самая обширная из них – ресурс «Коллекции Казначеева»⁷, состоящая из двух частей: «Архив академика В.П. Казначеева» и «Человек тысячелетия. Академик Влаиль Петрович Казначеев». Коллекция посвящена выдающемуся советскому и российскому ученому, академику Влаиль Петровичу Казначееву (1924–2014). Первая часть представляет собой личный архив академика, находящийся в процессе оцифровки, в том числе магнитофонные кассеты, записываемые ученым на протяжении многих лет и содержащие разнообразные материалы – от лекций и интервью до рабочих заметок и воспоминаний. На данный момент оцифровано 5 кассет. Во второй части коллекции содержатся научные труды и поэтические произведения авторства В.П. Казначеева, а также 26 видеодокументов, представляющих собой видеозаписи лекций, выступлений, интервью, телепередач с участием ученого. Коллекция примечательна тем, что ее формирование началось еще при жизни академика Казначеева, предоставившего свои труды для оцифровки и размещения в сети Интернет [8. С. 58].

¹ <http://fhw.kemrsl.ru/semhron/index.php>

² http://info.rounb.ru/elbib/el_res/Polonskii_cd/about.htm

³ <http://feofan.rounb.ru/>

⁴ http://info.rounb.ru/elbib/el_res/Simvoliy/index.html

⁵ <http://karel.tverlib.ru/>

⁶ <http://kraeved.ngonb.ru>

⁷ https://elibrary.ngonb.ru/collections/all_kaznacheev/

Проект «Видеоархив Новосибирской области»¹, запущенный в 2011 г., – единственная моновидовая коллекция НГОНБ, содержащая исключительно видеоматериалы. Цель проекта – создать «наиболее полную базу регионального кинодокументального контента, представляющую историю и современную общественную, политическую, культурную и социально-экономическую жизнь Новосибирской области» [8. С. 59]. На данный момент в коллекцию входит 370 документов, доступных в режиме онлайн и полученных в рамках соглашений с киностудиями и учреждениями культуры.

«Литературная карта Белгородчины»², проект **Белгородской государственной универсальной научной библиотеки**, представляет собой картину литературной жизни региона. Помимо сведений о творчестве и текстах произведений белгородских авторов, сюда входят коллекции аудио- и видеодокументов, содержащие более 100 файлов: песни и стихи в авторском исполнении, аудиокниги, а также подборка аудиозаписей белгородского песенного фольклора.

Электронная медиатека **Вологодской областной универсальной научной библиотеки им. И.В. Бабушкина (ВОУНБ)** «Память Вологды» включает в себя 30 электронных коллекций, в основном тематических. Аудиовизуальные материалы в значительном количестве содержит одна из них – «Выдающиеся люди Вологодского края»³. Аудио- и видеодокументы содержат 24 раздела из 139 (в общей сложности более 400 аудио- и более 180 видеодокументов), среди них – посвященные поэтам Николаю Рубцову и Михаилу Сопину, композиторам Валерию Гаврилину и Александру Башлачеву, писателям Варламу Шаламову и Василию Белову. Большой интерес представляет раздел коллекции «Владимир Гиляровский. Портрет идеального героя». Помимо трехсерийного видеофильма «Архив души моей» о писателе, журналисте и краеведе Владимире Алексеевиче Гиляровском (1855–1935), раздел содержит альбом «Русские сцены, русские типы», состоящий из 42 видеофайлов оцифрованной кинохроники рубежа XIX–XX вв. – своеобразных иллюстраций сюжетов журналистских репортажей Гиляровского.

Еще один краеведческий ресурс ВОУНБ – цифровая библиотека «Этнография и фольклор Русского Севера»⁴ – включает в себя 12 коллекций (более 3 000 документов) оцифрованных книг и статей, а также около 50 аудиозаписей фольклорного материала, преимущественно конца XIX – первой половины XX в. (коллекция «Исполнители севернорусского фольклора»).

Интернет-проект **Национальной библиотеки Республики Карелия** «Коренные народы Карелии»⁵ начат в 2009 г. и посвящен истории и культуре республики и населяющих ее народов. На сайте проекта представлен обширный материал по истории, археологии, этнографии, лингвистике, литературе и искусству. Аудиовизуальные материалы собраны в разделах «Видеотека» и «Фонотека». «Видеотека» включает в себя видеозаписи научно-популярных и культурно-образовательных лекций, этнографические фильмы, видеосюжеты и телепередачи ГТРК «Карелия», интервью, записи театральных постановок.

¹ <http://doc-kino.ngonb.ru/>

² <http://litmapbel.bgunb.ru/About.aspx>

³ <https://www.booksite.ru/lichnosty/index.php>

⁴ <https://www.booksite.ru/folk/>

⁵ <http://knk.karelia.ru/>

В раздел «Фонотека» вошли аудиозаписи стихов карельских поэтов, народных и современных песен на национальных языках. Разделы регулярно пополняются и содержат около 80 видео- и 50 аудиофайлов с 2009 г. по настоящее время. Мультимедийный ресурс «Литературная карта Карелии»¹ также содержит ряд аудиовизуальных документов, часть которых выделена в две коллекции. Это «Волшебный лучик детства»² – записанные в 2014–2015 гг. совместно с Детской библиотекой Республики Карелия встречи с карельскими авторами книг для детей и «Kirjakamari»³ – совместный проект с Национальной редакцией ГТРК «Карелия», представляющий собой цикл передач на финском языке с русскими субтитрами, посвященный литературе Карелии. На данный момент в коллекции «Kirjakamari» 45 видеодокументов.

Отдельно следует упомянуть портал «**Финно-угорские библиотеки России**»⁴, информационно-справочный ресурс, объединивший десять национальных и областных библиотек при поддержке образовательных и общественных организаций России и Финляндии. На сайте проекта представлены электронные ресурсы участников, в основном это электронные коллекции и каталоги изданий на национальных языках, публикации различной тематики, виртуальные галереи. В разделе «Медиаресурсы» представлено более 60 видеодокументов преимущественно краеведческого характера.

К 65-летию окончания Великой Отечественной войны **Курганская областная универсальная научная библиотека им. А.К. Югова** представила краеведческий электронный ресурс «Память Зауралья»⁵. В разделе «Видео и аудио» размещено 69 цифровых документов: хроникальные материалы, документальные фильмы, интервью с участниками войны, записи песен военных лет. Все файлы доступны для просмотра и прослушивания на сайте, а также для скачивания.

В разделе «Краеведение» на сайте **Тамбовской областной универсальной научной библиотеки им. А.С. Пушкина** аудиовизуальные материалы входят в 3 коллекции из 16. Наиболее обширная из них – «Архив видеосюжетов»⁶, куда включено более 40 видеофайлов. Это сюжеты об истории и современной работе библиотеки, воспоминания сотрудников, записи мероприятий, видеофильмы о выдающихся деятелях культуры – уроженцах и жителях Тамбовской области, снятые ГТРК «Тамбов». Коллекция «Русский композитор Алексей Николаевич Верстовский (1799–1862)»⁷ содержит оцифрованные записи произведений композитора, в общей сложности 31 аудиофайл.

Краеведческий портал «Память Якутии» **Национальной библиотеки Республики Саха (Якутия)**, созданный в 2002 г. с целью «сохранения документального наследия народов Якутии как части мирового культурного наследия и обеспечения доступа к нему на основе современных информационных технологий»⁸, включает раздел «Кинодокументы»⁹, в котором пред-

¹ <http://lit-karta.karelia.ru/>

² http://lit-karta.karelia.ru/komnata_knig/volshebnyi_luchik_detstva

³ http://lit-karta.karelia.ru/komnata_knig/kirjakamari

⁴ <http://fulr.karelia.ru/>

⁵ <http://pamyat.kurganobl.ru>

⁶ <http://www.tambovlib.ru/?view=media.00>

⁷ <http://verstovskiy.tambovlib.ru/>

⁸ <https://памятьякутии.рф>

⁹ <https://памятьякутии.рф/browseCategories.aspx?CategoryID=37>

ставлены 7 коллекций (более 90 видеофайлов) оцифрованных фильмов и кадров кинохроники из архива Государственного национального хранилища кинодокументов РС (Я). Часть документов являются редкими, например, съемки делегации Якутии на Первом Всесоюзном тюркологическом съезде в 1926 г. или цикл «Якутские алмазы». Помимо этого, в разделе «Голоса века»¹ размещены 7 коллекций (более 150 файлов) аудиозаписей якутского фольклора, народных и современных песен на якутском языке.

Отмечены также случаи, когда в коллекцию включаются не сами АД, а гиперссылки на них, как на другие веб-страницы библиотеки, так и на сторонние ресурсы: сайты, социальные сети, каналы на видеосервисе Youtube. В качестве примера можно привести тематические и персональные краеведческие коллекции **Национальной библиотеки Республики Татарстан**. 66 из 80 коллекций содержат гиперссылки на аудио- и видеодокументы, от 3–4 ссылок непосредственно на странице коллекции до обширных подборок в формате doc и pdf. Например, коллекция «Марина Цветаева и Татарстан»² содержит две такие подборки. Скачиваемый файл «Биография. Справочные сведения» содержит 46 гиперссылок на видеоматериалы о жизни и творчестве поэтессы. Это документальные фильмы, лекции, записи театральных постановок, литературных и творческих вечеров, теле- и радиопередачи, музейные видеоэкскурсии. В файл «Произведения М. Цветаевой» вошли 83 ссылки на аудиоспектакли, аудиокниги, арт-видео и музыкальные композиции на стихи Марины Цветаевой, видеозаписи актерского и любительского чтения ее произведений, моноспектакли, фрагменты телефильмов. Подобный формат прост и удобен, но требует регулярной актуализации ресурса, поскольку со временем часть гиперссылок на внешние источники, особенно соцсети, могут оказаться нерабочими.

Таким образом, можно сделать вывод, что в настоящее время библиотеки активно занимаются созданием разнообразных электронных краеведческих ресурсов как способа сохранения и продвижения культурно-исторического наследия региона, но доля в них аудиовизуальных документов пока сравнительно невелика. Тем не менее включенные в коллекции АД представляют интерес как для обычных пользователей, так и для исследователей, поскольку дают возможность ознакомиться с уникальными звукозаписями, кино- и видеоматериалами, наглядно отражающими историю и культуру региона. Документы могут носить как иллюстративный характер (хроникальные материалы, видеоэкскурсии, записи мероприятий, аудио- и видеозаписи литературных произведений), так образовательный (лекции по истории и культуре региона, фольклорные материалы, документальные и научно-популярные фильмы). При этом подавляющее большинство аудио- и видеодокументов находятся в открытом онлайн-доступе, что позволяет обращаться к ним удаленным пользователям.

Поскольку при оцифровке своих аудиовизуальных краеведческих фондов как одним из путей пополнения электронных коллекций библиотеки во многом ограничены законодательством, а иногда собственными техническими ограничениями, возможным выходом будет развитие сотрудничества с отдельными авторами и правообладателями, киноархивами, телерадиокомпа-

¹ <https://памятьякутии.рф/browseCategories.aspx?CategoryID=7>

² <https://kitaphane.tatarstan.ru/tsvetaeva.htm>

ниями, музеями, частными коллекциями, в том числе участие в совместных проектах.

Список источников

1. Маркова Е.М., Фролова Т.В. Электронная краеведческая библиотека «Русский Север»: концептуальные и технологические основы формирования // Координация и стандартизация в области создания и использования национальных информационных ресурсов. СПб. : Президентская библиотека, 2012. С. 254–263. URL: <https://www.prilib.ru/item/363927> (дата обращения: 01.07.2020).
2. Буданцева Н.В. Краеведческие электронные ресурсы библиотек: наукометрический тематический анализ документного потока // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 1 (29). С. 41–43.
3. Бородин Л.И. Digital history: применение цифровых медиа в сохранении историко-культурного наследия // Историческая информатика. Информационные технологии и математические методы в исторических исследованиях и образовании. 2012. № 1. С. 14–21.
4. Вахрамеева З.В. Коллекции аудиовизуальных документов на сайтах зарубежных библиотек // Электронные ресурсы и технологии библиотек, музеев, архивов: современные решения, инновации, возможности: материалы Всерос. науч.-практ. конф., Красноярск, 23–25 окт. 2018 г. Красноярск, 2019. С. 112–119.
5. Грузнова Е.Б., Жужнев С.А. Аудиовизуальный контент в коллекциях электронных библиотек // Медиатека и мир. 2014. № 2. С. 15–18.
6. Сакаев А.А. Регионоведческие ресурсы в электронном фонде Президентской библиотеки // Современная краеведческая деятельность библиотеки в цифровом формате: материалы межрег. науч.-практ. конф., 25 сент. 2015 г. Челябинск, 2015. С. 11–21.
7. Создание цифровых краеведческих коллекций на сайте библиотеки. Вологда : ВОУНБ, 2018. 67 с.
8. Деев В.Г. Цифровые проекты региональных библиотек на примере Новосибирской государственной областной научной библиотеки // Современная краеведческая деятельность библиотек в цифровом формате: материалы межрег. науч.-практ. конф., 25 сент. 2015 г. Челябинск, 2015. С. 51–59.

References

1. Markova, E.M. (2012) Elektronnaya kraevedcheskaya biblioteka “Russkiy Sever”: kontseptual’nye i tekhnologicheskie osnovy formirovaniya [Electronic regional library “Russian North”: Conceptual and technological framework]. In: Zhabko, E.D. (ed.) *Koordinatsiya i standartizatsiya v oblasti sozdaniya i ispol’zovaniya natsional’nykh informatsionnykh resursov*. St. Petersburg: Presidentskaya biblioteka. pp. 254–263. [Online] Available from: <https://www.prilib.ru/item/363927> (Accessed: 1st July 2020).
2. Budantseva, N.V. (2012) Kraevedcheskie elektronnye resursy bibliotek: naukometricheskii tematicheskii analiz dokumentnogo potoka [Regional electronic resources of libraries: Scientometric thematic analysis of document traffic]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul’tury i iskusstv – Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 1(29). pp. 41–43.
3. Borodkin, L.I. (2012) Digital history: application of digital media in preservation of historical-cultural heritage? *Istoricheskaya informatika. Informatsionnye tekhnologii i matematicheskie metody v istoricheskikh issledovaniyakh i obrazovanii – Historical Information Science. Information Technology and Quantitative Methods in Historical Research and Education*. 1. pp. 14–21. (In Russian).
4. Vakhrameeva, Z.V. (2019) Kollektzii audiovizual’nykh dokumentov na saytakh zarubezhnykh bibliotek [Audiovisual collections in foreign libraries websites]. *Elektronnye resursy i tekhnologii bibliotek, muzeev, arkhivov: sovremennye reshe-niya, innovatsii, vozmozhnosti* [Electronic Resources and Technologies of Libraries, Museums, Archives: Modern Solutions, Innovations, Opportunities]. Proc. of the Conference. Krasnoyarsk, October 23–25, 2018. Krasnoyarsk. pp. 112–119.
5. Gruznova, E.B. & Zhuzhnev, S.A. (2014) Audiovizual’nyy kontent v kollekttsiyakh elektronnykh bibliotek [Audiovisual content in electronic library collections]. *MEDIATEKA i mir*. 2. pp. 15–18.
6. Sakaev, A.A. (2015) Regionovedcheskie resursy v elektronnom fonde Presidentskoy biblioteki [Regional studies resources in the Presidential Library electronic collections]. In: Diskaya, N.I. (ed.) *Sovremennaya kraevedcheskaya deyatel’nost’ biblioteki v tsifrovom formate* [Modern Local History Activities of the Library in Digital Format]. Chelyabinsk: [s.n.]. pp. 11–21.

7. Zholudeva, S.A. (ed.) (2018) *Sozdanie tsifrovyyh kraevedcheskikh kollektsey na saite biblioteki* [Creation of local history online collections on library website]. Vologda: VOUNB.

8. Deev, V.G. (2015) Tsifrovyye proekty regional'nykh bibliotek na primere Novosibirskoy gosudarstvennoy oblastnoy nauchnoy biblioteki [Digital projects of regional libraries inspired by the Novosibirsk State Regional Research Library]. In: Diskaya, N.I. (ed.) *Sovremennaya kraevedcheskaya deyatel'nost' biblioteki v tsifrovom formate* [Modern Local History Activities of the Library in Digital Format]. Chelyabinsk: [s.n.]. pp. 51–21.

Сведения об авторе:

Вахрамеева З.В. – научный сотрудник лаборатории информационно-системного анализа Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Россия, Новосибирск). E-mail: Vakhrameeva@prometeus.nsc.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Vakhrameeva Z. V. – researcher, Laboratory for Information and System Analysis, State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Vakhrameeva@prometeus.nsc.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 03.08.2020;
одобрена после рецензирования 19.06.2023; принята к публикации 05.08.2023.*

*The article was submitted 03.08.2020;
approved after reviewing 19.06.2023; accepted for publication 05.08.2023.*

Original article

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/51/2

ECOLOGICAL URBAN DESIGN: APPROACHES TO WATERFRONT REVETMENT

Dmitry V. Galkin¹, Yuezixuan²

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

¹ *gdv_t@mail.ru*

² *zixuanmimor@gmail.com*

Abstract. Authors present detailed analysis of ecological urban design applied to waterfront revetment. Modern claim of ecological values makes traditional methods of waterfront construction insufficient and inconsistent. With the growth of ecological awareness and values, people pay more and more attention to the different aspects of urban design including construction of urban waterfront. The structure and function of urban waterfront reflects ecological values and culture of cities as the driving force of economy and industry become more and more complex. Revetment considered as boundary line between water area and land area, which is the forefront of land area relative to water. The design of the revetment determines whether the waterfront can become an important factor to shape city culture, public life and attract tourists. This paper discusses the meaning and importance of ecological revetment, and the different ecological revetment chosen by different river types according to local conditions. Traditional revetment design criticized since it often ignores the ecological relationship between water body, land and animals and plants, and hinders the ecological circulation system of waterways. Another serious problem considered is lack of inheritance of local historical and cultural context as well as lack of consideration of people's mental and physical needs. Authors advocate new design approach with focus on ecological values in revetment design which based on the balance the urban water environment, balance between land and water ecosystems, enhancing the self-purification effect of water body and focus on social/cultural attractiveness of revetment.

Authors analyze different methods of urban ecological waterfront design: natural prototype revetment that mainly adopts plant protection embankment; natural revetment that not only planting vegetation, but also using natural stone and wood to protect the bottom, in order to enhance the flood resistance of the embankment; artificial natural revetment on the basis of natural revetment, reinforced concrete and other materials are used to strengthen flood resistance. Authors also summarize 8 common ecological revetment design methods based on international practices: natural gentle slope revetment, ecological engineering revetment, block type natural revetment; grassy slope and step revetment; waterfront wharves and barges; boardwalk and revetment; retreating from the bench revetment; ecological vertical revetment.

Introducing author's own original sketches and plans for urban ecological waterfront design, they give common principles of waterfront landscape design such as 1) natural environment priority principle guided by landscape ecology; 2) strong links with urban planning and urban design; 3) large-scale space utilization determined by functional requirements (waterfront landscape belt usually uses a larger design scale to meet the entertainment needs of residents and tourists); 4) cultural adaptation according to local conditions (landscape design should start from the urban culture and create a landscape space with local characteristics); 5) emphasize the accessibility of hydrophilic spaces. These common principles are also the trend of waterfront landscape design. In the application of self-purification water system in waterfront landscape design, by following these design principles, the design scheme can achieve the effect of water self-purification, and can also

construct It is a landscape space with strong tourist attraction and beautiful environment with local natural and cultural characteristics.

Keywords: urban design, urban waterfront, ecological revetment, ecological city culture

For citation: Galkin, D.V., & Yuezixuan (2023) Ecological urban design: approaches to waterfront revetment. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 15–29. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/2

Научная статья

ЭКОЛОГИЧЕСКИ ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ГОРОДСКОЙ ДИЗАЙН: ПОДХОДЫ К ОБЛИЦОВКЕ НАБЕРЕЖНЫХ

Дмитрий Владимирович Галкин¹, Юе Цзысюань²

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

¹ gdv_t@mail.ru

² zixuanmimor@gmail.com

Аннотация. Авторы представляют анализ экодизайна городских набережных. Современные требования и экологические ценности делают традиционные методы строительства береговой линии недостаточными. Структура и функции городской набережной отражают экологические ценности и культуру современных городов. Дизайн облицовки определяет, сможет ли набережная стать фактором формирования городской культуры и привлечения туристов. Обсуждается важность экологического подхода, а также различные методы экологической облицовки в зависимости от типа рек и местных условий.

Ключевые слова: городской дизайн, городская набережная, экологическая облицовка, экологическая городская культура

Для цитирования: Galkin D.V., Yuezixuan. Ecological urban design: approaches to waterfront revetment // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 15–29. doi: 10.17223/22220836/51/2

With the improvement of people's ecological awareness, people pay more and more attention to the different aspects of urban design including construction of urban waterfront. The structure and function of urban waterfront reflects ecological values and culture of cities as the driving force of economy and industry become more and more complex. The revete is important element of urban design. It operates the medium between people and water. So the quality of the revete design affects the attraction of the waterfront to local citizens and tourists. The quality of the revete design and construction not only directly affects the activities of visitors, but also affects the function of the natural ecosystem, and affects the local economic and social benefits [1]. Thus, we see that waterfront design combines general urban design functions and ecological values/culture of cities with major efforts of city management.

The urban waterfront is the area with the most intensive natural factors and abundant natural processes in the city. At the same time, urban waterfront is often the most dynamic, beautiful environment and highest building density in the city where social and cultural life happen in its most vibrant forms. But it requires ecological planning which is calculation and rational arrangement of the use of natural resources and the organization of the use of geographical areas by applying

ecological principles on the condition that the natural environment is not damaged and the economic activities of one sector do not cause damage to another sector [2]. Ecological planning emphasizes the use of the overall optimization of the ecological point of view, the study of material circulation and energy flow, and then put forward the rational development and utilization of resources, environmental protection and ecological construction planning countermeasures. The ecological planning method can fully embody the initiative of artificial control of ecology, and has clear characteristics of integrity, coordination, region, level and dynamic, and has clear economic, social and ecological construction objectives.

The ecological principles and methods are used to comprehensively evaluate the revetment ecology, and the optimized spatial structure, countermeasures and schemes are put forward. Revegetation ecological planning pays more attention to the continuity of ecological process and pattern, the location and spatial connection of landscape. At the same time, the ecological planning of revetment can introduce some evaluation indexes of landscape ecosystem to evaluate the rationality of the structure and function of revetment ecological planning [3].

Present situation and problems of traditional urban waterfront revetment design

The traditional revetment design mostly adopts the closed artificial hard revetment method for revetment construction. Although this revetment design can play a certain role in flood prevention and protection, it often ignores the ecological relationship between water body, land and animals and plants, and hinders the ecological circulation system of waterways. As a result, the water quality in this region deteriorates, and the quality of terrestrial soil components declines seriously, causing serious damage to the entire ecosystem. In this traditional approach damage to the ecological environment is expected as a side effect.

Another serious problem is lack of inheritance of local historical context. Britain, the United States, Singapore and other countries for the ecological revetment design started early, most countries in the high-speed economic development to ignore the study of ecological environment, in the revetment design received a lot of foreign modern visual landscape effect, and exciting on the processing of waterfront landscape design mostly adopt the way of hard copy sets, no comprehensive consideration of local conditions, Local climate and geography, local history and cultural connotations. Blindly copy, no characteristics, so that many cities waterfront revegeuse vertical hard design, when viewing the feeling of local characteristics, no attraction. And blind pursuit of surface beauty, loss of the original water characteristics of the protection and inheritance.

And the next important issue we can formulate as lack of consideration of people's mental and physical needs. Because the waterfront is the center of urban activities, people can carry out a variety of water-friendly activities in the waterfront, and the surrounding parks and business circles can play, walk, play in the water, fishing and rest in this area. However, the traditional waterfront revetment design mostly adopts artificial vertical hard pavement, without considering the hydrophilicity of people, the lack of interaction between people and water, and the lack of attention to the local ecological environment maintenance, which cannot meet the basic requirements of the waterfront.

In the course of this agenda, we suggest some additional reasons to advocate new design approach with focus on ecological revetment. First of all, we should balance the urban water environment. The plant community of natural revetment has the function of water storage and air purification, which can form microclimate in the plant covered area and improve the ecological environment around water body [1]. During the wet season, the water in the water body penetrates and stores to the underground water layer outside the revetment to relieve waterlogging. During the dry season, groundwater seeps into water body through revetment and plays the role of replenishing and regulating water level. In addition, a large amount of vegetation on the revetment also has the function of water retention [4].

This also means promoting the balance between land and water ecosystems. Natural slope protection enables the water body to form diverse habitats such as marshes, rapids and shoals. Thus formed the abundant shoal plants, create conditions for the fish spawning, for birds, amphibians and microbial living environment, to ensure that the biological diversity, lush green trees and grass on revetment is not only the land of insects, birds, feed, breeding, and enter the water plant roots is refuge for fish eggs and larvae, foraging provides a place, Form a symbiotic ecosystem of amphibious complex organisms.

Enhancing the self-purification effect of water body is another important notion. The soil is rich in aquatic, hygrophytic plants, which provide conditions for the attachment of microorganisms and make the water rich in oxygen. The use of plant root absorption and microbial decomposition to achieve efficient sewage purification, enhance the capacity of self-repair and purification of the river [2].

The water revetment is the interface line between water area and land area. The design of revetment determines whether water body can become an attractive space for visitors [5]. Moreover, as an ecological sensitive zone in the city, the design and treatment of the revetment also has a very important impact on the ecology of the waterfront.

Principles of revetment based on ecological values and revetment design

Revetment waterfront planning should not only meet the needs of modern people, but also do not damage the ability of future people's development needs [6] – these are major focus and meaning of ecological values. Achieve ecological environment and economic coordination, respect the unique natural law of the waterfront. With the development of waterfront landscape as the leading, with ecological benefits, economic benefits, social benefits as the core, so that the natural and human activities to achieve a unified and harmonious realm. Construct the urban ecosystem to realize the sustainable, orderly and healthy development of landscape [7].

The construction of ecological revetment should emphasize the harmonious macroscopical whole and the reasonable proportion of all kinds of land. Planning should have overall strategic vision, coordination and unity, synchronous development [8]. Design should be dependent on the form of nature, space integration, promote ecological stability, the pursuit of the best benefits.

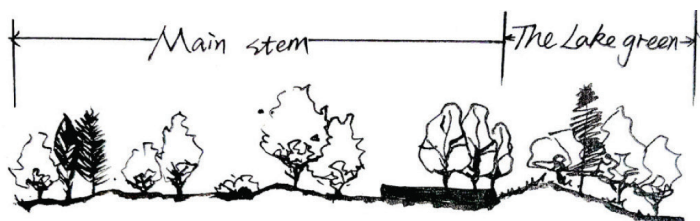
Important social ecological principles should be added with deeper understanding of economic ecology. City is the result of human agglomeration, and human social behavior and cultural concept are the driving force of urban

succession and evolution. Therefore, planning should be people-oriented, according to the psychological and behavioral requirements of people to reasonably organize the waterfront of various functions, improve the waterfront land use value. We should not only consider the problems of sewage discharge and flood discharge, but also improve the ecological environment of water areas, improve the accessibility and hydrophilicity of waterfront space, increase people's opportunities for entertainment and participation, and meet the requirements of the diversity of modern urban social life [17].

Urban economic activities and metabolic process are the vitality and lifeblood of urban survival and development, as well as the material basis of ecological revegetation planning. Therefore, the planning of waterfront should promote economic development rather than inhibit it, but not at the expense of ecological environment in exchange for economic development. This is also consistent with the principle of sustainable development. Ecological planning and economic planning should depend on each other, complement each other and develop together.

Urban waterfront revetment design can be divided into natural revetment, artificial revetment and ecological revetment [9]. The so-called ecological revetment refers to the restored natural river bank or the artificial revetment with the "permeability" of natural river bank, which can fully ensure the water exchange and water regulation between river bank and river body, and also has a certain flood protection ability. Ecological barges can generally be divided into three types:

Natural prototype revetment (Fig. 1) mainly adopts plant protection embankment, in order to protect the natural characteristics of the bank, such as willows by the water plant metasequoia, poplar and reed, calamus, such as like water characteristics of plants, by their growth stretches the root system to the development of solid embankments, plus switch flexible, comply with the flow, increase the ability of flood prevention, protection embankment.



- Appearance without fixed shape or regularity.
- Commonly used rockery stone revetment, pebble revetment and so on.

Fig. 1. Natural prototype revetment

Рис. 1. Облицовка по естественному прототипу

1. *Natural revetment* (Fig. 2): not only planting vegetation, but also using natural stone and wood to protect the bottom, in order to enhance the flood resistance of the embankment, such as the stone cage at the foot of the slope, wooden piles or slurry stone blocks and other bottom protection, the soil

embankment built on a certain slope, slope planting vegetation, the combination of trees, shrubs and grass, solid revetment.

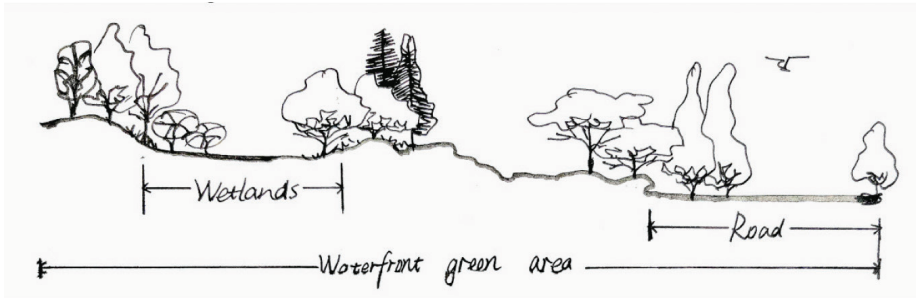


Fig. 2. Natural revetment

Рис. 2. Натуральная облицовка

2. *Artificial natural revetment* (Fig. 3): on the basis of natural revetment, reinforced concrete and other materials are used to strengthen flood resistance. Next to the water, aloe, calamus and other aquatic plants are planted, so that they grow luxuriant and green plants in the cracks.

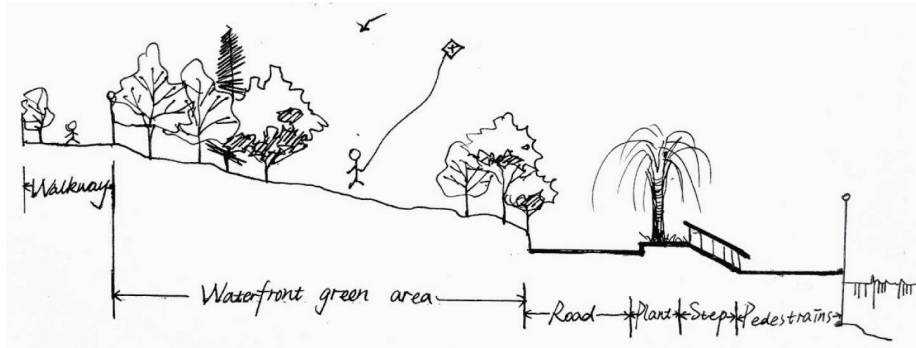


Fig. 3. Artificial natural revetment

Рис. 3. Искусственная натуральная облицовка

In the current river landscape reconstruction, the revetment mainly adopts the following three modes [10]:

1. Vertical revetment: this kind of revetment is generally used in the water area where the plane gap between the water surface and the land is large and the height difference between the water surface is large, or the revetment has to be built because the building area is limited and there is no sufficient space.

2. Inclined revetment: compared with the vertical revetment, it is easier for people to contact the water, increasing the interaction between people and water, and it is also more suitable from the perspective of safety. But the inclined revetment design requires more space, and there needs to be enough space for the ramp [11].

3. Step revetment: step revetment is easier to access the water, you can sit on the steps overlooking the water; But the step revetment is easy to give a monotonous artificial feeling, and the stopping place is planar, easy to water, unsafe.

Although the above ecological revegetations have ecological functions, they often barely meet people's aesthetic needs and functional needs. Waterfront space is an important place of city culture to connect the relationship between human beings and water environment. The more comfortable waterfront space is, the more it can arouse people's love of water and yearning for nature.

Therefore, we can summarize 8 common ecological revetment design methods at home and abroad.

Natural gentle slope revetment.

Through the use of plants or the combination of plants with civil engineering and non-living plant materials, the instability and erosion of slopes and slope feet are reduced, and the restoration of natural river banks or permeable revetment with the characteristics of natural rivers is achieved, while realizing the symbiosis and reproduction of various organisms. The design generally has hydrophilic, water-playing function.

Key points of design: suitable for the original gentle slope of the site or the hinterland of the river section, do not need too much manual intervention revetment; slope release according to the natural repose Angle of soil (about 30°); the design form is ecological grass slope, beach or pebble beach.

1. Ecological engineering revetment (Fig. 4)

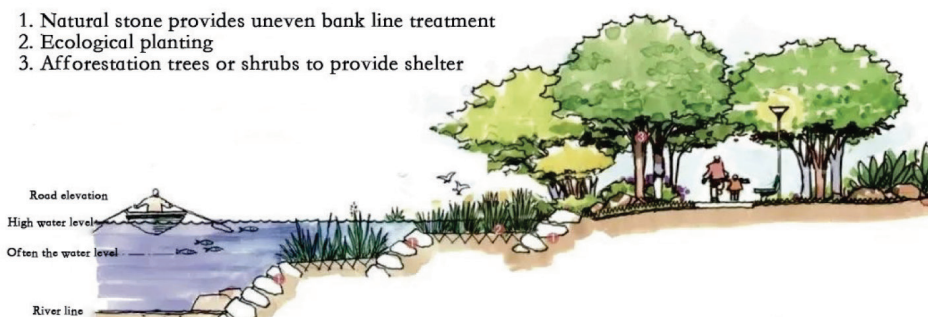


Fig. 4. Section of ecological engineering revetment

Рис. 4. Секции экоинженерной облицовки

Before the formation of riparian vegetation, natural degradable materials should be used to protect the bank slope. When the slope is steep, artificial erosion prevention and reinforcement should be carried out on the bank, and vegetation and trees should be planted on the bank slope.

Key points of design: suitable for bank slope over the natural Angle of repose (30°) or unstable soil revete; the use of straw, jute, coconut shell fiber and other natural materials as MATS, fiber fabrics, by covering or stacking forms to organize soil erosion and slope erosion; the design form is ecological grass slope, beach or pebble beach.

The Aire in Neva, a diamond-shaped site, creates a complex network of uncertain channels based on the principle of infiltration in the form of dissipative forces. These channels cover the entire length of the new riverbed, and the design team excavated the entire site after removing the humus layer while maintaining precise control of the longitudinal distribution of the river. The size of the rhombus is determined by how much it can "accept" the original sinuous form.

2. Block type natural revetment (Fig. 5)

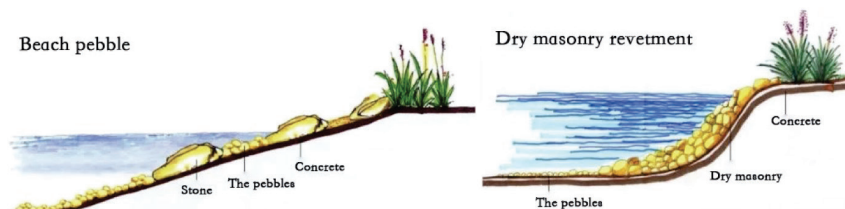


Fig. 5. Section structure of block type natural revetment

Рис. 5. Структура блочной естественной облицовки

In the steep slope or serious erosion of the lot, the stone cage, natural stone and other fixed embankment of the natural revete.

Key points of design: the use of natural stone, wood bottom protection, in order to enhance the flood resistance ability of the embankment, such as at the foot of the slope using stone bottom protection, its built a certain slope of the soil embankment, slope planting vegetation, the combination of trees, shrubs and grass, embankment protection.

3. Grassy slope and step revetment (Fig. 6)



Fig. 6. Section structure of grassy slope step revetment

Рис. 6. Структура облицовки травяного склона

In the form of hard revetment, grassy slope steps are set to solve the problem of large difference between the river bank and the river, which is beautiful and generous, and ensures the safety of the river flood discharge period.

4. Waterfront wharves and barges (Fig. 7)

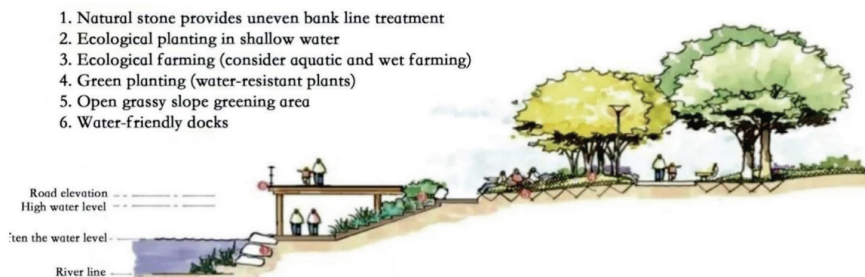


Fig. 7. Section view of revetment structure of hydrophilic wharf

Рис. 7. Структура облицовки гидрофильного причала

In the stone beach or nearshore area, the wooden hydrophilic wharf whose elevation is higher than the flood level is designed, and the walking path is set on

the normal water level below the hydrophilic wharf to increase the hydrophilic range, reflecting the humanized ecological design concept.

5. Boardwalk and revetment (Fig. 8)



Fig. 8. Plank road and revetment section structure drawing

Рис. 8. Тротуар и секции облицовки

The waterside walkway provides visitors with access to and stay on, thus creating a place for water viewing and rest.

6. Retreating from the bench revetment (Fig. 9)

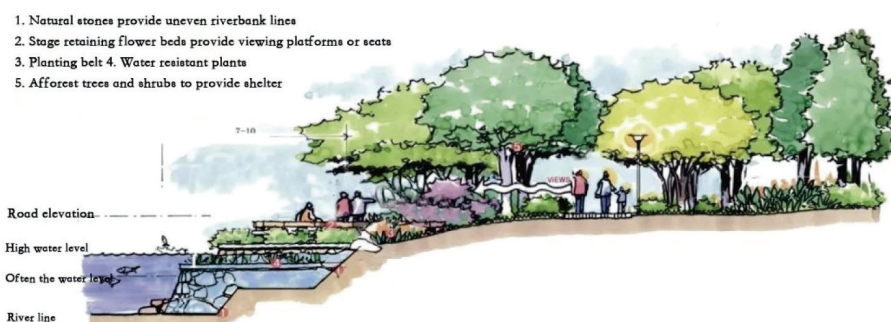


Fig. 9. Section structure of bench revetment

Рис. 9. Структура облицовки со скамейками

In the place where the height difference is large, the layer upon layer platform is used to solve the contradiction. The low platform is hydrophilic at ordinary times, and the high platform is used for flood control in flood period.

With the revival of the river, the new 180-meter-long “Siegstreppen”, redesigned further squares, promenades and Bridges in the vicinity have won Siegen its city centre on the back of the river. The legible and generous free space combines the residents' multifaceted requirements for urban living and 'green' recreation, with direct contact with the water element.

7. Ecological vertical revetment (Fig. 10)

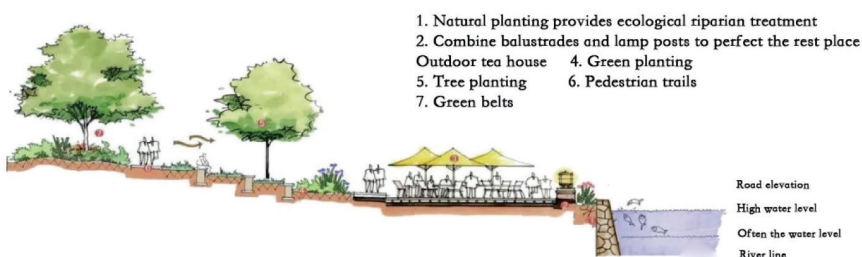


Fig. 10. Vertical revetment section structure drawing

Рис. 10. Зарисовки вертикальной структуры облицовки

In the form of vertical revetment, it can solve the problem of large difference between the river and surrounding land, resist the greater pressure of soil behind the wall, ensure the safety of river flood discharge period, and usually provide a larger space for activities.

In the table below we are summarizing major characteristics of types of ecological revetment.

Type	Materials	Landscape effect	Application places
Natural coastline	Coastal soil and plants, the appropriate use of stone, stone, to reduce water erosion of soil	The coastal habitat is rich, the landscape is natural, and the ecological structure and ecological marginal effect of land and water are maintained, and the ecological function is sound and stable	The slope is naturally slow, and within the range of natural repose Angle of soil, the water level drop is small and the water flow is gentle
Biological organic material ecological revetment	Degradable or renewable materials such as tree stumps, tree cuttings, bamboo hedges and straw bags help protect the slope, and then the roots of plants grow into a bank	After the reconstruction or restoration of land and water ecological structure through artificial measures, the shore habitat is rich and the landscape is more natural, forming the landscape and ecological function of natural shoreline	The slope is natural and can be appropriately greater than the natural repose Angle of the soil. The water level drop is small and the water flow is gentle
Integrated engineering material ecological revetment	Stone dry masonry, precast concrete components, water-resistant wood, metal caisson and so on to build a high strength, porous revetment	It basically maintains the permeability of natural shoreline and the hydrological connection between land and water, and provides an environment for the growth of shore dwelling organisms. Through the combination of land and water afforestation, to achieve a more natural landscape and ecological function	Suitable for height difference below 4 meters, slope below 70 shoreline, no rapids of water
Hard engineering revetment	Cast-in-place concrete and grouted block soil	Cut off the ecological flow exchange between land and water, coastal organisms can not grow, hard landscape, can not evolve into natural landscape and form a good ecological function [12]	With strong stability and flood resistance, suitable for rapid water flow, high difference between water surface and land, steep slope area

Considering eight types of urban waterfront designs with the focus on revetment and major characteristics of ecological revetment we should also pay more attention to further issues methodological and practical issues.

Should we combine the environment and carry out ecological design? Protecting the natural form of the waterfront area is an important part of the landscape planning of the waterfront area. The waterfront is a combination of natural and man-made environments, including population, animals, plants, microorganisms and abiotic environments such as soil, air, water, light and heat. A combination of interconnections, interdependencies and constraints [13]. The planning and design should implement the principle of giving priority to natural

ecology, designate and reserve complete development space for the natural ecology of the revetment, protect urban waterfront biodiversity, and establish a corresponding evaluation system to improve the overall urban environmental quality and maintain ecological balance. Planning should not only consider the development space of natural ecology, but also the needs of human society, economy and ecosystem operation [14].

Another issue is adapting measures to local conditions to increase the diversity of plants. Plant landscape is an important waterfront area. In landscape planning, the growth structure of the natural plant community in the waterfront area should be used as much as possible to increase the diversity of plants and establish a multi-level, complex and diverse plant community. According to local conditions, carry out patch planting, column planting, mixed planting, etc., and form a certain scale [15], promote the naturalization of plant communities, give full play to the ecological benefits of plants, improve self-maintenance, renewal and development capabilities, and enhance the stability and stress resistance of green spaces. Realize low-level artificial management and sustainable development of landscape resources.

Even more serious difficulty is combining the water area to form an ecological waterfront landscape. The ecological revetment plays an important role in the biological process of the water body. It integrates the water and land vegetation in the waterfront area to form a complete waterfront ecosystem. Therefore, in addition to meeting the requirements of flood control, water transportation, irrigation, etc., the waterfront coastline should use ecological revetments as much as possible to protect the characteristics and important functions of the naturally formed coastline. For water source protection areas, plant species with large growth volume, resistance to barrenness, pest resistance, and water purification should be planted to increase the self-purification effect of water bodies.

Planners and urban designers should meet the demand and create abundant waterfront space. In order to meet people's activities and spiritual needs, the planning and design of the waterfront area should consider people's desire to return to nature and to be close to the water. According to the natural environment carrying capacity of the urban waterfront area and the continuity of the natural process, combined with different locations and scales, various and multi-functional civic activity spaces and facilities are arranged to reflect the needs of citizens of different levels and hobbies, and to create people A waterfront open space that lives in symbiosis with living things [16].

Continuing the context and restore the vitality of the waterfront landscape is very important. The waterfront area of the city always contains traces of rich history and culture, which has a very obvious effect on increasing the landscape characteristics of the waterfront area. In planning, attention should be paid to respecting regional characteristics, protecting and excavating historical and traditional cultural landscape resources, maintaining the continuity of historical context, restoring and enhancing landscape vitality, and shaping a new image of the city.

Conclusion

This paper combed and reviewed the research results and development status of waterfront landscape urban design combined with ecological values and ecological concept in the revetment design, combined with domestic and foreign

studies and completed cases, carried out a detailed introduction and application analysis of ecological revetment design and the implementation significance of ecological revetment application strategy under the principle of sustainable development. Revetment as an indispensable landscape element and its important role in river landscape. The present situation and existing problems of urban river bank protection design are analyzed. This paper introduces the concept and principle of urban revetment design and the characteristics of different types of revetment design. Finally, it leads to the thinking of its future development and puts forward some author's suggestions we are offering for further designs and research (Fig. 11–14).

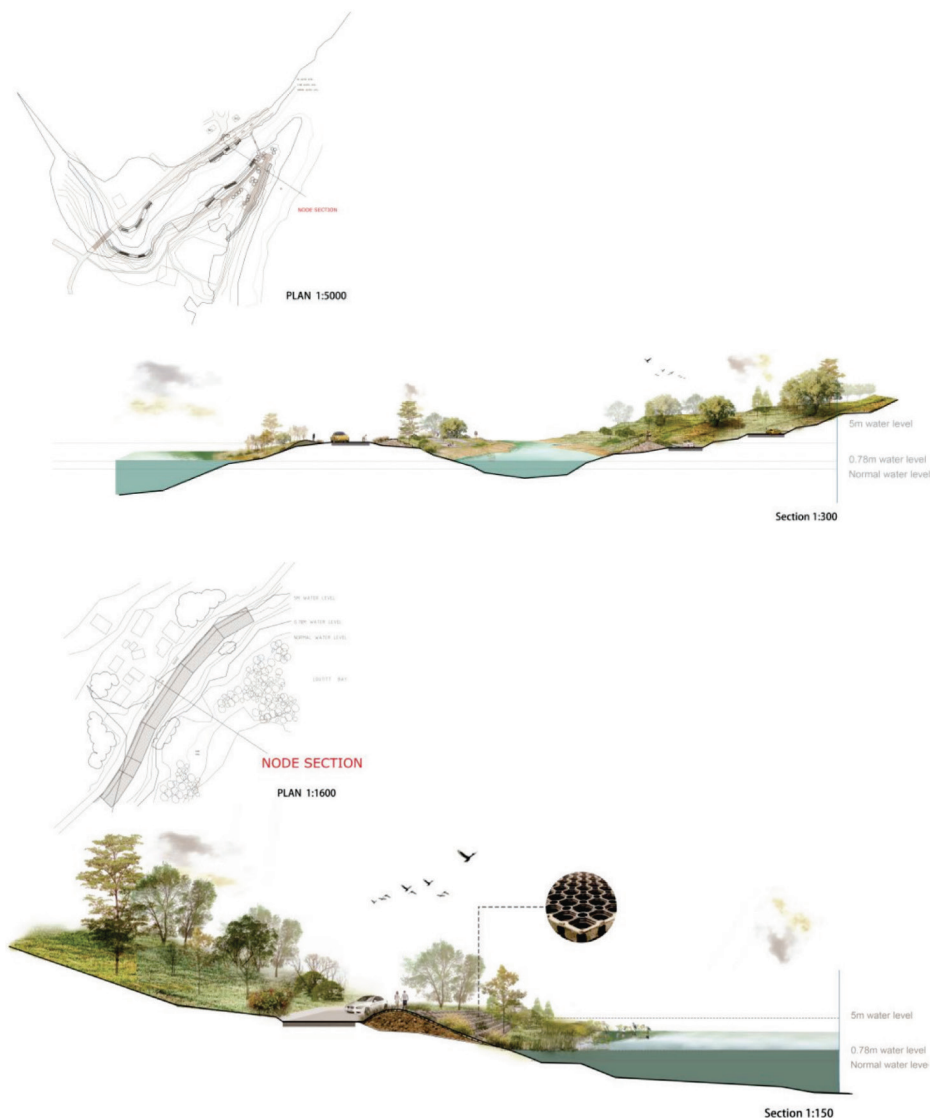


Fig. 11, 12. Authors drawings and plans for urban waterfront designs based on presented methodology

Рис. 11, 12. Авторские эскизы и планы дизайна городских набережных на основе представленной методологии

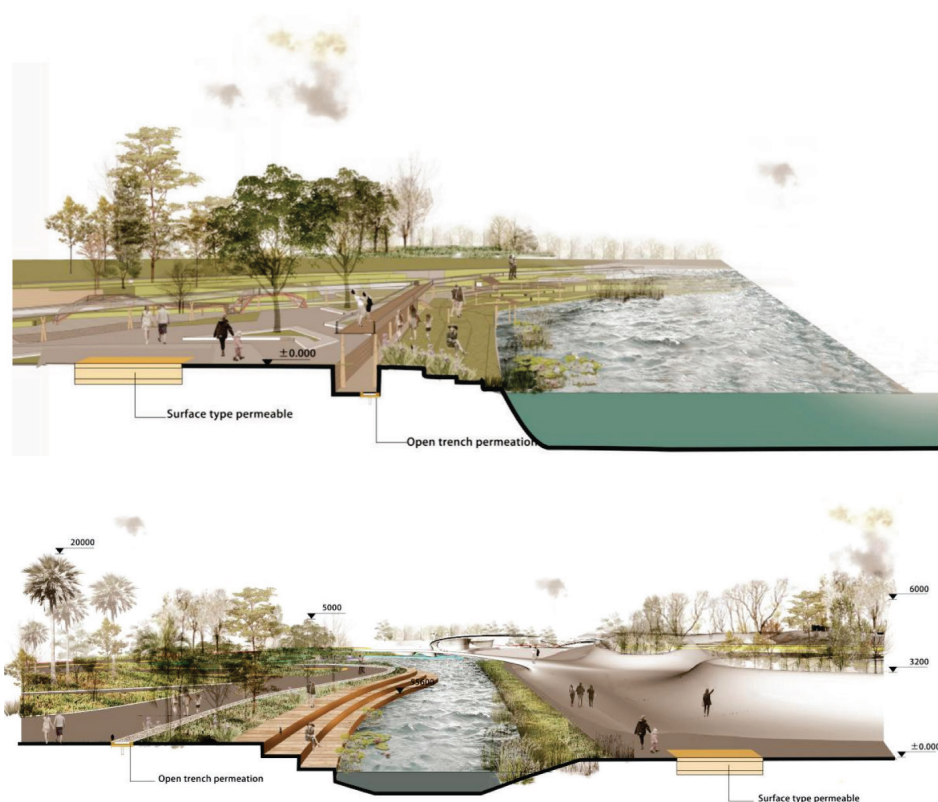


Fig. 13, 14. Authors drawings and plans for urban waterfront designs based on presented methodology

Рис. 13, 14. Авторские эскизы и планы дизайна городских набережных на основе представленной методологии

As one of the indicators of urban livability, urban waterfront space constitutes the urban public open space, which is an important embodiment of urban characteristics and an important node for citizens and tourists to enjoy. The crisscrossed areas of natural landscapes have great ecological value, but they are also particularly fragile and sensitive, and their internal ecological balance and biodiversity are easily damaged. Therefore, the planning and design of the waterfront landscape is challenging.

In the water self-purification system scheme of waterfront landscape, the following common principles of waterfront landscape design will be followed:

1. The natural environment priority principle guided by landscape ecology. The contemporary waterfront landscape design is guided by the concept of landscape ecology.

2. Strong links with urban planning and urban design. At the beginning of waterfront landscape design, there are often urban planning or urban design with guiding or regulatory nature to point out the direction for the overall creation of waterfront space. These plans and guidelines usually coordinate natural and man-made landscapes to achieve a harmonious and smooth spatial connection. Australia's water-sensitive urban design theory systematically integrates all aspects that may be involved in the urban water system, and comprehensively coordinates

water management through a series of urban construction guidelines at different levels and scales.

3. Large-scale space utilization determined by functional requirements Since it is an important urban public open space, the waterfront landscape belt usually uses a larger design scale to meet the entertainment needs of residents and tourists.

4. Cultural adaptation according to local conditions. The waterfront landscape design should start from the urban culture and create a landscape space with local characteristics. Construction must conform to local ecological and hydrological conditions, so landscape design works are usually very regional. In terms of regional characteristics, the waterfront landscape design scheme usually also takes into account the local cultural background and value orientation, and the design scheme based on nature and cultural context can truly be adapted to local conditions.

5. Emphasize the accessibility of hydrophilic spaces. People have the nature of being hydrophilic, and the beautiful, harmonious and ecologically diverse waterfront landscape system usually attracts people to enjoy, so the accessibility of the hydrophilic space can meet the needs of tourists to get close to nature. However, the construction of hydrophilic space must be based on the premise of not destroying the sustainable development of waterfront ecology. These common principles are also the trend of waterfront landscape design. In the application of self-purification water system in waterfront landscape design, by following these design principles, the design scheme can achieve the effect of water self-purification, and can also construct It is a landscape space with strong tourist attraction and beautiful environment with local natural and cultural characteristics.

The waterfront area is a gathering point for the concentrated expression of urban characteristics. People can feel the natural and cultural environment of the city from its landscape expression. The development and construction of the waterfront landscape and the full use of ecological resources have a positive effect on shaping the new image of the city. The urban waterfront landscape planning and design should respect the principle of ecological priority, and form the coexistence, co-prosperity and sustainable development of man and nature.

References

1. Brown, S.A., & Clyde, E.S. (1989) *Design of riprap revetment* (No. FHWA-IP-89-016). United States. Federal Highway Administration.
2. Kim, S. & Yoon, K.S. (2016) Study on Applicability of River Revetment Design for consideration of Velocity Variation due to Meandering and Scour Effect. *Journal of the Korea Academia-Industrial Cooperation Society*. 17(12). pp. 17–25.
3. Badach, J. & Raszeja, E. (2019) Developing a framework for the implementation of landscape and greenspace indicators in sustainable urban planning. Waterfront landscape management: Case studies in Gdańsk, Poznań and Bristol. *Sustainability*. 11(8). 2291. DOI: 10.3390/su11082291
4. Timur, U.P. (2013) Urban waterfront regenerations. In: Ozyavuz, M. (ed.) *Advances in Landscape Architecture*. IntechOpen.
5. Han, J., Fontanos, P., Fukushi, K., Herath, S., Heeren, N., Naso, V., Cecchi, C., Edwards, P. & Takeuchi, K. (2012) Innovation for sustainability: Toward a sustainable urban future in industrialized cities. *Sustainability Science*. 7. pp. 91–100. DOI: 10.1007/s11625-011-0152-2
6. Rosen, M.A. (2017) How can we achieve the UN sustainable development goals? *European Journal of Sustainable Development Research*. 1(2). pp. 1–4. DOI: 10.20897/ejosdr.201706
7. Santi, G. (2018) *Il Tetto Verde. Architettura e Tecnica del Green Roof per le Costruzioni*. Pontedera, Italy: CLD Libri.
8. Farina, A. (2008) *Principles and methods in landscape ecology: towards a science of the landscape*. Vol. 3. Springer Science & Business Media.

9. Sigurdarson, S., Van Der Meer, J.W., Bijl, E., Sihan, Y., Qiaoliang, T., Xiaoliang, Z., ... & Heijboer, D. (2014) Icelandic-type berm breakwater for the Hambantota artificial island revetment, application of geometrical design rules. *Coastal Engineering*. 1(34). DOI: 10.9753/icce.v34.structures.32
10. Thompson, J.W. & Sorvig, K. (2000) *Sustainable Landscape Construction: A Guide to Green Building Outdoors*. Island Press.
11. Selman, P. (2008) What do we mean by sustainable landscape? *Sustainability: Science, Practice and Policy*. 4(2). pp. 23–28. DOI: 10.1080/15487733.2008.11908019
12. Leporelli, E. & Santi, G. (2019) From psychology of sustainability to sustainability of urban spaces: Promoting a primary prevention approach for well-being in the healthy city designing. A waterfront case study in Livorno. *Sustainability*. 11(3). 760. DOI: 10.3390/su11030760
13. Hongtao, X.I.N.G. (2018) Landscape Design of Colleges and Universities Based on Low Impact Concept: A Case Study of the Shared Training Base from Jiangsu Vocational Institute of Architectural Technology. *Journal of Landscape Research*. 10(4).
14. Dale, V.H., Kline, K.L., Buford, M.A., Volk, T.A., Smith, C.T. & Stupak, I. (2016) Incorporating bioenergy into sustainable landscape designs. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*. 56. pp. 1158–1171. DOI: 10.1016/j.rser.2015.12.038
15. Hou, D. (2009) *Urban Waterfront Landscape Planning*. Master's Thesis. Karlskrona, Sweden.
16. McConnell, K. (1998) *Revetment Systems Against Wave Attack: A Design Manual*. Thomas Telford Publishing.
17. Beck, T. (2013) *Principles of Ecological Landscape Design*. Island Press. pp. 107–125.

Information about the authors:

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

Yuezixuan – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: zixuanmimor@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Сведения об авторах:

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

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Статья поступила в редакцию 20.05.2023;
одобрена после рецензирования 30.07.2023; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 20.05.2023;
approved after reviewing 30.07.2023; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 130.2

doi: 10.17223/22220836/51/3

«ИСКУССТВО 3.0» В АКТУАЛЬНОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ АРХИТЕКТОНИКЕ

Елена Эдуардовна Дробышева

*Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия,
pestelena@yandex.ru*

Аннотация. В статье анализируется актуальное состояние сферы искусства в дискурсе теорий его конечности. Прослеживается развитие катастрофического гуманитарного дискурса относительно судьбы искусства как сферы высших ценностей. Предпринимается попытка очертить контуры современного формата социокультурной архитектоники. Анализируется роль и место «Искусства 3.0» в данной конфигурации. Делается вывод о двух основных тенденциях развития культурного пространства: становлении «техногуманизма» и «юзабилити-гуманизма».

Ключевые слова: архитектоника современной культуры, аксиология культуры, «конец искусства», современное искусство, Культура 3.0, Искусство 3.0, техногуманизм, юзабилити-гуманизм

Для цитирования: Дробышева Е.Э. «Искусство 3.0» в актуальной социокультурной архитектонике // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 30–40. doi: 10.17223/22220836/51/3

Original article

“ART 3.0” IN THE ACTUAL SOCIO-CULTURAL ARCHITECTONICS

Elena E. Drobysheva

Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russian Federation, pestelena@yandex.ru

Abstract. Postmodernism has ceased to be conceptually convincing and gets gradually mythologized. The theory of metamodernism, not being essentially independent, remained to simply adorn the modern cultural-philosophical vocabulary. Within the framework of the article, an attempt is made to outline the contours and vectors of development of the modern format of sociocultural architectonics, the current state of its core – the artistic space – is analyzed. The development of a catastrophic discourse regarding the fate of art is traced on the example of a wide range of concepts - from philosophical to journalistic.

Art is the most ambitious platform for socially significant statements that can both set architectonic shifts in the field of culture and reflect on them. Since art cannot be considered outside the general historical and cultural context, we correlate these two problem fields and, using computer terminology, propose to conditionally call the current state of socio-cultural architectonics “Culture 3.0”. Based on the analysis of artistic and media practices, a conclusion is drawn about two main trends in tectonic movements: the formation of “techno-humanism” and “usability-humanism”.

The actual concept of the development of Internet technologies (Web 3.0) was formulated in 2007 by the head of Netscape.com, Jason Calacanis, according to which we can expect the emergence of a new platform not so much technological as sociocultural, used by professionals to create interesting, useful and high-quality content. In this, we see intersections with what is happening in the general cultural sphere. Among the many advantages of Web 3.0 over Web 2.0, we choose those that can be correlated with the state

of culture in general and art, in particular: wider personal responsibility and choice; antitrust network, multiple centers; continuous access; absence of restrictions due to geography, income, gender, orientation, and other factors.

The axiological platform for the development of Culture 3.0 is set to be humanism itself, in its actual reading: the value of individual existentialism, elevated to absolute in the modern era and subjected to reducing postmodern irony, should be transformed and become a pillar for new communication with a high level of awareness and responsibility.

The core basis for the concept of techno-humanism is the recognition of the irreversibility of technological factors that change the art space in its entirety (examples: science-art, creativity in social networks, digital projects). By “usability-humanism” we mean the intention of cultural development, the main value and purpose of which becomes the largest possible – in conditions of ever-evolving technologies – living environment commensurate with mankind. Deliberateness and environmental friendliness take leading roles in the axiosphere of culture.

Key words: architectonics of modern culture, axiosphere of culture, “End of Art”, modern art, Culture 3.0, Art 3.0, techno-humanism, usability-humanism

For citation: Drobysheva, E.E. (2023) “Art 3.0” in the actual socio-cultural architectonics. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 30–40. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/3

Постмодернизм перестал быть концептуально убедительным и постепенно мифологизируется – чередуя самомумифицирование и самолюбование. Теория метамодерна, едва появившись, получила горячее одобрение жаждущей новой метафизики аудитории, но, не будучи по сути самостоятельной, осталась украшать современный культурфилософский лексикон. Интрига держится, задача по осмыслению актуального состояния социокультурной архитектоники остается.

«Искусство умерло. Да здравствует искусство!»

Американский психолог, философ и эстетик Колин Мартиндейл принял участие в научно-исследовательском перформансе «Парад метафизических смертей», длящемся со времен Ницше, и провозгласил «конец искусства»: «Поэзия находится на грани вымирания, а классическая музыка, живопись и скульптура уже не существуют. Искусство пришло к своему предопределенному концу» [1. С. 111]. Российский медиа-гранд Александр Невзоров заявил, что современные школьники не читают Толстого, потому что у русской классики кончился срок годности [2]. Один из топовых блогеров Рунета Дм. Губин в ответ на «диагноз» Невзорова вынес вердикт об отношении общества к сфере художественного творчества: «Сейчас это либо один из старомодных вариантов развлечения, либо финансовый инструмент, способ сбережения капитала. <...> Потому что кончился, на самом деле, наш срок годности на восприятие искусства как чего-то сверхценного. Как ранее – на восприятие слов священника» [3].

Традиция «похорон искусства», впрочем, явно старше всего посленицшевского макабрического карнавала. Тезис о «конце искусства» в эпоху романтизма приписывают Гегелю, хотя сама история вокруг этого его высказывания окутана атмосферой неясности и является предметом целого историко-библиографического исследования (см. [4]). Поскольку «Лекции по эстетике» Гегеля были подготовлены уже после его смерти учениками на основании разрозненных записей самого философа и его слушателей, существуют неко-

торые разночтения в трактовке гегелевской позиции по этому – важнейшему для онтологии и аксиологии искусства – вопросу. «Конечной точкой романтического искусства (Endpunkt) является случайность как внешнего, так и внутреннего элемента и распадение (Auseinanderfallen) этих сторон, вследствие чего само искусство устраняет себя (aufhebt sich) и показывает, что для постижения истины сознанию необходимо перейти к более высоким формам, чем те, которые может дать искусство» [5. С. 243]. Исследователи обращают наше внимание на то, что «Das Aufheben» – важнейшее терминологическое средство и в определенном смысле новшество гегелевской философии – означает не полное уничтожение, равносильное смерти, а именно *снятие*, предполагающее переход „к более высоким формам“» [4. С. 159]. Под «более высокими» по значению для истории, для духа в высшем смысле Гегель понимал религию и философию, а «конец искусства» связывал с эпохой романтизма, венчающей собой его эволюцию как основной формы духовности.

Гегель подчеркивал, что «в качестве основного выразителя духовного содержания жизни общества искусство пребывает не всегда, а лишь в тот период, когда оно способно максимально выполнить эту задачу» [Там же. С. 160–161]. Философ видит историю искусства как процесс смены трех форм искусства – символической, классической и романтической. Каждая представляет собой совокупность материальных и духовных факторов. «Можно, правда, питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью», – полагает Гегель [5. С. 111]. Таким образом, речь идет не о «смерти искусства», а о конце эпохи его «царствования» – времени, когда именно искусство способно было отвечать высшим запросам духа благодаря архитектурной связке, обеспечивающей целостность его формы и содержания. «Связанность особенным содержанием и способом воплощения, подходящим только для этого материала, отошла для современного художника в прошлое; искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может затрагивать любое содержание» [Там же. С. 316]. Связанность формы и содержания характерна для канонических, классических образцов любой человеческой деятельности, диалектическая логика развития культуры имплицитно содержит в себе противоречие между традицией и новацией, в этом нет трагедии. Важно соблюсти гармонию между двумя этими значимыми пластами творчества.

В дискурсе конечности искусства часто цитируют и знаменитый пассаж О. Шпенглера из «Заката Европы»: «Всякое искусство смертно, не только отдельные произведения его, но само искусство. Придет день, когда прекратится существование последнего портрета Рембрандта и последнего такта Моцартовской музыки, хотя, пожалуй, и будет еще существовать закрашенное полотно и нотный лист, так как не будет уже ни глаза, ни уха, которым был бы доступен их язык форм» [6. С. 239]. Опять же, как и у Гегеля, речь идет о формальных сторонах восприятия произведений.

Только о чем же печалятся поклонники шпенглеровской метафоры? Ведь «все ставшее преходяще. Преходящи не только народы, языки, расы и культуры» [Там же. С. 239]. Однако конечность определенных культурных типов не означает невозможность творческого процесса в принципе: «из лона определенного ландшафта, т.е. географической среды, и космических ритмов <...>

бодрствующее сознание определенного этноса породит новую культуру с принципиально новой и неповторимой душой – прасимволом и своей уникальной судьбой» [7].

Даже если взять предсказание Шпенглера в качестве неоспоримо авторитетного высказывания (что невозможно, исходя из самой природы дискурса), то важно, что он пишет не о конечности языка искусства как такового, а о конечности «их языка форм», т.е. лексики Рембрандта и Моцарта. И господство формы *Civis Romanus* не означает его отсутствия в культуре сейчас. Иначе о чем бы мы сейчас говорили? Архитектоника культуры как универсальный принцип ее существования предполагает N-е количество вариантов сочетания формы и содержания в зависимости от множества контекстуальных опций. И настаивать на частностях будущей социокультурной конфигурации, находясь в сегодняшней ситуации, можно лишь в жанре фэнтези.

Вернемся к Мартиндейлу. Он отмечает довлеющее и, как следствие, типиковое требование новизны как ценности: «...если энтропия становится слишком большой, коммуникация оказывается невозможной, так как искусство оказывается малопонятным. Способа разрешить эту проблему не существует» [1. С. 112]. Доминанту новизны философ выдвигает в качестве родового признака художественного процесса. Мартиндейл солидаризируется с американским социологом и философом Дональдом Томасом Кэмпбеллом [8], который полагает, что для эволюции – неважно, биологической или социокультурной, – необходимы три фактора: наличие вариаций, очень длительное время действующий критерий отбора и механизмы сохранения отобранных вариантов. Уподобляя художественный процесс созданию вариаций в пределах базового набора калейдоскопа, Мартиндейл предсказывает: «Поэзия и иные виды искусства с течением времени по определению должны становиться все более деформированными, непредсказуемыми, или новыми. Под этим мы имплицитно подразумеваем, что второй закон термодинамики является первым законом истории искусства» [9]. При этом К. Мартиндейл сетует на то, что современную поэзию никто, кроме ее создателей, не читает, классическая музыка «в большинстве своем исчезла после А. Шёнберга и Дж. Кейджа. <...> Учитывая, что искусство должно и сообщать что-то, и становиться все более новым, можно утверждать, что оно исчезло в 1960-х годах» [9. С. 116–118].

Ряд эпитафий искусству современности можно продолжить. Однако в свете нашей концепции архитектоничности культуры [10] следует высказаться против катастрофического дискурса как такового. Можно и нужно говорить о границах актуальных социокультурных феноменов, векторах их развития, анализировать их ценностную составляющую и – самое главное – контексты. Тогда будет очевидным, что любое «анти-» и «пост-» в современной культуре на самом деле имеет и собственное (зачастую контркультурное) аксиодро, и контекстуальные причины, и границы, т.е. «старые / добрые» форму / содержание.

Исследуя границы искусства современности, Б. Колленберг-Плотников оценивает новую теорию искусства как «тематизацию эстетизации». В качестве «особенности, являющейся конститутивной для искусства, начиная с модерна», исследователь называет «непрестанно совершаемым им размыванием границ (*Entgrenzung*). Границы между искусством и не-искусством ста-

вятся под вопрос. Очевидно, что искусство было и остается культурным фактором *sui generis*» [5]. Примечательно, что формат антиискусства, который провозгласили сторонники движения флюксус, в онтологическом плане является не чем иным, как способом рефлексирования и манифестации своих идей все теми же художественными средствами.

Сербский философ Милан Узелац считает, что современное искусство не является искусством, так как оно утратило дух, а в коммуникации нет никакой необходимости, потому что она «сводится к самоосвещению собственной позиции, погрязшей во лжи» [14]. Современные российские исследователи Д. Галкин и Е. Бабашко, констатируя, что «искусство тоже продано», все же оставляют нам некоторую надежду: «Осталось постискусство и небольшая надежда на его автономию (возможно, в форме подполья или андеграунда), которая <...> поддерживает механизм и процесс передвижения границы между искусством и тем, что еще не легитимировано как искусство. Следовательно, имманентный механизм искусства продолжает свою работу с современностью вне постмодернистского скепсиса и капиталистической распродажи» [13. С. 13]. Отметим еще раз: терминологически все концепты с приставками пост- и анти- априори не имеют семантической и метафизической убедительности. Они могут помочь в акцентуации наших субъективных переживаний, несут большую аксиологическую нагрузку, но в онтологическом дискурсе бесполезны.

К. Мартиндейл предсказывает скорое исчезновение классических видов «высокого» искусства и расцвет массовых его видов. Причем смерть классики – имплицитно присущая ей часть эволюции. Теоретики, историки, критики должны признать трагический «конец искусства: лучше согласиться с этим, чем продолжать лицемерно верить, что вещи, подобные современным хэппенингам, имеют хотя бы малейшее отношение к искусству. Эстетика должна занять место рядом с палеонтологией, а мы должны продолжать наши исследования» [9. С. 118].

Печально, но раз так – продолжим наши исследования.

Контурь культуры 3.0

Попытки создать онтологию культуры в целом и искусства как ее основной формы предпринимаются в гуманитаристике с завидной регулярностью. Концепции культурно-исторических типов Н.Я. Данилевского, О. Шпенглера и А. Тойнби по праву занимают место универсальных онтологических теорий и создают фундамент всех наук о культуре, прежде всего – культурологии. В рамках данной статьи у нас нет задачи и возможности в полной мере обратиться к ним. Сейчас нас интересуют более локальные исследовательские концепции динамики культуры, в основании которых лежит анализ художественной деятельности. Выше мы уже обращались к гегелевской триаде классического, символического и романтического этапов в развитии искусства как совершающейся его полноты.

Для нашего дискурса наибольший интерес представляет концепция «Культуры 1 / Культуры 2» российско-американского историка архитектуры, дизайнера и искусствоведа Владимира Паперного [12]. Двухфазную модель смены Культур 1 и 2 автор выстраивает вокруг архитектуры и анализирует «ритмическое чередование Культур 1 и 2, растекания и затвердевания, разбе-

гания населения по стране и попыток правительства остановить его» с помощью этого вида искусства. Важно отметить, что «ни Культуры 1, ни Культуры 2 не существует в действительности, они изобретены автором, <....> это – искусственная конструкция». Солидаризируемся с автором данной концепции в понимании условности любых алгоритмических построений в отношении истории, культуры и искусства. «Никакой исторический процесс не может быть изображен в виде простой синусоиды, в нем всегда можно выделить бесконечное количество осей, и по всем этим осям будут происходить изменения, описываемые самыми разнообразными кривыми», – пишет В. Паперный [12]. Под Культурой 1 предлагается понимать такую фазу ее развития, когда «ценности периферии становятся выше ценностей центра», а «сознание людей, и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении, от центра. На этой фазе власть не занята архитектурой или занята ею в минимальной степени. Архитекторы предоставлены сами себе и генерируют идеи, которые почти никогда не удастся воплотить». Культура 2 «характеризуется перемещением ценностей в центр. Общество застывает и кристаллизуется. Власть начинает интересоваться архитектурой – и как практическим средством прикрепления населения, и как пространственным выражением новой центростремительной системы ценностей» [Там же].

Нам очень близка позиция Паперного – и с точки зрения попытки описать динамику культуры в нелинейной парадигме, и с точки зрения аксиологического обоснования этих процессов. Архитектоника культуры имеет четко определяемые ценностные основания [10]. Смена культурно-исторических эпох, возникновение новых художественных стилей или научных парадигм, корректировки в картине мира – все эти подвижки могут быть, во-первых, поняты и описаны через изменения в аксиосфере того или иного этапа, а во-вторых, в определенной (минимальной, поскольку мы имеем дело с суперсложной самоорганизующейся социальной системой) степени прогнозируемы.

Помимо концепции Паперного, на ход наших размышлений о характере современного состояния культуры и ее ядра – искусства – повлияло тотальное распространение лексики из области информационных технологий. Параллели между версиями хранения, распространения и использования информации во Всемирной паутине (Web 1.0, Web 2.0, Web 3.0) и фазами социокультурного развития напрашиваются сами собой. Web-версии – это комплексные подходы к организации, реализации и поддержке Web-ресурсов. Если рассматривать процессы в культуре с точки зрения создания, перемещения и хранения ее контента (артефактов, произведений и событий), аналогия не будет выглядеть такой уж пугающей, технизированной и выхолощающей ее живую ткань. Тем более знаковым (идеи витают в воздухе...) был момент обнаружения в Сети концепта «Культура 3.0», принадлежащего уже упомянутому публицисту, блогеру Дмитрию Губину. Диагностируя современное состояние культуры, он пишет: «Я бы сказал, искусство – это форма культуры 2.0, т.е. перехода от религиозного сознания (культуры 1.0) к постклерикальному. <...> Наука, включая эпистемологию, науку о познании, – вот что теперь общее дело, объединяющее народы и континенты. У нас захватывает дух от использования перспектив айфона и экстракорпорального зачатия. Мы окружены культурой 3.0, где куда меньше церкви и искусства» [3].

Одним из главных идеологов Web 2.0 является О'Рейли (*Tim O'Reilly*) – американский издатель, основатель собственного издательства, активист движения за свободное программное обеспечение и программное обеспечение с открытым исходным кодом. Согласно его определению, данному в 2005 г., Web 2.0 – это методика проектирования систем, которые путем учета сетевых взаимодействий становятся тем лучше, чем больше людей ими пользуются. То есть особенностью данной версии является принцип привлечения пользователей к наполнению и многократной выверке информационного материала. Термин «Web 2.0» обозначает проекты и сервисы, активно развиваемые и улучшаемые самими пользователями: блоги, вики-проекты, социальные сети и т.д. [19].

Новая концепция развития интернет-технологий – Web 3.0, сформулированная в 2007 г. руководителем Netscape.com Джейсоном Калаканисом, основана на том утверждении, что если Web 2.0 является только технологической платформой, то Web 3.0 позволит на ее основе силами *профессионалов* (выделено мной. – Е. Д.) создать высококачественный контент и сервисы. Калаканис отметил, что Web 2.0 позволяет быстро и практически бесплатно использовать значительное количество мощных интернет-сервисов с высокими потребительскими качествами, что привело к появлению огромного количества однообразных ресурсов и как следствие обесцениванию большинства из них [20]. Таким образом, аксиологическое измерение наглядно работает и в данном сегменте социокультурного пространства.

В чем мы видим параллели со сферой творчества? По мнению Калаканиса, идея версии Web 3.0 в том, что на ее основе «должна возникнуть новая платформа – не столько технологическая, сколько социокультурная, используемая профессионалами для создания интересного, полезного и качественного контента» [Там же]. В качестве примера автор приводит немецкий раздел Википедии, который по мере наполнения контентом прибегает к закрытию на редактирование неопытными участниками качественных статей, вводит рецензирование статей силами профессиональных редакторов.

Среди множества «преимуществ Web 3.0 перед Web 2.0», носящих специфически ориентированный характер, выберем те, что можно соотнести с состоянием культуры в целом и искусства в частности: 1) больше личной ответственности и выбора, 2) антимонопольная сеть, множественные центры, 3) нет центральной точки контроля, 4) ни один человек не может контролировать личности других, 5) непрерывный доступ: любой может создать адрес и взаимодействовать с сетью. Пользователи не будут ограничены из-за географии, дохода, пола, ориентации или множества других социологических и демографических факторов.

То есть эволюцию Web представляют не только как эволюцию Web-технологий, а как эволюцию *взаимодействия* пользователя с Web-технологиями современности [15].

Интересно, что концепция 3.0 уже разрабатывается и в маркетинге: «Маркетинг 3.0 – это этап, когда компании переходят от ориентации на потребителя к ориентации на человека и когда погоня за рентабельностью сочетается с корпоративной ответственностью» [8]. Принципы маркетинга 3.0 так же, как и в случае с Web 3.0, отличаются ориентацией на гуманность и ответственное отношение к участникам коммуникации.

Векторы развития Культуры 3.0

Аксиологической платформой развития Культуры 3.0 выступает собственно гуманизм в его актуальном прочтении: ценность индивидуального существования, возведенная в абсолют в эпоху модерна и подвергшаяся снижающему постмодернистскому иронизированию, должна трансформироваться и стать опорой для новой коммуникации с высоким уровнем осознанности и ответственности.

На наш взгляд, можно говорить о двух формирующихся векторах развития Культуры 3.0 и ее ядра – художественного пространства. Первый мы условно назвали **техногуманизм**. В этом плане нам интересна концепция российского исследователя цифровой культуры Д.В. Галкина, рассматривающего «взаимодействие искусства и технологий с точки зрения тенденций техно-художественной гибридизации – формирования новых гибридных эстетических явлений через технологизацию искусства и эстетизацию технологий» [1. С. 114–115]. В подобном же дискурсивном русле исследует современную культуру Л. Манович – один из ведущих мировых медиатеоретиков и руководитель нескольких Cultural Labs, введший в оборот концепт «инфозстетика, в рамках которой современная культура изучается с целью обнаружения возникающих культурных форм и эстетики, характерной для глобального информационного общества» [7. С. 78].

Общим для приведенных выше и нашей концепции техногуманизма является признание необратимости технологических факторов, меняющих художественное пространство во всей его полноте, включающей цели, агенты, смыслы, инструменты и способы производства / продвижения / потребления культурного продукта. В качестве конкретных примеров проявления данной тенденции можно обратиться к области science-art, а также к пространству социальных сетей, где создаются самые разные цифровые проекты на границе человеческой креативности и IT-технологий. Это и онлайн-сервисы практически всех ведущих арт-институций мира, и креативные пространства, существующие только в виртуальном варианте, и диджитал-инфлюенсеры, имеющие огромные армии подписчиков. Здесь мы только обозначим наиболее яркие феномены, поскольку данный сегмент развития культурных индустрий требует отдельного анализа.

Второй вектор развития Культуры 3.0 можно условно обозначить как **«юзабилити-гуманизм»**. Более или менее научнообразно термин «юзабилити» представлен пока только в Википедии. Юзабилити (от англ. Usability) – удобство и простота использования, степень удобства использования, пригодность использования, эргономичность. Это «способность продукта быть понимаемым, изучаемым, используемым и привлекательным для пользователя в заданных условиях; свойство системы, продукта или услуги, при наличии которого конкретный пользователь может эксплуатировать систему в определенных условиях для достижения установленных целей с необходимой результативностью, эффективностью и удовлетворенностью. <...> Эту характеристику следует понимать более широко, учитывая личные цели пользователя, его эмоции и ощущения, связанные с восприятием системы, а также удовлетворенность работой» [17].

В нашем дискурсе под «юзабилити-гуманизмом» предлагается понимать такую интенцию развития современной социокультурной архитектоники,

основной ценностью и целью которой может стать максимально возможная в условиях стремительного развития технологий среда обитания, *со-*размерная человеку. Актуальное культурное сознание приучено оперировать понятием «уровень»: от уровней прохождения компьютерной игры или образовательной ступени до интернет-мема «80 lvl» (80 level), пришедшего из онлайн-игры World of Warcraft, вышедшего далеко за пределы исходного формата и означающего высшую степень мастерства в любой сфере деятельности. «Осознанность» можно назвать одной из самых популярных и эффективных ценностей активного «культурного большинства», создающего и поддерживающего социокультурные тренды. Об этом свидетельствует новая волна интереса к искусству магического реализма, эзотерическим и медитативным практикам, практической психологии и инструментарию «личностного роста».

Наряду с «осознанностью» в аксиосфере актуальной культуры центральное место занимает концепт «экологичность». Именно экологичность и является наиболее соответствующим духу времени критерием оценки происходящих подвижек в архитектонике культуры. Это касается и агентов, и способов коммуникации, и технологий / инструментария культурного производства.

Искусство в русле данного вектора становится одной из основных и наиболее масштабных по охвату территории площадкой для социально значимых высказываний, способных как задавать архитектурные подвижки в области культуры, так и рефлексировать по их поводу. Постмодернистский иронический / игровой / инфантильный стиль отражения реальности уступает лидирующие позиции отчетливо индивидуальному, авторскому осознанному мессиджу. Сейчас это «голоса» Бэнкси, Дэмиена Хёрста, Питера Брука, Эймунтаса Някрошюса, Ромео Кастеллуччи, Роберта Уилсона, Томаса Остермайера, Питера Штайна, Вуди Аллена, Джеймса Кэмерона, Пола Андерсона, Квентина Тарантино, Педро Альмадовара, Алехандро Иньяриту, Вонга Карвая, Гильермо дель Торо, Алехандро Гонсалеса Иньяриту, Альфонсо Куарона, Дэвида Линча, Ларса фон Триера, Дэвида Финчера, Тима Бёртона, Андрея Звягинцева, Ким Ки Дука, Хаяо Миядзаки, Паоло Соррентино, Пак Чхан Ука, Джона Ноймайера, Матса Эке, Бориса Эйфмана, Иржи Килиана, Раду Поклитару.

Размышлять в прогностическом ключе – дело неблагодарное, особенно в научном пространстве, а в аксиологическом дискурсе – вдвойне. Осознавая неизбежную уязвимость любой авторской позиции, тем не менее мы рассчитываем на конструктивную дискуссию в предлагаемом проблемном поле.

Список источников

1. Мартиндейл К. Второй закон термодинамики как первый закон эволюции искусства / пер. Н. Корыгина // Художественная культура. 2014. № 4 (13). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2014-4/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/3626.html> (дата обращения: 21.11.2019).
2. Невзоров А. У русской литературы закончился срок годности Сноб. URL: https://snob.ru/profile/20736/blog/76791#comment_721228 (дата обращения: 10.09.2019).
3. Губин Д. Литература умерла, или культура 3.0. URL: <https://www.rosbalt.ru/blogs/2014/11/16/1336953.html> (дата обращения: 11.11.2019).
4. Коренева Л.А. «Лекции по эстетике» Г.В.Ф. Гегеля // Историко-философский ежегодник. 2012. С. 150–167.
5. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Эстетика : в 4 т. М. : Искусство, 1968. Т. 2. 326 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. Т. 1: Образ и действительность. М. : Мысль, 1993. 240 с.

7. Смотрицкий Е.Ю., Шубин В.И. Философия техники Освальда Шпенглера: прогнозы и реальность // Наука и техника. 2013. № 7 (263). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main%3Ftextid%3D3544%26level1%3Dmain%26level2%3Darticles> (дата обращения: 17.10.2019).
8. Campbell D.T. Variation and selective retention in sociocultural evolution // Social change in developing areas / eds. H.R. Barringer, G.I. Blankenstein, R.W. Mack. Cambridge : Schenkman, 1965. P. 19–49.
9. Мартиндейл К. Эволюция и конец искусства как Гегелианская трагедия // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2007. Т. 4, № 1. С. 111–119.
10. Дробышева Е.Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010.
11. Колленберг-Плотников Б. Клемент Гринберг и Арнольд Гелен о современности искусства // Логос. 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klement-grinberg-i-arnold-gelen-o-sovremennosti-iskusstva> (дата обращения: 11.12.2019).
12. Узелац М. К проблеме «возможности» коммуникации в сфере «современного искусства». Uzelac.eu. URL: <http://www.uzelac.eu/> (дата обращения: 01.09.2019).
13. Бабошко Е.Ю., Галкин Д.В. К экспликации проблемы современности: общефилософский и историко-культурный подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 5–14.
14. Паперный В. Культура 2. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/papern/intro3.php (дата обращения: 11.11.2019).
15. Web 2.0. Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%B1_2.0 (дата обращения: 01.09.2019).
16. Web 3.0: что это и какие примеры сайтов можно назвать. Crypto-fox.ru. URL: <https://crypto-fox.ru/article/web-3-0/> (дата обращения: 11.11.2019).
17. Что такое «Web 3.0»? URL: <https://habr.com/ru/sandbox/44264/> (дата обращения: 11.11.2019).
18. Маркетинг 3.0. Территория корпоративной культуры. URL: <http://trkk.ru/index.php?newsid=101> (дата обращения: 1.10.2019).
19. Галкин Д. В. Цифровая культура: горизонты искусственной жизни. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2013. 288 с.
20. Манович Л. Теории софт-культуры. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017. 208 с.
21. Usability. Cambridg Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/usability> (дата обращения: 21.06.2020).

References

1. Martindale, K. (2014) Vtoroy zakon termodinamiki kak pervyy zakon evolyutsii iskusstva [The second law of thermodynamics as the first law of art evolution]. Translated from English by N. Korytin. *Khudozhestvennaya kul'tura*. 4(13). [Online] Available from: <http://artculturestudies.sias.ru/2014-4/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/3626.html> (Accessed: 21st November 2019).
2. Nevzorov, A. (n.d.) *U russkoy literatury zakonchilsya srok godnosti* [Russian literature has expired]. [Online] Available from: https://snob.ru/profile/20736/blog/76791#comment_721228 (Accessed: 10th September 2019).
3. Gubin, D. (2014) *Literatura umerla, ili kul'tura 3.0* [Literature has died, or Culture 3.0]. [Online] Available from: <https://www.rosbalt.ru/blogs/2014/11/16/1336953.html> (Accessed: 11th November 2019).
4. Koreneva, L.A. (2012) "Lektsii po estetike" G.V.F. Gegelya ["Lectures on Aesthetics" by G.W.F. Hegel]. *Istoriko-filosofskiy ezhegodnik*. pp. 150–167.
5. Hegel, G.W.F. (1968) *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 vols]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: Iskustvo.
6. Spengler, O. (1993) *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii: v 2 t.* [Decline of Europe. Essays on the Morphology of World History: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Mysl'.
7. Smotritskiy, E.Yu. & Shubin, V.I. (2013) *Filosofiya tekhniki Osval'da Shpenglera: prognozy i real'nost'* [Oswald Spengler's Philosophy of Technology: Forecasts and Reality]. *Nauka i tekhnika*. 7(263). [Online] Available from: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main%3Ftextid%3D3544%26level1%3Dmain%26level2%3Darticles> (Accessed: 17th October 2019).
8. Campbell, D.T. (1965) Variation and selective retention in sociocultural evolution. In: Barringer, H.R., Blankenstein, G.I. & Mack, R.W. (eds) *Social Change in Developing Areas*. Cambridge: Schenkman. pp. 19–49.

9. Martindale, K. (2007) Evolyutsiya i konets iskusstva kak Gegelianskaya tragediya [Evolution and the end of art as a Hegelian tragedy]. *Psikhologiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki – Psychology. Journal of the Higher School of Economics*. 4(1). pp. 111–119.
10. Drobysheva, E.E. (2010) *Arkhitektonika kul'tury: opyt kul'turfilosofskoy refleksii* [Architectonics of culture: experience of cultural and philosophical reflection]. St. Petersburg: SPbGUSE.
11. Kollenberg-Plotnikov, B. (2015) Klement Grinberg i Arnol'd Gelen o sovremennosti iskusstva [Clement Grinberg and Arnold Gehlen on contemporary art]. *Logos*. 4(106). [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/klement-grinberg-i-arnold-gelen-o-sovremennosti-iskusstva> (Accessed: 11th December 2019).
12. Uzelac, M. (n.d.) *K probleme "vozmozhnosti" kommunikatsii v sfere "sovremennogo iskusstva"* [On the "possibility" of communication in the field of "contemporary art"]. [Online] Available from: <http://www.uzelac.eu/> (Accessed: 1st September 2019).
13. Baboshko, E.Yu. & Galkin, D.V. (2019) To explication of the issue of contemporaneity: general philosophical and cultural historical approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 33. pp. 5–14. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/33/1
14. Papernyy, V. (n.d.) *Kul'tura*. Vol. 2. [Online] Available from: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/papern/intro3.php (Accessed: 11th November 2019).
15. Wikipedia. (n.d.) *Web 2.0*. [Online] Available from: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%B1_2.0 (Accessed: 1st September 2019).
16. Kleyn, D. (2018) *Web 3.0: chto eto i kakie primery saytov mozno nazvat'* [Web 3.0: what is it and what examples of sites can be named]. [Online] Available from: <https://cryptofox.ru/article/web-3-0/> (Accessed: 11th November 2019).
17. Habr. (n.d.) *Chto takoe "Web 3.0"?* [What is "Web 3.0"?]. [Online] Available from: <https://habr.com/ru/sandbox/44264/> (Accessed: 11th November 2019).
18. Trkk.ru. (n.d.) *Marketing 3.0. Territoriya korporativnoy kul'tury*. [Online] Available from: <http://trkk.ru/index.php?newsid=101> (Accessed: 1st October 2019).
19. Galkin, D.V. (2013) *Tsifrovaya kul'tura: gorizonty iskusstvennoy zhizni* [Digital culture: horizons of artificial life]. Tomsk: Tomsk State University.
20. Manovich, L. (2017) *Teorii soft-kul'tury* [Theories of Soft Culture]. Nizhniy Novgorod: Krasnaya lastochka.
21. Cambridge Dictionary. (n.d.) *Usability*. [Online] Available from: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/usability> (Accessed: 21st June 2020).

Сведения об авторе:

Дробышева Е.Э. – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: pestelena@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Drobysheva E.E. – professor, doctor of science in philosophy Vaganova Ballet Academy, (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: pestelena@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 22.06.2020;
одобрена после рецензирования 18.11.2022; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 22.06.2020;
approved after reviewing 18.11.2022; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 791.43

doi: 10.17223/22220836/51/4

КОСТЮМЫ НЭЛЛИ ФОМИНОЙ К ФИЛЬМАМ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО: СПЕЦИФИКА ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ

Сергей Сергеевич Загребин

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
Челябинск, Россия, drzagrebin@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу образного решения костюмов художника Нэлли Фоминой, сделанных для фильмов режиссера Андрея Тарковского. Автор на основе анализа репрезентативного информативного материала сопоставил исходные теоретические идеи режиссера и практику их воплощения в кинокостюме. Автор доказывает тезис, что костюмы Нэлли Фоминой визуализировали внешние и внутренние характеристики персонажей фильмов режиссера и тем самым занимали свое место в целостном художественном образе как отдельно героя фильма, так и каждой кинокартины в целом.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, Нэлли Фомина, костюм в кино, кинообраз, искусство кино, кинематограф

Для цитирования: Загребин С.С. Костюмы Нэлли Фоминой к фильмам Андрея Тарковского: специфика образного решения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 41–54. doi: 10.17223/22220836/51/4

Original article

NELLY FOMINA'S COSTUMES TO ANDREI TARKOVSKY'S FILMS: THE PECULIARITY OF THE IMAGINATIVE SOLUTION

Sergei S. Zagrebin

*South Ural State Humanitarian Pedagogical University, Chelyabinsk, Russian Federation,
drzagrebin@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the analysis of the artistic peculiarity of costumes made by Nelly Fomina for the films directed by Andrei Tarkovsky: *Solaris* (1972), *Mirror* (1974) and *Stalker* (1979). The author of the article has studied a representative resource of informative sources, including texts by Andrei Tarkovsky and Nelly Fomina; memoirs of their contemporaries; theoretical and critical literature. The article outlines the director's theoretical ideas about the characteristic features of the cinema as a kind of art form and its basic components, including visual expressive means. The article compares the initial ideas of the director and the way of their implementation during the work on particular films. The film “*Solaris*” was created on the basis of the science fiction novel by Stanislaw Lem, whose metaphysical ideas were given new and deep development, turning the fantastic plot into the basis of a philosophical parable about the essence of man and the problems of self-knowledge. Andrei Tarkovsky did not want the film to be overloaded with sci-fi trappings either in the scenery or in the costumes. The director was convinced that the entire external fantastic surroundings would only distract the spectator from the semantic conflicts of the film. Nelly Fomina created a series of laconic and plain costumes where space trappings were only hinted at, and the main attention was paid to the exact traits that corresponded to the personages' characters and their state of mind. The film “*Mirror*” is a confessional and highly autobiographical

film with a complex compositional structure which involved alternating costumes of various cultural traditions: those of a modern urban dweller, Spanish refugees, evacuated children and adults of the war and post-war period and many others. Andrey Tarkovsky set the task to create costumes that did not distract attention. Nelly Fomina found the right image concept for the costumes organically combining historical and cultural authenticity and artistic conventions. The film “Stalker”, created on the basis of the fantastic novel by the brothers Arkady and Boris Strugatsky “Roadside Picnic”, adapted by the authors into a script, turned into a philosophical parable. All the characters of the film were not only real images but also certain images-symbols that denote the basic semantic dominants of the film. Therefore, the costumes should have been “timeless”, extremely generalized and at the same time recognizable, not distracting the viewer in order to decode the visual set. These costumes were created by Nelly Fomina. The article proves that the costumes of Nelly Fomina for Andrei Tarkovsky’s films can be considered as an art cycle united by semantic, constructive and aesthetic dominants. Nelly Fomina’s costumes visualized the external and internal features of the characters, and thus took their place in the integrated artistic image of both the film’s hero and the film as a whole. Nelly Fomina, working on costumes for the films by Andrei Tarkovsky, was not just a companion of the director but she became a full-fledged co-creator of Andrei Arsenievich Tarkovsky, the great director of the 20th century.

Keywords: Andrei Tarkovsky, Nelly Fomina, costume in the cinema, cinema image, cinema art, cinema

For citation: Zagrebina, S.S. (2023) Nelly Fomina’s costumes to Andrei Tarkovsky’s films: the peculiarity of the imaginative solution. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 41–54. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/4

Нэлли Ефимовна Фомина – известный российский художник-постановщик по костюмам, член Союза кинематографистов России, заслуженный работник культуры России, много и плодотворно работающий в театре и кино. В творческой биографии художника большой опыт сотрудничества с самыми именитыми режиссерами: С. Бондарчуком, О. Ефремовым, М. Калатозовым, А. Кончаловским, Н. Михалковым, А. Птушко, Э. Рязановым, А. Тарковским, В. Фокиным, М. Швейцером и многими другими. С 1999 г. Нэлли Фомина преподает «Историю костюма» на Высших курсах сценаристов и режиссеров и на Курсах по подготовке сценаристов и кинорежиссеров на киностудии «Мосфильм» [1. С. 302]. В данной статье мы рассмотрим лишь один из этапов творчества Нэлли Фоминой – работу над костюмами к фильмам Андрея Тарковского «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974) и «Сталкер» (1979).

В работе над костюмом для театра или кино художник неизбежно опирается на хронологические особенности драматургического материала, поскольку параметры времени и места действия являются основными координатами для исходных художественных поисков. Художник может досконально точно воспроизводить особенности исторических костюмов той или иной эпохи, той или иной культурной традиции или, напротив, прибегать к сознательной стилизации или принципиальному отходу от явных признаков времени, но всегда *время* и *место* остаются исходными позициями, которые либо используются художником, либо отвергаются.

В фильмах Андрея Тарковского «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер» эти кардинальные параметры оказывались предельно зыбкими, что существенно усложняло работу над костюмом. В фильме «Зеркало» основным являлось пространство Памяти и время Воспоминаний; в «Солярисе» условность хронологических координат расширяется до Земли, Космоса, Будущего; в «Сталкере» Пространство и Время становятся предельно условными в своей

первозданной онтологической основе. Кроме этого, сам режиссер, как правило, не давал четких указаний художнику, побуждая его к сотворчеству, оставляя место для личной творческой свободы. Тарковский мог высказать некие общие пожелания для художника, наметить некие рамки для дальнейшего совместного поиска оптимального художественного решения костюма персонажа. Подобная манера работы вызывала недоумение у западных коллег, привыкших к четкости и определенности режиссерских указаний. Художник по костюмам Ингер Перссон на съемках «Жертвоприношения» приходила в отчаяние от невнятности и расплывчатости пожеланий Тарковского [2. С. 138, 140]. Российским кинематографистам такая манера работать, напротив, представлялась привлекательной. Художник Александр Боим вспоминал: «Андрей никогда не объяснял долго, нудно и конкретно, чего он хочет... Поставить задачу, не влезая в подробности, задать направление Андрей умел прекрасно» [3. С. 122]. Работа над фильмом продолжалась весь «производственный цикл», начиная от замысла, проходя все этапы создания фильма и завершая итоговым монтажом. Тарковский постоянно находился в поиске предельно точных художественных решений. По этой причине и вся съемочная группа становилась сопричастной именно творческому процессу, а не механическому исполнению заранее намеченных планов. Тарковский требовал от художника по костюмам постоянно находиться на съемочной площадке и дорабатывать детали костюмов в зависимости от возникающих по ходу съемок идей или коррекции уже отснятого материала.

«Солярис»

Творческое сотрудничество Андрея Тарковского и Нэлли Фоминой началось с картины «Солярис». Фильм снимался на основе одноименного научно-фантастического романа Станислава Лема. Андрей Тарковский совместно с Фридрихом Горенштейном написал оригинальный сценарий, в котором метафизические идеи автора романа получили новое и глубокое развитие, превратив фантастический сюжет в основу для философской притчи о сущности человека и проблемах самопознания.

Андрей Тарковский не хотел, чтобы фильм был перегружен научно-фантастической атрибутикой как в декорациях, так и в костюмах. Режиссер был убежден, что весь внешний фантастический антураж будет лишь отвлекать зрителя от смысловых коллизий фильма [4. С. 319]. Первый художник по костюмам сделал неудачную попытку использовать самые современные модельные разработки, что категорически не понравилось режиссеру, в результате был приглашен начинающий художник Нэлли Фомина [5. С. 29, 42]. Андрей Тарковский поставил перед Нэлли Фоминой задачу создать костюмы, которые воспринимались бы вневременными, т.е. не соотносившимися с конкретной исторической эпохой, модой или традицией. Фантастическая основа сюжета не должна было превалировать в художественном решении костюмов персонажей. В постоянном диалоге режиссера и художника шла работа над новыми костюмами к фильму, каждый элемент выверялся и уточнялся, чтобы занять свое место в общем художественном решении визуального образа того или иного персонажа картины [6. С. 11].

В «Солярисе» действие разворачивается как в Космосе, так и на Земле, в условном времени «далекого будущего». В творчестве Андрея Тарковского

значительное место занимает образ «дома». В фильме этот образ обретает новое звучание как в планетарном масштабе, так и в локальном, обозначающем родной дом, которым дорожат как непреходящей ценностью все герои картины. Повествование начинается с прощания накануне космического полета главного героя Криса Кельвина с отцом, с домом, с родной планетой. Крис неспешно ходит по старинному саду, вслушиваясь в щебет птиц и шум дождя, отрешенно созерцая плавные колыхания водорослей в прозрачной воде пруда, насыщаясь гармонией окружающего мира, который предстоит оставить на время длительной космической экспедиции. Прохаживается по комнатам простого и уютного дома. Тема полета лишь намечена в интерьере офортами с изображением старинных воздухоплавательных аппаратов. Подробнее о значении интерьера в фильме «Солярис» мы писали в специальной статье [7].

Режиссеру было важно подчеркнуть глубинную связь людей с родной планетой. В костюмах главных героев, предложенных Нэллей Фоминой, нет ничего нарочито «космического». Крис одет с синюю куртку, возможно летнюю, и светлые бежевые брюки. Отец Криса носит простую рубашку и потертую меховую безрукавку. Можно обратить внимание на удлиненные концы ворота рубашки. Мода времени создания фильма сегодня не воспринимается как анахронизм, но как приверженность отца к старым вещам, обношенным, удобным, привычным. Следует подчеркнуть, что костюмы всех персонажей выглядят предельно органично. Андрей Тарковский всегда требовал достоверности в костюме, подчеркивал, что вещи в кино не должны быть новыми. Нэлли Фомина всегда имела на съемочной площадке арсенал средств «старения» тканей, костюмов (зола, мел, уголь, наждачная бумага и пр.) [6. С. 25].

Андрей Тарковский говорил, что «костюм – очень важная часть общего художественного решения фильма. Тут важно очень тонкое ощущение фактуры. Я бы сказал: рубашка актера должна быть из того же материала, что и лицо актера... Здесь все должно быть продуктом продуманного в высшей степени отбора. Здесь должна быть высочайшая требовательность, даже к пуговице... Свежесшитый костюм на актере – это всегда катастрофа. Костюм так же, как и любая вещь в кадре, должен иметь свою биографию, связанную с конкретным человеком, актером. Это всегда видно, потому что это такая же часть реальности, измеряемой во времени, как и все остальное» [8. С. 89]. Нэлли Фоминой всегда удавалось найти точное и верное образное решение костюма для каждого персонажа.

Художник Михаил Ромадин вспоминал: «...вся наша работа над фильмом превратилась в борьбу с жанром, попытку заземлить роман... где космическое путешествие – только эпизод фильма» [9. С. 373]. Эта попытка «заземления» представлена и в костюмах персонажей вне Земли, на космической станции, парящей над планетой Солярис. Крис, прибывший на станцию, облачен в белый комбинезон с элементами экипировки, лишь обозначающими специальное снаряжение, не отвлекающее зрителя лишними подробностями, а после Крис переоденется в простую одежду, которой пользовался на Земле.

Костюмы других членов экипажа столь же простые и «заземленные». Кибернетик Снаут одет небрежно, в светлые брюки и джемпер, в бежевый кожаный пиджак. Нэлли Фомина нашла точный визуальный образ костюма Снаута, поглощенного многочисленными фобиями и терзаемого мучитель-

ными комплексами. Астробиолог Сарториус одет еще более небрежно, почти неряшливо. На ученом – синий, заношенный, запачканный химикатами, потрепанный свитер с растянутым воротом и наспех наброшенный на плечи испачканный белый халат. Исследователи настолько погружены в работу, в сложную экзистенциальную ситуацию, что просто не обращают внимания на то, во что одеты.

Лишь однажды, в эпизоде «В библиотеке», поздравляя Снаута с днем рождения, Крис наденет строгий синий костюм, галстук. Снаут появится в элегантном черном костюме с разорванным на плече рукавом. Эта небольшая деталь, задуманная режиссером и воплощенная художником, акцентирует внимание зрителя на нетипичности ситуации, скрытой угрозе среди казалось бы спокойной атмосферы библиотеки, без иллюминаторов и приборов, заполненной книгами и картинами. К праздничному обеду лишь Сарториус приходит не переодевшись, в прожженном кислотами свитере. В своем обычном платье появляется в библиотеке и Хари (материализованный Океаном планеты образ умершей жены Криса).

Сцена в библиотеке является во многом ключевой в фильме, поскольку здесь каждый персонаж формулирует свои жизненные принципы, каждый раскрывается в полной мере, предстает со всеми своими достоинствами и недостатками. Хари осознает себя человеком, способным любить и жертвовать собой. Крис понимает, насколько глубока была его вина перед земной Хари и насколько он дорожит ею в облике Хари космической. Снаут расписывается в собственной слабости и тщетности что-либо изменить в себе самом и в окружающем мире. Сарториус остается верен своим механистическим убеждениям ученого, отвергающего эмоции и чувства как мешающие работе преграды на пути познания. Костюм каждого персонажа в библиотеке ненавязчиво подчеркивают особенности характера и душевное состояние.

Эскиз платья Хари сделал Михаил Ромадин, а Нэлли Фомина подобрала ткани подходящего цвета и фактуры. Андрей Тарковский всегда был предельно внимателен к фактуре, скрупулезно выверял каждую деталь декорации и костюмов, стремясь к абсолютной достоверности. Платье Хари составлено из лоскутов разных тканей в едином колористическом решении, в чем-то созвучным с костюмами Криса. Следует обратить внимание на одну существенную деталь костюма Хари. В одной сцене Хари просит Криса помочь ей растянуть платье. В сценарии написано: «Крис подошел помочь ей. Но тут выяснилась поразительная вещь: платье нельзя было снять, у него не было никакой застежки. Пуговицы на спине были только украшением!» [10. С. 65–66]. Нэлли Фомина предложила заменить пуговицы на шнуровку [6. С. 69]. В результате эта сцена обрела большую эмоциональную силу. Крис привычным движением медленно расшнуровывает платье и с ужасом обнаруживает отсутствие разреза на воротах. Моментально возникает понимание, что это не «настоящая» Хари, что это даже не сновидение, а нечто совершенно непостижимое – материализация памяти о Хари. Крис «помнил», что на платье есть шнуровка, но «не помнил» про разрез. Ученый Вяч. Иванов отмечал, что эта деталь оказала на него необычайно сильное впечатление [11. С. 234–235].

Все персонажи фильма, как «главные», так и «второстепенные», обрели в костюмах Нэлли Фоминой свой неповторимый визуальный образ, органично и ненавязчиво отражающий характер человека и его душевное состояние.

В работе над костюмами к фильму «Солярис» Нэлли Фомина показала свой высокий профессионализм и глубокое понимание идей и замыслов режиссера. Полагаем, по этой причине сотрудничество режиссера и художника продолжилось.

«Зеркало»

В работе над фильмом «Зеркало» Нэлли Фомина выступала в более высоком статусе художника-постановщика по костюмам. Приступая к съемкам, Андрей Тарковский высказал Нэлли Фоминой пожелание, «чтобы костюмов не было видно». Нэлли Ефимовна точно поняла поставленную художественную задачу: «не привлекать внимание к деталям костюма, к его цветовому решению» [12]. И действительно, в пространстве человеческой памяти, особенно отягченной угрызениями совести и осознанием бессилия что-либо изменить в себе самом и в окружающем мире, детали костюма или интерьера стираются. Лирический герой «Зеркала», на протяжении всего фильма остающийся «за кадром», обременен именно такими воспоминаниями и переживаниями. Вместе с тем сама композиция картины, ее многослойная структура предполагала чередование костюмов различных культурных традиций: современного городского жителя, испанских беженцев, эвакуированных детей и взрослых военного и послевоенного времени и многое другое. На эскизах Нэлли Фоминой хорошо просматривается художественное решение костюмов героев фильма, где нет основных и второстепенных персонажей, а есть череда образов, всплывающих в разрозненных ассоциативных воспоминаниях лирического героя.

Костюмы в фильме «Зеркало» действительно получились «неприметными», внимание зрителя на них практически не фиксируется за исключением тех моментов, когда режиссер и художник осознанно акцентируют ту или иную деталь костюма для визуального подкрепления эмоционального состояния персонажа или образного решения целой сцены или сюжетной линии.

В сцене продажи серег, непрощенных гостей – оголодавших и продрогших сына с матерью, холодно встречает хозяйка богатого дома. Эта спокойная в своей защищенности достатком особа облачена в темно-фиолетовое платье, мягко облегающее дородную фигуру хозяйки. Нарядное платье из лоснящейся дорогой ткани резко контрастирует с убогими бесцветными одеяниями измученных голодом и долгой дорогой людей, сумевших сохранить человеческое достоинство в тяжких испытаниях.

В новелле «Военрук» с первых кадров обращает внимание летняя гражданская фуражка отставного военного. Клубится замерший зимний воздух. Военрук в открытом тире вдальбливает промерзшим мальчишкам азы начальной военной подготовки. На военруке ладно сидит старая шинель, подчеркивая солдатскую выправку. А на мальчишках как-то неказисто натянуты старые фуфайки, нахлобучены драные шапки, весь вид этих ребят говорит о неприкаянности, какой-то заброшенности и бесприютности. Костюмы точно создают образ «детей войны».

В многомерном смысловом мире фильма «Зеркало» особое место занимает образ Матери. Картина, исповедальная и во многом автобиографичная, построена как череда ассоциативных воспоминаний лирического героя, страдающего от глубинного непонимания, разобщенности с близкими людьми, с матерью. Андрей Тарковский предложил Нэлли Фоминой создать костюмы

для матери, опираясь на старые фотографии, сделанные другом семьи Тарковских Львом Горнунгом. По воспоминаниям современников, мать режиссера Мария Ивановна Вишнякова всегда одевалась очень скромно [13. С. 175]. Нэлли Фомина предложила стилизованный светлый сарафан с орнаментом по подолу и черную вязаную кофту, что полностью устроило режиссера и исполнителей [6. С. 107]. Опираясь на фотографии отца режиссера – поэта Арсения Александровича Тарковского, был воссоздан военный мундир, в который облекли актера, исполнившего роль возвратившего с фронта отца лирического героя.

Арсений Александрович ушел из семьи в 1937 г., оставив Марию Ивановну с двумя маленькими детьми – Андреем и Мариной. В фильме «Зеркало» детские переживания отразились глубоко и объемно. Мария Ивановна отказалась от «личной жизни», посвятив себя детям. Сестра режиссера Марина Тарковская вспоминала: «Когда я как-то ее спросила, почему она больше не вышла замуж, мама ответила, что ни один человек не смог бы заменить нам отца. Никогда мы не видели возле мамы мужчины. Проблема „друга жизни“ была решена ею раз и навсегда» [14. С. 70]. В фильме эта тема деликатно и поэтично отражена в эпизоде встречи Матери с Прохожим. Киновед Ольга Суркова очень точно обозначила эмоциональное настроение этой сцены: «Жестковатый педантизм в характере Матери сталкивается с теплой, раздумчивой странностью Прохожего» [15. С. 162].

Случайный прохожий, обыденный разговор обозначили возможную глубинную духовную связь незнакомых людей, странное притяжение и нерешительность сделать шаг навстречу. «Это все оттого, что мы природе, что в нас, не верим. Все какая-то недоверчивость, торопливость, что ли... Отсутствие времени, чтобы подумать» [16. С. 431], – с сожалением произносит Прохожий и уходит навсегда. В этом эпизоде костюмов персонажей действительно «не видно», т.е. зритель не фиксирует на них своего внимания. Однако если взглядеться, очевидным станет стилистическое единство костюмов. На Матери – темная вязаная кофта и белый сарафан, на незнакомце – темный костюм, белая рубашка с небрежно повязанным галстуком.

В планы Андрея Тарковского входила сцена «Куликовская битва», которая не вошла в фильм «Андрей Рублёв» и по ряду причин не была снята и для фильма «Зеркало». Андрей Тарковский вспоминал: «Я маниакально хотел снять этот эпизод. Для меня очень важно было передать какое-то соединение сегодняшнего дня с тем, что было, то, что теперь у нас называется традицией, связь времен, культуры» [8. С. 68]. Нэлли Фомина создала для этой сцены эскизы костюмов, стилизованно и изобретательно обозначающих древнерусский ратный костюм [6. С. 152–155]. Следует заметить, что и без сцены «Куликовская битва» фильм «Зеркало» отразил глубинную связь отдельных человеческих судеб с глобальными историческими процессами; пространства человеческой памяти с культурной памятью народа; локального времени отдельной биографии с временем как метафизической категорией.

«Сталкер»

В фильме «Сталкер» эта глубинная взаимосвязь людей, явлений и событий обозначена особенно объемно, выходит с уровня бытового на уровень бытийный, метафизический. Фантастическая повесть братьев Аркадия и Бо-

риса Стругацких «Пикник на обочине» была существенно трансформирована в философскую притчу самими авторами в сценарии, претерпевшем многочисленные изменения по ориентирам, определенным Андреем Тарковским. Аркадий Стругацкий вспоминал, что в итоге они «написали не фантастический сценарий, а сценарий-притчу... В Зону за исполнением заветных своих желаний идут модный Писатель и значительный Ученый, а ведет их Апостол нового вероучения, своего рода идеолог». Тарковский прочитал новый вариант и сказал: «Первый раз в жизни у меня есть мой сценарий» [17. С. 373]. Все персонажи фильма стали являть собою не только конкретные образы, но и некие образы-символы, несущие базовые смысловые доминанты картины. Следовательно, и костюмы должны были стать «вневременными», предельно обобщенными, и в то же время узнаваемыми, не отвлекающими зрителя на дешифровку визуального ряда. Такие костюмы создала Нэлли Фомина.

Сталкер одет небрежно, отчасти неряшливо, в поношенные, потертые светлые брюки, старый свитер-«водолазку» с растянутым воротом, истертую по вмятинам и складкам куртку неопределенного цвета и фасона. При этом весь облик Сталкера предельно четок и графичен. Резкие изломы куртки подчеркивают угловатость движений, светотонные переходы четки и контрастны. Такой костюм может принадлежать человеку волевому и решительному. Вместе с тем грязная бинтовая повязка на горле создает ощущение незащищенности и уязвимости. Нэлли Фомина вспоминала, что первоначально была идея обмотать шею Сталкера шарфом, но Андрей Тарковский предложил именно бинт как знак «Зоны», прикрывающий незаживающую рану [18. С. 307]. В этой связи вспоминается мотив из сценария фильма «Андрей Рублёв», в начале которого появляется один персонаж – беглый крепостной, обмотавший горло тряпичной повязкой, скрывающей железный ошейник узника. Внутренне независимый человек обретает свободу, неся на себе знак преодоленного насилия, знак отрицания несвободы... Не в этом ли во многом заключается сущность личности Сталкера?

Спутники Сталкера Писатель и Профессор также одеты неприметно. Писатель появляется в распахнутом элегантном черном пальто, в легком джемпере, в белой рубашке с небрежно растегнутым воротом, обмотанным темным шарфом. Возникает ощущение, что Писатель всю ночь просидел в каком-нибудь клубе или баре и воспринимает поход в Зону как утреннюю прогулку. Путешествие по Зоне существенно изменяет мировосприятие Писателя, меняется костюм. Пальто становится мятым и испачканным, как-то обвисает, теряет лоск и форму, чем подчеркиваются душевное смятение Писателя, растущая неуверенность в себе, растерянность и отрешенность. Облик Профессора несколько иной. По всей видимости, этот человек готовился к походу в Зону и оделся соответственно: в добротную теплую куртку болотного цвета, плотные коричневые вельветовые брюки, удобные прочные ботинки, захватил рюкзак. Единственная деталь изменяет облик Профессора: вязаная шапочка с помпоном обозначает беззащитность казалось бы сурового и резкого человека.

Следует сказать и о других персонажах фильма. Сталкера провожает и встречает Жена. В финале фильма Жена в продолжительном монологе обращается к невидимому собеседнику, что создает впечатление обращения напрямую к зрителю. Женщина с горестным достоинством повествует о сво-

ей нелегкой жизни, полной опасности и лишений, но дающей нечто более значимое, чем материальный достаток и житейское благополучие, – душевную сопричастность к Сталкеру, их мучительную любовь и взаимную необходимость. Нэлли Фомина предложила для этой сцены свою дубленку со светлой меховой оторочкой. Обыденная повседневная одежда, умело «отфактуренная», точно вписалась в созданный образ.

Весьма интересна деталь костюма дочери Сталкера – Мартышки. Головка девочки туго стянута платком, окутывающим маленькую хрупкую фигурку. Возникает ощущение золотистого кокона, скрывающего нечто неведомое. Мартышка в финале картины приоткрывает перед зрителем глубину своей души, мысленно произнося строки не детских стихов, долгим пристальным взглядом двигая тонкие прозрачные стаканы на шершавой каменной столешнице. Эту старинную шелковую шаль подобрала и окрасила в золотисто-охристые тона Нэлли Фомина [6. С. 175, 179].

Все костюмы Нэлли Фоминой в «Сталкере» предельно художественно обобщены, глубоко и подробно «обжиты» героями фильма, несут на себе характеристики персонажей, следы их характеров и судеб. Подобный эффект режиссер очень любил. Киновед Ольга Суркова вспоминала, что Андрей Тарковский ценил в предметах то, «что несет на себе, как говорят японцы, знак „патины“, т.е. следы существования вещи во времени, зазубрины долгой судьбы...» [13. С. 254]. В «Сталкере» и декорации, и костюмы несут в себе этот «знак патины», следы времени, которые в фильме более воспринимаются как нечто вневременное. Все костюмы «Сталкера» обладают стилистическим и колористическим единством, отражают характеры персонажей и перипетии сюжета, обладают индивидуальными особенностями и слагаются в единстве художественного решения каждого образа.

«Простота без пестроты»

В кинематографе художественные особенности костюма определяются двумя основными параметрами: пространственно-временными и художественно-эстетическими. Поскольку Андрей Тарковский имел собственные, оригинальные представления об названных исходных параметрах, то и художественная выразительность костюмов полностью подчинялась этим исходным доминантам.

Пространственно-временные характеристики слагаются из двух основных составляющих: пространства-времени создания фильма и исторического пространства-времени, в которых разворачивается действие фильма. Андрей Тарковский расширял координаты пространства на весь культурный универсум, включая страны и эпохи, культурные артефакты которых привлекали внимание режиссера, резонировали с его ощущениями художественной правды, подчас выводились в качестве камертонов, по которым сверялась внутренняя шкала ценностных ориентиров режиссера.

Особыми качественными характеристиками в понимании Андрея Тарковского обладало Время. Режиссер рассматривал Время не в качестве хронологической последовательности и даже не в качестве исторического процесса, но в ином метафизическом смысле. Андрей Тарковский писал: «История – еще не Время. И эволюция тоже. Время – это состояние. Пламя, в котором живет саламандра человеческой души. Время и память растворены

друг в друге... Память – понятие духовное! Мне хочется сосредоточить внимание на обратимости времени в этическом его значении... мы при помощи совести возвращаем время вспять» [4. С. 156–158].

Соответственно, все визуальные компоненты кинофильма определялись особым пониманием Времени режиссером. Поэтому и от художника по костюмам Андрей Тарковский не требовал исторической достоверности, но стремился направить мысль художника в русло интуитивной саморефлексии, созвучной ощущениям режиссера. Однажды Андрей Тарковский так определил художественную задачу Нэлли Фоминой: «Сделай так, чтобы мне понравилось» [6. С. 87]. Нэлли Фомина очень хорошо чувствовала и понимала идеи режиссера, воплощая их в костюмах персонажей фильмов. В костюмах Нэлли Фоминой историко-культурная достоверность соединялась с художественной условностью, обобщенностью, сочетающей лаконизм выразительных средств и полифонию таящих смыслов. Достаточно привести лишь один пример – платье Хари. Разрез на рукаве, обнажающий след от рокового укола; отсутствие разреза за шнуровкой на вороте платья действуют эмоционально сильнее самых драматичных слов!

Художественно-эстетические характеристики костюма в кино складываются из двух основных составляющих: фактуры и цвета. Младший сокурсник Андрея Тарковского Андрей Кончаловский вспоминал: «Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино... Первым и главным нашим желанием было добиться правды фактуры... Нас волновали трещины на асфальте, облупившаяся штукатурка, мы добивались, чтобы зритель не ощущал грима на лицах и видел грязь под ногтями героев» [19]. Андрей Тарковский подчеркивал: «Костюм – очень важная часть общего художественного замысла фильма. Тут важно очень тонкое ощущение фактуры. Я бы сказал: рубашка актера должна быть из того же материала, что и лицо» [8. С. 89].

В каждом фильме Андрей Тарковский добивался художественной правды изобразительных средств: «обжитыми» были декорации, «обношенными» костюмы. Режиссер постоянно требовал от Нэлли Фоминой «отфактуривать» каждый костюм или деталь костюма. Поэтому все костюмы выглядят предельно естественно и органично. Андрей Тарковский подчеркивал, что «художник должен учитывать фактурную неповторимость мизансцены в каждый момент действия и временное развитие, изменение самой фактуры» [Там же. С. 88]. Нэлли Фомина всегда пристально следила за точным соответствием фактуры времени и места действия фильма. Андрей Тарковский вспоминал, что на съемках «Зеркала» у героини было три варианта одного и того же платья, но разных цветовых оттенков, чтобы можно было снимать в разное время суток, с различным освещением [Там же. С. 92]. В «Сталкере» у Писателя были дубли пальто для «грязных» и «мокрых» сцен [6. С. 187].

Совершенно особое отношение у Андрея Тарковского было к цвету. Режиссер утверждал: «Цвет надо стараться нейтрализовать, избегая активного его воздействия на зрителя... в механически точно воспроизведенном цвете отсутствует точка зрения художника... несмотря на то, что окружающий мир цветной, черно-белая пленка воспроизводит его образ ближе к психологической, натуралистической и поэтической правде искусства» [4. С. 254–255]. Андрей Тарковский половину фильмов (если включать учебные) снял черно-белыми: «Убийцы», «Сегодня увольнения не будет...», «Каток и скрипка»,

«Иваново детство», «Андрей Рублёв». В последующих картинах «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение» цветные эпизоды чередуются с черно-белыми, или монохромными. Как правило, исчезновение цвета происходит в моменты метафизического перехода в инобытие (сновидения, воспоминания, пространство трансцендентного) либо на границе этого перехода. «Нейтрализация» цвета достигалась и путем колористического единства цветовой партитуры, слагающейся из приглушенных, иногда пастельных тонов. Насыщенный цвет использовался лишь в моменты абсолютного погружения персонажа в красоту и гармонию природы. Например, в «Солярисе» в сцене прощания Криса с Землей, или в «Зеркале» в эпизоде с «брейгелевским пейзажем», или в «Сталкере» при встрече с Зоней. В костюмах Нэлли Фоминой цвет был подчинен общему художественному замыслу. «Нейтрализация» цвета в костюме получалась посредством точной светотоновой разработки, когда при переходе от изображения цветного к монохромному сохранялись контрастность, определенность объемов и форм общего облика костюма.

«Простота без пестроты» – цитирует Епифания Премудрого один из персонажей «Андрея Рублёва». Полагаем, что эта характеристика в полной мере применима к циклу костюмов, созданных Нэлли Фоминой к фильмам Андрея Тарковского. Представляется возможным говорить именно о цикле костюмов, поскольку при всем разнообразии тем и образов костюмы всех фильмов составляют художественно-смысловое единство, сопричастное с идейно-смысловыми доминантами фильмов Андрея Тарковского. Следует отметить, что понимал Андрей Тарковский под художественным образом.

В книге «Запечатленное время» Андрей Тарковский цитирует рассуждения русского поэта-символиста Серебряного века Вячеслава Иванова: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многословен и всегда темен в последней глубине... Он – органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада – и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом». Здесь же Андрей Тарковский подчеркивает: «...то, что он называет символом, я отношу к образу» [4. С. 213]. Следовательно, можно говорить об образно-символической природе кинематографа Андрея Тарковского.

Многозначность и многомерность образно-символической природы фильмов режиссера предполагали целостность каждого конкретного художественного образа, и эта целостность достигалась единством замысла режиссера, индивидуальностью актера, музыкальным (звуковым и шумовым) сопровождением, предметно-пространственными визуальными (грим, декорации, реквизит, костюмы) средствами изобразительной выразительности. В этом ряду важное место занимали костюмы, которые визуализировали внешние и внутренние характеристики персонажей и тем самым занимали свое место в целостном художественном образе как отдельно героя фильма, так и картины в целом. Костюмы Нэлли Фоминой не акцентируют на себе внимание зрителя, напротив, уходят на периферию зрительского внима-

ния, дополняя и конкретизируя восприятие отдельного образа и фильма в целом.

Нэлли Фомина в киноcostюме воплощала полифоничность режиссерского замысла, визуализируя его идеи, мысли или смутные ощущения, предчувствия, выражала этот замысел в образно-символической конструкции костюма. Костюмы Нэлли Фоминой сочетают в себе историко-культурную конкретику и художественную условность, отличаются колористическим единством, лаконизмом и цельностью образного решения. Нэлли Фомина, работая над костюмами для фильмов Андрея Тарковского, являлась не просто соратником режиссера, но стала полноправным сотворцом великого режиссера XX в. Андрея Арсеньевича Тарковского.

Список источников

1. Фомина Нэлли Ефимовна // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: материалы науч.-теорет. конф. (12–14 июня 2013 г.) / ред.-сост. Е. Цымбал. Иваново : ПресСто, 2014. 352 с.
2. Александр-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. М. : АСТ : Астрель, 2009. 509 с.
3. Цымбал Е. Рождение «Сталкера»: первый выбор натуры // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: сб. ст. / ред.-сост. Е. Цымбал, В. Океанский. Иваново : Талка, 2008. 224 с.
4. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / авт.-сост. П.Д. Волкова. М. : Изд. дом «Подкова» : Эксмо-пресс, 2002. 464 с.
5. Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Флоренция, 2008. 624 с.
6. Фомина Н. Костюмы к фильмам Андрея Тарковского. London : Cygnnet, 2015. 280 с.
7. Загребин С.С. Интерьер как смыслообразующий фактор кинотекста // Дизайн. Искусство. Промышленность: междунар. сб. науч. тр. Челябинск, 2012. Вып. I. С. 160–167.
8. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л., 1989. 118 с.
9. Ромадин М. Тарковский и художники // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / сост. А.М. Сандлер. М. : Искусство, 1991. 398 с.
10. Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы : сборник / сост. и автор вступ. статьи Д.А. Салынский. М. : Астрель, 2012. 416 с.
11. Иванов Вяч. Время и вещи // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма / сост. А.М. Сандлер. М. : Искусство, 1991. 398 с.
12. Художник Нэлли Фомина провела мастер-класс на фестивале «Полный артхаус». URL: <http://www.cheltv.ru/region/fnews.html?id=741041&iid=268961&rid=2239> (дата обращения: 01.09.2013).
13. Суркова О. Тарковский и Я. М. : Зебра Е : Деконт+ : ЭКСМО, 2002. 487 с.
14. Тарковская М.А. Осколки зеркала. М. : Вагриус, 2006.
15. Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М. : Радуга, 2005. 464 с.
16. Мишарин А., Тарковский А. «Зеркало». Киносценарий // Тарковский А.А. Ностальгия. М. : АСТ : ХРАНИТЕЛЬ : Зебра Е, 2008. 494 с. (Актёрская книга).
17. Косинова М.И., Фомин В.И. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски». История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. 2-е изд., исправ. и доп. М. : Канон+ РОИИ «Реабилитация», 2018. 527 с.
18. Фомина Н. Костюм как важнейший элемент образно-смысловой структуры фильмов Андрея Тарковского // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: материалы науч.-теор. конф. (12–14 июня 2013 г.) / ред.-сост. Е. Цымбал. Иваново : ПресСто, 2014. 352 с.
19. Кончаловский А.С. Низкие истины. Семь лет спустя. М. : Эксмо, 2006. 544 с.

References

1. Tsymbal, E. (ed.) (2014) *Fenomen Andrey Tarkovskogo v intellektual'noy i khudozhestvennoy kul'ture* [The Phenomenon of Andrei Tarkovsky in Intellectual and Artistic Culture]. Ivanovo: PresSto.

2. Aleksander-Garrett, L. (2009) *Andrey Tarkovskiy: sobiratel' snov* [Andrei Tarkovsky: Dream Gatherer] Moscow: AST: Astrel.
3. Tsymbal, E. (2008) Rozhdenie "Stalkera": pervyy vybor natury [The birth of "Stalker": The first choice of nature]. In: Tsymbal, E. & Okeanskiy, V. (eds) *Fenomen Andrey Tarkovskogo v intellektual'noy i khudozhestvennoy kul'ture* [The Phenomenon of Andrey Tarkovsky in Intellectual and Artistic Culture]. Ivanovo: Talka.
4. Tarkovskiy, A. (2002) Zapechatlennoe vremya [Captured time]. In: Volkova, P.D. (ed.) *Andrey Tarkovskiy. Arkhivy. Dokumenty. Vospominaniya* [Andrey Tarkovsky. Archives. Documents. Memories]. Moscow: Podkova: Ecsmo-press. pp. 464.
5. Tarkovskiy, A. (2008) *Martirolog. Dnevnik* [Martyrology. Diaries]. Florence: International Tarkovsky Institute.
6. Fomina, N. (2015) *Kostyумы k fil'mam Andrey Tarkovskogo* [Costumes for Andrei Tarkovsky's films]. London: Cygnet.
7. Zagrebin, S.S. (2012) Inter'er kak smysloobrazuyushchiy faktor kinoteksta [Interior as a meaning-generating factor of film text]. *Dizayn. Iskusstvo. Promyshlennost' – Design. Art. Industry*. 1. pp. 160–167.
8. Tarkovskiy, A. (1989) *Leksii po kinorezhissure* [Lectures on filmmaking]. Leningrad: Krasnyy matros.
9. Romadin, M. (1991) Tarkovskiy i khudozhniki [Tarkovsky and artists]. In: Sandler, A.M. (ed.) *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo. Razmyshleniya, issledovaniya, vospominaniya, pis'ma* [The world and films of Andrey Tarkovsky. Reflections, studies, memories, letters]. Moscow: Iskusstvo.
10. Salynskiy, D.A. (ed.) (2012) *Fil'm Andrey Tarkovskogo "Solyaris."* *Materialy i dokumenty. Sbornik* [Andrey Tarkovsky's "Solaris." Materials and documents. Collection]. Moscow: Astrey.
11. Ivanov, Vyach. (1991) Vremya i veshchi [Time and Things]. In: Sandler, A.M. (ed.) *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo. Razmyshleniya, issledovaniya, vospominaniya, pis'ma* [The world and films of Andrey Tarkovsky. Reflections, studies, memories, letters]. Moscow: Iskusstvo.
12. Chelvt.ru (n.d.) *Khudozhnik Nelli Fomina provela master-klass na festivale "Polnyy artkhaus"* [Artist Nelly Fomina held a master class at the Full Arthouse Festival]. [Online] Available from: <https://www.chelvt.ru/region/mnews.html?id=741041&iid=268961&rid=2239> (Accessed: 1st September 2013).
13. Surkova, O. (2002) *Tarkovskiy i Ya* [Tarkovsky and I]. Moscow: Zebra E, Dekont+, EKSMO.
14. Tarkovskaya, M.A. (2006) *Oskolki zerkala* [Shards of the Mirror]. Moscow: Vagrius.
15. Surkova, O. (2005) *S Tarkovskim i o Tarkovskom* [With Tarkovsky and about Tarkovsky]. Moscow: Raduga.
16. Misharin, A. & Tarkovskiy, A. (2008) "Zerkalo." Kinostsenariy ["Mirror." A movie script]. In: Tarkovskiy, A.A. *Nostal'giya* [Nostalgia]. Moscow: AST: KhRANITEL.
17. Kosinova, M.I. & Fomin, V.I. (2018) *Istoriya sozdaniya fil'mov Andrey Tarkovskogo, snyatykh v SSSR* ["Bach's music somehow does not sound Soviet". The story of the creation of films by Andrei Tarkovsky, shot in the USSR]. Moscow: Kanon+ROII "Reabilitachia."
18. Fomina, N. (2014) Kostyum kak vazhneyshiy element obrazno-smyslovoy struktury fil'mov Andrey Tarkovskogo [Costume as the most important element of the figurative and semantic structure of Andrei Tarkovsky's films]. In: Tsymbal, E. (ed.) (2014) *Fenomen Andrey Tarkovskogo v intellektual'noy i khudozhestvennoy kul'ture* [The Phenomenon of Andrei Tarkovsky in Intellectual and Artistic Culture]. Ivanovo: PresSto.
19. Konchalovskiy, A.S. (2006) *Nizkie istiny. Sem' let spustya* [Low Truths. Seven Years Later]. Moscow: Eksmo.

Сведения об авторе:

Загребин С.С. – доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Этнография народов Южного Урала» Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. Заслуженный работник культуры Российской Федерации (Челябинск, Россия). E-mail: drzagrebin@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Zagrebin S.S. – South Ural State Humanitarian Pedagogical University (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: drzagrebin@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.07.2020;
одобрена после рецензирования 23.12.2020; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 14.07.2020;
approved after reviewing 23.12.2020; accepted for publication 05.08.2023.*

Научная статья

УДК 008.2

doi: 10.17223/22220836/51/5

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ В XXI ВЕКЕ: ВЫЗОВЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Лариса Александровна Коробейникова¹,
Аудра Кристина Иосифовна Забулионите²

¹ *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

² *Санкт-Петербургский государственный университет, Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия*

¹ *larisa_korobeynikova@rambler.ru*

² *k.zabulionite@holism-culture.org*

Аннотация. В статье представлен анализ мультикультурализма как направления политического философствования, исследующего проблемы культурного разнообразия и равенства меньшинств. Изучаются философские, теоретические основания и основные концепции мультикультурализма. Обосновывается авторская позиция, выводящая мультикультурализм за границы политического дискурса и включающая это направление в более широкий культурфилософский контекст.

Ключевые слова: культура, мультикультурализм, культурные меньшинства, культурное разнообразие, идентичность, права меньшинств, диалог культур

Для цитирования: Коробейникова Л.А., Забулионите А.К.И. Мультикультурализм в XXI веке: вызовы и перспективы развития // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 55–63. doi: 10.17223/22220836/51/5

Original article

MULTICULTURALISM IN THE XXI CENTURY: CHALLENGES AND PERSPECTIVES

Larisa A. Korobeynikova¹, Audra Kristina I. Zabulionite²

¹ *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

² *Saint-Petersburg State University, Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint-Petersburg, Russian Federation*

¹ *larisa_korobeynikova@rambler.ru*

² *k.zabulionite@holism-culture.org*

Abstract. The paper aims to present a new interpretation of multiculturalism in the context of cultural philosophy, which could help in searching a ways to reply to challenges of the XXI C.

Multiculturalism is a theory in political philosophy and political sciences about a proper way to respond to cultural and religious diversity. Multiculturalism is associated with identity politics, the politics of recognition, the politics of differences, which share the commitment of revaluing disrespected minorities. Multiculturalism over the end of the XX C. and the beginning of the XXI C. generating a great deal of debates about equality of minorities as a theoretical ideal and practical claim. It is argued in the paper that multiculturalism as theory

is more adequate as cosmopolitanism and nationalism for exploring the transition of contemporary culture from universal eurocentric monoculture to cultural diversity.

The paper explores the main trends of multiculturalism: communitarian, liberal egalitarian, postcolonial. Communitarian recognition of the equal worth of diverse cultures requires replacing the traditional liberal regime of identical liberties for all citizens with a scheme of special rights for minority cultural groups. Liberal egalitarian trend argues polyethnic rights as demand to fairer terms of integration in a society. In postcolonial perspective the case for tribal sovereignty rests on the recognition of the value of tribal culture after injustices perpetrated against native people. This background calls for special rights for indigenous people.

It is stressed in the present paper that problems of culture remain marginal in the theory of multiculturalism. So that the new vision of multiculturalism, based on the philosophical conception of cultural dialogue, is argued. The main multicultural ideas, which influenced on the author's interpretation of multicultural dialogue, are the following: the notion of intersected consensus (D. Rawls); the term of liberal multicultural consensus (W. Kymlicka); debates on the problem of identity (conception of impure identities, for example, blackness, whiteness); the ideas of metaphysical liberalism (Sh. Imamoto); debates on crash of eurocentrism, which open perspectives for equality of different cultures. The paper extends multicultural issues on the base of the philosophical conception of dialogue, which embraces the main ideas of philosophy of dialogue of the XX C. and the beginning of the XXI C. (issues of E. Husserl, R. Carnap, M. Heidegger, L. Wittgenstein, E. Levinas), concerned with interpretation of the understanding of the Other.

Author's interpretation of multiculturalism in the context of the philosophical conception of dialogue forms new vision of the problems of development of recent multicuture, which is based on the recognition of the Other's authority and on the feeling of responsibility for the Other, allowing to accept different points of view, cultural diversity, multinationalism, multiconfessions – the characteristics, which were the tradition and remain actual for contemporary Russian culture.

Keywords: culture, multiculturalism, cultural minorities, cultural diversity, identity, rights of minorities, dialogue of cultures

For citation: Korobeynikova, L.A. & Zabulionite, A.K.I. (2023) Multiculturalism in the XXI century: challenges and perspectives. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 55–63. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/5

Современная культура находится на рубеже фундаментальных преобразований: совершается переход от многовекового доминирования западной монокультуры к культурному разнообразию, многополярной культуре постколониального мира. Процессы, включающие жизнь человека в тесные политические, социальные, экономические, культурные связи, взаимозависимости и потоки, вызывают взаимодействие, переплетение, смешение культурных и социальных форм, стилей, структур, формируя разнообразный, гибридный мир. В мультикультурной ситуации глобальных сетей реализуется свобода человека как выбор жизненного пути, который остается открытым, что определяет главный вызов современности: в каком направлении будет развиваться цивилизация – разрушительном или созидающем. Поэтому сейчас особенно актуально соблюдение баланса между свободой и ответственностью человека в среде глобальных сетей, где создаются принципиально новые формы выражения духовности, благодаря которым человек получает неограниченные возможности саморазвития в двух направлениях: внешнем – возможности получения информации, которая имеет как позитивный, так и негативный характер, и внутреннем – совершенствовании через повышение ответственности к себе, к Другому, к миру в целом через ориентацию на потребность в самореализации.

В условиях перехода от моно- к мультикультуре возможно новое прочтение теории мультикультурализма, так как она преодолевает ограниченность традиционных направлений философствования: космополитизма как идеологии мирового гражданства и национализма, утверждающего безусловный приоритет национальной культуры. Мультикультурализм наиболее подходит для изучения современной ситуации культурного разнообразия мира: утверждая баланс между доминирующей культурой большинства, культурой меньшинств и культурой индивида, эта теория ориентирует в выборе ответа на главный вопрос современности – в каком направлении будет развиваться цивилизация.

1. Мультикультурализм как направление политической философии

В философском смысле термин «мультикультурализм» возник в конце XIX в. в рамках философии прагматизма. Как направление политической философии, ориентированное на поиск наиболее подходящего ответа на культурное и религиозное разнообразие, мультикультурализм утвердился во второй половине XX в. и оказал существенное влияние на иммиграционную политику западных стран. В дальнейшем эта теория была расширена в историческом контексте: античная Греция, древний Рим, древняя Германия и другие цивилизации античного мира рассматривались не только с позиций космополитизма и национализма, но и мультикультурализма. Мультикультурализм как политическое движение приобрел популярность в социальной политике западных стран в конце XX в. В 70-е гг. XX в. модель мультикультурной политики возникла в Канаде как утверждение билингвизма в обществе и мультикультурной идеологии в формировании канадской идентичности как способа расширения культурного разнообразия в стране. Канада предоставила права большинству франкоговорящих квебекцев, что обеспечило их функционирование как автономного сообщества с особыми правами и утвердило французский язык как один из официальных языков. Впоследствии Канада стала ключевой моделью в реализации концепции мультикультурализма в современную эпоху. Мультикультурализм до сих пор используется в качестве официальной политики в большинстве западных стран. Но мультикультурализм встречает новые вызовы в XXI в. Особо следует выделить дискуссии об эффективности мультикультурализма без нанесения вреда любой культуре и группе.

Мультикультурализм ассоциируется с политикой идентичности, политикой различия и политикой признания, которые разделяют обязательство переоценки положения меньшинств (иммигрантов, национальных меньшинств, коренных народов) и изменения доминирующих паттернов репрезентации и коммуникации, которые маргинализируют меньшинства. Также выдвигается требование поиска средств защиты от экономической и политической дискриминации меньшинств. Несмотря на то, что культура занимает определенное место в мультикультурных исследованиях (язык и религия меньшинств являются требованиями ряда теоретиков в процессе адаптации мигрантов), мультикультурализм развивается в рамках политических исследований и политической философии. Отсюда вытекают требование прав индивида, защищенных государством, и требование дифференцированных прав группы, по-

нимаемые как право меньшинств действовать или не действовать определенным способом в соответствии с культурными и религиозными нормами. Что касается исследований расы, нужно отметить, что антирасизм и мультикультурализм – разграниченные, но соотносимые идеи: первая анализирует преследование и сопротивление; вторая изучает культурную жизнь, культурное выражение, достижения и предпочтения. Требование признания мультикультурного образования связано не только с признанием культуры группы (например, афроамериканское искусство и литература), но также с историей субординации группы и сопутствующего опыта. В теории мультикультурализма можно выделить три направления исследований: коммунитаристское, либерально-эгалитарное, постколониальное.

Коммунитаристское направление

В конце XX в. западные философы обращаются к поиску критического идеализма нового типа, который мог бы развиваться при крахе марксистской альтернативы. Постмарксисты обосновывают введение в политической дискурс понятий «различие» и «культурная революция». Ю. Хабермас развивает идею ситуации идеальной речевой коммуникации, в которой беззаконие власти и неуравновешенность релятивистского различия соединяются в пространстве, в котором может быть найден определенный конституционный аргумент [1].

Коммунитаристы критикуют либералов не столько за либеральную этику и либеральную онтологию (хотя и в этом аспекте они подвергают критике методологический индивидуализм или атомизм), но, главным образом, они отрицают саму идею приоритета индивида по отношению к обществу. Вместо этого они развивают идею онтологического холизма, который рассматривает социальные блага как чисто социальные, а не индивидуальные. Холистский взгляд на коллективные идентичности является основой мультикультурной политики признания, развиваемой Ч. Тэйлором [2]. Разные культурные идентичности и языки являются необходимыми социальными благами, которые должны иметь равное признание. Признание равного значения разных культур требует замены традиционного либерального режима равных прав и свобод граждан на схему особых прав для культурных меньшинств.

Либерально-эгалитарное направление

Философская основа либерального мультикультурализма – политическая философия Д. Роулза. Также на либеральный мультикультурализм оказали влияние дебаты между двумя направлениями либерализма, обсуждающими источники разума и автономии в современном обществе: кантианская диспозиция и гегелианская диспозиция. В мультикультурализме это противоречие приобретает форму напряжения между западными либеральными ценностями и ценностями незападных традиций, меньшинств, иммигрантов. Мультикультуралисты опираются на дискуссии о плюрализме в философии Д. Роулза, а также на понятие «пересекающийся консенсус» [3], который может быть продуктивным в принятии политических решений, что поддерживает конституционные права человека на государственном и международном уровне [4].

Наиболее влиятельную теорию мультикультурализма, базирующуюся на либеральных ценностях автономии и равенства, создал канадский теоретик

В. Кимлика [5]. Культура, по его мнению, необходима человеку по двум причинам. Первая – она создает основу для автономии индивида, обеспечивая адекватный ранг возможностей, из которых можно выбирать. Культура обеспечивает контексты выбора, создающие социальные нарративы, согласно которым люди определяют сценарии своей жизни. Вторая причина – культура необходима для самоуважения индивида. Несмотря на радикальный либерализм, теория В. Кимлика опирается на некоторые идеи коммунитаризма и национализма в утверждении глубокой и всеобщей связи между самоуважением индивида и самоуважением группы, к которой принадлежит индивид. Это создает необходимость защиты родной культуры индивида, потому что он не может ее отвергнуть. Исходя из этих положений, утверждается эгалитарное требование, что, поскольку представители меньшинств испытывают неудобства в доступе к их родной культуре (по контрасту с представителями культуры большинства), они нуждаются в особой защите. В обществах с культурным разнообразием можно найти примеры поддержки государством отдельных социальных групп по отношению к другим группам. Государства могут избежать расовой дискриминации и дискриминации религии, но они не могут избежать утверждения одного языка в качестве официального государственного языка.

Культурное и лингвистическое преимущество может перерасти в экономическое и политическое доминирование. Культурное доминирование может также иметь символическую форму (например, праздник католического Рождества на Западе).

Теория либерального мультикультурализма В. Кимлика, утверждающая требование культурного разнообразия в правах меньшинств, развивает радикальную идею охраны прав меньшинств государством. Политические права понимаются как наиболее честный путь включения меньшинств в общество. Современные теоретики либерального мультикультурализма утверждают необходимость реинтерпретации этого теоретического направления в условиях культурного разнообразия, формирующих новые ответы мировой политики на различия в религии, языке и национальности [6].

Постколониальный мультикультурализм

Требование родового суверенитета в рамках постколониального мультикультурализма базируется не просто на признании равных прав коренных народов с правами культурного большинства, но также на ответственности большинства перед коренными народами, исторически пострадавшими от несправедливостей по отношению к ним.

Теоретики концепции суверенитета коренных народов подчеркивают важность понимания исторических несправедливостей, совершенных по отношению к коренным народам: колонизация земель, разрушение культурных практик, отрицание равного социального статуса коренных народов. Эти идеи также ставят под вопрос легитимность приоритета большинства населения по отношению к аборигенам и требуют особых прав и защит для коренных народов, включая право государственной защиты.

Постколониальная перспектива также развивает модели конституционного политического диалога, основываясь на марксистской критической традиции. Теоретики этого направления [7] критикуют этноцентризм западных

либеральных ценностей и подчеркивают ограниченность либерализма, выражающего только ему присущую культуру. Либеральная теория не обеспечивает равных отношений между разными культурными сообществами. Вместо нее утверждается более открытая модель политического диалога, в котором либеральные ценности служат отправной точкой диалога, но не ограничивают ценности традиционных сообществ. Теоретики развивают идею исторического и современного конституционализма как основы отношений между государством и коренными народами. Концепция равенства включает политику различия – отказ поддерживать только доминирующую культуру и привлечение внимания к культурным меньшинствам. Несмотря на разнообразие проблематики, в исследованиях мультикультурализма выделяется единая концептуальная структура: исследования проводятся в рамках современных западных политических теорий и политической философии. Однако проблемы культуры, зафиксированные в названии этой теории – мультикультурализм, остаются маргинальными. В связи с этим авторы обосновывают свое видение мультикультурализма, базирующееся на культурфилософской концепции диалога, направленной против монологичного субъекта модернистской культуры и формирующей полифонию, плюрализм современной культуры.

2. Мультикультурализм в контексте концепции диалога

Можно выделить несколько ключевых проблем в дискуссиях мультикультурализма, которые оказали влияние на формирование концепции мультикультурного диалога.

Нормативные исследования базируются на философии Д. Роулза и его последователей, центральный вопрос которых – как можно заставить индивидов разных моральных установок и верований поддерживать базовые принципы права в существующем конституционном режиме? Этот вопрос рассматривался Д. Роулзом в контексте интеллектуального диалога с исследованиями Аристотеля, Т. Гоббса, Дж. Милля, И. Канта. Д. Роулз был вдохновлен идеями о том, как принципы разума, равенства, справедливости, плюрализма могут быть использованы в политических исследованиях современных либерально-демократических обществ. Мы расширяем концепцию политического диалога Д. Роулза, вводя анализ мультикультурализма в более широкий культурный контекст.

Обсуждение проблем мультикультурализма в дебатах либералов и коммуитаристов, где рассматривается вопрос о том, что индивидуализм любого рода нуждается в укоренении в нуждах сообщества, культуры, истории; отсюда – защита культурного контекста как источника либерального самосознания. Основное понятие В. Кимлика – либеральный мультикультуралистский консенсус – весьма значимо в обсуждении проблем мультикультурного диалога.

Дискуссии по проблеме идентичности, центральная идея которых заключается в том, что этнические идентичности не являются чистыми или статичными конструкциями, но изменяются под влиянием обстоятельств. «Чернота» (blackness), например, представляет собой синкретичную идентичность, которая развивалась во взаимодействии с европейскими (белыми) культурными формами. Отсутствие чистых идентичностей означает, что меньшин-

ства не являются гомогенными, – еще один аргумент в пользу мультикультурного диалога.

Дебаты по проблеме свободы выбора в контексте либеральной теории, где подчеркивается, что возрастающее культурное разнообразие приводит к формированию нового типа либерализма, базирующегося на мультикультурных ценностях. Теоретики обсуждают либеральные принципы в контексте философии на метафизическом уровне. Это обсуждение включает анализ либерального мышления, либерального этоса, либерального сознания – категорий, служащих фундаментальными принципами мультикультурного общества. Либеральные тенденции критики Я и критический способ мышления в традиционной европейской метафизике, например, в диалогах Платона и критической философии И. Канта, а также логика диалога, который продуцирует и завершает проблему поиска универсальной истины, формирует метафизический либерализм (термин Ш. Имамото). Либеральная позиция, которая разрешает реализацию индивидуальных идей и действий без политического принуждения, обеспечивает появление демократического федерализма, даже полифонии взглядов.

Дискуссии по поводу эволюции прав человека по отношению к культурным ценностям, идентичности, демократии, в которых отмечаются кардинальные изменения в евроцентристских правах человека, происходящие в связи с процессами формирования постколониального мира. Современная социокультурная ситуация демонстрирует крушение евроцентризма. Права человека оправданы каждой из культур, в которой есть ресурсы социокультурного опыта, предопределяющие мультикультурные трансформации.

Опираясь на выделенные идеи, авторы статьи обосновывают расширение исследований мультикультурализма за счет анализа философской концепции диалога, выводящее мультикультурализм за рамки политических исследований и включающее его в более широкий культурный контекст. На наш взгляд, можно расширить исследования мультикультурализма на основании анализа философской концепции диалога, альтернативной по отношению к монологичному субъекту модернистской культуры и отражающей полифонию, вариативность и разнообразие современной культуры.

В процессе диалога между людьми и между культурами возникает вопрос, как понять Другого как субъекта с его собственным опытом, если существование и природа опыта Другого не могут быть верифицируемы. Краткий экскурс в историю философии XX в. показывает, что Э. Гуссерль не смог соединить критерий верифицируемости с пониманием ощущений и чувств Другого. Р. Карнап обращался к методологии бихевиоризма для изучения чувств Другого, но это сопряжено с определенными трудностями. М. Хайдеггер, казалось, преодолел наметившийся тупик с помощью заключения, что каждое личностное бытие включает в себя бытие-с: врожденную способность понимать Другого [8]. Когда бытие-с, как показал уже Л. Витгенштейн, проходит аккультурацию, эти виды поведения человека дополняются эквивалентными лингвистическими выражениями. Э. Левинас стремился отыскать предел трансцендирующей активности личности. В его теории эйдетическая форма диалога представляет собой ситуацию, предшествующую не только субъекту, но и самому диалогу в онтологическом смысле. Проблему диалога Э. Левинас исследует сквозь призму такого состояния Я, как признание авто-

ритета Другого и возникновение чувства ответственности за него [9], идея, особенно важная для формирования мультикультурного диалога.

Заключение

Проведенный анализ теории мультикультурализма позволяет сделать следующие выводы. Научная проблематика мультикультурализма весьма разнообразна и включает широкий круг проблем: поиск новых форм политического действия в процессе признания равенства меньшинств; формирование альтернативной по отношению к либерализму парадигмы развития мультикультурного общества; создание посттрадиционной парадигмы политической философии; анализ вопросов идентичности, присоединения, равенства, свободы выбора и др. – перечень можно продолжить. Несмотря на разнообразие проблематики, в исследованиях мультикультурализма выделяется единая концептуальная структура – исследования проводятся в рамках современных западных политических теорий и политической философии.

Однако проблемы культуры остаются маргинальными в мультикультурных исследованиях. Кроме этого, можно выделить декларативность западного мультикультурализма: разрыв между теорией и практикой мультикультурного движения, которое потерпело крах, особенно в Европе. Авторская концепция мультикультурализма в контексте культурфилософской концепции диалога формирует новое видение проблем развития современного мультикультурного общества, базирующееся на признании авторитета Другого и чувстве ответственности за него, что позволяет принять различные взгляды на жизнь, культурное разнообразие, многонациональность и многоконфессиональность, что было и остается традицией российской культуры.

Список источников

1. *Habermas J.* The Postnational Constellation: Political Essays, MIT Press, 1999. 190 p.
2. *Taylor Ch.* The Politics of Recognition // *Multiculturalism: Examining of Recognition*. Princeton : Princeton University Press, 1992. P. 225–256.
3. *Rawls D.* Theory of Justice. Oxford : Oxford University Press, 1971. 560 p.
4. *Multiculturalism and Political Theory* (The Second Edition). Cambridge : Cambridge University Press, 2023. 432 p.
5. *Kymlicka W.* Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights. Oxford : Oxford University Press, 1995. 280 p.
6. *Shorten A.* Multiculturalism: The Political Theory of Diversity Today. Cambridge : Polity, 2022. 210 p.
7. *Benhabib S.* Situating the Self: Gender Community and Postmodernism in Contemporary Ethics. New York : Routledge, 1992. 266 p.
8. *Хайдеггер М.* Мысли. Постулаты. Афоризмы. Философские интерпретации. Тезисы. Мн : Современное слово, 1998. 384 с.
9. *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб. : Высшая Религиозно-философская школа, 1999. 266 с.

References

1. Habermas, J. (1999) *The Postnational Constellation: Political Essays*. MIT Press.
2. Taylor, Ch. (1992) The Politics of Recognition. In: Gutmann, A. (ed.) *Multiculturalism: Examining of Recognition*. Princeton: Princeton University Press. pp. 225–256.
3. Rawls, D. (1971) *Theory of Justice*. Oxford: Oxford University Press.
4. Laden, A.S. & Owen, D. (eds) *Multiculturalism and Political Theory*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.

5. Kymlicka, W. (1995) *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press.
6. Shorten, A. (2022) *Multiculturalism: The Political Theory of Diversity Today*. Cambridge: Polity.
7. Benhabib, S. (1992) *Situating the Self: Gender Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. New York: Routledge.
8. Heidegger, M. (1998) *Mysli. Postulaty. Aforizmy. Filozofskie interpretatsii. Tezisy* [Thoughts. Postulates. Aphorisms. Philosophical Interpretations]. Translated from German. Minsk: Sovremennoe slovo.
10. Levinas, E. (1999) *Vremya i drugoy. Gumanizm drugogo cheloveka* [Time and the Other. The Humanism of Another Person]. Translated from French. St. Petersburg: Higher Religious and Philosophical School.

Сведения об авторах:

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

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

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

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

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.02.2023;
одобрена после рецензирования 22.04.2023; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 05.02.2023;
approved after reviewing 22.04.2023; accepted for publication 05.08.2023.*

Научная статья

УДК 9.929

doi: 10.17223/22220836/51/6

**РОЛЬ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНОВ В ВОСПИТАНИИ
ЛИЧНОСТИ УЧЕНОГО-ИСКУССТВОВЕДА
(НА МЕМОРИАЛЬНЫХ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛАХ ДОКТОРА
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ Т.П. ЗНАМЕРОВСКОЙ (1912–1977))**

Анна Валентиновна Морозова

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru*

Аннотация. Цель статьи состоит в анализе методики домашнего воспитания будущего крупного отечественного историка искусства Т.П. Знамеровской. Ее мемориальные архивные материалы позволяют проанализировать особенности усвоения детьми российской интеллигенции первых десятилетий XX в. исторических знаний, понять факторы, способствовавшие развитию интереса к истории у Т.П. Знамеровской. Одним из важнейших факторов является чтение лучших исторических романов Г. Сенкевича, Д.Л. Мордовцева, А. Толстого и др.

Ключевые слова: исторические романы, воспитание интереса к истории, Т.П. Знамеровская, Г. Сенкевич, Д.Л. Мордовцев

Для цитирования: Морозова А.В. Роль исторических романов в воспитании личности ученого-искусствоведа (на мемориальных архивных материалах доктора искусствоведа Т.П. Знамеровской (1912–1977)) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 64–72. doi: 10.17223/22220836/51/6

Original article

**THE ROLE OF HISTORICAL NOVELS IN EDUCATING
THE PERSONALITY OF AN ART SCIENTIST
(ON ARCHIVAL MATERIALS OF DOCTOR IN ART RESEARCHING
T.P. ZNAMEROVSKAYA (1912–1977))**

Anna V. Morozova

*St.-Petersburg State University, St.-Petersburg, Russian Federation, amorozova64@mail.ru,
a.v.morozova@spbu.ru*

Abstract. The purpose of the article is to analyze the conditions and methods of home education of the future major Russian art historian T.P. Znamerovskaya (1912–1977). T.P. Znamerovskaya (1912–1977) was doctor of art history, associate Professor of the historical faculty of Leningrad State University, graduate from Leningrad' University, bright representative of the Leningrad school of art history, whose distinctive feature is a reasoned historical justification of the phenomena of culture and art. The difficult fate of T.P. Znamerovskaya, her scientific works and her memoirs prove her ardent love for history, excellent knowledge of Russian and world history and masterful use of methods of historical analysis. Materials of memoirs allow us to understand factors that contributed to the birth and strengthening of interest in history in T.P. Znamerovskaya in her youth. One of the most important factors was the reading of best historical novels, particularly, of the novels written by H. Sienkiewicz, D.L. Mordovtsev, A. Tolstoy and other. Of course, the historical works

of N.V. Gogol, A.S. Pushkin, A.K. Tolstoy, F. Cooper, T. Mayne Reid, G. Emar are still available to the reader. But the novels of Sienkiewicz and Mordovtsev were withdrawn from libraries for almost a hundred years and only now some of them are beginning to return to the reader.

H. Sienkiewicz was one of the most famous writers of the turn of the XIX–XX centuries, author of a several historical novels, winner of the Nobel prize in literature for 1905. In her memoirs, T.P. Znamerovskaya notes the huge influence of images of Sienkiewicz's novels on her mindset and imagination. The history, culture, and way of life of the Roman Empire were comprehended through Sienkiewicz's novel "Quo Vadis", and the events of Bogdan Khmelnytsky's confrontation with the Polish – Lithuanian Commonwealth through his novel "Fire and sword". A significant role was played by the film adaptation of "Quo Vadis".

D.L. Mordovtsev is also the author of several historical novels. T.P. Znamerovskaya admits that she read them "almost all" and that they helped her to perceive at the right level and close to the heart the novel of Gogol "Taras Bulba".

The material of historical novels let T.P. Znamerovskaya learn history well and love it with all her heart, and the school only ordered and systematized the knowledge of history and geography that was acquired from fiction.

Thus, historical novels, and, particularly, namely the novels of H. Sienkiewicz and D.L. Mordovtsev, were the factor that played a leading role in the formation of the interest in history and then love for it of T.P. Znamerovskaya.

Possession of knowledge of historical patterns and specific historical facts – an important condition of becoming a scientist in the Humanities, especially an art historian, as a prerequisite of identity formation. The problem of fostering love and interest in history among young people is one of the most urgent for both historical science and history of art. Archival materials (Central State Archive of Literature and Art, Handwritten Department of the National library of Russia) of T.P. Znamerovskaya allow us to analyze the features of solving the similar problem in families of Russian intellectuals of the first decades of the XX century.

Keywords: historical novels, raising interest in history, T.P. Znamerovskaya, H. Sienkiewicz, D.L. Mordovtsev

For citation: Morozova, A.V. (2023) The role of historical novels in educating the personality of an art scientist (on archival materials of doctor in art researching T.P. Znamerovskaya (1912–1977)). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 64–72. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/6

В Санкт-Петербургском отделении ЦГАЛИ и рукописном фонде РНБ хранятся рукописи [10–13] доктора искусствоведения Т.П. Знамеровской (1912–1977), являющиеся ценнейшим источником по истории семейного воспитания в России начала XX в., в том числе и в плане развития в детях и юношестве любви и интереса к истории, как всеобщей, так и российской. Эта проблематика на настоящий момент приобрела особую актуальность. Ей посвящено большое количество научных публикаций [1–5]. Но в них, как правило, не делается акцента на развитии исторического мышления и создании базы для усвоения исторических знаний, чему посвящена данная статья, что доказывает ее новаторский характер. Биография Т.П. Знамеровской, несмотря на ее большой вклад в отечественное и мировое искусствоведение, остается практически не изученной, в отличие от ее научных публикаций [6–9]. Между тем опыт Т.П. Знамеровской может быть необычайно полезным в плане упорочения знаний по истории как у будущих историков и искусствоведов, так и у представителей других направлений научной мысли и других видов деятельности.

Татьяна Петровна Знамеровская – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории искусства исторического факультета ЛГУ, выпускница ЛГУ,

исследователь, во многом определивший характерные черты ленинградской и петербургской школы искусствоведения. Главная особенность этой крупнейшей в России научной школы – в исторической обоснованности и аргументированности всех основных искусствоведческих концепций. В своих фундаментальных трудах [14–21] по истории испанского и итальянского искусства Возрождения и XVII в. (о творчестве испанского живописца Золотого века Х. Риберы, о Д. Веласкесе, Караваджо, неаполитанской живописи XVII в., Мантенье, Мазаччо) Т.П. Знамеровская всегда неуклонно прослеживала социальные и исторические факторы, способствовавшие формированию тех или иных образных и стилистических особенностей искусства.

Путь Т.П. Знамеровской к истории искусства был не прям. После окончания школы она поступила в Горный институт Днепропетровска, а после перевода отца по службе в Ленинград Таня перевелась в ленинградский Горный институт, который и окончила в 1934 г. Работала геологом. Но горячий интерес к истории и искусству заставили ее, имея уже за плечами геологическое образование и опыт работы по этой специальности, в 1936 г. поступить на заочное отделение исторического факультета ЛГУ [13. С. 3]. Начавшаяся война отдалила получение диплома. Однако после войны Т.П. Знамеровская восстанавливается на истфаке, учится на кафедре истории средних веков, блестяще оканчивает обучение и поступает в аспирантуру по кафедре истории искусства. По окончании аспирантуры она была оставлена работать на кафедре, по профилю которой писала диссертацию.

Непростая биография Т.П. Знамеровской, ее научные труды, ее воспоминания и дневники являются ярким доказательством ее любви к истории, прекрасного ее знания и мастерского владения тончайшим историческим анализом. Судьба ученого лишней раз подтверждает пиетет Т.П. Знамеровской к истории. Каким же образом эта любовь и знание были сформированы в личности исследователя?

Корни этого явления уходят в детские и юношеские годы Т.П. Знамеровской, о которых она пишет в своих воспоминаниях. В школу Таню отдали достаточно поздно, уже в 4-й класс. До этого она училась дома. Ее внутренний мир был настолько своеобразным и развитым, что родители просто не решились отдать ее в школу раньше, боясь нарушить самобытность ее формирующейся личности.

Дома Таню учили играть на пианино, отдали в танцевальную студию, с приходящими учительницами – француженкой, англичанкой, потом педагогом по немецкому языку – она учила иностранные языки. Мама Мария Витальевна Знамеровская (урожд. Дегтярева) привила ей любовь к поэзии и литературе. Таня и сама писала стихи и сказки, и ее личное творчество всячески поддерживалось и инспирировалось родителями, особенно мамой. Родители покупали и дарили ей книги, прежде всего русскую классику – А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого. В юношеском круге чтения Т.П. Знамеровской важное место занимали исторические романы. И если по большому счету русская классика сохранила свои приоритетные позиции и в школьных программах конца XX – начала XXI в., то набор художественной литературы исторического жанра кардинальным образом изменился.

Конечно, большую роль играли «Тарас Бульба» Гоголя, «Капитанская дочка» Пушкина, романы В. Гюго, Т. Майн Рида, Дж.Ф. Купера, Г. Эмара, но

наряду с ними важным был еще целый ряд авторов. Только сейчас, спустя почти сто лет, к нам начинают возвращаться некоторые из их произведений. И хотя идеологические и политические факторы, способствовавшие такой резкой смене набора дозволенных властью художественных трудов исторического жанра, понятны, тем не менее очень жаль, что эти яркие произведения надолго исчезли из нашей жизни и круга чтения молодежи. Причем исчезли сразу и бесповоротно. Я общалась со многими представителями интеллигенции поколения 1930-х гг., им уже эти книги были совершенно недоступны, хотя имена авторов еще передавались им из уст в уста старшими товарищами и родственниками.

Особое место среди круга чтения Тани Знамеровской занимали романы польского писателя Генрика Сенкевича (1846–1916). Он был членом Российской Императорской академии наук по отделению русского языка и словесности. В 1905 г. стал лауреатом Нобелевской премии по литературе. Прославился такими романами, как «Камо грядеши» (*Quo vadis*) (1894–1896), «Огнем и мечом» (1883–1884), «Пан Володыевский» (1887–1888), «Крестовосцы» (1897–1900). Эти романы описывают события разных эпох (первых веков христианства в контексте римской империи, эпохи борьбы польских шляхтичей Речи Посполитой против Богдана Хмельницкого и др.). Написаны они на основе прекрасного глубинного владения историческим, культурным и бытийным материалом описываемых эпох. Написаны ярко, с изображением запоминающихся характеров, острых сюжетов, захватывающе для читателя. Написаны с явным восхищением религиозной духовностью христианства, что, видимо, и стало камнем преткновения для существования этих романов в рамках советской культуры. «...Я перечитала в 9 лет исторические романы Сенкевича и даже видела в кино „Кама грядеши“. Впервые внешний облик античного мира вошел в мое воображение, и я до сих пор помню не содержание фильма, а римское пиршество с натянутой над возлежавшими гостями сеткой, сквозь которую на них медленно сыпались розы. И, может быть, полезно уже в том возрасте было сложное ощущение действенной диалектики жизни, когда я, полная вслед за автором восхищения его польскими героями в „Огнем и мечом“, уже с болью воспринимала, что кровь лилась по той самой Украине, на которой я росла и которую научилась любить» [10. С. 82], — пишет Т.П. Знамеровская в своих воспоминаниях. Когда ей исполнилось девять лет, шел 1921 г. На тот момент семья жила в Киеве. Отец, офицер-артиллерист, перешел к красным, служил при штабе 12-й армии. Вслед за штабом армии по территории Украины всю Гражданскую войну ездила и его семья с детьми, дочерью и сыном.

Кроме Г. Сенкевича, Тане полюбили исторические романы писателя Даниила Лукича Мордовцева (1830–1905). Д.Л. Мордовцев вошел в историю русского исторического романа такими произведениями, как «Господин Великий Новгород» (1882), «Царь Пётр и правительница Софья» (1885), «Державный плотник», «Лжедмитрий», «Похороны», «Двенадцатый год», «Замурованная царица» (1884), «За чьи грехи», «Москва слезам не верит» (изд. 1910). Во время летних учений артиллерийской батареи отца Т.П. Знамеровской семья жила в разных украинских селах и местечках, останавливаясь часто в заброшенных помещичьих усадьбах или снимая комнаты в семьях священников, где, как правило, имелись неплохие библиотеки с «Нивой» и

изданными как приложения к ней романами. «...Я была допущена в библиотеку, где, – кроме „Нивы“ за многие годы, – стояли приложения к ней. И это лето, – свидетельствует Т.П. Знамеровская о лете 1921 г., – было отмечено увлечением не только поэтической украинской романтикой Гоголя, но, – не будем говорить об уровнях, – романами Мордовцева, которого я, по-моему, *перечитала целиком* (курсив наш. – А.М.). Я твердо убеждена, что средние писатели бывают очень полезны, а среди них Мордовцеву принадлежит почетное место, хотя его никогда потом не переиздавали и сейчас просто забыли. Почему? Он не был писателем реакционным. Сколько я ни читала потом романов о Степане Разине, ни один не произвел на меня такого впечатления, и любовь моя к этой широкой натуре, к этому народному герою восходит именно к Мордовцеву. Он же заставил меня почувствовать эпическую красоту борьбы Сечи Запорожской, подготовив к восприятию „Тараса Бульбы“ и, более того, ввел в круг использованных для сюжетной канвы романов, но сохраняющих и куски самих оригинальных текстов украинских дум, создав импульс для чтения их уже на украинском языке в дальнейшем. Примеров можно привести много и с этого времени к другим моим увлечениям прибавилось это, – история, пока еще в романах» [10. С. 82], – писала Т.П. Знамеровская. «От Мордовцева узнала я и о Надежде Дуровой, несколько утешившей меня в несостоятельности моих молений о превращении меня в мальчика. И это привело меня к повести о Дуровой у Чарской, а затем к „Княжне Джавах“, – вспоминала Т.П. Знамеровская, признававшаяся, что в детстве очень жалела, что не родилась мальчиком, горизонты для реализации героических задатков натуры которого, как ей казалось, всегда были намного шире, чем у девочек. – К чему скрывать? Я полюбила тогда эти повести за воспевание мужества и необыденности, возможной для жизни женщин (и даже девочек!) почти наравне с мужчинами. И не думаю, чтобы эти книги принесли мне когда-либо вред, который им сейчас так упорно приписывается», – свидетельствует Т.П. Знамеровская. Пожалуй, в период перестройки книги Л. Чарской были выведены из забвения одними из первых. Горячо увлечена «Княжной Джавахой» была и М. Цветаева, посвятившая любимой героине поэтические строки (Всею внимая чутким ухом, Так недоступна, так нежна...). «Чуть позже, – замечает далее Т.П. Знамеровская, – к Мордовцеву прибавились и другие исторические романы, «от „Капитанской дочки“ до Алтаева, и ниже до Авенариуса и Соловьева» [Там же. С. 81].

По существу Таня сначала изучила историю по историческим романам, прочтя основные сочинения Д.Л. Мордовцева, А. Толстого, Г. Сенкевича, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого и других писателей. Яркие красочные образы, созданные этими авторами, прочно вошли в ее память. Как справедливо полагает сама Знамеровская, важен был «...расширившийся быстро круг исторических фактов, знаний, представлений, несравненно более широкий, чем тот, который дается в школе. Делом будущего было уже только привести его в „регулярный“ строй, но он вливался в детскую память не принудительным ассортиментом уроков, а сам по себе, своим захватывающим интересом при всех уровнях художественных достоинств и осмыслений изображаемого» [Там же].

Читала, вероятно, заботливо подбираемые мамой, и книги о путешествиях, особенно Жюль Верна. «Я не просто читала их, – я сама совершала все описанные в них путешествия с большим атласом, вид и атласную, толстую

бумагу которого даже сейчас ощущаю как нечто совсем недавнее. Я воображала себя и придуманным капитаном Гаттерасом, и реальным Фритьефом Нансеном. От стоянки до стоянки я проводила карандашом по картам пути своих героев, крестиками отмечая места остановок или каких-либо событий. Нечего говорить о том, как это полезно было для изучения географии. Но я, конечно, об этом совершенно не думала» [10. С. 112], – пишет Т.П. Знамеровская в своих воспоминаниях.

Наряду с книгами, познанию истории помогали фильмы. В 9 лет Таня, живя в Киеве, ходила «в кино Ханженкова на Крещатике». Как она отмечала уже в конце жизни, «я помню до сих пор обрывки фильмов, которые я видела, особенно исторических. И самое неотразимое впечатление, которое произвел на меня фильм „Жанна д'Арк“...» [Там же. С. 76].

На основе прочитанных книг и увиденных фильмов с помощью родителей, которые помогали придумать костюмы и антураж, организовывались ролевые игры, в которые вовлекались дети из окрестных домов. Особенно Т.П. Знамеровской запомнились захватывающие игры в Жанну д'Арк и игры в индейцев (по мотивам книг Ф. Купера).

Во время переездов по Украине семья всегда обязательно посещала исторические памятники, знаменитые здания. В Батурине любовались дворцом гетмана Кирилла Разумовского и великолепным видом на окрестности, открывавшимся из окон колонного портика дворца: «Особенно широко разворачивался отсюда кругозор на луга, на серебряную, прихотливо изогнувшуюся ленту Сейма, на далекую темную полосу леса, где когда-то охотился не только придворный красавец Кирилл Разумовский, но и Кочубей, и Мазепа...» [Там же. С. 147] «Прочитав в Батурине с жадностью роман Мордовцева „Царь и гетман“, я узнала не только о том, что Марию Пушкина звали в действительности Матрена (Мотря, Мотренька, – по украински не так уж неблагозвучно), но и о находившейся здесь же огромной усадьбе Мазепы. Я принялась за обследование местности и в нескольких местах обнаружила остатки нижней части стен, окружавших ее до того, как по приказу Петра она была сметена с лица земли» [Там же], – писала Т.П. Знамеровская о лете, когда ей было 13 лет. Уже в Днепрпетровске в 18-летнем возрасте Таня с братом ездила, в ожидании близящегося строительства Днепровской гидроэлектростанции и грозящего изменения уровня воды в реке, по знаменитым Днепровским порогам. Слушая их шум, вспоминала образы князя Святослава Игоревича, павшего в тех местах от рук печенегов, и Екатерины II, побывавшей на порогах во время поездки в Крым. «По дороге встречали маленькие пороги – заборы – и наконец, далеко издали мы услышали грозный голос Ненасытца. ...По берегу мы перешли на остров – массивную гранитную глыбу, поднимающуюся из воды. ...Такой же маленький скалистый остров, вернее, просто скала, на которую мы влезли. На ней прибита заржавленная доска с надписью: „В сем месте близь Днепровских порогов пал в 972 году в неравном бою с печенегами русский витязь Святослав Игоревич“. Передо мной встали картины далекого-далекого прошлого. Я видела безграничные широкие степи, поросшие высокой травой. Тогда они были дикими, нетронутыми, полными опасностей. Передо мной проходили и проносились дикие орды печенегов и на ослепительно-ярком солнце сверкали шлемы русских витязей, а все поле битвы было усеяно трупами тех и других, павших в жестоком бою.

Тогда, как и теперь, также заходило солнце за степи и его догорающие лучи скользили косыми полосками по далеким просторам. Всюду, куда ни глянешь, на горизонте мелькают ряды давно забытых курганов, могилы бойцов. А сколько из них вовсе не нашло могил и их белые кости долго лежали в степи, обглоданные воронами. Какая в этом далеком прошлом своеобразно-дикая поэзия! Эту часть степей в то время называли со страхом „дикое поле“. Я долго сидела на скале, погруженная в думы о прошлом, и картины одна за другой, такие яркие, красочные, проносились в моем воображении, под неумолчный, грозный шум Ненасытца. На этом острове есть еще место, где по преданию будто бы когда-то сидела и завтракала Екатерина II. Для тарелки выдолблено место, – углубление в камне, – и есть надпись. А внизу, сейчас же под скалой, бешено несется с громким ревом, заглушая все слова и звуки, Ненасытец. ...В этом столько своеобразной, необычной красоты, столько грозного, бурного величия, что стоишь молча и замираешь, полная очарования, но подавленная, не в силах оторвать свой взгляд от стихийного зрелища, которое захватывает тебя всю, начинает кружиться голова, становится страшно и по коже пробегают мурашки. Вода здесь до того катится быстро, что жутко на нее смотреть, а воздух наполнен несмолкаемым шумом» [11. С. 328; 12. С. 328], – вспоминала Т.П. Знамеровская.

Разумеется, в воспитании любви Тани к истории большую роль должны были сыграть те обстоятельства, что она по существу сама была участницей крупных исторических событий Гражданской войны, с отцом – красным командиром – много ездила по Украине и России: Украину изъездила буквально вдоль и поперек, практически каждое лето отдыхая в новых местах в соответствии с дислокацией отцовской батареи, жила в Москве, Ленинграде, Детском Селе, училась в бывшей Николаевской мужской гимназии, при ней – трудовой школе № 1 Детского Села, где еще преподавали в большинстве своем старые гимназические педагоги. Но наряду с этими важными факторами, на наш взгляд, на одно из первых мест должен выйти фактор тесного знакомства с лучшими образцами российского и европейского исторического романа, впечатление от которых было многократно усилено просмотром их талантливых экранизаций на большом экране, и посещением мест, связанных с описанными в исторических романах образами героических личностей.

Список источников

1. Анкушина Ю.П. Воспитательное значение исторической литературы для подрастающего поколения // Филология и лингвистика: проблемы и перспективы: материалы междунар. науч. конф. Челябинск : Два комсомольца, 2013. С. 5–6. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/79/3666/> (дата обращения: 29.06.2020).
2. Смирнов В.В. Православные традиции семейного воспитания в России второй половины XIX – начала XX в.: дис. ... канд. пед. наук. Оренбург, 2007. 211 с.
3. Грицай Л.А. Смысл семьи и семейного воспитания в трудах русских мыслителей второй половины XIX – начала XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 3. С. 82–89.
4. Петрова Е.А. Становление теории семейного воспитания (конец XIX – начало XX в.) // URL: <http://www.ggpi.org/files/Petrova.pdf> (дата обращения: 20.04.2020).
5. Куликова Т.А. Семейная педагогика и домашнее воспитание: учеб. для студ. ср. и высш. пед. учеб. заведений. М. : Академия, 1999. 232 с.
6. Селиванов В.В., Мартыненко В.П., Соница Т.В. Памяти Т.П. Знамеровской // Итальянский сборник. 2007. № 10. С. 235–246.

7. Калитина Н.Н., Морозова А.В. Традиция изучения истории искусства Испании старого времени на кафедре истории западноевропейского искусства // Университетский историк : Альманах. 2012. Вып. 11. С. 4–7.
8. Морозова А.В. Испанская тема в исследованиях Т.П. Знамеровской и Е.О. Вагановой // Iberica. К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб. : Наука, 2005. С. 226–234.
9. Морозова А.В. Отечественная искусствоведческая испанистика. Становление и развитие. СПб. : Дмитрий Буланин, 2015. 352 с.
10. Знамеровская Т.П. Любовь и жизнь. Автобиографический очерк. Ч. 1 // Рукописный отдел Российской национальной библиотеки. Ф. 1239. Оп. 1366. Д. 8. 1976. 242 л.
11. Знамеровская Т.П. Юношеский дневник. 1928–1931 // РНБ. Ф. 1239. Оп. 1366. Д. 1. 310 л.
12. Знамеровская Т.П. Только о личном. Страницы из дневника // Центральный Государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ, Санкт-Петербургское отделение). Ф. 122. Оп. 1. Д. 26. 310 л.
13. Знамеровская Т.П. Автобиография // ЦГАЛИ. Ф. 122. Оп. 1. Д. 25. 6 с.
14. Знамеровская Т.П. Микельанджело да Караваджо. 1573–1610. М. : Искусство, 1955. 164 с.
15. Знамеровская Т.П. Творчество Хусепе Риберы и проблема народности испанского реалистического искусства. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1955. 263 с.
16. Знамеровская Т.П. Андреа Мантенья – художник северо-итальянского кватроченто. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1961. 172 с.
17. Знамеровская Т.П. Сальватор Роза. 1615–1673. [Альбом]. М. : Изобразит. искусство, 1972. 58 с.
18. Знамеровская Т.П. Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л. : Изд-во ЛГУ, 1975. 175 с.
19. Знамеровская Т.П. Неаполитанская живопись первой половины XVII в. М. : Искусство, 1978. 109 с.
20. Знамеровская Т.П. Веласкес. М. : Изобразит. искусство, 1978. 272 с.
21. Знамеровская Т.П. Хусепе Рибера. М. : Изобразит. искусство, 1981, 1982. 2-е, 3-е изд. стереотип. 242 с.

References

1. Ankushina, Yu.P. (2013) Vospitatel'noe znachenie istoricheskoy literatury dlya podrastayushchego pokoleniya [Educational significance of historical literature for the younger generation]. *Filologiya i lingvistika: problemy i perspektivy* [Phylology and Linguistic: Problems and Perspectives] Proc. of the International Conference. Chelyabinsk: Dva komsomol'tsa. pp. 5–6. [Online] Available from: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/79/3666/> (Accessed: 29th June 2020).
2. Smirnov, V.V. (2007) *Pravoslavnye traditsii semeynogo vospitaniya v Rossii vtoroy poloviny XIX – nachala XX vv.* [The Orthodox traditions of family education in Russia of the second part of the 19th – early 20th centuries]. Pedagogy Cand. Diss. Orenburg.
3. Gritsay, L.A. (2011) Smysl sem'i i semeynogo vospitaniya v trudakh russkikh mysliteley vto-roy poloviny XIX – nachala XX v. [The meaning of family and family education in the works of Russian thinkers of the second half of the 19th – early 20th centuries]. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke*. 3. pp. 82–89.
4. Petrova, E.A. (n.d.) *Stanovlenie teorii semeynogo vospitaniya (konets XIX – nachalo XX vv.)* [The formation of the theory of family education (the late 19th – early 20th century)]. [Online] Available from: <http://www.ggpi.org/files/Petrova.pdf> (Accessed: 20th April 2020).
5. Kulikova, T.A. (1999) *Semeynaya pedagogika i domashnee vospitanie* [Family Pedagogy and Home Education]. Moscow: Akademiya.
6. Selivanov, V.V., Martynenko, V.P. & Sonina, T.V. (2007) Pamyati T.P. Znamerovskoy [To the memory of T.P. Znamerovskaya]. *Ital'yanskiy sbornik*. 10. pp. 235–246.
7. Kalitina, N.N. & Morozova, A.V. (2012) Traditsiya izucheniya istorii iskusstva Ispanii starogo vremeni na kafedre istorii zapadnoevropeyskogo iskusstva [Traditional research of the history of Spanish art of old time at the Department of Westeuropean Art History]. *Universitetskiy istorik*. 11. pp. 4–7.
8. Morozova, A.V. (2005) Ispanskaya tema v issledovaniyakh T.P. Znamerovskoy i E.O. Vaganovoy [Spanish theme in the research by T.P. Znamerovskaya and E.O. Vaganova]. In: Piskunova, S.I., Svetlakov, O. & Bagno, V.E. (eds) *Iberica. K 400-letiyu romana Servantesa "Don Kikhot"* [Iberica. To the 400th anniversary of Cervantes' "Don Quixote"]. St. Petersburg: Nauka. pp. 226–234.

9. Morozova, A.V. (2015) *Otechestvennaya iskusstvovedcheskaya ispanistika. Stanovlenie i razvi-tie* [Russian studies of Spanish art history. Formation and development]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
10. Znamerovskaya, T.P. (1976) *Lyubov' i zhizn'. Avtobiograficheskiy ocherk* [Love and Life. Autobiographical Essay]. Vol. 1. Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 1239. List 1366. File 8.
11. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Yunosheskiy dnevnik. 1928–1931* [Youth diary. 1928–1931]. Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 1239. List 1366. File 1.
12. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Tol'ko o lichnom. Stranitsy iz dnevnika* [Only about personal things. Pages from the diary]. The Central State Archive of Literature and Art. Fund 122. List 1. File 26.
13. Znamerovskaya, T.P. (n.d.) *Avtobiografiya* [Autobiography]. The Central State Archive of Literature and Art. Fund 122. List 1. File 25.
14. Znamerovskaya, T.P. (1955a) *Mikel'andzhelo da Karavadzhio 1573–1610* [Michelangelo da Caravaggio 1573–1610]. Moscow: Iskusstvo.
15. Znamerovskaya, T.P. (1955b) *Tvorchestvo Khusepe Ribery i problema narodnosti ispanskogo rea-listicheskogo iskusstva* [The work of Jusepe Ribera and the problem of the nationality of Spanish realist art]. Leningrad: Leningrad State University.
16. Znamerovskaya, T.P. (1961) *Andrea Manten'ya – khudozhnik severo-ital'yanskogo kvatrochento* [Andrea Mantegna is a Northern Italian Quattrocento artist]. Leningrad: Leningrad State University.
17. Znamerovskaya, T.P. (1972) *Sal'vator Roza. 1615–1673* [Salvator Rosa. 1615–1673]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
18. Znamerovskaya, T.P. (1975) *Problemy kvatrochento i tvorchestvo Mazachcho* [Problems of Quattrocento and the work of Masaccio]. Leningrad: Leningrad State University.
19. Znamerovskaya, T.P. (1978a) *Neapolitanskaya zhivopis' pervoy poloviny XVII v.* [Neapolitan painting of the first half of the 17th century] Moscow: Iskusstvo.
20. Znamerovskaya, T.P. (1978b) *Velaskes* [Velazquez]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
21. Znamerovskaya, T.P. (1981) *Khusepe Ribera* [Jusepe Ribera]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.

Сведения об авторе:

Морозова А.В. – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, доцент кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Morozova A.V. – St.-Petersburg State University (St.-Petersburg, Russian Federation). E-mail: amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 25.06.2020;
одобрена после рецензирования 30.06.2020; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 25.06.2020;
approved after reviewing 30.06.2020; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 930.85: (347.726): (571.54)

doi: 10.17223/22220836/51/7

КНИЖНОЕ ДЕЛО КООПЕРАЦИИ БУРЯТИИ В 1917–1922 ГГ.

Татьяна Леонтьевна Одорова

*Восточно-Сибирский государственный институт культуры, Улан-Удэ, Россия,
otl04@mail.ru*

Аннотация. В статье освещены процессы формирования и развития книжного дела кооперации в условиях социально-политического переустройства в стране и крае начала XX в. Созданию представления о малоисследованной сфере истории культуры Бурятии – издательском, книготорговом, библиотечном деле кооперации – способствует информация, извлеченная автором из архивных документов и периодической печати. Раскрывается влияние смены политической власти на кооперативное книжное дело, его проблемы и достижения.

Ключевые слова: потребительская кооперация, история издательского дела, книгораспространение, библиотеки, Дальневосточная республика (ДВР)

Для цитирования: Одорова Т.Л. Книжное дело кооперации Бурятии в 1917–1922 гг. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 73–84. doi: 10.17223/22220836/51/7

Original article

BOOK PUBLISHING OF COOPERATION OF BURYATIA IN 1917–1922

Tatyana L. Odorova

*East-Siberian State Institute of Culture, Ulan-Ude, Russian Federation,
otl04@mail.ru*

Abstract. The traditions of not only economic, but also cultural and educational activities of the cooperative organizations of the country in the early twentieth century continued after 1917. The development of the book business of cooperative organizations was largely hampered by the general transport disruption, the reduction in book publishing, and, accordingly, the reduction in income from the center (Moscow, Petrograd) caused by the war and revolution.

As a result of the active work of the Council of All-Russian Cooperative Congresses, cooperative literature was published, publishing houses, bookstores were created under the cooperative unions of the country, and periodicals were published. Similar activities in the territory of Buryatia were carried out by the Baikal Union of Cooperatives. The social-democratic newspaper “Pribaikalskaya Zhizn” of the union covered the current political and social life, events and facts from the field of science, artistic and literary life, issues of cooperation, self-government. At different times, the Pribaikalsoyuz also published the weekly newspaper “Pribaikalskaya Kooperatsia” and the monthly magazine “Pribaikalsky Krai”.

The book repertoire of the Pribaikalsoyuz included fiction (works of classics of Russian literature, plays), reference literature (calendars), popular science, publications on history, education, agriculture, and cooperation. There was an exchange of publications with the cooperative unions of Siberia: Yenisei, Tomsk, Altai and others.

The non-trade department of the Baikal Union of Cooperatives, in addition to publishing work, organized book warehouses at the regional and district levels. The need to organize a book warehouse was also associated with the task of servicing the network of public libraries, the central library and libraries at the cultural and educational societies of the union. Own publishing products were used in carrying out cultural and educational work in rural areas, thematic readings in libraries. Cultural and educational work was also carried out by another large cooperative partnership of the region “Economy”, the library of which, opened in 1920, became one of the largest city libraries.

Representatives of the cooperative organizations of the region, judging by the documents, had a fairly high educational level; sometimes so different in their political views, they sought to spread education and culture among the masses, using book publishing, periodicals, bookstores, and libraries.

Keywords: consumer cooperation, publishing history, book distribution, libraries, Far Eastern Republic (FER)

For citation: Odorova, T.L. (2023) Book publishing of cooperation of Buryatia in 1917–1922. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 73–84. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/7

Книжная культура страны и ее регионов формировалась усилиями разных организаций: государственных, ведомственных, общественных, партийных, частных, конфессиональных. Потребительская кооперация играла важную роль в издании и распространении литературы на территории Бурятии в первые годы советской власти, условиях Гражданской войны.

Характеристика состояния кооперативного книжного дела Бурятии на начальном этапе развития советского общества стало целью данной работы. Для ее достижения использованы следующие научные методы: системно-исторический (изучение книжного дела как системы и анализ его основных элементов в развитии); проблемно-хронологический (выявление проблем в издательском, книготорговом, библиотечном деле и рассмотрение их в хронологии); описательный (раскрытие особенностей кооперативной организации посредством привлечения деловых документов и стиля изложения в них, отражающего ментальность деятелей рассматриваемого периода).

К результатам исследования можно отнести освещение политических и экономических условий функционирования кооперативных организаций; некоторые количественные и качественные характеристики развития книжного дела кооперации, издательского репертуара и связанного с ним книготоргового ассортимента, состава библиотечных фондов, особенностей кооперативной периодической печати; дополнение общей картины развития книжной культуры региона новыми документальными сведениями.

Кооперативное движение в России с начала своего существования включало не только хозяйственно-экономическое, но и культурно-просветительное направление деятельности. В системе потребительской кооперации Сибири практиковалось многообразие форм культурно-просветительной работы, таких как устройство народных домов, внешкольного образования, агитационно-пропагандистская работа, кооперативные курсы, кружки и уголки, библиотеки и читальни. Традиции культурно-просветительной деятельности кооперативных организаций начала XX в. имели продолжение и после 1917 г. В результате активной деятельности Совета всероссийских кооперативных съездов в стране издавалась кооперативная литература, при коопера-

тивных союзах создавались издательства, склады для книг, выходили периодические издания [1. С. 58].

В начале XX в. территория Бурятии не была выделена в самостоятельную административную единицу. Она входила в состав Забайкальской области и Иркутской губернии. Западное Забайкалье, которое соответствовало территории современной Бурятии, включало в себя 4 уезда: Верхнеудинский, Селенгинский, Троицкосавский, Баргузинский. В статье рассматриваются события, имевшие место, главным образом, на соответствующей территории Забайкальской области (1917–1920 гг.), Прибайкальской области ДВР (1920–1922 гг.).

Переход власти к советам в Верхнеудинске произошел в январе 1918 г. С июля 1918 г. начался период временного падения советской власти и установления белогвардейской диктатуры в Забайкалье. Верхнеудинск был освобожден от белогвардейцев и иностранных интервентов в марте 1920 г.; территория же, на которой образовалась в дальнейшем автономная республика, освободилась полностью только в сентябре 1921 г. Два с половиной года (с апреля 1920 по октябрь 1922 г.) книжное дело Бурятии развивалось в условиях буржуазно-демократической Дальневосточной республики (ДВР). Столицей ДВР до октября 1920 г. был Верхнеудинск. Западное Забайкалье в составе ДВР выделилось в Прибайкальскую область. Состоялось образование Бурят-Монгольских областей ДВР (1921 г.) и РСФСР в (1922 г.), а в 1923 г. Бурят-Монгольской АССР.

Создание кооперативных союзов на территории Бурятии началось с до-революционного времени. В 1914 г. в г. Верхнеудинске (ныне Улан-Удэ) состоялся организационный съезд представителей шести кооперативов и двух кредитных товариществ, имевший целью создание кооперативного товарищества. Деятельность товарищества регулировалась не уставом, а договором. Прибайкальское торгово-промышленное товарищество кооперативов начало функционировать с марта 1914 г. В 1917 г. организация перешла на устав и переименовалась в Прибайкальский союз кооперативов (Прибайкалсоюз) [2. С. 11]. К концу 1916 г. Прибайкалсоюз объединял 109 обществ потребителей, к 1 января 1918 г. – 209 [3].

В годы Первой мировой войны в Забайкалье широкое развитие получила легальная кооперативная печать, работа местных социал-демократов сосредоточилась в легальных газетах и кооперативах. Среди служащих Прибайкальского товарищества кооперативов социал-демократы занимались распространением нелегальной литературы, изданий иркутского Союза сибирских рабочих (в том числе газеты «Товарищ пролетария») [4. С. 26]. Еще в 1916 г. кооперативом была издана брошюра «Краткий очерк развития кооперации в России» А.К. Скрынникова¹, совместно с Забайкальским кооперативным союзом выпускался журнал «Кооперативное слово» [5].

В Сибири в 1918–1919 гг. существовало книжное дело кооперации, находившейся в оппозиции к официальной колчаковщине и выдвинувшей в эти годы идею создания Всесибирского кооперативного издательства со своей книгопроводящей сетью [6. С. 129]. Правление Прибайкальского союза кооперативов во времена колчаковщины и семеновщины состояло из эсеров,

¹ Скрынников А.К. Краткий очерк развития кооперации в России: доклад. Б.м. : Изд-во Прибайкал. тов-ва кооп., 1916. 41 с.

меньшевиков: П.В. Шатского, З.С. Кошикова и др. С конца 1918 г. в Верхнеудинске развернул свою деятельность подпольный комитет РКП(б). Нелегальная группа была создана и в Прибайкалсоюзе, где многие работники низовых кооперативов и отделений сочувствовали большевикам. Известный партийный деятель Евгений Владимирович Лебедев, работая с осени 1918 г. в коопсоюзе, возглавил подпольную партийную ячейку и по заданию подпольного комитета РКП(б) организовал тайную типографию, в которой выпускались прокламации и воззвания к населению и солдатам Белой армии. Активную подпольную работу в городе вел Г.С. Носырев – бурят, работавший в Прибайкалсоюзе [7].

После образования Дальневосточной республики кооперативное движение раскололось, образовались Дальцентросоюз и Дальсоюз. Прибайкалсоюз входил в систему Дальсоюза, который контролировали эсеры (а Дальцентросоюз – большевики). Председателем правления Прибайкалсоюза до октября 1922 г. был эсер Пётр Васильевич Шатский. В конце 1920 г. Прибайкалсоюз на договорных началах объединился с Верхнеудинским отделением Забайкальского кредитного союза; в состав союза вошли 234 потребительских кооператива и 59 кредитных кооперативов [8. С. 55]. В 1921 г. собрание уполномоченных утвердило это слияние, и союз стал именоваться «Объединенный Прибайкальский союз кооперативов».

В октябре 1921 г. образована Бурят-Монгольская автономная область ДВР. Здесь была создана специальная кооперативная комиссия для обследования находящихся на территории области кооперативов. В 1922 г. в связи с советизацией Дальнего Востока союз был переименован в Прибайкальский губернский союз рабоче-крестьянских кооперативов. В 1923 г. бюро Бурят-Монгольского ВКП(б) приняло решение об объединении Прибайкалсоюза и Буроблсоюза в единый союз потребительских обществ БМАССР [2. С. 11].

Другим крупным кооперативным обществом в крае являлась «Экономия». В 1913 г. по инициативе рабочего верхнеудинского железнодорожного депо Г.И. Камынина было организовано всесословное кооперативное общество «Экономия». Городские отделения общества открылись в Троицкосавске, Мысовске, Баргузине и Петровском Заводе. К 1917 г. «Экономия» владела сетью магазинов и лавок в Верхнеудинске и пригородах. Открылись агентства за границей: в Маймачене и Урге, в Тяньзине, Харбине и Шанхае. В работе подпольной ячейки большевиков, созданной в «Экономии», принимали участие и члены правления кооператива [7]. В 1923 г. организация переименована в «Единение». Кооперативное товарищество «Экономия» занималось культурно-просветительной работой. В 1920 г. открылась библиотека – одна из крупных (для того времени) городских библиотек; на 1 июня 1920 г. в ней насчитывалось 2 000 экз. книг [9. Л. 2–7].

Рассмотрим подробнее деятельность Прибайкальского союза кооперативов. Взять на себя задачу политического и культурного строительства деревни всецело на свои плечи было нецелесообразно для кооперации. У нее были специальные задачи в области материального поднятия сельского хозяйства, однако решение их «соединяется с поднятием общего культурного и гражданского уровня кооперативной среды». Как отмечалось в одной из статей кооперативной газеты, «кооперация, стремящаяся экономически сплотить и

объединить демократию, понимает, что ее прочность лежит в том или ином культурном уровне населения» [10].

Культурно-просветительный отдел начал организовываться в 1917 г., в обязанности отдела входило устройство чтений, лекций, курсов, библиотек. Представление о целях, задачах, особенностях культурно-просветительной работы кооперативного общества дает его организационно-распорядительная документация. В Уставе издательского подотдела неторгового отдела Прибайкальского союза кооперативов сформулирована его цель – развитие народного просвещения путем удовлетворения потребностей в «серьезном, глубоком и широком печатном слове». Указывается, что поставленная цель достигается посредством организации: издания ежедневной общественно-политической газеты; издания технической, научно-популярной, художественной и детской литературы, учебников, а также книг «по всем отраслям знания и жизни»; районного книжного склада и его филиалов на местах [11. Л. 20].

Печатное дело должно было обуславливаться спросом, состоянием книжного рынка, технической состоятельностью и планом совместного ведения издательского кооперативного дела в контакте с крупными союзными объединениями, земским и городским самоуправлением. Предполагался выпуск (кроме газеты) и кооперативного журнала-ежемесячника. Заведующим издательским отделом, согласно уставу, должно было быть «лицо, могущее удовлетворить требованиям по общему развитию и специальным знаниям в области теории постановки книжного дела, задач и способов, истории внешкольного образования, классификации и методологии наук, очередных задач книжного дела кооперации» [Там же. Л. 21].

Прибайкалсоюзом, помимо ряда промышленных предприятий, мастерских и мельниц, в свое время были приобретены две типографии: первая – А.К. Кобылкина в Верхнеудинске (в апреле 1918 г.), вторая – И.А. Лушников в Троицкосавске. Благодаря этим приобретениям для кооперации создавалась возможность основать собственное издательское дело. Осенью 1918 г. в Прибайкалсоюзе состояло 35 типографских служащих, в том числе 1 заведующий, 1 машинист, 5 печатников, 1 корректор, 13 наборщиков, 4 разборщика, 5 переплетчиков, вертельщики и прочие рабочие [5].

Предполагалось заниматься не только печатанием отчетных бланков, изготовлением конторских книг и всякого рода циркуляров. Среди первоочередных задач называлось создание печатного органа как для обсуждения общественных вопросов, так и для осведомления населения и низовых обществ о работе союза. Как отмечается в документах того времени, снабжавший население товарами, удовлетворявший его материальные нужды, кооперативный «союз не мог быть глухим и к духовным его запросам». Вскоре после организации неторгового отдела приступили к изданию печатного органа – ежедневной газеты «Прибайкальская жизнь», которая со временем была известна «во всяком селении глухой забайкальской тайги» [11. Л. 15]. Газета выходила с 3 мая 1918 г. по 17 августа 1919 г. Общественно-демократическая, социалистическая газета – так она себя позиционировала – имела целью освещать текущую политическую и общественную жизнь, а равно крупные события и факты из области науки, художественной и литературной жизни и также жизни кооперации, само-

управлений. К отделам газеты относились: «Кооперативный», «Из жизни Прибайкалья», «По Сибири», «Обзор печати», «Хроника», «Справочный отдел», «Объявления».

Обращалось внимание на необходимость издавать газету «как следует, беря на себя все неизбежные расходы, в расчете на нематериальные завоевания и роль печатного слова и будущее укрепление, и даже материальное процветание печатного органа. Газета в деревне – редкий гость; деревня в громадном большинстве – всколыхнутое политической бурей море, еще только начинает разбираться в заданиях политического дня» [11. Л. 24].

Однако критика большевистской политики, неоднозначные оценки происходивших событий, содержащиеся в материалах газеты, летом 1918 г. привели к ее временному закрытию (с 7 июля по 9 августа 1918 г.) СибЧК – Сибирской чрезвычайной комиссией по борьбе с контрреволюцией. Возобновлен ее выпуск после падения советской власти в Забайкалье. В период диктатуры Г.М. Семенова исчезли яркие и остро политические материалы. «В целом она очень помельчала по сравнению с прошлым периодом ее существования – при большевиках» [12. С. 119].

В коллегиальный орган газеты входили редактор, секретарь, сотрудники. Состав редакции и конторы газеты был предусмотрен сметой на 1919 г., утвержденной съездом уполномоченных кооперативного союза. В редактировании газеты в разное время принимали участие С.Г. Вологодский, этнограф Г.Д. Куренков (издана и его книга под настоящей фамилией – А.Н. Липский¹), Н.И. Угрюмов, В.Н. Чудинов, И. Евстратов [13. С. 95–96]. «Политический барометр в 1919 г. был так неустойчив, что газету пришлось в конце концов закрыть, по независящим (от кооператоров. – *примеч. автора*) причинам» [11. Л. 15 об.]. Позднее в течение нескольких месяцев 1922 г. примерно с еженедельной периодичностью выпускалась другая газета – «Прибайкальская кооперация».

В связи с закрытием газеты «Прибайкальская жизнь», «чтобы не выбрасывать из типографий нескольких человек» специалистов-наборщиков, пришлось принять экстренные меры к обеспечению их работой посредством выпуска книжных изданий. Улучшению ситуации способствовал выпуск собственной печатной продукции, репертуар которой во многом формировался по предложению известного деятеля книжного дела М.И. Пашина. Тиражи изданий были довольно высокими. К осени 1919 г. увидели свет календари на 1920 г. по образцу столичных: еженедельник (10 тыс. экз.), ежемесячник (20 тыс. экз.), табель-календарь (5 тыс. экз.). Кроме того, были изданы: «Единая общеобразовательная школа» Гуревича и др., под редакцией Игнатьева (2 000 экз.); «Исторический очерк развития Прибайкальского союза кооперативов» Н.И. Угрюмова (1 200 экз.); «Василиса Марковна»² Н.А. Полушина, пьеса для народных театров (2 400 экз.). Наличие собственной издательской продукции позволило произвести обмен изданиями с кооперативными союзами Сибири: Енисейским, Томским,

¹ Липский А.Н. Материальная культура: Опыт общего обзора наблюдаемых явлений, введение к детальному их описанию / Г.Д. Куренков (А.Н.Л.) [псевд.]. Верхнеудинск : Тип. Приб. т-ва кооперативов. 1918. [4], 35 с.; 21 см. (Материалы по этнографии Гольдов. Вып. 1).

² Полушин Н.А. Василиса Марковна, или Правда и въ сарафане сильна: Сцены из деревенской жизни (Для народного театра). Верхнеудинск : Изд. кн. скл. Прибайкальск. союза кооперативов, [1919]. 47 с.; 13 см. (Для взрослых). Напеч. в Троицкосавске.

Алтайским и др. В книжном складе увеличился и стал разнообразнее ассортимент книг, что «облегчило работу сотрудников-культурников в уездах» [11. Л. 16].

Для «более правильной и солидной постановки дела» книгоиздательство нуждалось в постоянных сотрудниках, организации редакционной комиссии. Создание последней приостановилось в связи с тем, что верхнеудинская типография была закрыта (в ноябре 1919 г.), реквизирована семеновской властью со всеми материалами, бумагой и переведена в Читу. «Сгустилась политическая обстановка, рушилось общее благополучие, была выбита из колеи всякая деятельность (кооперативного) союза». Но все-таки издательское дело окончательно не замерло; большая часть типографских рабочих осталась на службе в кооперативном союзе, в Троицкосавске. Здесь вышли в свет книги: «О школах для взрослых» В.А. Игнатьева (5 тыс. экз.), «Главные пасечные работы» М.А. Дернова (3 тыс. экз.), «Василиса Марковна», 2-е изд. Н.А. Полушина (2 400 экз.). Выпуск ранее предпринятых в кооперативной типографии изданий был завершен в частной верхнеудинской типографии С.Б. Нодельмана: Сборник стихотворений (Н.А. Некрасова, И.С. Никитина, С.Я. Надсона и др.) (3 тыс. экз.); «Беседы по пчеловодству» Осипова (3 тыс. экз.), «Сигнал» В.М. Гаршина (3 тыс. экз.) [11. Л. 16].

В 1919 г. издательство работало более или менее интенсивно. Но в 1920 г. «ненормальные условия общественной и экономической жизни», отсутствие бумаги и других материалов неблагоприятно сказались на издательском деле. В июле 1920 г. по распоряжению (советских) властей Троицкосавская типография была разделена на две части и «худшая из них» переведена в Верхнеудинск. «Издательством занялось само государство» [Там же. Л. 16 об.]. В типографии после приведения ее в надлежащий вид выполнялись заказы правительственных учреждений. Кроме того, издана работа М.И. Пашина «Библиотека. Опыт руководства для небольших библиотек» (4 тыс. экз.), начался выпуск кооперативного ежемесячного журнала «Прибайкальский край» (1920–1921 гг.). Журнал имел цель путем освещения и разработки вопросов общественно-политической жизни, теории и практики кооперативного движения мобилизовать интеллигенцию на служение народу. Программа журнала включала отделы: литературно-художественный, искусства, естествознания, сельского хозяйства и других отраслей, обозрение кооперации, библиографии.

В целом за полтора года, с марта 1919 г. по 1 октября 1920 г., выпущено 16 изданий. Среди изданий Прибайкалсоюза также имелись: «Сказки, баллады и легенды» А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова (3 тыс. экз.), «Избранные стихотворения» М.Ю. Лермонтова (3 600 экз.), «Муму» И.С. Тургенева (3 тыс. экз.), «Как жили люди в старину: очерки первобытной культуры» Д.Н. Кудрявского (3 тыс. экз.), «Труды V очередного съезда уполномоченных Прибайкальского союза кооперативов» (500 экз.), «Планы упрощенных постановок пьес» (таблица) Вербо, Платонова. Таким образом, книжный репертуар Прибайкалсоюза включал художественную, справочную, научно-популярную литературу, издания по истории, вопросам образования, сельского хозяйства, кооперации.

В докладной записке заведующего издательством в правление Прибайкальского товарищества кооперативов осенью 1920 г. предлагалось в

условиях «временной скудности в средствах и силах» прибегнуть по примеру г. Читы к соглашению по взаимной работе с земством в лице школьного отдела с подотделом школьного и внешкольного образования. Кроме того, предполагалось войти в контакт и с городским самоуправлением, в частности, с целью издания брошюры К.С. Матвеева «Где и как найти нам правду», полезной кооператорам-старообрядцам, интересующимся религиозными вопросами (попутно отмечалось, что стоимость ее выпуска выросла за небольшой период с первоначальных 300 до 500 руб.) [11. Л. 24 об.].

В записке отмечается, что центральным союзам сибирской кооперации, ввиду полного отсутствия книг на рынке и большого спроса на них из деревни, было предложено немедленно скупить все книги и библиотеки у частных лиц и наконец приступить к планомерному распределению книг и книжных складов. Для освещения всего происходящего в кооперации, информирования периферии говорилось о желательности поступлений в редакцию газеты планов работы, копий резолюций местных отделов / обществ. Кроме того, предлагалось как можно скорее приобрести частную типографию (за 40 тыс. руб.), чтобы не очутиться перед фактом роста цен, отмечая, что «промедление в торговом мире смерти подобно». Либо приобрести добавочные шрифты, так как таковых при существующей типографии недостаточно. Теснота помещения, грязь и отравленный воздух из-за скученности работающих – все отражалось на качестве работы. В записке, содержащей перечень конкретных мер по исправлению ситуации в книжном деле, подчеркивалось, что при «молодом составе» кооперативов и инструкторов идейное и практическое руководство кооперативным движением в значительной степени должно восполняться издательской работой [Там же. Л. 23].

Сформированный в составе Прибайкалсоюза неторговый отдел помимо издательской работы организовывал книжные склады кооперации на областном и районном уровнях. Книжный склад в небольшом масштабе существовал с начала действий товарищества. В Верхнеудинске книжным складом заведовал с 1919 г. М.И. Пашин.

В разделе устава кооперативного союза, посвященного книжному складу, отмечается, что он не должен искать покупателя на книгу, как на товар; в его задачу входит снабжение читателя истинно хорошей книгой. Поэтому наряду с приказчиками склад должен иметь одного специалиста-библиофила, практически знакомого с книжным делом и рынком, теоретически подготовленного к тому, чтобы давать ответы на все вопросы в области самообразования, организации и подбора библиотек, в особенности народного типа, характеристики той или другой книги, умения понять психологический тип читателя и соответственного подбора книг для его чтения.

В число задач районного / областного склада входило также объединение всех закупок книг у издателей и книготорговцев, что давало возможность несколько удешевить книгу и сделать ее доступной по цене. По мере развития операций по купле-продаже своих и посторонних печатных изданий планировалось открытие отделений в наиболее «крупных и интеллигентных местах», не отказываясь при случае от организации мелочной разносной торговли в виде книжных офеней [Там же. Л. 20 об.].

Собственный книжный склад был создан, но ему грозила опасность остаться без товаров. Развитию книжного дела кооперативного союза в зна-

чительной мере препятствовали общая транспортная разруха, сокращение книгоиздательской деятельности и, соответственно, поступлений из центра (Москвы, Петрограда), вызванные войной и революцией.

Сначала деятельность сводилась к снабжению обществ конторскими книгами и бланками, поставить широко книжную торговлю не представлялось возможным из-за притеснений, чинимых полицейским надзором. Только в 1917 г. склад расширил свои действия путем ввода в продажу книг по вопросам общественной жизни. В 1917 г. отпущено разной литературы и конторских книг на 23 538 руб. и с 1 января 1918 г. до октября 1918 г. – на 44 495 руб. [5]. Среди рекламируемых для продажи изданий были отрывные общественно-педагогические календари, например на 1918–1919 год (по цене 5 руб. 50 коп.). В кооперативном киоске продавались газеты: «Трудовая Сибирь», «Забайкальский луч» (читинские); «Борьба», «Дело», «Сибирь», «Свободный край» (иркутские); «Голос народа» (томская); «Прибайкальская жизнь» (местная), а также брошюры «по разным вопросам кооперации и жизни» [14]. Необходимость в организации книжного склада Прибайкалсоюза была связана и с задачей обслуживания намеченной к открытию сети народных библиотек.

В Красноярском сельском культурно-просветительском обществе (включавшем 28 человек) Прибайкальского союза кооперативов в первой половине 1919 г. расходы библиотеки на приобретение книг составили 550 руб., газет и журналов – 72 руб., наем помещения (народный дом со сторожем) обходился в 100 руб. Новые поступления в объеме 573 экз., в том числе 251 экз. беллетристики, можно считать немалыми для того времени. Среди выписываемых газет числились «Прибайкальская жизнь», «Наше дело», «Наша деревня» и др. Популярностью у населения пользовались тематические чтения «Авось и небось», «С хмелем спознался, с честью расстался» на основе сочинений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и других русских писателей с использованием волшебного фонаря (проектора). В отчете о работе культурно-просветительского общества (форма которого напоминает во многом анкету) значился в том числе вопрос: «Каково отношение населения к деятельности кружка / общества?». Ответы распределились следующим образом: треть населения относится хорошо, треть – индифферентно, треть – враждебно [15. Л. 3–4 об.].

С 1916 г. Прибайкальское торгово-промышленное товарищество кооперативов стало организовывать свою центральную библиотеку, в которой в 1919 г. насчитывалось около 3 000 томов (на 1 июня 1920 г. – 4 212 экз.) [9. Л. 2–7]. Ощущались большие проблемы с комплектованием фонда. На книжном рынке имелись, главным образом, журнал «Нива» и приложения к нему за 8–10 последних лет. Библиотека не имела возможности приобрести произведения классиков русской и зарубежной литературы, в том числе таких писателей, как И.А. Гончаров, И.С. Тургенев. Выписывать из России и Востока не представлялось возможности, так как всякое сообщение было прервано.

Фонд библиотеки структурировался по десятичной системе, которая была принята как образец новейшей и самой подробной классификации. Всю читающую публику «притягивали», по большей части, два отдела: детский и беллетристика, составлявшие в фонде соответственно 410 экз. (13%) и

520 экз. (17%). Литература по кооперации, составлявшая 280 экз. (более 9%) от общего фонда, была выделена в самостоятельный раздел. Востребованной она была, главным образом, инструкторами-кооператорами, разъезжавшими по деревням [16. Л. 43].

В годы Гражданской войны Прибайкальский союз кооперативов и его культурно-просветительный отдел поддерживали свои библиотеки, действующие на селе. На 1 января 1920 г. насчитывалось 30 культурно-просветительных кружков кооперации, многие из них имели библиотеки от 100 до 500 экз. литературы. В них содержались труды Ф. Лассалья, П. Лафарга, И.Ф. Арманд, Е.Н. Медынского, Н.А. Рубакина, сочинения Э.Л. Войнич, А.М. Горького [16. Л. 22; 17. Л. 2–44, 56].

Развитие кооперативного движения на территории Бурятии в рассматриваемый период происходило в русле кооперативного движения в Сибири и страны в целом. В архивных документах присутствуют свидетельства взаимодействия с аналогичными организациями других регионов, обмена ведомственными материалами, периодическими изданиями, ссылки на материалы кооперативных съездов разного уровня, необходимость выполнения общих задач [11. Л. 25]. При этом особое внимание уделялось просветительской миссии. Представители кооперативных организаций края, судя по документам, обладали достаточно высоким образовательным уровнем; порой столь разные по своим политическим воззрениям, они стремились распространять просвещение и культуру в народных массах, используя книгоиздательство, периодическую печать, книготорговые точки, библиотеки.

Деятельность кооперативных организаций, осуществлявшаяся в трудных политических, экономических, социальных условиях, несомненно, принесла значительную общественную пользу. Исторический опыт культурно-просветительной деятельности кооперативных организаций может быть использован и в современных условиях в целях равномерного распространения книг на территории республики, более полного удовлетворения духовных потребностей городского и сельского населения.

Список источников

1. Кочкарова З.Р. Культурно-просветительная и воспитательная деятельность кооперации в первые годы советской власти // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. Вып. 4 (46). Ч. 7. Апрель. С. 57–59.
2. Трифонова Е. Н. Развитие потребительской кооперации Бурятии (1920–2006 гг.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2006. 24 с.
3. Клюкина А. Будьте готовы // Прибайкальская жизнь. 1918. 23 октября (№ 51). С. 2.
4. История Бурятии : в 3 т. Т. 3: XX–XXI вв. / гл. ред. Б.В. Базаров. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. 464 с.
5. Прибайкальское товарищество кооперативов // Прибайкальская жизнь. 1918. 22 окт. (№ 50). С. 2.
6. Посадсков А.Л. Книжное дело в Сибири в период Октябрьской революции, Гражданской войны и на начальном этапе строительства социализма (1917–1930) // 200 лет книгопечатания в Сибири: очерки истории книжного дела. Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1989. С. 122–150.
7. Кузнецов-Воронов И. Большевицкое подполье Прибайкалья в борьбе за Советы // Бурят-Монгольская правда. 1933. 2 июля (№ 151). С. 3–4.
8. Кооперация в ДВР // Прибайкальский календарь на 1922 год. Верхнеудинск : Книгоиздательство объединенного Прибайкальского союза кооперативов, 1921. С. 52–55.
9. Государственный архив Республики Бурятия (ГАРБ). Ф. Р-61. Оп. 1. Д. 46.

10. Пути культурно-просветительной деятельности кооперации // Прибайкальская жизнь. 1918. 11 (28) окт. (№ 45). С. 1.
11. ГАРБ. Ф. Р-228. Оп. 4. Д. 2.
12. Голубев Е.А., Цытышева Н. В. Периодическая печать Западного Забайкалья в период белой государственности в Сибири (1918–1919) // Вестник Восточно-Сибирского государственного технологического университета. Улан-Удэ: Изд-во ВСГТУ. 2009. № 2 (апрель–июнь). С. 112–122.
13. Несоветские газеты (1918–1922 гг.): каталог собрания РНБ. СПб., 2002. 168 с.
14. Газетный киоск кооперативов // Прибайкальская жизнь. 1918. 4 (21) окт. (№ 41). С. 4.
15. ГАРБ. Ф. Р-228. Оп. 4. Д. 305.
16. ГАРБ. Ф. Р-228. Оп. 4. Д. 155.
17. ГАРБ. Ф. Р-228. Оп. 4. Д. 157.

References

1. Kochkarova, Z.R. (2016) Kul'turno-prosvetitel'skaya deyatel'nost' kooperatsii v pervyye gody sovetskoj vlasti [Cultural and educational activities of cooperation in the early Soviet years]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal – International Scientific Journal*. 4(46). Part 7. pp. 57–59.
2. Trifonova, E.N. (2006) *Razvitie potrebitel'skoy kooperatsii Buryatii (1920–2006 gg.)* [The development of consumer cooperation in Buryatia (1920–2006)]. Abstract of History Cand. Diss. Ulan-Ude: Buryat State University.
3. Klyukina, A. (1918) Bud'te gotovy [Get ready]. *Pribaykal'skaya zhizn'*. 23rd October. p. 2.
4. Bazarov, B.V. (ed.) (2011) *Istoriya Buryatii* [The History of Buryatia]. Vol. 3. Ulan-Ude: SB RAS.
5. *Pribaykal'skaya zhizn'*. (1918) Pribaykal'skoye tovarishchestvo kooperativov [The Pribaikalsky partnership of cooperatives]. 22nd October. p. 2.
6. Posadskov, A.L. (1989) Knizhnoe delo v Sibiri v period Oktyabr'skoy revolyutsii, grazhdanskoy voyny i na nachal'nom etape stroitel'stva sotsializma (1917–1930) [Book publishing in Siberia during the October Revolution, the Civil War and at the initial stage of socialism construction (1917–1930)]. In: Posadskov, A.L. & Krasilnikov, S.A. (eds) *200 let knigopechataniya v Sibiri: ocherki istorii knizhnogo dela* [200 years of book printing in Siberia: Essays on the history of book publishing]. Novosibirsk: Nauka. pp. 122–150.
7. Kuznetsov-Voronov, I. (1933) Bol'shevistskoe podpol'e Pribaykal'ya v bor'be za Sovety [The Bolshevik underground of Baikal region in the struggle for the Soviets]. *Buryat-Mongol'skaya pravda*. 2nd July. pp. 3–4.
8. Anon. (1921) Kooperatsiya v DVR [Cooperation in the Far East Region]. In: *Pribaykal'skiy kalendar' na 1922 god* [The Pribaikalsky calendar for 1922]. Verkhneudinsk: The United Baikal Union of Cooperatives. pp. 52–55.
9. The State Archive of the Republic of Buryatia (GARB). Fund R-61. List 1. File 46.
10. *Pribaykal'skaya zhizn'*. (1918a) Puti kul'turno-prosvetitel'noy deyatel'nosti kooperatsii [Ways of cultural and educational activities of cooperation]. 11th October. p. 1.
11. The State Archive of the Republic of Buryatia (GARB). Fund R-228. List 4. File 2.
14. *Pribaykal'skaya zhizn'*. (1918b) Pribaykal'skoye tovarishchestvo kooperativov [The Pribaikalsky Partnership of Cooperatives]. 22nd October. p. 2.
15. The State Archive of the Republic of Buryatia (GARB). Fund R-228. List 4. File 2.
12. Golubev, E.A. & Tsypysheva, N.V. (2009) Periodicheskaya pechat' Zapadnogo Zabaykal'ya v period beloy gosudarstvennosti v Sibiri (1918–1919) [The periodical press of the West Transbaikalia during the White Statehood in Siberia (1918–1919)]. *Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta*. 2. pp. 112–122.
13. Mikheeva, G.V. (ed.) (2002) *Nesovetskiye gazety (1918–1922 gg.): katalog sobraniya* [The non-Soviet newspapers (1918–1922): A catalog of the collection of the National Library of Russia]. St. Petersburg: Russian National Library.
14. *Pribaykal'skaya zhizn'*. (1918c) Gazetnyy kiosk kooperativov [Cooperative newsstand]. 4th October. p. 4.
15. The State Archive of the Republic of Buryatia (GARB). Fund R-228. List 4. File 305.
16. The State Archive of the Republic of Buryatia (GARB). Fund R-228. List 4. File 155.
17. The State Archive of the Republic of Buryatia (GARB). Fund R-228. List 4. File 157.

Сведения об авторе:

Одорова Т.Л. – доцент, кандидат исторических наук, доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов Гуманитарно-информационного факультета Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ, Россия). E-mail: otl04@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Odorova T.L. – East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: otl04@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 24.01.2020;
одобрена после рецензирования 19.06.2023; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 24.01.2020;
approved after reviewing 19.06.2023; accepted for publication 05.08.2023.*

Научная статья

УДК 130.2+394.3

doi: 10.17223/22220836/51/8

КОРРЕЛЯЦИЯ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ФИЛОСОФИИ И НАРОДНОМ ТАНЦЕ

Надежда Владимировна Осинцева¹, Ольга Васильевна Сарпова²

^{1,2} Тюменский индустриальный университет, Тюмень, Россия

¹ ossintseva2002@mail.ru

² sarpova-ov@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается соотношение образа человека, сформированного в древнерусской философии, и образа, явленного в народном танце. В результате исследования выявлено, что образ человека, созданный древнерусскими мыслителями, в своих сущностных чертах совпадает с характерными особенностями человека, отражаемыми в народной культуре того времени. Этот образ характеризуется единством духовного и телесного начала в человеке, единством коллективистских и индивидуалистических черт. Человек, наделенный богатым внутренним миром, способен проявить силу духа, волю и свои нравственные качества во всех жизненных ситуациях, отраженных в том числе и в народном танце.

Ключевые слова: древнерусская философия, русский народный танец, образ человека

Для цитирования: Осинцева Н.В., Сарпова О.В. Корреляция образа человека в древнерусской философии и народном танце // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 85–96. doi: 10.17223/22220836/51/8

Original article

CORRELATION OF THE HUMAN IMAGE IN ANCIENT RUSSIAN PHILOSOPHY AND FOLK DANCE

Nadezhda V. Osintseva¹, Olga V. Sarpova²

^{1,2} Industrial University of Tyumen, Tyumen, Russian Federation

¹ ossintseva2002@mail.ru

² sarpova-ov@yandex.ru

Abstract. Having embraced the world in diverse forms and manifestations, the process of globalization led to the development the inverse trend dialectically – the strengthening of the search for national identity. Initially, there was a process of the forming of the human image in any national culture. This process emerged in all forms of culture and was fixed in the mentality of the people. The investigation of human image in the range of the elite culture, represented philosophical thought of XI–XV centuries, and folk dance, the main elements of which were formed in the similar period, assists to identify more accurately and convincingly the characteristics of the Russian mentality.

The ancient Russian philosophical thought had a religious nature, moreover, it was influenced by the Byzantine spiritual culture and Slavic-Russian pagan culture. There is no any fictional and generalized images in the works of the XI–XV centuries, therefore, the thinkers of Ancient Russia reflected the type of personality characteristic of this era.

Majority of the people expressed their understanding of a man via accessible forms, including folk dance. Interpretation of folk dance in approach of anthropological ontology allows identifying the most characteristic features of the inner side of person and the spirit of ethnic culture.

The analysis of cultural occurrence of the history contributes to consciousness of current events. Throughout history, mentality refers to the level of "long duration", hiding in the depth of social life and occasionally emerging in social events.

Giving a comparative analysis of the human image, created by ancient Russian thinkers and revealed in folk dance, it can be concluded that basic characteristics of the human image, described in both elite and folk culture coincide.

Particularly, there is the idea of the unity of the spiritual and physical, which was repeatedly emphasized in the works and reflected in various elements of folk dance. The priority of the spirit over the body was observed in both images the religious era and folk dance through gestures and movements of dancer. The ability to concentrate, to use strength against outward difficulties and inner obstacles emerged in dexterous dance movements. Folk dances was required self-control, discipline, coordination with others from all participants. The individual and collective principles of a personality were most completely represented in both the round dance and interaction of people in community (economic and religious) life. Russian scribes perceived the labor as blessing and source of spiritual development of a person. This idea was reinforced by plenty of dances concerning with depiction of various types of work activity. The labor would not become the subject of folk dance otherwise.

Searching for the origins of national culture allows be aware the most significant spiritual milestones currently and rely on fundamental values as timeless sustainable patterns.

Keywords: ancient Russian philosophy, Russian folk dance, image of a man

For citation: Osintseva, N.V. & Sarpova, O.V. (2023) Correlation of the human image in ancient russian philosophy and folk dance. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 85–96. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/8

Поиск форм идентичности является одной из важнейших экзистенциальных проблем современного общества в условиях глобализации. Обращение к национальной культурной традиции во всех ее видах становится мейстримом не только научных исследований в области философской антропологии, но и широкого общественного интереса. В любой национальной философии складывается свой идеальный образ человека, который становится близок и понятен каждому независимо от того, в какой форме он выражен: музыке, танце, былинах, литературных произведениях, моделях восприятия истории, философии. Если обретение идентичности человеком наиболее успешно осуществляется на основе национальной культуры, то потеря национальных корней формирует полубразованного, полунравственного человека, который, по определению Й. Хейзинги, есть «смертельный враг личности» [1. С. 177].

Исследование представления человека в разных культурных формах, с одной стороны, дает возможность сделать его более объемным, с другой стороны, позволяет осуществить компаративный анализ наиболее характерных черт, явленных в том или ином облике. Сопоставление образов человека в элитарной и народной культуре дает возможность обнаружения ментальных характеристик, укорененных в национальной культуре и потому продолжающих оказывать влияние на жизнь современного общества.

Целью данной работы является компаративный анализ характеристик образа человека, который создается в текстах древнерусских мыслителей и в народной танцевальной культуре.

Древнерусская философия и народный танец могут быть хронологически соотнесены. Теоретик танца О.В. Чашкина выделяет пять этапов развития

русского народного танца с IV по XX в. [2], в которых происходило изменение «содержательной основы русского танца, которое напрямую связано с жизненным укладом этноса, его нравами и моралью» [3. С. 35]. Несмотря на то, что в разные периоды на танец оказывали влияние «религиозные формы общественного сознания, экономические, административные и политические условия» [2. С. 358], в нем можно выделить предельно общие черты, которые характеризуют внутренний духовный мир человека. В большей части они оформились в период с XI по XV в.

В языческий период танцевальная культура в большей степени отражала общечеловеческие черты, нежели этнические. Автохтонность танца начинает проявляться с XI в. и усиливается в связи с укреплением национального государства в XIV–XV вв. И если на уровне религиозной культуры процесс становления централизованного государства проявляется в поклонении Святой Троице, отражавшей складывающиеся ментальные установки общества на объединение страны и единство народа, то в народной культуре, явленной в феномене скоморошества еще с XI в., проявляются те же тенденции. Скоморохи, являясь «первыми профессиональными исполнителями русской пляски», развивали и усложняли «лексику, рисунок, смысловую составляющую... бережно сохраняли и создавали новые виды танца» [Там же. С. 361]. Народные гулянья, игрища с исполнением песен, веселых плясок, хороводов поднимали народный дух, сплавляли общество. И хотя христианская церковь не приветствовала народные празднества, гулянья, но искоренить их полностью не могла. Совершить подобное в принципе невозможно, поскольку внутренний мир человека представляет собой определенное духовное единство, в котором глубокая вера в Христа не исключает, а причудливо сочетается с народным духом. Эмоциональная окраска танцевального действия, без которой нельзя помыслить народный танец, усиливает сплоченность. «Установившаяся таким образом согласованность и одновременность эмоциональных реакций обеспечивает группе относительно большую безопасность и силу: сложение подлинной системы эмоций подчас оправдывается полезностью этой системы. Эмоции превращаются в некий общественный институт. Они регламентируются наподобие ритуала» [4. С. 112].

В то же время образ человека, описываемый древнерусскими авторами, приобретает законченный характер к концу XV в. и в дальнейшем лишь дополняется. Поскольку в древнерусской литературе наблюдается отсутствие «вымышленно-обобщенных образов» [5. С. 201], то можно утверждать, что в ней зафиксирован тот тип личности, который характерен для действительности того времени. В отличие от низших слоев общества, которые проявляют свои ментальные установки в практической деятельности, высокая образованность элиты древнерусского общества давала ей возможность вербально выразить национальный менталитет. Светские, не говоря уже о религиозных, авторы находились под влиянием византийской культуры, однако они творчески перерабатывали ее. Одновременно на формирование древнерусского философствования оказывала и славяно-русская языческая культура, имевшая такое же значение, каким пользовалась в истории европейской мысли языческая философия античности [6. С. 14].

Запрет на карнавальную культуру в XVI в., восприятие народного танца как пережитка прошлого в петровскую эпоху и дальнейший период привели к

его вытеснению из городов. Однако в конце XIX – начале XX в. русский народный танец по праву был признан частью национальной самобытной хореографической культуры. Хореографы и балетмейстеры этого периода обращаются к народному фольклору, в результате народный танец превращается в самостоятельный вид и даже проникает в сферу высокого искусства – оперу и балет. Философия того времени, становясь профессиональной и восприняв достижения европейской мысли, обращается к своим корням, православной духовной традиции – исихазму, получившему распространение на Руси в XIV–XV вв., почти угасшему, но уверенно возрождавшемуся в духовном служении Серафима Саровского, старцев Оптиной пустыни и в изысканиях философов Серебряного века.

Образ человека, сложившийся в древнерусской культуре, относился к тому уровню исторической действительности, уровню «большой длительности» (*longue duree*), по определению Ф. Броделя, который, скрытый в глубине социальной жизни, прорывается на поверхность, накопив определенный запас сил [7].

Сущность и дух народа отражаются именно в народном танце. «Я верю во внутреннюю правду всех народных танцев. Это сок земли, дающий жизнь чудному цветку – искусству», – отмечал реформатор балетного искусства М.М. Фокин [8. С. 422].

Рассмотрение народного танца через призму антропологической онтологии позволяет утверждать, что в нем отражен менталитет народа [9] и, следовательно, истинный образ человека. О проявлении в народном танце ментальных особенностей писали авторы прошлого и настоящего времени: В.И. Уральская, М.М. Фокин, К.Я. Голейзовский, Е. Луцкой, Л.П. Морина, И.А. Герасимова, О.В. Чашкина, М.С. Кузнецова, М.А. Чистякова. В частности, Т. Устинова, основатель танцевальной группы Государственного академического русского народного хора им. М.Е. Пятницкого, подчеркивает: «В народном танце живет обобщение, осмысленное отношение к событиям жизни, и если иллюстративные моменты встречаются, то лишь как обдуманый прием в общем решении танца» [10. С. 11]. Не остались в стороне и русские литераторы. Н.В. Гоголь пишет: «Откуда родилось такой разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность» [11. С. 15].

Танец способен одухотворить движения человека, наполнить их живой мыслью [12]. Основатель инэстетики А. Бадью полагает, что искусство само по себе мыслит и производит истины, субъектами которых становятся отдельные произведения. «Танец – это прежде всего образ мысли, лишенной духа тяжести» [13. С. 64], – пишет философ. Танец выражает менталитет народа. Каждый жест, каждая фигура в танце являются сами по себе источником движения, а не следствием внешних причин. Тело в танце забывает, что его тяготит, «танец упраздняет негативное, порочное тело» [Там же. С. 65]. Поэтому танец на своем языке успешно говорит о радости и горе, о мечтах и деяниях народа.

Эти теоретические положения позволяют выявить соотношение образов человека, созданных древнерусскими мыслителями, и в народном танце. Изначально древнерусская философия соизмеряла образ человека с двойственной природой Христа, в котором одновременно присутствовало и Божественное, и человеческое: «...сугубо есть бытие наше: словесно и бессловесно, и бесплотно, и телесно» [14. С. 77]. Душа и тело понимались как единое целое. В танцевальном творчестве это единство представлено наиболее ярко. Идея гармонии души и тела отражена в словах Т.А. Устиновой: «В медленных девичьих и парных хороводах столько благородства, словно поет сама душа русского человека» [10. С. 13].

Функциональное различие души и тела не препятствует их совместному развитию. Напротив, «совершенствовать их необходимо совместно» [5. С. 198]. Кроме того, бессмертная душа может действовать свободно только в единстве с телом, поскольку именно тело делает душу реальной. Без тела ее возможности находятся лишь в потенции» [15. С. 123]. Но и тело не имеет силы без души. Митрополит Никифор отмечает: «...и исполнители все тело силою своею» [14. С. 78]. Принципиальной является мысль о принадлежности силы душе, а не телу. Телесное с необходимостью нуждается в духовном, но сила души проявляется через действия тела. Танец нужен человеку, чтобы через тело выразить внутреннюю энергию, силу души. Слияние внутренней и внешней, духовной и телесной энергии становится возможным в танце. Народный танец материализует дух культуры посредством движений и поз человеческого тела. В танце сквозь имманентное появляется возможность увидеть трансцендентное [16. С. 133]. Источником, инструментом и результатом народного танца выступает человеческое тело.

Свойственного западной теологии категорического осуждения телесного в древнерусской мысли нет. И хотя Никифор Грек считает тело голым субстратом, но у него нет требования «к полной аскезе, прекращению трудовой деятельности, социальных контактов, не рекомендуют всем и сразу отказаться от семьи, имущества» [5. С. 200]. Телесное не воспринимается только как греховное. Несколько веков церковь допускала народные гулянья, праздники, выступления скоморохов, которые имеют свою хореографичность и социальную функцию. В аллегорический притче Кирилла Туровского «О слепце и хромце» (XII в.) также проводится мысль о нераздельности души и тела, которые грешат совместно: «телесно человек хром нравственно, а душа слепа морально, ибо не может разглядеть таящиеся на ее пути опасности» [17. С. 45]. В XV в. продолжатель аскетической традиции Нил Сорский сформулирует положение о совместном исправлении души и тела. «Условием гармоничного существования должно быть не насилие духа над телом, а их союз» [18. С. 162].

Слова древнерусских мыслителей о соотношении души и тела находят подтверждение в народной танцевальной культуре. Танцующие показывали силу духа через ловкие, статные движения тела. О.Н. Князева дает описание мужского танца: «Парень, выходя на танец, делает круговую проходку, расправляя грудь и раскрывая руки, как крылья... от всего этого создается впечатление большой физической силы» [19. С. 9].

Образ матери Т.А. Устинова воссоздает следующими словами: «А как взмахнет она своим неповторимым жестом платочком и пройдет по разом

раздвинувшемся кругу – будто в сказочную царевну превращалась и статью и красотой» [10. С. 4]. В этих словах очень глубокий смысл народного танца, затрагивающий онтологическое преобразование человека. «Неповторимым жестом» – это не о движении мышц и связок, это о движении души, потому как душа человека неповторима и уникальна. Неповторимость движению придает душа, которая наполняет тело. «Разом раздвинувшийся круг» свидетельствует о том, что девушка нежная, хрупкая обладает неслыханной силой, но не физической, а духовной. Эта внутренняя энергия, передаваемая через шаги и жесты, впечатляет окружающих. Как возможно превращение в царевну? Не физически, не костюмом или украшениями, а через образ. Образ прекрасной царевны присутствует во всех народных сказках: скромна, умна, красива, добра и т.д. Чтобы превратиться девушке в царевну, нужно станцевать ее образ, пластикой человеческого тела показать душевную красоту и доброту. Интересное определение слову «стать» дает В.И. Даль: «...телосложение, склад, стройность стана, роста, соразмерность всего тела и членов» [20. С. 310]. То есть через «стать» человека выражается то, кем он стал, его сущность. В этом смысле танец – это могучая сила преобразования человеческой души. Культура нуждается в телесном воплощении, мало знать – надо многое уметь. Недостаточно знать о достоинстве – нужно быть достойным, т.е. *стать* таковым.

В древнерусской литературе человек, стремящийся к чистоте своей души и достигающей ее, называется подвижником. Человек должен быть способен «к преодолению внешних трудностей, внутренних препятствий на пути... к духовному совершенству и общению человека, борющегося за самого себя, свое общество (род) и Родину» [21. С. 275]. Такой же образ волевого, сильного духом человека создается в танцах «Брянские игрища», «Смоленский гусачок», «Сапожники» и др. В народной танцевальной культуре воспевается активная жизненная позиция, и монахи подавали пример активно действующей личности в мирской жизни. Таким был Феодосий, один из основателей Киево-Печерской лавры.

Лишь тот человек, кто способен бороться с внутренними страстями, размышлять над собственными деяниями, формировать в себе навык самоконтроля, обретет свое личностное начало с ценностным и смысловым содержанием. Люди, не способные на это, не могут создать такие танцы, как «Сказ о русской земле», «Золотая цепочка», «Уральская шестёра», «Тверские ложкари» и др. Танец требует от человека своеобразной дисциплины, внутреннего самоконтроля. У «танцующего всегда присутствует ощущение равновесия, центра, т.е. танцор всегда находится в системе координат. За танцевальной пластикой мы можем видеть не только создание поз, геометрических фигур, рисунка, но и точный расчет силы прыжка, количество поворотов, длины и ширины шага, ускорения и замедления движений» [16. С. 133]. В русском народном танце, помимо спокойных лиричных движений и фигур, в большом количестве присутствует сложная трюковая лексика как у юношей, так и у девушек. Присядки, дробы, хлопушки, крутки, прыжки, вращения, броски ног, сальто, проходка на руках и пр. исполняются, как правило, сольным выходом и демонстрируют физическую силу, ловкость, удаль, смелость. В то время, когда солистом выполняется трюковая связка, остальные участники танца обязательно выражают свое удивление и восхищение. Это

говорит о том, что в народе ценят, любят и уважают сильного и волевого человека.

Семантика движений и положений рук в русском народном танце совпадает с образом борющегося, стремящегося к самораскрытию человека, описанного в древнерусских источниках. Руки в народном танце играют исключительно важную роль. Порой даже в сказках рукам приписывали сакральные свойства. Они не только дополняют пластический рисунок тела, но и очень тесно взаимосвязаны с характером исполнения и определением взаимоотношений между танцующими. Перемена позиции рук в народном танце – это своеобразный разговор, целая история отношений людей друг к другу. Если это дуэт мужчины и женщины, то внимательное и любящее отношение проявлялось в положении рук юноши, который слегка касался рук или корпуса девушки. И в то же время захваты под локоть в паре, повороты под рукой партнера демонстрируют раскованные (на равных) взаимодействия.

Кроме прочих, общим положением в русском народном танце у юношей и девушек были широко открытые в сторону руки. Широкое, приподнятое положение рук в русском народном танце олицетворяет внутреннюю готовность к принятию мира, каким бы трудным он не оказался. С верой и радостью человек устремлен к самодвижению и самораскрытию. В народном танце «рассказ о красоте и величии нашей природы, о гордом и свободолюбивом русском человеке, его трудовой жизни и прекрасных мечтах» [10. С. 13], – пишет Т.А. Устинова.

Традиционной чертой русского национального характера всегда считался коллективизм. Ж.В. Зарицкая называет его «индивидуализированным коллективизмом». Данная особенность сформировалась под влиянием географических и исторических факторов.

Во-первых, дуализм ценностей характерен для крестьянской общины, в которой существовали индивидуальная собственность и индивидуальный труд, равенство каждого определялось правом участвовать в общинном сходе и правом высказывать свое мнение. Значимость личности определялась и правом выхода из общины. В то же время община являлась «общественно-хозяйственным организмом, характеризующимся совместным пользованием земли, совместным ведением хозяйства» [22. С. 49], где в «межличностных отношениях сложились принципы взаимопомощи и взаимоподдержки» [Там же. С. 50].

Во-вторых, дуализм ценностей закреплялся на основе православия, которое утверждало идею индивидуального свободного выбора между добром и злом, персональной ответственности за этот выбор и, следовательно, определяло индивидуальный характер спасения. Однако, провозглашая спасение души главной целью, православие указывало, что оно возможно только «через индивидуально-коллективное взаимодействие людей внутри Церкви» [Там же. С. 51].

Личностное начало активно проявляло себя в периоды исторических изломов, когда элита общества находилась в состоянии раскола. Сила народа проявлялась в единстве, сплоченности и жертвенности во благо общества. «Понимание этого присутствует и в элите русского общества, которая при необходимости умела извлекать из народной среды наиболее способных и сознательных представителей, а при обращении к народу взывала не к корыстным интересам, а к высшим духовным ценностям» [23. С. 14].

Ярчайшим примером единства индивидуального и коллективного начал в русском танце является хоровод. «В хороводах передаются коллективные процессы труда и бытовые сцены, они несут отпечаток местных условий жизни, природы, традиций, истории» [10. С. 37]. Хороводный танец – одна из наиболее обобщенных форм народного эпоса. Медленные и торжественные хороводы Севера не сравнимы с бурными и веселыми хороводами Юга нашей страны. При всех этих различиях их объединяет одно – круг как основная фигура, имеющая древнее сакральное значение. Возникшие еще в древности хороводы были связаны с магическими действиями. Древние славяне пытались таким образом получить милость божества и урожаи, которые им давали возможность дожить до следующего года.

Весенние и летние гулянья на Руси непременно сопровождались хороводами, которые представляли собой разыгрывание сюжета исполняемой песни. Гармонично связанные между собой танец, игра и песня являлись составляющими элементами русского хоровода. «Каравод», или «карагод» (в народном произношении), объединял большое количество людей, которые, взявшись за руки, двигались по кругу. В.И. Даль дает такое определение хороводу: «...собрание сельских девок и молодежи обоего пола, на вольном воздухе для пляски с песнями» [20. С. 561]. Хоровод объединял людей в единый организм, каждый чувствовал себя частью этого коллектива, люди обобщены действием и настроением. Несмотря на большое количество людей в хороводе, присутствие импровизации, нерегламентированного выхода из танца, все равно хоровод представляет собой целостную фигуру, где множество единичного превращается в единое. Однако, с другой стороны, хоровод как коллективный танец никогда не принижал значимость индивидуальности танцующего и позволял исполнителю выразить свою личность. Эта ценность коллективного и индивидуального начал в образе русского человека очень удачно передается в описании Т.А. Устиновой одного из древних хороводов. «Хоровод закружился еще быстрее, еще стремительнее. Затем круг разомкнулся, образовался полукруг, в середину которого вошли девушка и юноша. Девушка плавно обошла юношу, а потом с увлекающей стремительностью понеслась по кругу, лукаво поглядывая на юношу, который, исполняя сложную фигуру танца, едва поспевал за ней. За первой парой – вторая, третья, четвертая начинали свою пляску. И, наконец, все снова соединились в общий хоровод, закружились точно на карусели» [10. С. 38]. Во всех коллективных русских танцах участники не обезличены, каждый из них находит свой индивидуальный прием, чтобы подчеркнуть свою особенность: наклон головы, взгляд, взмах платком, движение руки.

Древнерусские мыслители дополняют образ человека еще таким качеством, как уважительное отношение к трудовой деятельности. Владимир Мономах относится к труду как к средству, необходимому для нравственного совершенствования человека. Он с гордостью отмечает, что Бог сделал его «к любому человеческому делу способным» [24. С. 163]. «Для Сергия труд – благословение, а не проклятие Божие: именно в труде человек приближается к аскетическому пониманию христианства, труд с духовной точки зрения становится не просто способом выживания, но прежде всего формой духовного делания и источником внутреннего роста человека» [25]. На примере собственной жизни Преподобный Сергий показывает соединение двух цен-

ностей – «любовь к Богу и деятельная любовь к ближнему» [25]. У В.О. Ключевского написано: «...пекарем, мельником, дровоколом, портным, плотником, каким угодно трудником, служил ей, как раб купленный, ...ни на один час не складывал рук для отдыха, как потом, став настоятелем обители и продолжая ту же черную хозяйственную работу», «...указывал дело всякому по силам...» [26. С. 250]. Труд необходим человеку как источник к существованию, однако в понимании Сергия Радонежского любой труд может быть духовным. В конечном счете деятельный исихазм Сергия способствовал объединению русских земель.

Нельзя не обратить внимания на то, как в русском танце выражена любовь к труду и своей природе. В народных танцах «Ленок», Костеля», «Капустка» изображается движение, связанное с тем или иным трудом: работа в поле, вышивание, шитье, тканье и др. О выращивании льна говорят слова песни «Ленок», а танцующие через движения и позы показывают, как сеют лен, как полют, как обрабатывают, превращая в пряжу и ткань, и наконец шьют из него рубашки. Например, во время рубки капусты исполняли танец «Капустка». Количество плясунов в нем было всегда нечетным, это связано с тем, что листьев в кочане нечетное число. Кроме этого, встречаются пляски, в которых благодаря рисунку и движениям танцующих раскрываются и имитируются процессы изготовления одежды и обуви, прядение ниток, ткачество – «Сновуха», «Толкуша», «Веретено», «Сапожники» [3. С. 33]. Вряд ли создавались бы народом танцы о том, что неприятно или не вызывает уважения.

В творческой деятельности Нила Сорского были продолжены идеи исихазма. Он оставил значительное наследие, которое отличается от идей Сергия Радонежского усилением внимания на духовно-нравственное самосовершенствование человека. В целом можно отметить, что Нил Сорский пишет о внутреннем мире человека, «цель которого – гармония человека с окружающим его миром и полное согласие с Богом» [5. С. 209].

Характерные черты русского народного танца слагались на основе географических и климатических особенностей территории, где жил человек. Только чувствуя глубокую душевную гармонию с окружающим миром, ощущая себя равноценной частью природы своего края, можно создать такие танцы, как «Зимушка», «Метелица», «Завейница», изображающие картинки зимнего русского веселья. Явления природы и образы животного мира являлись вдохновляющим источником, на основе которого рождались русские народные танцы: «Цвети, земля», «Лебедь», «Уточка», «Журавель», «Гусачок», «Воробей», «Ивушка», «Березка» и др. Хоровод «Березка», известный даже современному зрителю по одноименному ансамблю, вызывает ощущение волнующей поэзии о безбрежных далях, березовых рощах. Зритель смотрит на «плывущих» девушек с веточкой молодой березки в руках и словно вдыхает аромат весны. Не может быть такого эффекта без трансцендентной связи человека со своей культурой, традициями и родной природой.

На основании проведенного анализа характеристик образа человека, который создается древнерусскими мыслителями и в русском народном танце, можно отметить, что письменные источники и танцевальное творчество выражают основные ментальные установки русской культуры. Гармония телесного и душевного начал, волевой и борющийся характер, достойное признание индивидуальности в коллективе, любовь к своему ремеслу и окружа-

ющей природе – все это выражено в учениях Сергия Радонежского, Владимира Мономаха, Никифора Грека, Кирилла Туровского, Нила Сорского, а также во всем многообразии русских народных танцев, которые полны благородства, патетической героики, задушевной лирики, искрящегося юмора. Обращение к образу человека в древнерусской философии позволяет не только глубже познавать специфику русской философии в целом, но и понимать традиции русской культуры, что крайне важно для полноценного становления современной личности. Процесс культурной идентичности непременно предполагает философско-культурный диалог во времени и пространстве, в ходе которого формируется понимание человека и его проблем в современности.

Список источников

1. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир: эссе / сост., пер. с нидерл. и предисл. Д. Сильвестрова. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 456 с.
2. Чашкина О.В. История становления и развития русского народного танца // Современные научные исследования и разработки. 2017. № 7 (15). С. 358–362.
3. Николаева Л.Я. Русский народный танец: истоки и современность // Культурное пространство русского мира. 2019. № 1 (9). С. 31–38.
4. Февр Л. Бои за историю. М. : Наука, 1991. 629 с.
5. Ионайтис О.Б. Антропологические идеи в философии средневековой Руси // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2014. Т. 125, № 1. С. 197–216.
6. Замалеев А.Ф. Философская мысль русского средневековья (XI–XVI вв.). Л. : Наука, 1972. 248 с.
7. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность // Философия и методология истории. М. : Наука, 1977. С. 115–142.
8. Фокин М. Против течения. Л. ; М. : Искусство, 1962. 639 с.
9. McFee G. Understanding dance. London ; New York : Routledge, 1996. 344 p.
10. Устинова Т.А. Избранные русские народные танцы. М. : Искусство, 1996. 593 с.
11. Гоголь Н.В. Собрание сочинений. М. : Гос. изд-во худ. лит. Гослитиздат, 1953. Т. 6. 2112 с.
12. Clark J.O. Dance and Intrinsic Significance: A Phenomenological Approach // Thinking Through Dance: Philosophy of Dance Performance and Practices. Milton Keynes UK : Dance Books, 2013. P. 202–222.
13. Бадью А. Малое руководство по инестетике / пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
14. Послание Никифора, митрополита Киевского к великому князю Владимиру, сыну Всеволода, сына Ярослава // Послания Митрополита Никифора. М., 2000. С. 75–82.
15. Чумакова Т.В. Нравственный опыт в книжности Древней Руси // Мысль: Журнал Петербургского философского общества. 1999. Т. 3, № 1. С. 119–139.
16. Осинцева Н.В. Гносеологическое значение танца // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 1-1 (51). С. 132–134.
17. Мильков В.В. Идеиное своеобразие религиозных воззрений Кирилла Туровского // Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях. 2016. № 6. С. 36–65.
18. Чумакова Т.В. Образ человека в культуре Древней Руси: опыт философско-антропологического анализа: дис. ... д-ра филос. наук. СПб. : СПбГУ, 2002. 409 с.
19. Князева О.Н. Танцы Урала. Свердловск : Уральский рабочий, 1962. 168 с.
20. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М. : Русский язык, 2000. Т. 4. 688 с.
21. Иванов Д.В. Архетип российского воспитания: «образ человека борющегося» в исторических и литературных памятниках // Философия образования. 2000. № 1. С. 274–280.
22. Зарицкая Ж.В. О специфике русского коллективизма // Вестник НГУ. Серия: Философия. 2013. Т. 11, вып. 3. С. 48–54.

23. Сарнова О.В. Потенциал древнерусской философии в контексте самоидентификации современной молодежи // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2017. Т. 6, № 2А. С. 5–21.
24. Поучение Владимира Мономаха // Изборник: Повести Древней Руси. М. : Худож. лит., 1986.
25. Святейший патриарх Кирилл Главное чудо Сергия Радонежского – он сам. Интервью 21 июля 2014 г. <http://www.patriarchia.ru/db/text/3693883> (дата обращения: 20.02.2020).
26. Ключевский В.О. Значение преп. Сергия Радонежского для русского народа и государства // Литературные портреты. М. : Современник, 1991. С. 245–257.

References

1. Huizinga, J. (2010) *Teni zavrashnogo dnya. Chelovek i kul'tura. Zatemnennyy mir: esse* [Shadows of Tomorrow. Man and culture. The Darkened World: An Essay]. Translated from Dutch by D. Silvestrov. St. Petersburg: Ivan Limbakh.
2. Chashkina, O.V. (2017) Istoriya stanovleniya i razvitiya russkogo narodnogo tantsa [History of the formation and development of Russian folk dance]. *Sovremennye nauchnye issledovaniya i razrabotki*. 7(15). pp. 358–362.
3. Nikolaeva, L.Ya. (2019) Russkiy narodnyy tanets: istoki i sovremennost' [Russian folk dance: origins and modernity]. *Kul'turnoe pro-stranstvo russkogo mira*. 1(9). pp. 31–38.
4. Febvre, L. (1991) *Boi za istoriyu* [Fights for History]. Translated from French. Moscow: Nauka.
5. Ionaitis, O.B. (2014) Antropologicheskie idei v filosofii srednevekovoy Rusi [Anthropological ideas in the philosophy of Medieval Rus]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 3: Obshchestvennye nauki*. 125(1). pp. 197–216.
6. Zamaleev, A.F. (1972) *Filosofskaya mysl' russkogo srednevekov'ya (XI–XVI vv.)* [Philosophical ideas of the Russian Middle Ages (11th – 16th century)]. Leningrad: Nauka.
7. Braudel, F. (1977) Istoriya i obshchestvennye nauki. Istoricheskaya dlitel'nost' [History and social sciences. Historical duration]. In: Kon, I.S. (ed.) *Filosofiya i metodologiya istorii* [Philosophy and Methodology of History]. Moscow: Nauka. pp. 115–142.
8. Fokin, M. (1962) *Protiv techeniya* [Against the Flow]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo.
9. McFee, G. (1996) *Understanding dance*. London; New York: Routledge.
10. Ustinova, T.A. (1996) *Izbrannye russkie narodnye tantsty* [Selected Russian Folk Dances]. Moscow: Iskusstvo.
11. Gogol, N.V. (1953) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 6. Moscow: Goslitizdat.
12. Clark, J.O. (2013) Dance and Intrinsic Significance: A Phenomenological Approach. In: Bunker, J., Pakes, A. & Rowell, B. (eds) *Thinking Through Dance: Philosophy of Dance Performance and Practices*. Milton Keynes, UK: Dance Books. pp. 202–222.
13. Badiou, A. (2014) *Maloe rukovodstvo po inestetike* [A Short Guide to Inesthetics]. Translated from French by D. Ardamskaya, A. Magun. St. Petersburg: St. Petersburg European University.
14. Metropolitan Nikifor. (2000) *Poslaniya Mitropolita Nikifora* [Messages of Metropolitan Nikifor]. Moscow: [s.n.]. pp. 75–82.
15. Chumakova, T.V. (1999) Nравstvennyy opyt v knizhnosti Drevney Rusi [Moral experience in the bookishness of Ancient Rus']. *Mysl': Zhurnal Peterburgskogo filosofskogo obshchestva*. 3(1). pp. 119–139.
16. Osintseva, N.V. (2015) Gnoseological meaning of dancing. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. *Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 1-1(51). pp. 132–134. (In Russian).
17. Milkov, V.V. (2016) Ideynoe svoeobrazie religioznykh vozzreniy Kirilla Turovskogo [The ideological originality of the religious views of Kirill of Turov]. *Drevnyaya Rus': vo vremeni, v lichnostyakh, v ideyakh*. 6. pp. 36–65.
18. Chumakova, T.V. (2002) *Obraz cheloveka v kul'ture Drevney Rusi: opyt filosofsko-antropologicheskogo analiza* [The image of man in the culture of Ancient Rus: A philosophical and anthropological analysis]. Philosophy Dr. Diss. St. Petersburg.
19. Knyazeva, O.N. (1962) *Tantsty Urala* [Dances of the Urals]. Sverdlovsk: Ural'skiy rabochiy.
20. Dal, V.I. (2000) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 t.* [An Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Russkiy yazyk.

21. Ivanov, D.V. (2000) Arkhetip rossiyskogo vospitaniya: "obraz cheloveka boryushchegosya" v istoricheskikh i literaturnykh pamyatnikakh [The archetype of Russian education: "The image of a struggling person" in historical and literary monuments]. *Filosofiya obrazovaniya*. 1. pp. 274–280.
22. Zaritskaya, Zh.V. (2013) O spetsifike russkogo kolektivizma [On the specificity of Russian collectivism]. *Vestnik NGU. Seriya: Filosofiya*. 11(3). pp. 48–54.
23. Sarpova, O.V. (2017) Potentsial drevnerusskoy filosofii v kontekste samoidentifikatsii sovremennoy molodezhi [The potential of ancient Russian philosophy in the context of self-identification of modern youth]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke*. 6(2A). pp. 5–21.
24. Vladimir Monomakh. (1986) Pouchenie Vladimira Monomakha [Teachings of Vladimir Monomakh]. In: Dmitriev, L.A. (ed.) *Izbornik: Povesti Drevney Rusi* [Collection: Tales of Ancient Rus]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 59–70.
25. Patriarch Kirill. (2014) *Glavnoe chudo Sergiya Radonezhskogo – on sam. Interv'yu 21 iyulya 2014 g.* [The main miracle of Sergius of Radonezh is himself. Interview July 21, 2014]. [Online] Available from: <http://www.patriarchia.ru/db/text/3693883> (Accessed: 20nd February 2020).
26. Klyuchevskiy, V.O. (1991) *Literaturnye portrety* [Literary Portraits]. Moscow: Sovremennik. pp. 245–257.

Сведения об авторах:

Осинцева Н.В. – кандидат философских наук, доцент; доцент, кафедры гуманитарных наук и технологий Тюменского индустриального университета (Тюмень, Россия). E-mail: ossintseva2002@mail.ru

Сарпова О.В. – кандидат философских наук, доцент; доцент, кафедры гуманитарных наук и технологий Тюменского индустриального университета (Тюмень, Россия). E-mail: sarpova-ov@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Osintseva N.V. – Industrial University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: osintseva2002@mail.ru

Sarpova O.V. – Industrial University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: sarpova-ov@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 23.05.2020;
одобрена после рецензирования 08.07.2020; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 23.05.2020;
approved after reviewing 08.07.2020; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 712

doi: 10.17223/22220836/51/9

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ РЕКРЕАЦИОННО-ТУРИСТИЧЕСКИХ ПРОСТРАНСТВ В СИБИРСКОМ РЕГИОНЕ

Матвей Вячеславович Савельев¹, Юрий Владимирович Жоров²,
Дарья Сергеевна Жуковская³, Александра Артёмовна Давыдова⁴

^{1, 2, 3, 4} Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

¹ sawmat@mail.ru

² diz-u@inbox.ru

³ zhukovskaya_darya_1983@mail.ru

⁴ dav.aleksa@mail.ru

Аннотация. Авторы статьи обращаются к проблеме организации туристических зон в Сибирском регионе, чрезвычайно богатом разнообразными природными комплексами и объектами. Указывается, что в практике формирования рекреационно-туристических баз отдыха не уделяется достаточно внимания механизмам сохранения экосистем территории и природного достояния Сибирского региона, поскольку отсутствует четко проработанная и обоснованная программа действий. На основе систематизации практического опыта и проведенного исследования наиболее значимых туристических комплексов авторы выявляют ряд общих принципов формирования рекреационно-туристических пространств, которые способны обеспечить сохранение природного наследия и эффективное развитие сферы культурного досуга.

Ключевые слова: природное наследие, экология, туристические базы отдыха, региональная идентичность, архитектурный облик

Для цитирования: Савельев М.В., Жоров Ю.В., Жуковская Д.С., Давыдова А.А. Особенности формирования рекреационно-туристических пространств в Сибирском регионе // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 97–114. doi: 10.17223/22220836/51/9

FEATURES OF THE RECREATIONAL AND TOURIST SPACES FORMATION IN THE SIBERIAN REGION

Matvei V. Saveliyev¹, Yuriy V. Zhorov², Dariya S. Zhukovskaya³,
Alexandra A. Davydova⁴

^{1, 2, 3, 4} Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation

¹ sawmat@mail.ru

² diz-u@inbox.ru

³ zhukovskaya_darya_1983@mail.ru

⁴ dav.aleksa@mail.ru

Abstract. The authors of the paper address the problem of tourist zones organization in the Siberian region, rich in a variety of natural complexes and objects. Despite the generally recognized value and importance of natural complexes, the practice of forming tourist

recreation centers indicates a lack of attention to an eco-saving approach that preserves the environmental heritage. Often, it damages the ecology of the Siberian region. The authors claim the reason is that there is the lack of a well-developed and justified program for action in this direction, which determines the relevance of the study. This problem is quite serious, since the preservation of the diversity and richness of the Siberian environmental heritage is important not only from the standpoint of saving material (natural) resources, but also as a symbolic reserve for the formation of national and cultural identity.

The purpose of the paper is to conceptualize the features of the tourist zones formation in Siberian region, ensuring the preservation of its significant natural complexes and objects.

The authors, basing on the systematization of practical experience and analysis of single centers, discover a number of important components in the organization of tourist complexes in Siberia. As a result, the general principles of the recreational and tourist spaces formation that ensure the preservation of environmental heritage are identified, which determines the novelty of the work done. These include the following five principles:

- 1) The use of pile structures in the construction of tourist facilities that minimize anthropogenic impact on the existing ecosystem.
- 2) Locally-produced products trade has a positive impact on the development of the economy of the Siberian region.
- 3) Organization of various types of tourist leisure and entertainment events, ideologically oriented to the preservation of the existing ecology.
- 4) Creating a comfortable living environment in recreational and tourist spaces, which allows attracting tourist flows with different target audiences.
- 5) The formation of regional identity in the architectural environment that emphasizes the unique appearance of the Siberian region and is an integral part in the creation and design of modern tourist complexes.

The authors draw conclusions that the above principles are obligatory for the creation of recreational and tourist spaces of the Siberian region that meet the trends of modern ecotourism and increase the attractiveness for the consumer.

Keywords: environmental heritage, ecology, tourist recreation centers, regional identity, architectural appearance

For citation: Saveliev, M.V., Zhorov, Yu.V., Zhukovskaya, D.S. & Davydova, A.A. (2023) Features of the recreational and tourist spaces formation in the Siberian Region. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 97–114. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/9

Сибирь славится разнообразными и обширными природными территориями, включающими в себя большое количество заповедников, заказников и национальных парков, различных культурных и этнографических памятников. За счет климатических и природных особенностей в Сибири возможна организация разнообразных видов как активного спортивного, так и оздоровительного или познавательно-просветительного отдыха. Развитие туризма в данном регионе крайне важно, поскольку, помимо сохранения культурного и природного наследия, это может способствовать развитию самых разнообразных сфер деятельности (социальной, экономической, образовательной и т.д.) [1].

И действительно, в настоящий момент формирование туристических связей является одним из приоритетных направлений в области развития субъектов Сибирского региона [2]. Благодаря наличию уникальных природных факторов сибирский туризм весьма разнообразен и доступен как для семей с детьми, так и для людей, путешествующих в одиночку или компаниями. С учетом возраста посетителей, туризм может быть детским, молодежным, нацеленным на людей среднего возраста и пенсионеров, в зависимости от целевой аудитории. Различные районы Сибирского региона предоставляют разнообразные виды туризма, среди которых наиболее развитыми на дан-

ный момент являются горнолыжный, круизный, конный, пешеходный и автотуризм. Стоит отметить, что в Сибири возможно развитие и таких видов туризма, как культурно-познавательный, научный, религиозный, сельский, деловой, этнографический и экологический. Сегодня особенно популярными являются курорты Белокуриха и Шерегеш, предоставляющие санаторные услуги и горнолыжный отдых [3].

Особое значение для развития современного туризма в Сибирском регионе имеют следующие природные комплексы.

Байкальский заповедник – биосферный заповедник ЮНЕСКО, один из крупнейших в России, на территории которого обитают редкие животные, а специально оборудованные туристические маршруты позволяют проводить экскурсии и экспедиции (рис. 1).



Рис. 1. Байкальский заповедник: А – территория Байкальского заповедника; Б – кемпинг на территории заповедника; В – экотропы заповедника (Источник: [12])

Fig. 1. Baikal Reserve: А – territory of the Baikal Reserve; Б – camping on the territory of the reserve; В – ecotrails of the reserve (Source: [12])

Васюганский заповедник – один из самых больших заповедников в мире, «легкие» нашей планеты. Он представлен болотами и имеет на территории около 800 озер, является кладовой огромного количества чистой воды. На территории заповедника развиваются познавательный туризм и экологическое просвещение (рис. 2).

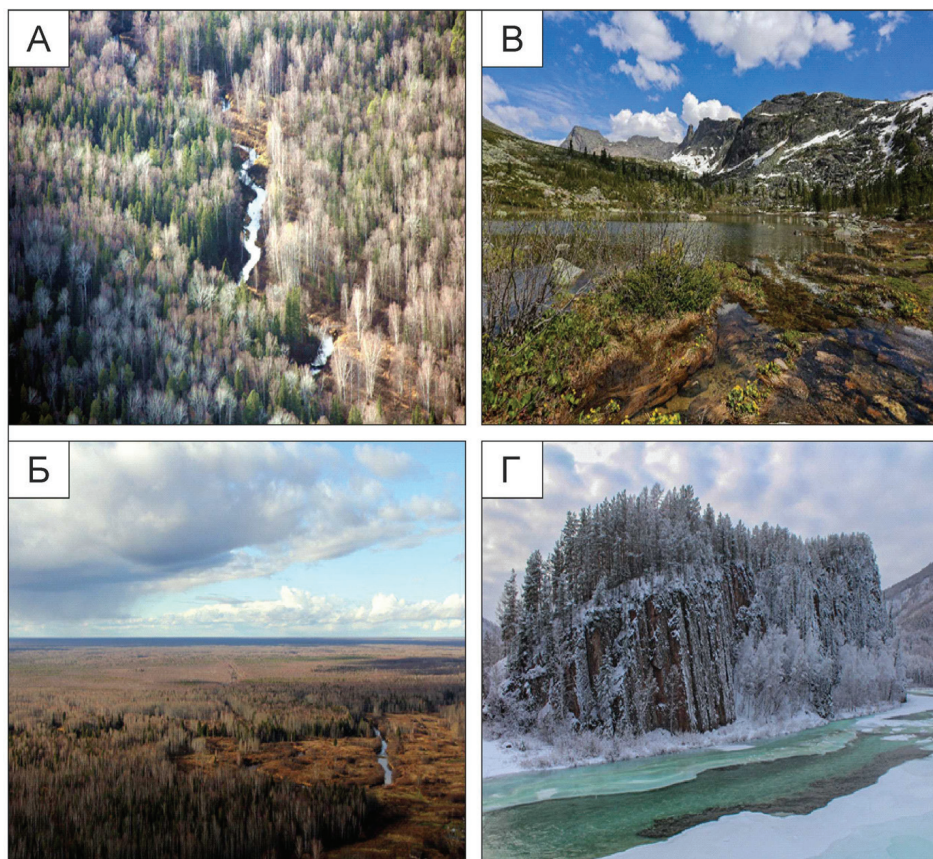


Рис. 2. Васюганский заповедник: А – река Кенга; Б – территория Васюганского заповедника; В – вид с озера Радужного на Спящий Саян и Висячий камень на территории заповедника Ергаки; Г – река Ус и утес Сахарная голова на территории заповедника Ергаки (Источник: [13, 14])

Fig. 2. Vasyugan Reserve: А – Kanga River; Б – Territory of the Vasyugan Reserve; В – View from Lake Raduzhnoye to the Sleeping Sayan and the Hanging Stone on the territory of the Ergaki Nature Reserve; Г – The Us River and the Sugarloaf Rock in the territory of the Ergaki Nature Reserve (Source: [13, 14])

Природный парк краевого значения «Ергаки», миссия которого заключается в сохранении природных комплексов и объектов природных образований, ценных объектов растительного и животного мира. На его территории созданы условия для отдыха посетителей (рис. 2).

Гора «Белуха» – самая высокая гора Алтая, входящая в природный парк «Белуха», занесена в список наследия ЮНЕСКО, является одной из высочайших точек России. Посетить достопримечательность можно вместе с туристической группой. В ближайших населенных пунктах есть базы отдыха, но некоторые территории все же являются закрытыми для туристов (рис. 3).



Рис. 3. Алтайский край: А – гора Белуха; Б – покорение горы Белуха (Источник: [15])

Fig. 3. Altai region: А – mount Belukha; Б – conquest of Mount Belukha (Source: [15])

Наличие подобных природных и биосферных памятников указывает на огромный потенциал для развития экологического туризма в Сибири, способствующего, в свою очередь, решению комплекса проблем (трудоустройства, повышения доходов местных жителей, укрепления финансово-экономических показателей региона и т.п.), сохраняя при этом природное достояние [4]. Не случайно экотуризм в последнее время рассматривается как необходимый этап формирования экологической культуры современного общества, поскольку его главными принципами являются воспитание уважения к природе и обществу, экологическое просвещение туристов [5. С. 76].

Сегодня заметно расширяется круг исследований, нацеленных на поиск способов повышения эффективности функционирования туристических баз, представляющих «комплекс сооружений для размещения, питания, культурно-бытового времяпровождения, развлечений и отдыха туристов и экскурсантов» [6. С. 65], созданных для туристов, занимающихся активным отдыхом. Так, предлагаются пути реализации потенциала рекреационной привлекательности значимых природных мест [6, 7]; выявляются конкурентные преимущества и проблемы организации проектирования баз отдыха, перспективы развития туристических зон [8]; изучаются особенности формирования архитектуры туристско-рекреационных комплексов под влиянием природно-климатических факторов и уникальных ландшафтов [9]; предлагаются методики сохранения объектов культурного наследия и их жизнеспособности в рекреационной среде [10] и т.д.

Однако, несмотря на общепризнанную ценность и значение природных комплексов, следует отметить, что в практике организации туристических баз на подобных территориях недостаточно внимания уделяется экосберегающему подходу. Это приводит к тому, что наносится ущерб экологии, а ме-

ханизмы его минимизации чаще всего остаются на уровне стихийного решения либо заимствований мирового и отечественного опыта вне четко проработанной и обоснованной программы действий. Данная проблема представляется авторам статьи крайне актуальной и серьезной, поскольку сохранение разнообразия и богатства природного достояния Сибири имеет значение не только с позиции укрепления материальных (природных) ресурсов, но и в качестве символического резерва формирования региональной идентичности. В свете этого цель статьи: концептуализировать особенности формирования туристических зон Сибирского региона, обеспечивающие сохранение его значимых природных комплексов и объектов. Систематизация практического опыта и проведенное исследование отдельных туристических комплексов на территории Сибирского региона позволили авторам обнаружить ряд важных составляющих в их организации. В результате выявлены общие принципы формирования рекреационно-туристических пространств, нацеленные на сохранение природного наследия, что определяет новизну проделанной работы.

К таковым принципам отнесены, во-первых, использование свайных конструкций в основе зданий и сооружений, что способствует минимальному вмешательству в существующий рельеф территории, а также помогает органично вписать архитектуру и раскрыть самые интересные видовые точки (рис. 4).



Рис. 4. Организация жилья на рельефе (Источник: [16])

Fig. 4. Organization of housing on the terrain (Source: [16])

Во-вторых, преобладание продукции местного производства, что не только позволит в еще большей степени раскрыть весь колорит культуры, но и положительно скажется на развитии местного малого производства [4]. Кроме того, позволит увеличить количество рабочих мест и улучшит экономику субъекта в целом.

В-третьих, организация туристического досуга, не наносящего ущерба природе, – одна из основных целей экологического туризма, в связи с этим знакомство с природными и этнографическими достопримечательностями стоит проводить без использования снегоходов, квадроциклов и любых других видов индивидуального транспорта, требующего заправки топливом. Для организации досуга непосредственно на территории базы отдыха уместно предусмотреть велосипедные и лыжные пути, конные прогулки, детские веревочные городки и места для проведения пикника, сплава по рекам и альпинизма (рис. 5); на территории заповедников и природных парков стоит организовать туристические маршруты и экотропы, открытые места с возможностью ненадолго поставить палатки. Уместным для охраняемых территорий досугом будут также являться фотоохота и наблюдение за флорой и фауной, проведение научных и студенческих экспедиций для полевых исследований [11].



Рис. 5. Сплав по реке Мана (Источник: [17])

Fig. 5. Rafting on the river Mana (Source: [17])

Мероприятия, направленные на восстановление экологического равновесия, в свою очередь, могут быть интересным досугом для заинтересованных людей. Сочетание активного отдыха (будь то бег, прогулка или езда на велосипеде) вместе со сбором мусора поможет не только очистить природную среду от последствий антропологического вмешательства, но и повысить уровень сознательности населения.

В-четвертых, крайне важна организация комфортабельной среды проживания на рекреационно-туристических пространствах, при которой разнообразие услуг и предложений становится неким залогом сохранения экосисте-

мы, минимизируя несанкционированное посягательство на природу и обеспечивая культурный досуг. На значимость данного принципа указывает практика формирования ряда известных рекреационно-туристических пространств Сибири.

Так, изучение их локации позволило сделать вывод, что туристические базы обычно располагаются в небольшом удалении от населенных пунктов. Каждая из рекреационных зон сориентирована относительно ближайшей железнодорожной станции или вокзала. Базы отдыха, расположенные в удалении от основных узлов связи, предоставляют услуги трансфера для гостей. Туристы, прибывающие на автомобилях самостоятельно, всегда могут оставить свое транспортное средство на охраняемой парковке на территории рекреационной зоны.

Отдых – немаловажная часть жизни человека, во время которой происходит восстановление физических сил и психоэмоционального фона организма. В формировании комфортабельной среды велика роль архитектурно-планировочных решений рекреационных зон. К архитектуре комплексов отдыха, в том числе туристических баз, создаваемых в уникальных курортных районах, предъявляются особые эстетические требования, среди которых: масштаб, соразмерный природному окружению; богатство и пластичность форм, максимально комфортно воздействующих на психологическое восприятие человека.

Основные постройки баз отдыха можно разделить на две основные категории: нежилые и жилые здания. К разряду нежилых относятся: административно-бытовые комплексы, которые могут совмещать в себе не только организационные функции, но также коммуникационные и развлекательные (ресторан, СПА, бассейн и т.д.).

Жилые постройки могут быть представлены большим разнообразием индивидуальных домиков разной степени комфорта (например, база отдыха «Манская петля», Красноярский край, муниципальное образование Дивногорск) (рис. 6); зданиями гостиничного типа (Эко-отель «Алтика», Республика Алтай, Майминский район) (рис. 7). Для таких типов строений характерной особенностью является расположение на первом этаже номеров с отдельным входом и индивидуальной террасой. Нередко на террасе формируется локальная обеденная зона. Жилые дома разной степени комфортности рассчитаны на проживание различного количества человек (от 2 до 15). В зданиях гостиничного типа также можно встретить несколько категорий номеров (стандарт, полулюкс, люкс, семейный, апартаменты). Количество и типология строений рекреационных пространств могут варьироваться.

Примечательно, что для любителей «отдыха дикарем» на территории туристических баз устраивается место для палаточного лагеря (база отдыха «Дивное место», Красноярский край, г. Дивногорск, поселок Усть-Мана и т.д.) (рис. 8).

Туристические базы, ориентированные на проживание с детьми, как правило, оснащены дополнительным оборудованием: детские плавательные бассейны, водные горки, детские площадки (Парк-отель «Адмирал». Красноярский край, Дивногорск, территория Шумиха) (рис. 9). При этом зачастую в отдельном административном здании расположены детские комнаты для творчества, просмотра фильмов и проведения разнообразных

мероприятий, которые можно осуществлять в неблагоприятные погодные условия.

Таким образом, на территории рекреационно-туристических пространств организуются места индивидуального и общественного отдыха. При этом локации общественного назначения располагаются рядом с административно-бытовым комплексом, что позволяет упростить функциональные взаимосвязи (рис. 9).



Рис. 6. База отдыха «Манская петля» (Источник: [18])

Fig. 6. Recreation center “Manskaya loop” (Source: [18])

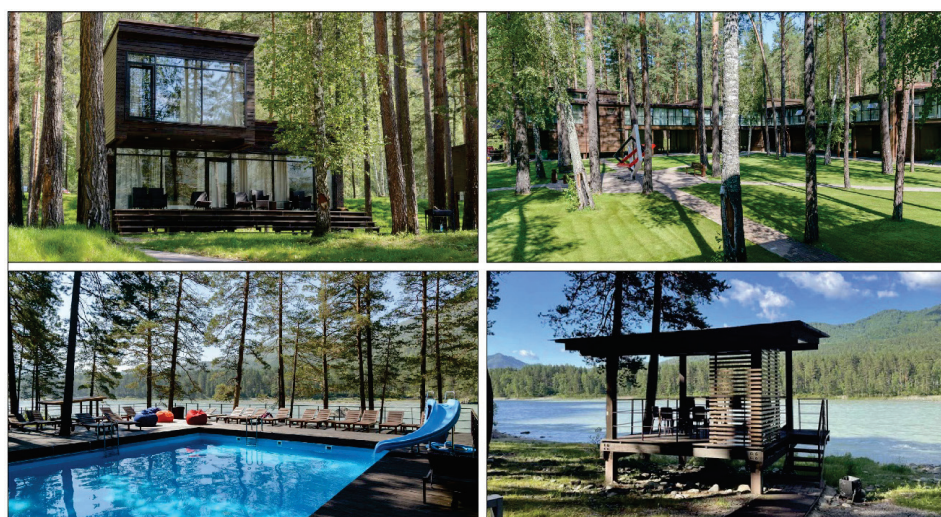


Рис. 7. Эко-отель «Алтика» (Источник: [19])

Fig. 7. Eko-hotel “Altika” (Source: [19])



Рис. 8. База отдыха «Дивное место» (Источник: [20])

Fig. 8. Recreatoin center “Divnoye mesto” (Source: [20])



Рис. 9. Парк-отель «Адмирал» (Источник: [21])

Fig. 9. “Admiral” Park-hotel (Source: [21])

Помимо условий проживания разной степени комфорта организаторы отдыха предлагают дополнительные услуги: конные походы, рыбалка, активные игры, выездные туристические мероприятия (походы на близлежащие природные достопримечательности – пещеры, водопады, озера).

Изучение предлагаемых условий и услуг комфортного проживания туристическо-рекреационных территорий Сибирского региона позволило сделать вывод, что их разнообразие удовлетворяет потребности в досуге и отдыхе большого количества гостей. Данные пространства рассчитаны как на людей, предпочитающих максимальный комфорт, так и на желающих насладиться

воссоединением с природой в минимальном антропогенном окружении. В любом случае, по нашему мнению, необходимо соблюдать указанный принцип организации комфортабельной среды проживания, не только привлекающей любителей туристического досуга, но и обеспечивающей культурное потребление, снижающее риски вандализма по отношению к природе.

И, наконец, в качестве пятого принципа формирования рекреационно-туристических пространств Сибири выделяется ориентир на региональную идентичность, воссоздаваемую в архитектурном облике построек туристической зоны.

В Сибирском регионе можно выделить несколько наиболее актуальных образно-архитектурных решений. Часть из них связана с этногеографическими особенностями населения Сибири, часть – с историей заселения (начиная с XVI в.), а также с архитектурой более позднего периода развития региона. Многие базы выглядят однотипно по причине отсутствия единого решения архитектурного ансамбля. Тем не менее выявляются закономерности и особенности, встречающиеся на территории округа.

Так, укажем на несколько типов зданий и сооружений, наиболее часто встречающихся в туристических зонах Сибири. Среди них: тип размещения юрта. Внешний вид юрт может меняться в зависимости от проживавших народов (якуты, буряты, алтайцы, хакасы, ханты и др.). Примерами могут служить: кемпинг «Кюг», Аскизский район, Республика Хакасия, где представлена юрта для зимнего пребывания туристов; юрточный комплекс Бий-Хем, г. Кызыл, Республика Тыва, с юртами для летнего пребывания. Такое размещение характерно для юга Сибири. Юрты северных и южных народов имеют схожий внешний образ, отличающийся конструктивными особенностями, на которые оказывали влияние образ жизни и климатические условия. Архитектурный образ туристических баз относится к народам, исторически проживающим в этих местах (рис. 10).



Рис. 10. База «Кюг» в Хакасии (Источник: [22])

Fig. 10. Kyug base in Khakasia (Source: [22])

Другой распространенный тип – остроговый тип архитектурного образа туристических мест, который связан со временами изучения Сибири в XVI в. Именно в это время появился новый для сибирских мест вид сооружений,

который выполнял оборонительную функцию. Его характерной чертой является наличие больших ворот с деревянными башнями и высоким забором. Современными архитектурными репликами может служить входная группа базы «Хайта» Усольского района Иркутской области (рис. 11).



Рис. 11. Входная группа базы «Хайта» (Источник: [23])

Fig. 11. The entrance group of the Haita base (Source: [23])

Архитектура по типу бревенчатого дома (или сруба) является самой распространенной среди туристических баз мелкого и среднего размера. Это связано с наличием строительного материала на местности. Такие дома просты в строительстве и не требуют большой обработки, они быстровозводимые. Например, рубленый дом на базе «Прииртышье», с. Чернолучье, Омская область (рис. 12).



Рис. 12. Рубленый дом на базе «Прииртышье» с. Чернолучье (Источник: [24])

Fig. 12. Chopped house on the basis of “Priirtyshye” village Chernoluchye (Source: [24])

Следующий не менее примечательный тип: здания баз отдыха, воссозданные по мотивам старорусского деревянного архитектурного зодчества. Их исторические примеры можно наблюдать в Томске, Енисейске, Красноярске и других сибирских городах. Подобный тип домов встречается реже из-за

более длительного срока строительства и высокой стоимости. Примером может служить здание туристического комплекса «Таежник» в Республике Алтай (рис. 13).



Рис. 13. Здание туристического комплекса «Таежник» в Республике Алтай (Источник: [25])

Fig. 13. The building of the Tazhnik tourist complex in the Altai Republic (Source: [25])

Среди многочисленных рекреационно-туристических баз, расположенных в самых известных туристических местах и находящихся в небольшой удаленности от крупных городов или населенных пунктов, можно также выделить тип домов европейской исторической и современной архитектуры, который объединяет в себя дома в стиле Фахверк, Шале, Барнхаус, Хайтек, А-фрейм и т.д. (рис. 14).



Рис. 14. Примеры домов европейской исторической и современной архитектуры (Источник: [26–29])

Fig. 14. Examples of houses of European historical and modern architecture (Source: [26–29])

Наконец, отметим еще один тип, определяющий идентичность региона, в котором находится туристическая зона. Такие зоны могут появляться в уникальных природных или исторических локациях, архитектура которых создается с учетом художественного образа местности. Примером может служить историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» в Красноярском крае. На его территории расположен архитектурно-этнографический комплекс «Новая деревня», созданный в стиле деревянных домов XIX в. Здесь можно проживать с погружением в культуру и быт южной сибирской деревни. Воссозданные дома граничат с домами-музеями и образуют улицы в едином архитектурном стиле (рис. 15).



Рис. 15. Музей-заповедник «Шушенское» в Красноярском крае (Источник: [30])

Fig. 15. Museum Reserve “Shushenskoye” in the Krasnoyarsk Territory (Source: [30])

Приведенные примеры указывают на то, что одним из важных критериев, влияющих на формирование уникального архитектурного образа рекреационно-туристических мест, является ориентир на региональную идентичность. Подобный подход, по мнению авторов, позволит создавать места притяжения, мотивирующие у туристов бережное отношение и уважение к национально-культурным традициям.

Итак, на основе анализа ряда функционирующих туристических комплексов и заповедников Сибирского региона авторы статьи выделяют пять важных принципов формирования современных рекреационно-туристических пространств в Сибири:

- 1) Использование свайных конструкций в строительстве туристических сооружений, минимизирующих антропогенное влияние на существующую экосистему.
- 2) Торговля продукцией местного производства, положительно влияющая на развитие экономики Сибирского региона.
- 3) Организация различных видов туристического досуга и развлекательных мероприятий, распространяющих и развивающих идеологию экоориентированного сознания, стимулирующих сохранение существующей экологии.

4) Создание комфортабельной среды проживания на рекреационно-туристических пространствах, позволяющей привлечь туристические потоки с различной целевой аудиторией и создающей условия культурного потребления, снижающего фактор вандализма по отношению к природе.

5) Ориентир на региональную идентичность при создании и проектировании современных туристических комплексов, воплощаемую в архитектурном решении, подчеркивающую уникальный облик Сибирского региона.

Вышеописанные принципы, по мнению авторов, являются обязательной составляющей в создании рекреационно-туристических пространств Сибирского региона, отвечающих тенденциям современного экотуризма и повышающих привлекательность для потребителя туристических видов услуг.

Список источников

1. *Перспективы развития туризма в Сибири – это Сибирь!* // Сибиряк. 02.10.2017. Режим доступа: <https://etosibir.ru/perspektivy-razvitiya-turizma-v-sibiri/> (дата обращения: 15.05.2023).
2. *Рубцова Н.В.* Туристский потенциал Сибирского федерального округа // Активизация интеллектуального и ресурсного потенциала регионов : материалы 4-й Всерос. науч.-практ. конф., Иркутск : в 2 ч. / под науч. ред. Н.Н. Даниленко, О.Н. Баженовой. Иркутск : Изд-во БГУ, 2018. Ч. 1. С. 521–527. URL: <http://lib-catalog.bgu.ru>
3. *Маевский Д.П., Кулагина Е.В., Прончева О.К.* Анализ перспектив развития туризма в субъектах Сибирского федерального округа // Научно-теоретический журнал «Ученые записки». 2014. № 8 (114). С. 107–113.
4. *Мазурова Е.Н., Божко И.В., Панова А.В.* Проблемы и перспективы развития экологического туризма в Сибири // Актуальные проблемы лесного комплекса. 2007. № 19. С. 128–130.
5. *Урубкина А.Н., Петрова А.Ю., Безуглова М.С., Байзулинова С.К.* Экологический туризм, экологическое воспитание и экологическое образование // Туризм и рекреация: инновации и ГИС-технологии: материалы X Междунар. науч.-практ. конф. / сост. И.С. Шарова, М.М. Иолкин. Астрахань : Типография «Новая Линия», 2018. С. 73–76.
6. *Любязина В.В.* Разработка проекта планировки и озеленения территории туристической базы «Романтик» // Сборник избранных статей материалов конференции ГНИИ «НАЦРАЗВИТИЕ». 2017. С. 65–73.
7. *Головин А.В., Стоянцева Н.В.* Развитие рекреации в бассейне реки Бурла: 3D-моделирование туристической базы на берегу озера Песчаного // Известия АО РГО. 2021. № 2 (61). С. 16–26.
8. *Павловец Н.А., Марковская Э.В.* Рассмотрение перспектив развития туристических баз в России на примере проекта «Ворота Байкала» // Инновационные технологии в экономических и социальных процессах региона: сб. науч. тр. междунар. науч.-практ. конф. Красноярск, 2017. С. 1–4.
9. *Николаева А.С.* Природа Байкала как основа формирования архитектуры туристических комплексов // Вестник евразийской науки. 2018. № 3. URL: <https://esj.today/PDF/87SAVN318.pdf>
10. *Самойлова Н.В., Мацигор Д.А., Цаава М.Р.* Актуальные проблемы благоустройства общественных пространств: концепция интеграции объектов наследия в рекреационную среду города // Журнал научных огляд. 2020. № 3 (66). URL: <https://orcid.org/0000-0003-2603-6485>
11. *Оборин М.С.* Современная концепция развития экологического туризма в России // Сервис в России и за рубежом. 2020. Т. 14, № 4. С. 22–32.
12. *Байкальский заповедник.* URL: <https://iskatel.com/places/baykalskiy-zapovednik/> (дата обращения: 01.07.2023).
13. *Васюганский государственный природный заповедник.* URL: <https://vasyganskiy.ru/ekosistema/> (дата обращения: 01.07.2023).
14. *Красноярский природный парк «Епраки».* URL: <https://line.info/news/social/krasnoyarskiy-prirodnyy-park-ergaki-organizoval-virtualnaya-fotovystavku-k-15-letiyu-parka.html> (дата обращения: 01.07.2023).
15. *Гора Белуха.* URL: <https://iskatel.com/places/gora-beluha> (дата обращения: 01.07.2023).
16. *Как сделать фундамент на склоне при большом перепаде высот.* URL: <https://prostroymaterialy.com/kak-sdelat-fundament-na-sklone-pri-bolshom-perepade-vysot> (дата обращения: 01.07.2023).

17. Тур: Манская петля PRO – п. Усть-Мана. URL: <https://dofamintravel.com/mana> (дата обращения: 01.07.2023).
18. База отдыха «Манская петля». URL: https://turbazy.ru/list/krasnoyarskiy_kray/manskaya-petlya.html (дата обращения: 01.07.2023).
19. «Алтика». Эко-отель. URL: <https://www.altika-altay.ru/media> (дата обращения: 01.07.2023).
20. База отдыха «Дивное место». URL: https://turbazy.ru/list/krasnoyarskiy_kray/divnoe-mesto.html (дата обращения: 01.07.2023).
21. Адмирал Эко-парк. Теплые открытые бассейны. URL: <https://24admiral.ru/leisure/entertainment/basseyny/> (дата обращения: 01.07.2023).
22. Глэмпинг Кюг. URL: <https://tripinglamp.ru/glampings/kyug/> (дата обращения: 01.07.2023).
23. Заметки путешественника. Хайта: база отдыха «Усолёе сибирское». URL: <https://bangkokbook.ru/galereya/hajta-baza-otdyha-usole-sibirskoe-oficialnyj-sajt-82-foto.html> (дата обращения: 01.07.2023).
24. Туризм и отдых в России. URL: <https://apartos.ru/nnovgorod/apartment/3791> (дата обращения: 01.07.2023).
25. Туристский комплекс «Таежник». URL: <https://taegnic.ru/photos/> (дата обращения: 01.07.2023).
26. Проживание для двоих на базе отдыха «Сибирская жемчужина». URL: <https://king-coupon.ru/offer/49537> (дата обращения: 01.07.2023).
27. Шале «Каракан». Фотогалерея. URL: <https://shalekarakan.ru/fotogalereya> (дата обращения: 01.07.2023).
28. Отдых в Горном Алтае в деревянных шале. Галерея. URL: <https://ohotka.su/gallery/nomera/> (дата обращения: 01.07.2023).
29. Barhat village Эко-отель на берегу озера. URL: <https://barhat-village.ru/index.php> (дата обращения: 01.07.2023).
30. Музей-заповедник Шушенское. Фотогалерея. URL: <http://www.shush.ru/media/photo/> (дата обращения: 01.07.2023).

References

1. Sibiryak. (2017) *Perspektivy razvitiya turizma v Sibiri – Eto Sibir'!* [Prospects for the development of tourism in Siberia – This is Siberia!]. 2nd October. [Online] Available from: <https://etosibir.ru/perspektivy-razvitiya-turizma-v-sibiri/> (Accessed: 15th May 2023).
2. Rubtsova, N.V. (2018) Turistskiy potentsial Sibirskogo federal'nogo okruga [Tourist potential of the Siberian Federal District]. In: Danilenko, N.N. & Baeva, O.N. (eds) *Aktivizatsiya intellektual'nogo i resursnogo potentsiala regionov* [Activation of the Intellectual and Resource Potential of the Regions]. Vol. 1. Irkutsk: BSU. pp. 521–527.
3. Maevskiy, D.P., Kulagina, E.V. & Proncheva, O.K. (2014) Analiz perspektiv razvitiya turizma v sub"ektakh Sibirskogo federal'nogo okruga [An analysis of the prospects for the development of tourism in the constituent entities of the Siberian Federal District]. *Uchenye zapiski*. 8(114). pp. 107–113.
4. Mazurova, E.N., Bozhko, I.V. & Panova, A.V. (2007) Problemy i perspektivy razvitiya ekologicheskogo turizma v Sibiri [Problems and prospects for the development of ecological tourism in Siberia]. *Aktual'nye problemy lesnogo kompleksa*. 19. pp. 128–130.
5. Urubkina, A.N., Petrova, A.Yu., Bezuglova, M.S. & Bayzulinova, S.K. (2018) Ekologicheskii turizm, ekologicheskoe vospitanie i ekologicheskoe obrazovanie [Ecological tourism and environmental education]. In: Sharova, I.S. & Iolin, M.M. (eds) *Turizm i rekreatsiya: innovatsii i GIS-tehnologii* [Tourism and Recreation: Innovations and GIS Technologies]. Astrakhan: Novaya Liniya. pp. 73–76.
6. Lyubyagina, V.V. (2017) Razrabotka proekta planirovki i ozeleneniya territorii turisticheskoy bazy "Romantik" [Development of a project for planning and landscaping of the territory of the tourist base "Romantic"]. In: *Sbornik izbrannykh statey materialov konferentsii GNII "NATsRAZVITIE"* [Collection of selected articles from the conference of the State Research Institute "NATIONAL DEVELOPMENT"]. St. Petersburg: GNII "NATsRAZVITIE". pp. 65–73.
7. Golovin, A.V. & Stoyashcheva, N.V. (2021) Razvitie rekreatsii v bassejne reki Burla: 3-D modelirovanie turisticheskoy bazy na beregu ozera Peschanogo [Development of recreation in the Burla River basin: 3-D modeling of a tourist base on the shore of Lake Peschanoe]. *Izvestiya AO RGO*. 2(61). pp. 16–26.
8. Pavlovets, N.A. & Markovskaya, E.V. (2017) Rassmotrenie perspektiv razvitiya turisticheskikh baz v Rossii na primere proekta "Vorota Baykala" [Consideration of the prospects for the development of tourist bases in Russia using the example of the "Gateway of Baikal" project]. In:

Innovatsionnye tekhnologii v ekonomiche-skikh i sotsial'nykh protsessakh regiona [Innovative Technologies in the Economic and Social Processes of the Region]. Krasnoyarsk: [s.n.]. pp. 1–4.

9. Nikolaeva, A.S. (2018) Priroda Baykala kak osnova formirovaniya arkhitektury turistskikh kompleksov [The nature of Baikal as the basis for the formation of the architecture of tourist complexes]. *Vestnik Evraziyskoy nauki*. 3. [Online] Available from: <https://esj.today/PDF/87SAVN318.pdf>

10. Samoylova, N.V., Matsigor, D.A. & Tsaava, M.R. (2020) Aktual'nye problemy blagoustroystva obshchestvennykh prostranstv: kontseptsiya integratsii ob"ektov naslediya v rekreatsionnyu sredu goroda [Current problems of improvement of public spaces: The concept of integrating heritage objects into the recreational environment of the city]. *Zhurnal naukoviy ogyad*. 3(66). [Online] Available from: <https://orcid.org/0000-0003-2603-6485>

11. Oborin, M.S. (2020) Sovremennaya kontseptsiya razvitiya ekologicheskogo turizma v Rossii [Modern concept of the development of ecological tourism in Russia]. *Servis v Rossii i za rubezhom*. 14(4). pp. 22–32.

12. *The Baikal Nature Reserve*. [Online] Available from: <https://iskatel.com/places/baykalskiy-zapovednik/> (Accessed: 1st July 2023).

13. *The Vasyugan State Nature Reserve*. [Online] Available from: <https://vasyganskiy.ru/ekosistema/> (Accessed: 1st July 2023).

14. *The Ergaki Nature Park in Krasnoyarsk*. [Online] Available from: <https://1line.info/news/social/krasnoyarskiy-prirodnyy-park-ergaki-organizoval-virtualnaya-fotovystavku-k-15-letiyu-parka.html> (Accessed: 1st July 2023).

15. *Mount Belukha*. [Online] Available from: <https://iskatel.com/places/gora-beluha> (Accessed: 1st July 2023).

16. Prostroyaterialy.com. (n.d.) *Kak sdelat' fundament na sklone pri bol'shom perepade vysot* [How to make a foundation on a slope with a large difference in height]. [Online] Available from: <https://prostroyaterialy.com/kak-sdelat-fundament-na-sklone-pri-bolshom-perepade-vysot> (Accessed: 1st July 2023).

17. Dofamin Travel. (n.d.) *Tur: Manskaya petlya PRO – p. Ust'-Mana* [Tour: Manskaya Loop PRO – Ust-Mana village]. [Online] Available from: <https://dofamintravel.com/mana> (Accessed: 1st July 2023).

18. Turbazy.ru. (n.d.) *Baza otdykha "Manskaya Petlya"* [The Manskaya Loop Recreation Center]. [Online] Available from: https://turbazy.ru/list/krasnoyarskiy_kray/manskaya-petlya.html (Accessed: 1st July 2023).

19. Altika-altay.ru. (n.d.) *"Altika" Eko-otel* ["Altika" Eco-Hotel]. [Online] Available from: <https://www.altika-altay.ru/media> (Accessed: 1st July 2023).

20. Turbazy.ru. (n.d.) *Baza otdykha "Divnoe mesto"* [The Wonderful Place Recreation Center]. [Online] Available from: https://turbazy.ru/list/krasnoyarskiy_kray/divnoe-mesto.html (Accessed: 1st July 2023).

21. 24admiral.ru. (n.d.) *Admiral Eko-park. Teplye otkrytye basseyny* [Admiral Eco-Park. Warm outdoor pools]. [Online] Available from: <https://24admiral.ru/leisure/entertainment/basseyny/> (Accessed: 1st July 2023).

22. *Kyug Glamping*. [Online] Available from: <https://triplinglamp.ru/glampings/kyug/> (Accessed: 1st July 2023).

23. Bangkokbook.ru. (n.d.) *Zametki puteshestvennika. Khayta baza otdykha Usol'e sibirskoe* [Notes from a traveler. Khaita. The Usolye Sibirskoe Recreation Center]. [Online] Available from: <https://bangkokbook.ru/galereya/hajta-baza-otdyha-usole-sibirskoe-oficialnyj-sajt-82-foto.html> (Accessed: 1st July 2023).

24. Apartos. (n.d.) *Turizm i otdykh v Rossii* [Tourism and recreation in Russia]. [Online] Available from: <https://apartos.ru/nnovgorod/apartment/3791> (Accessed: 1st July 2023).

25. *The Taezhnik Tourist Complex*. [Online] Available from: <https://taegnic.ru/photos/> (Accessed: 1st July 2023).

26. Kingcoupon.ru. (n.d.) *Prozhivanie dlya dvoikh na baze otdykha "Sibirskaia zhemchuzhina"* [Accommodation for two at the Siberian Pearl Recreation Center]. [Online] Available from: <https://kingcoupon.ru/offer/49537> (Accessed: 1st July 2023).

27. *The Karakan Chalet*. [Online] Available from: <https://shalekarakan.ru/fotogalereya> (Accessed: 1st July 2023).

28. Ohotka.su. (n.d.) *Otdykh v gornom Altae v derevyannykh Shale* [Holidays in the Altai Mountains in wooden chalets]. [Online] Available from: <https://ohotka.su/gallery/nomera/> (Accessed: 1st July 2023).

29. *The Barhat Village Ecotel on the lake shore*. [Online] Available from: <https://barhat-village.ru/index.php> (Accessed: 1st July 2023).

30. *The Shushenskoye Museum-Reserve*. [Online] Available from: <http://www.shush.ru/media/photo/> (Accessed: 1st July 2023).

Сведения об авторах:

Савельев М.В. – доцент кафедры «Градостроительство» Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия). E-mail: sawmat@mail.ru

Жоров Ю.В. – доцент кафедры «Дизайн архитектурной среды» Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия). E-mail: diz-u@inbox.ru

Жуковская Д.С. – старший преподаватель кафедры «Дизайн архитектурной среды» Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия). E-mail: zhukovskaya_darya_1983@mail.ru

Давыдова А.А. – студентка кафедры «Градостроительство» Сибирского федерального университета (Красноярск, Россия). E-mail: dav.aleksa@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Saveliev M.V. – Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: sawmat@mail.ru

Zhorov Y.V. – Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: diz-u@inbox.ru

Zhukovskaya D.S. – Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: zhukovskaya_darya_1983@mail.ru

Davydova A.A. – Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: dav.aleksa@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 20.05.2023;

одобрена после рецензирования 30.07.2023; принята к публикации 05.08.2023.

The article was submitted 20.05.2023;

approved after reviewing 30.07.2023; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/51/10

ЯПОНСКИЙ ДЗЭН И РУССКАЯ ТОСКА: В ПОИСКАХ НЕБРОСКОЙ КРАСОТЫ УПРОЩЕНИЯ ФОРМЫ

Мария Сергеевна Третьякова¹, Надежда Сергеевна Аганина²

^{1,2} *Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
Екатеринбург, Россия*

^{1,2} *mashanadya@gmail.com*

Аннотация. Исследование посвящено поиску красоты, связанной с идеей упрощения формы и русской тоской. Хотя в тоске изначально нет связи с красотой, авторы рассматривают тоску как эстетическую категорию, заимствуя идею эстетизации повседневности из дзэн-буддизма. Сначала авторы обращаются к эстетике упрощения формы в Японии и рассматривают принцип «син-гё-со», а также связь упрощенной формы с искривлением и причудливостью. Затем исследуется российская эстетика упрощения формы, которая связывается с тоской. Опираясь на рассуждения Н.А. Бердяева, авторы связывают тоску с надеждой, полагая, что хотя выразителем тоски в нашей традиции является физическая пустота (белый фон), надежду тоски выражает орнамент, как имеющий «лик». Поскольку «истощенная» форма является для нас напоминанием о полной форме, в ней всегда есть тоска. При этом у нас упрощенная форма обычно лишена причудливости, и ценность ей придает именно «лик» орнамента.

Ключевые слова: тоска, саби-ваби, японская эстетика, русская эстетика, син-гё-со

Для цитирования: Третьякова М.С., Аганина Н.С. Японский дзэн и русская тоска: в поисках неброской красоты упрощения формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 115–130. doi: 10.17223/22220836/51/10

Original article

JAPANESE ZEN AND RUSSIAN TOSKA: IN PURSUIT OF DISCREET BEAUTY OF SIMPLIFIED FORMS

Maria S. Tretyakova¹, Nadezhda S. Aganina²

^{1,2} *Ural State University of Architecture and Art, Yekaterinburg, Russian Federation*

^{1,2} *mashanadya@gmail.com*

Abstract. The paper is devoted to defining of the beauty of simplified forms and toska in Russian culture. Although in Russian toska there is not beauty initially, we consider it as an aesthetic category borrowing the idea of beauty in daily life from Zen. At first we investigate the beauty of simplified forms in Japan, the principle ‘shin-gyo-so’ and connection of the beauty of simplified forms with something odd. Then we consider Russian aesthetics of simplified form, which is connected with toska. Based on essay of N. Berdyaev about toska, we consider hope as a part of toska and suggest that as toska is expressing by physical void (white background), as hope of toska is expressing by ornament, having a ‘face’ (Russian: ‘лик’). Simplified form always reminds us the origin non-simplified form, therefore it expresses toska, but usually our simplified forms are not balanced by odd. It is ‘faces’ of ornaments that give it value of a works of art.

Keywords: toska, wabi-sabi, Japanese aesthetics, Russian aesthetics, shin-gyo-so

For citation: Tretyakova, M.S. & Aganina, N.S. (2023) Japanese zen and russian toska: in pursuit of discreet beauty of simplified forms. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 115–130. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/10

В нашем исследовании мы коснемся чрезвычайно сложной и важной для нас темы – темы красоты в российской культуре, причем красоты неброской, связанной с идеей упрощения формы и русской тоской. Однако прежде чем подойти к этой теме, мы обратимся к японской и даже отчасти китайской традиции, поскольку в Японии идея красоты издавна тесно связана с идеей упрощения. Мы полагаем, что неброская красота существует не только в Японии, но и в России, хотя истоки идеи упрощения, ее специфика в нашей и дальневосточной культуре абсолютно различны. Мы также полагаем, что именно заимствование буддийской идеи эстетизации повседневности позволит нам рассмотреть тоску как эстетическую категорию.

Цель исследования – найти точку пересечения между японским и русским пониманием красоты, проанализировав неброскую красоту в русской традиции и красоту упрощения формы в японской. Мы полагаем, что такой подход позволит нам, с одной стороны, выявить новые грани понимания красоты в России, а с другой – даст понять, почему идея упрощенной красоты не получила у нас такого широкого распространения, как в Японии, и каковы перспективы русско-японского понимания красоты.

Метод исследования: для того чтобы развивать наше понимание красоты в диалоге с японской культурой, мы предлагаем взглянуть на нашу культуру сквозь призму японской эстетики, которая, в отличие от европейской и даже китайской эстетической традиции, представляет собой достаточно разрозненный набор категорий, описывающих разное понимание красоты разными людьми в разные эпохи, в разных сферах искусства (есть, например, «ваби» и «саби», есть «ики», есть «ё-но би» и пр.). Следуя этому методу, мы предлагаем рассмотреть «тоску» как эстетическую категорию.

Если, говоря о российской культуре, мы обратимся к категории «тоска», то в случае с японской культурой мы рассмотрим такие категории, как «ва-би», «кирэй саби» и «фурю» (ит. «фэнлю»).

Среди отечественных исследователей японской эстетики (и выражающей ее чайной церемонии) следует назвать Т.П. Григорьеву и Е.Л. Скворцову, среди японских авторов – Оакура Какудзо, Кумакура Исао и многих других. Что касается эстетики «фурю», то здесь мы прежде всего будем опираться на статью известного корейского автора Кима Джусика, рассмотревшего влияние этой категории на Японию и Корею, хотя эту тему исследовали и японские авторы: Куки Сюдзо, Фудзивара Сигэкадзу и др.

Говоря о тоске, мы будем развивать прежде всего идеи Н.А. Бердяева, а также опираться на идеи С.Н. Булгакова, хотя сама мысль рассматривать категорию тоски как эстетическую заимствуется нами с Дальнего Востока. В частности, представлять японские категории в виде схем, следуя западной традиции, в Японии первым начал философ Куки Сюдзо, и некоторые современные японские авторы, в том числе Кумакура Исао, следуют его примеру. Хотя сегодня систематизация знаний в виде призм или иных замкнутых систем выглядит устаревшей, мы для удобства также представили категорию *тоски* в виде замкнутой схемы, понимая, однако, что она может быть усложнена до ризомы.

К теме тоски обращались многие авторы: Н.А. Бердяев, В.В. Набоков, М.Н. Эпштейн, А. Вежбицкая и др. В настоящей статье мы продолжаем наше исследование темы *тоски*, предыдущие результаты которого были опубликованы в статьях: «От красоты *ики* к тоскливой красоте: выявление модификаций прекрасного в русской культуре в диалоге с японской эстетической традицией» (2017) и «Русская тоска и корейское хан: в поисках красоты» (2019).

Итак, сначала мы рассмотрим сформированную под влиянием дзэн-буддизма японскую красоту упрощения формы.

1. Японский дзен: аскетично-причудливая красота

Японская эстетика «упрощения» формы сформировалась под влиянием дзэн-буддизма и оказалась тесно связана с чайной церемонией. Как писала Т.П. Григорьева, цитируя известную чайную фразу: «Вкус чая и есть вкус дзэн» [1. С. 357]. При этом упрощение формы в Японии стало выстраиваться по принципу «син-гё-со». Этот принцип был взят японцами из каллиграфии, где «син-гё-со» обозначает три стиля письма: «устав – полуустав – скоропись», а затем уже он распространился на другие сферы искусства: живопись, икебану, чайную церемонию и пр.

Как справедливо отмечает исследователь из Осакинского городского университета Осэ Масаси, «син» – это базовая классическая форма, стандарт; «гё» – среднее между «син» и «со», разрушение, изменение или сокращение некоторых элементов «син»; «со» – это уже создание нового стиля на основе сокращений и изменений базовой формы [2. С. 4]. Согласно Накамура Ясуо, сначала формируются две противоположности – «син» и «со», а затем появляется промежуточная форма «гё» [3. С. 313–315]. По этой причине мы также сначала рассмотрим «син» и «со», а затем «гё».

Для того чтобы понять специфику упрощения формы по принципу «син-гё-со», рассмотрим схему, предложенную И. Кумакурой [4. С. 144] (рис. 1).

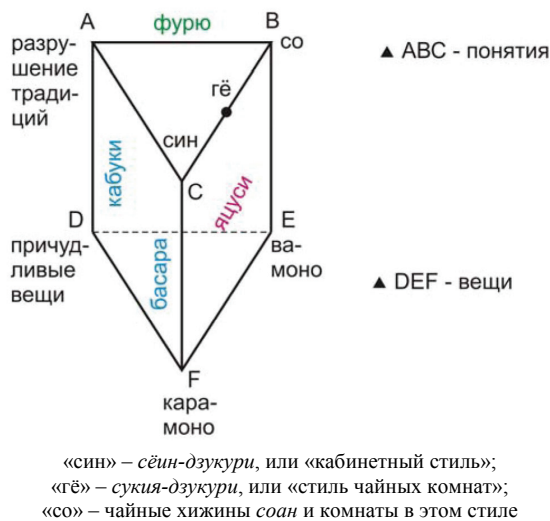


Рис. 1. Структура «упрощения» яцуси (по Кумакура Исао)

Fig. 1. Structure of ‘yatsushi’ or simplification (based on Isao Kumakura)

Хотя сам подход, когда используются такого рода схематизации, устарел, эта схема очень ценна тем, что дает понимание взаиморасположения различных *кономи* (кономи – это предпочтения или вкусы того или иного мастера чайной церемонии), которые повлияли на японскую эстетику «упрощения» формы. Как отмечает К. Окакура, «чайный павильон служит конкретному мастеру чайной церемонии, а не наоборот» [5. С. 37]. В статье мы рассмотрим три *кономи*: предпочтения великого чайного мастера Сэн-но Рикю (1522–1591), т.е. *Рикю-гономи*, его ученика – Фурута Орибэ (1543–1615), а также талантливого последователя – Кобори Энсю (1579–1647), т.е. Орибэ-гономи и Энсю-гономи.

Треугольник ABC отражает понятия, а треугольник DEF – вещи, которые являются выразителями этих понятий. СВ – это линия «син-гё-со». Точка «син» (С) соотносится с «карамоно» (F), т.е. с китайскими вещами. Точка «со» (В) – с «вамоно» (Е), т.е. с собственно японскими вещами. «Гё» находится между «син» и «со», китайским и японским. Рикю-гономи соответствует «со», оси ВЕ.

Плоскость BCFE – это эстетика «яцуси». Слово «яцуси» можно перевести как «истощение», хотя в нем есть оттенок элегантного и изящного, утонченного.

В плоскости ACFD мы видим два термина – «басара» и «кабуки». Поскольку темой нашего исследования является эстетика упрощения формы, мы не будем подробно рассматривать понятие «басара» и скажем лишь, что красота «кабуки» – это красота простых, но причудливых форм, напоминающих детские рисунки. По этой причине она ближе к оси AD, ведь это выход за пределы традиции, шаг в сторону по отношению к упрощению в чистом виде. Ось AD соответствует Орибэ-гономи.

Плоскость ABED И. Кумакура относит к эстетике *фурю*, в том виде, в каком она существует в чайной церемонии, где совмещает в себе и упрощение, и чудачество (ось АВ – от причудливой деформации *кабуки* к упрощению *со*). Эстетика *фурю* (кит. *фэн-лю*) имеет китайское происхождение, хотя в Японии она приобрела свою специфику. Ниже мы рассмотрим ее более подробно и несколько под другим углом, чем это делает И. Кумакура.

Рассмотрим принцип «син-гё-со» на примере чайных комнат и утвари.

Базовая форма традиционного японского интерьера, т.е. форма «син», – это *сёин-дзукури*, или «кабинетный стиль». Его основными элементами являются: 1) большая ниша *токонома* с характерной деревянной полкой *оси-ита*, 2) разноуровневые полки *тигай-дана* и 3) кабинет (полка-стол) *цукэ-сёин* (остальные элементы в чайных не используются). Классический пример чайной в этом стиле – «Додзинсай» в храме Дзисё-дзи («Серебряный павильон») в г. Киото (1485 г.) (рис. 2, а).

Если говорить о «син» применительно к вещам, то, как справедливо отмечает Кумакура Исао, «син» – зачастую это вещи, созданные в Китае, так называемые *карамоно* [4. С. 144], т.е. чайные чаши «син» – это чаши из Китая, например, *тэммоку* (рис. 2, б).

Наиболее упрощенной в японской эстетике является форма «со» – чайные комнаты в стиле хижин *соан* – *соан-тясицу*. Из указанных выше элементов в них зачастую остается лишь один – ниша *токонома*, хотя встречаются *соан-тясицу* с полками *тигай-дана* и даже с кабинетами *цукэ-сёин*. Пропорции помещения, как и самой ниши, уменьшаются, при отделке используются

самые простые грубые материалы. Классический пример формы «со» – чайная комната «Тайан» с черными стенами в храме Мёкиан, г. Киото, XVI в. (рис. 3, а).

На уровне чайных чашек форме «со» соответствуют грубые простые чаши *раку-тяван* (рис. 3, б), они могут быть черными или красными. Как и чайная комната «Тайан», эти чаши представляют эстетику *ваби* (т.е. «изящную простоту» или «бедность») и тесно связаны с именем мастера чайной церемонии Сэн-но Рикю (1522–1591).

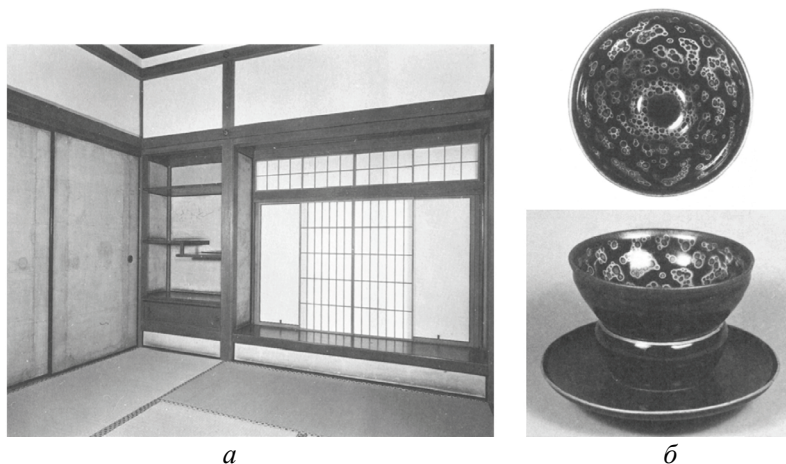


Рис. 2. Форма «син»: а – интерьер храма Джисёдзи в г. Киото, 1485 г. («кабинетный стиль», или сёин-дзукури); б – китайская чайная чаша тэммоку, XII–XIII вв. Источник: Kumakura, Isao. Rikyu. Oribe. Enshu. Tokyo : Shogakkan, 1991. P. 145, 38

Fig. 2. Non-simplified form Shin: а – interior of Jisho-ji temple (Ginkaku-ji) in Kyoto, 1485 (shoin-zukuri); б – Chinese tea bowl tenmoku, 12–13th century. Source: Kumakura, Isao. Rikyu. Oribe. Enshu. Tokyo: Shogakkan, 1991. P. 145, 38

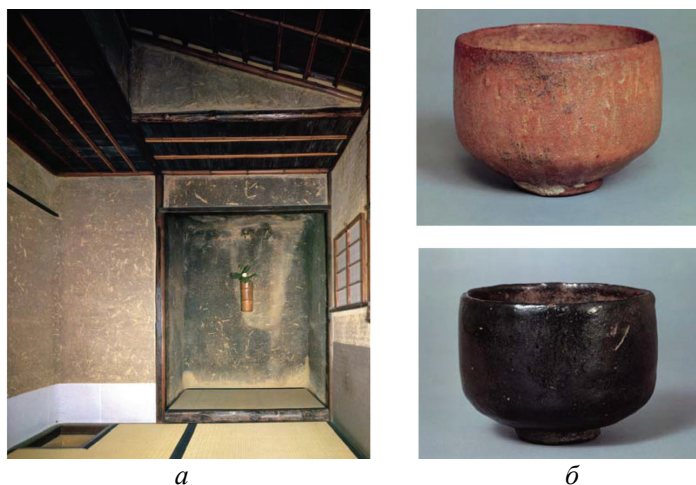


Рис. 3. Форма «со» (Рикю-гономи): а – чайная комната «в стиле хижин соан»: храм Мёкиан, чайная комната «Тайан», г. Киото, XVI в.; б – чайные чаши *раку*, красная и черная. Источник: Kumakura, Isao. Rikyu. Oribe. Enshu. Tokyo: Shogakkan, 1991. P. 8, 6, 5.

Fig. 3. Partially simplified form Gyo: а – tearoom in soan (thatched hut) style: Myokian temple, Taian tea room, Kyoto, 16th century; б – Raku tea bowls, red and black. Source: Kumakura, Isao. Rikyu. Oribe. Enshu. Tokyo: Shogakkan, 1991. P. 8, 6, 5.

Именно Рикю максимально уменьшил и упростил японскую чайную комнату, и, вероятно, к нему в первую очередь относятся слова К. Окакуры о том, что мастера чая «привили нам [японцам] естественную любовь к простоте и показали нам красоту смирения» [5. С. 53]. Иначе говоря, эстетика упрощенной формы *ваби* имеет не только эстетический, но и этический аспект.

Чаши Орибэ, Орибэ-тяван представляют эстетику *кабуки*, эстетику «деформации» (по определению И. Кумакуры), т.е. имеют искривленную, необычную форму, ярко выраженную асимметрию (рис. 4). Хотя эстетика *кабуки* развилась из эстетики упрощения формы Сэн-но Рикю и присутствует в последней в скрытом виде, И. Кумакура выносит *кабуки* за пределы линии «син-гё-со».



Рис. 4. Эстетика деформации формы «кабуки» (Орибэ-гономи): чайная чаша орибэ. Источник: Kobori, Sojitsu, Isao Kumakura. Kobori Enshu: kirei sabi-no kiwami. Tokyo: Shincho-sha, 2015. P. 22

Fig. 4. Deformation of form 'kabuki' (Oribe-gonomi): Oribe tea bowl Source: Kobori, Sojitsu, Isao Kumakura. Kobori Enshu: kirei sabi-no kiwami. Tokyo: Shincho-sha, 2015. P. 22

Как уже говорилось, Рикю-гономи относится к «со» и представляет эстетику *ваби*. Рассмотрим *кономи* последователя Рикю – Кобори Энсю (1579–1647), представляющее эстетику *кирей-саби* и тяготеющее к «гё».



a



б

Рис. 5. Форма «гё» (Энсю-гономи): *a* – чайная «Миттан» в храме Дайтокудзи, Рюкоин, г. Киото; *б* – китайская чайная чаша и дзикиро (сосуд для еды), покрытые белой с кракелюрами глазурью. Источник: Kobori, Sojitsu, Isao Kumakura. Kobori Enshu: kirei sabi-no kiwami. Tokyo: Shincho-sha, 2015. P. 19, 23, 38

Fig. 5. Gyo form (Enshu-gonjimi): *a* – Mittan tearoom in Daitoku-ji temple, Ryokoin, Kyoto; *б* – Chinese tea bowl and jikiro (food vessel) with white crackle glaze. Source: Kobori, Sojitsu, Isao Kumakura. Kobori Enshu: kirei sabi-no kiwami. Tokyo: Shincho-sha, 2015. P. 19, 23, 38

Если эстетика *ваби* – это истощение и упрощение, аскетизм, то *кирэи саби* – это добавление элементов к упрощенной форме так, чтобы было красиво. Слово «кирэи» означает «красивый», «саби» – ощущение старины; *кирэи саби* – это красота потекшей глазури на керамике, кракелюр, пятен, частично выцветшего орнамента и пр. Если говорить шире, применительно к интерьеру, *кирэи саби* – это когда простая чайная комната обретает более светлый цвет стен, белые чаши, легкие орнаменты или росписи тушью *суми-э*, или когда в комнате с черными стенами появляется полка с резным декором. Классический пример Энсю-гономи – чайная «Миттан» в храме Дайтокудзи, Рюкоин, г. Киото (рис. 5, а). Эта чайная примечательна тем, что в ней есть и ниша *токонома*, и полки *тигайдана*, и даже «кабинет» *цукэ-сёин*, сейчас напоминающий еще одну нишу *токонома*. Если говорить о вещах, то из китайской и корейской керамики Энсю предпочитал белую утварь (рис. 5, б).

Как отмечают Кумакура Исао и Кобори Содзицу (ныне живущий потомок Кобори Энсю), Энсю привнес в чайную церемонию «аристократическое изящество», «литературность» (используя свитки со стихами вака), симметричные формы («красоту, опасаящуюся асимметрии»), глянец *цзя*, декоративность и щеголеватость [4. С. 88–89]. По этой причине Энсю-гономи более «понятное», или, как бы мы сказали, популярное направление по сравнению с черной монашеской эстетикой Рикю.

Здесь интересно вспомнить разговор, показывающий разницу между *кономи* Рикю и Энсю (его приводит Оакура Какудзо): «Энсю получил признание со стороны своих последователей за свой достойный самого искреннего восхищения вкус... Их оценка выражена такими словами: „Каждый предмет вызывает неподдельное восхищение. Видно, что у вас вкус тоньше, чем у Рикю, потому что его коллекцию мог бы оценить по достоинству только лишь один посетитель из тысячи“. Услышав такое, Энсю печально ответил: „Вы тем самым просто указали на степень моей заурядности. Великий Рикю осмелился публично проявить свою симпатию лишь к тем предметам, которые понравились ему лично, а вот я бессознательно угождаю толпе с ее вкусами. Поистине таких эстетов, как Рикю, у нас один на тысячу мастеров чайной церемонии“» [5. С. 43].

Как ни удивительно, в этой истории проступает «духовный аспект» *ваби* и *кирэи саби*, на который указывает С. Кобори, а именно: если в *ваби* важен хозяин (мастер чайной церемонии), то в *кирэи саби* – важен гость, забота о его чувствах и предпочтениях [6. С. 82].

Отметим, что Энсю-гономи связано со стилем японского интерьера, который сформировался под влиянием эстетики чайных комнат – *сукия-дзукури*, или «стиль чайных комнат» (его в целом можно отнести к «гё»). В интерьерах «в стиле чайных комнат» также присутствует: 1) ниша *токонома*, 2) разноуровневые полки *тигай-дана* и 3) кабинет *цукэ-сёин*. Однако пропорции этих интерьеров ближе к чайным – они камерные, ниши небольшие. Кроме того, для этого стиля характерна большая свобода форм при более сдержанной отделке [7. С. 145]. Как справедливо замечает специалист по японскому интерьеру Мидзунума Тосико, интерьер в стиле *сукия-дзукури* – это, прежде всего, пространство для досуга, развлечений, таких, как сложение стихов, танцы, песни, театр, чайная церемония, составление цветочных композиций, а также любование луной, природой – всего, что в японском

языке называется словом «асоби» [7. С. 148] [«развлечение, игра»]. Мы еще вернемся к понятию «асоби», когда будем рассматривать *фурю*.

И. Кумакура указывает, что в эстетике чайных есть причудливое, чудачковатое [Там же. С. 140], и в этом, как мы увидим дальше, также есть связь «стиля чайных комнат» с эстетикой *фурю*. Для того чтобы понять, откуда взялась причудливость в японском принципе упрощения формы, рассмотрим подробнее категорию *фурю* (у И. Кумакуры она находится между «со» и «кабуки»), или по-китайски *фэнлю*.

Оакура Какудзо в своей знаменитой книге «Путь чая» пишет о связи дзэн-буддизма с даосизмом, называя его преемником последнего [5. С. 27]. Он указывает, что «главный вклад даосов в жизнь народов Азии пришелся на сферу эстетики», поскольку даосизм есть «искусство пребывания в мире» [Там же. С. 53]. Хотя даосское «искусство пребывания в мире» нельзя свести к дзэнской идее «жизни как искусства», между этими идеями, безусловно, существует связь. Известный корейский исследователь Мин Джусик также отмечает, что глубокая философия *фэнлю* впоследствии стала частью дзэн-буддизма, характерной чертой которого является эстетизация повседневности [8. С. 132].

Известно, что эстетика *фэнлю* тесно связана с жизнью китайских литераторов *вэньжэнь*, которые жили отшельнической жизнью, уединяясь вдали от мирской суеты, чтобы посвятить себя своим увлечениям: поэзии, живописи, каллиграфии. Направление китайской живописи *вэньжэнь-хуа* («картины литераторов») – это, как правило, монохромная живопись и часто «живопись идеи», т.е. отказ от тщательного «ремесленного» копирования, дающий возможность для домысливания. То, о чем писал К. Оакура. Кроме того, это синтез поэзии, каллиграфии и живописи, а также живопись «непрофессионалов», т.е. тех, кто занимается ею для души, а не ради заработка.

В японском языке существуют разные трактовки слова «фурю»: в широком смысле – это синоним слова «изящный», в более узком – увлечение [асоби] поэзией, живописью и каллиграфией вдали от мирской суеты. Согласно Мину Джусику, в *фэнлю* есть «свобода» и «экстравагантность», нечто чудачковатое [8. С. 132].

Буддийскую трактовку *фурю* обретает у Фудзивары Сигэкадзу. Так, он пишет, что *фурю* – это взаимодействие с миром, с собой и другими людьми без привязанностей, к себе или другому, правде или лжи. Для того чтобы избежать привязанностей, нужно иметь *асоби-гокоро* (от *кокоро* – «сердце»), т.е. «играющее сердце». Именно *асоби-гокоро* позволяет отстраниться от реальности, в нем нет ни «расчета», ни «серьезности». Таким образом, *фурю* – это взаимодействие с собой и окружающим миром при помощи *асоби* [9. Р. 264–265]. И каллиграфия, и живопись, и чайная церемония могут быть *асоби*.

Если говорить о *фурю* в связи с чайной церемонией, то вполне логично, что это эстетика японской чайной церемонии в китайском вкусе направления *сэнча-до* («путь сэнча»), поскольку и сама чайная церемония, утварь и аранжировка цветов для нее – все наследует традиции литераторов *вэньжэнь* (яп. *бундзин*). В *сэнча-до*, в отличие от собственно японской чайной церемонии *тя-но ю*, используется не порошковый чай *маття*, а более привычного нам вида *сэнча*. Если эстетика *ваби* и *кирэй-саби* существует в рамках собственно

японской чайной церемонии, то *фурю* – это следование идеалам китайских литераторов *вэньжэнь*. По этой причине в *сэнча-до* используется и японская, и китайская утварь – маленькие белые пиалы с синим рисунком на деревянных или металлических блюдцах, чайники из исинской глины и пр. (рис. 6).



Рис. 6. Эстетика изящных плавных форм *фурю*: утварь для чайной церемонии *сэнча-до* (сверху вниз): 1) чаша и блюдце для чая *гёкуро*; 2) чаша и блюдце для чая *гёкуро*; 3) чаша и блюдце для чая *сэнча*; 4) чаша для гостей *кумидаси* и блюдце. Источник: Motoyoshi, Toshio (ed.). *Sencha: dogu to shitsurai-no chishiki*. Tokyo : Fujingaho-sha, 1992. P. 24

Fig. 6. Aesthetics of *furyu*: Utensils for tea ceremony *sencha-do* (from top to down): 1) tea bowl and saucer for *gyokuro* tea; 2) tea bowl and saucer for *gyokuro* tea; 3) tea bowl and saucer for *sencha* tea; 4) tea bowl for guest *kumidashi* and saucer. Source: Motoyoshi, Toshio (ed.). *Sencha: dogu to shitsurai-no chishiki*. Tokyo: Fujingaho-sha, 1992. P. 24

Отметим также, что *фурю* – это, прежде всего, эстетика плавных форм, причем форм в китайском вкусе, поскольку интерьеры для церемонии *сэнча-*

до зачастую эклектичны. Так, наряду с татами и нишей токонома в них могут устанавливаться китайская мебель, вазы и т.п. (подробнее об этом: Koizumi, Kazuko (ed.). *Cha to shitsunai dezaian* [Чайная церемония и дизайн интерьера]. Kyoto: Shibunkaku-shuppan, 2015).

Поскольку эстетика *фурю* оказалась связана с дзэн-буддизмом, ей присуща некоторая сдержанность, хотя эта сдержанность, «недосказанность» и не достигает своего апогея, как в Рикю-гономи. Кроме того, как отмечает И. Кумакура, в *фурю* есть «ложность искусственных вещей» [4. С. 145]. Под «ложностью», о которой говорит И. Кумакура, вероятно, следует понимать в принципе особенность китайской культуры видеть в одной вещи или материале ее противоположность. Так, в *сэнча-до* разводы на глиняном чайнике могут напоминать узор деревянных блюдец, вкрапления в камнях и т.п. Но как раз именно необычные сочетания, такие как использование в китайских цветочных композициях грибов или кактусов, сочетание фарфора и металла или фарфора и дерева, присущи в целом культуре китайских литераторов *вэньжэнь* и, соответственно, японских бундзин. Японская причудливость потёков краски или кракелюр иного рода – она ничего не имитирует, нет такой задачи – видеть в разводах камней пейзаж или иероглиф.

Итак, мы видим, что идея упрощения формы в японской традиции тесно связана с дзэн-буддизмом (и эстетикой чайных комнат) и выстраивается, прежде всего, по принципу «син-гё-со». При этом из даосской традиции она унаследовала причудливость, понимаемую как деформация формы, красота разводов и потёков.

2. Русская тоска: истощенная красота

Хотя в самой идее *тоски* изначально нет связи с представлениями о красоте, заимствуя идею эстетизации повседневности из дзэн-буддизма (а в нашей культуре повседневное тесно связано с тоской), мы предлагаем взглянуть на нее как эстетическую категорию. Такой подход оправдан также тем, что эстетические категории не существуют вне времени, они исчезают и появляются, обрастают новыми трактовками.

Сейчас в России огромное количество людей увлекается чайной культурой, китайской и японской, т.е. так или иначе транслирует ценности буддизма и даосизма. Однако, как это часто бывает при передаче знания вдали от породившей его культуры, оно обретает новые трактовки и местный колорит. Это значит, что неизбежна «русификация» чайных церемоний, появление других *кономи*, выражающих русскую *тоску*, а не только лишь японские *ваби* и *саби*.

Говоря о *кономи*, вспомним японские *митатэ догу*, т.е. утварь, которая, изначально имея одну роль, обретает другую («митатэ» – поэтический термин, означающий «видеть в одной вещи другую» [10], «представлять»). Так, мастера чая стали использовать в качестве чаш для чая корейскую посуду, изначально для этой цели не предназначавшуюся, а также применяли тыквы-горлянки, изначально имевшие функцию фляг для воды, в качестве цветочных ваз. Следуя все той же логике *митатэ*, чайные мастера и сегодня могут использовать традиционные вещи из разных регионов в качестве утвари для чайной церемонии. Классический пример – сосуд для воды *мидзусаси* из немецкого мейсенского фарфора школы Омотэсэнкэ (рис. 7).



Рис. 7. Пример *mitate dogu*: сосуд для воды *mizusashi* из мейсенского фарфора, школа Омотэсэнкэ.
Источник: <http://www.omotesenke.jp/list6/list6-3/list6-3-1/>

Fig. 7. Example of *mitate dogu*: water vessel *mizusashi*, Meissen porcelain, Omotesenke school. Source: <http://www.omotesenke.jp/list6/list6-3/list6-3-1/>

Для того чтобы понять, как может выглядеть *кономи*, выражающее красоту тоски, обратимся к понятию «тоска» в русской культуре.

В статье «От красоты ики к тоскливой красоте: выявление модификаций прекрасного в русской культуре в диалоге с японской эстетической традицией» (2017) мы писали о том, что, по Н.А. Бердяеву, тоска близка, прежде всего, страху и скуке, но в отличие от них двойственна – связана не только с земным, но и с божественным, с надеждой, т.е. в ней есть два уровня – сакральный и профанный [11] (рис. 8).

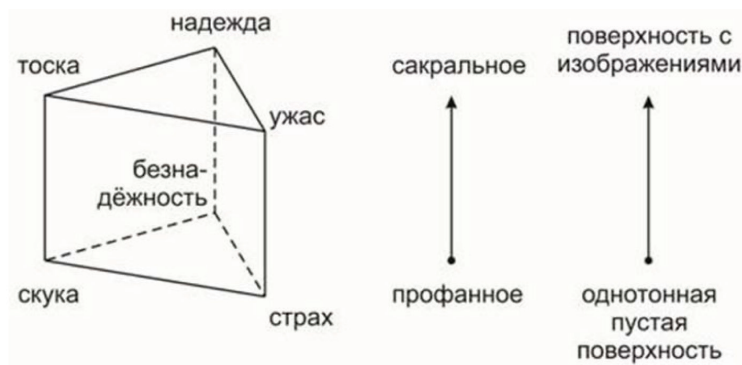


Рис. 8. Структура тоски (по Н.А. Бердяеву)

Fig. 8. Structure of *toska* (based on N.A. Berdyaev)

В той же статье мы развили мысль М. Эпштейна о связи тоски с пустотой, причем пространственной и душевной, и пришли к выводу о том, что в нашей традиции зримая пустота есть напоминание об абсолютной пустоте, небытии или Ничто. Такова, на наш взгляд, связь зримой пустоты с тоской (безусловно, здесь наше вполне западное негативное восприятие пустоты отличается от «порождающей пустоты» на Востоке).

Однако в тоске есть надежда, а значит, она не может сводиться лишь к одной пустоте – это бы приравнивало тоску к скуке. Мы полагаем, что в изоб-

разительном плане, если зримая пустота – это пустой (обычно белый) фон, то надежда тоски кроется в изображаемом на фоне орнаменте [11].

Особое отношение в русской культуре к изображению и как следствие к изобразительному орнаменту, связано с важнейшей для нашей культуры категорией образа, которая тесно связана с иконописным образом, или ликом. Как отмечает в своей диссертации Е.В. Ковалёва, утверждение В.С. Соловьёва о том, что «носитель идеи есть лицо» («Чтения о богочеловечестве», 1878), «можно считать новой вехой в истории платонизма, определившей его дальнейшее развитие в трудах русских религиозных философов конца XIX – начала XX века» [12. С. 36]. Сближение образа с иконой, точнее ликом, без которого никакая икона не мыслится, мы встречаем у П. Флоренского, когда он рассуждает об идеях [13. С. 90]. Мы пришли к выводу о том, что разница греческой идеи и русского образа заключается в том, что образ – это в принципе выражение абстрактной идеи в конкретной форме, а в русской традиции – это еще и выражение божественной сущности (лик) и как следствие духовности.

Орнамент (прежде всего изобразительный) – это то, на чем останавливается глаз в тоскливой пустоте двухмерного пространства, а икона – опора в состоянии душевной пустоты, тоски, поэтому, как мы полагаем, именно орнамент может трактоваться как визуализация существующей в тоске надежды. Безусловно, утверждая так, мы опираемся не только на П. Флоренского, но и на С. Булгакова, считавшего, что «языческий мир полон икон и иконопочитания» («Икона и иконопочитание», 1931). Напомним, что у С. Булгакова это утверждение вытекает из представлений о Софии, являющейся своего рода средним звеном между духом и материей, Богом и его творением. Как отмечает Е.В. Ковалёва, «поскольку Бог, с точки зрения Булгакова, закономерно открывает себя в творении и весь мир софиен, т.е. несет на себе отпечаток божественной мудрости, то и всякое изображение тварного мира может в какой-то степени считаться иконой» [12. С. 146].

В японской культуре и в чайных чашах и в чайной икебана принято определять «лицо» вещи, цветка. Однако если там оно одно, как у живого существа, то «ликов» орнамента может быть множество, как множество может быть свечей в темноте. В частности, тела вращения, к коим относятся чаши и вазы, часто имеют две лицевых стороны.

Отметим еще одну функцию орнамента. Поскольку орнамент, являясь украшением, так или иначе связан с богатством, праздниками, роскошью, он может восприниматься как надежда на лучшую жизнь: в высоком смысле – на воссоединение с трансцендентным, в более обыденном – на праздник или богатство. С одной стороны, чем больше зримой пустоты, тем сильнее ощущение тоски, однако, с другой стороны, тоску может выражать и густой «тесный» орнамент, но в том случае, например, когда он нанесен на дешевый материал. Так, например, в изображении кружев на простом ситце есть подражание богатству, и в этом есть тоска.

В имитации в принципе есть ощущение *тоски* (иногда даже пошлости, когда с помощью дешевого имитируется более дорогое). В нашем представлении имитация – это не баланс, как в китайской традиции. Если мы имитируем что-то, значит мы делаем одно, тоскуя по другому, и в этом смысле поддельное всегда оказывается более ущербным, «тощим» и тоскливым по отношению к оригиналу. Эстетика тоски – это «эстетика разлада», и разлад

этот вырос как на почве христианства (разделение сакрального и профанного), так и на почве самого российского рельефа, поскольку *тоска* – это «теснота простора».

Как отмечает известный китаист В.В. Малявин, анализируя русскую культуру, «интуиция тщеты человеческого делания издавна питала русскую тоску». В.В. Малявин в принципе характеризует сущность русской цивилизации как находящуюся в постоянном «внутреннем разладе»: «Кризис – это сама сущность русской цивилизации», – пишет он. Однако он отмечает, что «цивилизация кризиса» регулируется «творческим хаосом жизни» [14], что позволяет сохранить ее целостность.

Итак, как «опора в пустоте» или как «подражание богатству» орнамент в нашей культуре может служить выразителем надежды.

По понятным причинам тоски много в вещах советского времени (рис. 9). Вспомним советскую керамику: белые тарелки с контурным рисунком из линий синего, зеленого или коричневого цвета по краю, белые ткани в мелкий цветочек и т.д. Другой пример – недорогие одноцветные пластиковые шкатулки с «богатым» цветочным орнаментом на крышке, в которых, безусловно, ощущается тоска, рождающаяся из противоречия между «богатым» орнаментом и дешевым материалом.



Рис. 9. Эстетика *тоски* в советской посуде: молочник, Будянский фаянсовый завод, 1950-е; пиала, Барановский фарфоровый завод, 1970-е гг.

Fig. 9. Aesthetics of *toska* in Soviet tableware: milk jug, faience factory in Budy (Ukraine), 1950's tea bowl, faience factory in Baranovka (Ukraine), 1970's

При этом важно отметить, что для вещей советского периода было характерно ощущение ясности и упорядоченности, которое придавал не только белый (по преимуществу) цвет, но, прежде всего, симметрия и регулярность рисунка. Но самое интересное то, что в советских вещах мы наблюдаем упрощение формы.

Несмотря на то, что распространившийся повсюду интернациональный стиль первой половины XX в. провозгласил отказ от традиции и связанной с ней декоративности, такие ставшие классикой исследования, как «Математика идеальной виллы: сравнение Палладио и Ле Корбюзье» (Колин Роу, 1947),

обнаруживают «генетическую» связь между интернациональным стилем и классицизмом. Такую же связь мы наблюдаем в советской предметно-пространственной среде, когда на смену конструктивизму пришел сталинский ампи́р, затем в послевоенное время снова наступил расцвет интернационального стиля, который сменился чем-то средним (интернациональный стиль с элементами классики) в перестроечный период.

Таким образом, интернациональный стиль первой половины XX в. – это в каком-то смысле «истощенный» до крайности классицизм, а интернациональный стиль второй половины XX в. – это промежуточная форма.

Если вспомнить слова М. Эпштейна о том, что «тоска» – слово того же корня, что и «тощий», и «тощее – это физически пустое, а тоска – пустота душевная» [15], то станет понятно, почему «истощенная» форма *ассоциируется* у нас с тоской. Она является напоминанием о полной форме. Но, с другой стороны, красота «истощенной» или упрощенной формы в том, что в ней же выражается надежда, а также есть нравственный аспект – скромность и смирение.

Выводы

Итак, рассматривая красоту в русской традиции сквозь призму японской эстетики, мы перевели «тоску» в плоскость эстетического.

Мы выявили, что, с одной стороны, поскольку тоска связана с небытием и душевной пустотой, ее выразителем является физическая пустота, например, белый фон. Но, с другой стороны, в тоске есть надежда на лучшую жизнь, которую, на наш взгляд, выражает орнамент, и прежде всего картиночный как имеющий «клик». На уровне формы тоска, с одной стороны, связана с упрощением, с другой – даже изобилие декора в ней компенсируется дешевизной материала и технологий.

Однако если в японской эстетике даже максимально упрощенная форма уравнивается причудливостью, что придает ей ценность как произведению искусства, в российской «истощенной» форме нет причудливости. Ценность форме дает «клик» орнамента, по причине чего безликое плохо приживается на нашей земле.

К этому хочется добавить, что «по-советски» упрощенное, хотя и может кем-то сегодня оцениваться ностальгически, в целом имеет негативную оценку в нашей стране и воспринимается пока не столько как «скромное» или «аскетическое», сколько как «бедное» и «дешевое». Эта «травма» советского времени, безусловно, затрудняет развитие нашего представления о красоте в диалоге с японской эстетической традицией.

Список источников

1. Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный. М : Искусство, 1993. 464 с.
2. Осе Масаси. Формы традиционного японского искусства: син, гё, со // Сборник тезисов магистерских диссертаций Осацкого городского университета. 2004. № 3. URL: http://www.nakatani-seminar.org/kozin/syuuron_kougai/ose.pdf (На яп. яз.)
3. Накамура Ясю. «Мир син-гё-со». История японского театра. Токио : Изд-во Ун-та политики и права, 1963. Т. 3. С. 300–355. (На яп. яз.)
4. Кумакура Исао. Рикю. Орибэ. Энсю. Токио : Сёгаккан, 1991. 157 с. (На яп. яз.)
5. Окакура Какудзо. Чайная церемония в Японии / пер. С. Белоусов. М. : Центрополиграф, 2014. 56 с.

6. Кобори Содзицу, Исао Кумакура. Кобори Энсю: высшая степень кирэй саби. Токио : Синтё-ся, 2015. 128 с. (На яп. яз.)
7. Одава Асаэ, Тосико Мидзунума. История японского жилища. Токио : Ёсикава-кобункан, 2006. 409 с. (На яп. яз.)
8. Min Joosik. Fengliu, the aesthetic way of life in East Asian culture // *Filozofski Vestnik*, 1999. № 20 (2). P. 131–139.
9. Fuziwara Shigekazu. *Furyu-no shiso*. Kyoto : Hozokan Publ., 1994. 276 p. (На яп. яз.)
10. Mumamэ. Сайт школы Омотэсэнкэ Фусин-ан, 2005. URL: <http://www.omotesenke.jp/list6/list6-3/list6-3-1/> (На яп. яз.)
11. От красоты ики к тоскливой красоте: выявление модификаций прекрасного в русской культуре в диалоге с японской эстетической традицией // *Культура и искусство*. 2017. № 11. С. 46–55.
12. Ковалёва Е.В. Философия иконы: эстетический и онтологический аспекты сакрального образа в русском платонизме. Орел: Орловский государственный университет, 2006. 169 с.
13. Флоренский П.А. Иконостас // *Избранные труды по искусству*. М. : Изобразительное искусство, 1996. С. 73–198.
14. Малавин В.В. Русская историософия // *Русский журнал*. 2004. URL: <http://old.russ.ru/columns/poison/20040716.html>
15. Эпштейн М.Н. Русская хандра // *Бог деталей. Народная душа и частная жизнь в России на исходе империи. Эссеистика 1977–1988*. М. : ЛИА Р. Элинина, 1998. С. 17–24.

References

1. Grigorieva, T.P. (1993) *Krasotoy Yaponii rozhdennyi* (Born of the Beauty of Japan). Moscow: Iskusstvo.
2. Ose Masashi. (2004) Formy traditsionnogo yaponskogo iskusstva: sin, ge, so [Three forms of traditional Japanese art: Shin-Gyo-So]. *Osaka Shiritsu Daigaku Daigakuin Shushi ronbun kogaishu*. 3. [Online] Available from: http://www.nakatani-seminar.org/kozin/syuuron_kougai/ose.pdf (Accessed: 30th March 2020). (In Japanese).
3. Nakamura Yasuo. (1963) “*Mir sin-ge-so*.” *Istoriya yaponskogo teatra* [Shin-Gyo-So. The History of Japanese Theatre]. Vol. 3. Tokyo: Hosei Daigaku Shuppan-kyoku. pp. 300–355.
4. Kumakura Isao. (1991) *Rikyu. Oribe. Enshu*. Tokyo: Shogakkan.
5. Okakura Kakuzo. (2011) *Chaynaya tseremoniya v Yaponii* [Tea ceremony in Japan]. Translated from Japanese by M. Belousov. Moscow: Tsentrpoligraf.
6. Kabori Sojitsu & Isao Kumakura. (2015) *Kabori Ensyu: vysshaya stepen' kirey sabi* [Kabori Enshu: The essence of Kirei Sabi]. Tokyo: Shincho-sha.
7. Ozawa Asae & Toshiko Mizunuma. (2006) *Istoriya yaponskogo zhilishcha* [History of Japanese Dwelling]. Tokyo: Yoshikawa-kobunkan.
8. Min Joosik. (1999) Fengliu, the aesthetic way of life in East Asian culture. *Filozofski Vestnik*. 20(2) pp. 131–139.
9. Fuziwara Shigekazu. (1994) *Furyu-no shiso* [Philosophy of Furyu]. Kyoto: Hozokan.
10. Mitate. (2005) Website of the Omotesenke Fushin-an school. [Online] Available from: <http://www.omotesenke.jp/list6/list6-3/list6-3-1/> (Accessed: 30th March 2020).
11. Tretyakova, M.S. (2017) From the Beauty of Iki to the Melancholic Beauty of Toska: Revealing Modifications of the Beauty in Russian Culture in Dialogue with the Japanese Traditional Aesthetics. *Kul'tura i iskusstvo – Culture and Art*. 11. pp. 46–55. (In Russian). DOI: 10.7256/2454-0625.2017.11.22958
12. Kovalyova, E.V. (2006) *Filosofiya ikony: esteticheskiy i ontologicheskiy aspekty sakral'nogo obraza v russkom platonizme* [Philosophy of Icon: The aesthetical and ontological aspects of sacred image in Russian platonism]. Orel: Orel State University.
13. Florenskiy, P.A. (1996) *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. pp. 73–198.
14. Malyavin, V.V. (2004) Russkaya istoriosofiya [Russian historiosophy]. *Russian Journal*. [Online] Available from: <http://old.russ.ru/columns/poison/20040716.html> (Accessed: 30th March 2020).
15. Epstein, M.N. (1998) *Bog detaley. Narodnaya dusha i chastnaya zhizn' v Ros-sii na iskhode imperii. Esseistika 1977–1988* [God of Details. The People's Soul and Private Life in Russia at the End of the Empire. Essays 1977–1988]. Moscow: LIA R. Elinina. pp. 17–24.

Сведения об авторах:

Третьякова М.С. – кандидат искусствоведения, доцент факультета дизайна Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: mashanadya@gmail.com

Аганина Н.С. – кандидат искусствоведения, доцент факультета дизайна Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: mashanadya@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Tretyakova M.S. – Ural State University of Architecture and Art (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: mashanadya@gmail.com

Aganina N.S. – Ural State University of Architecture and Art (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: mashanadya@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.07.2020;
одобрена после рецензирования 17.06.2021; принята к публикации 05.08.2023.*

*The article was submitted 18.07.2020;
approved after reviewing 17.06.2021; accepted for publication 05.08.2023.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 78.01.784.1.
doi: 10.17223/22220836/51/11

ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА В ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ *A CAPPELLA*: К ВОПРОСУ О ПОИСКЕ ЭФФЕКТИВНОЙ МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА И СПОСОБАХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДВУХ СЕМАНТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

Оксана Сергеевна Барабаш

*Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия,
BarabashOksana@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается необходимость поиска эффективного метода анализа, позволяющего раскрыть вопрос взаимодействия двух семантических систем в хоровых сочинениях *a cappella* на стихи Ф.И. Тютчева. Решить задачу поможет синтез аналитического искусствоведческого аппарата и философско-онтологической методологии. Проникновение в сущность синтетических произведений искусства, которые базируются на миропонимании поэта, требует духовно-эстетического подхода, суть которого заключается в раскрытии смысла художественного целого в единстве мелоса и логоса. Аналитическая деятельность направлена от отдельных элементов (эстетической материи) к предметному центру (глубинному содержанию, медитативному помыслу).

Ключевые слова: хоровое сочинение *a cappella*, музыкально-поэтический синтез, духовно-эстетический анализ, художественный предмет, семантический ансамбль

Для цитирования: Барабаш О.С. Воплощение поэзии Ф.И. Тютчева в хоровых сочинениях *a cappella*: к вопросу о поиске эффективной методологии анализа и способах взаимодействия двух семантических систем // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 131–140. doi: 10.17223/22220836/51/11

ART HISTORY

Original article

THE EMBODIMENT OF FYODOR TYUTCHEV'S POETRY IN CHORAL WORKS *A CAPPELLA*: ON THE SEARCH FOR AN EFFECTIVE METHODOLOGY OF ANALYSIS AND WAYS OF INTERACTION BETWEEN TWO SEMANTIC SYSTEMS

Oksana S. Barabash

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov, Russian Federation, BarabashOksana@yandex.ru

Abstract. In modern art studies, the question of the relationship between words and music is part of the global problem of art synthesis. Poetry and music are recognized as the

ontological foundations of culture. One of the unique artistic phenomena in Russian musical culture is the choral composition *a cappella*. There are no effective methods in art history that allow us to reveal the issue of interaction between two semantic systems. The combination of analytical art criticism apparatus and philosophical-ontological methodology can contribute to the solution of the issue.

Works dedicated to the embodiment of poetry by F. Tyutchev in a *cappella* choirs, also no. Comprehension of the artistic world F. Tyutcheva is most adequately implemented through its correlation with the Christian worldview. The most effective in this regard is the methodology for analyzing the artistic world and the poet's worldview, which would coincide with the object's value settings.

Insight into the essence of works of art that have a synthetic character (for example, choral compositions *a cappella* to the poems of). It requires a special method of analysis – spiritual and aesthetic, the essence of which is that the meaning of a work of art is revealed through the search for its ontological foundations, the highest, deepest meaning.

The analysis of a work of art in this case should go from individual elements, individual images (aesthetic matter) to the subject center, to the deep content.

A new methodological principle (spiritual and aesthetic approach to analysis) is found in the fact that categorization processes are carried out not at the level of language, but from the positions of basic spiritual values, which are the „key“ to the uniqueness of a certain culture.

The depth of comprehension of the artistic world of the poet by the composer and the embodiment in the choral composition *a cappella* of the worldview of F. Tyutcheva is defined by how completely and deeply the worldview positions of the poet and the composer coincide. The interaction of semiotic systems in a choral work is considered on two levels that correspond to each other: philosophical-conceptual and concrete-textual.

Features of semantic interaction in a *cappella* choral compositions are revealed. It can happen: 1) at the level of perception of figurative matter; 2) at the level of perception of the metric and rhythm of the verse; 3) at the level of transformation of figurative matter; 4) at the level of higher meaning, mediative thought.

Plunging into the artistic world of the work, the researcher uses both the biographical method and methods of structural, ideological and thematic analysis, but reaching a higher level is carried out using a philosophical and religious approach to the artistic text, which coincides with the subject of analysis in its ontological and axiological coordinates.

Keywords: choral composition *a cappella*, musical and poetic synthesis, spiritual and aesthetic analysis, artistic subject, semantic ensemble

For citation: Barabash, O.S. (2023) The embodiment of fyodor Tyutchev's poetry in choral works *a cappella*: on the search for an effective methodology of analysis and ways of interaction between two semantic systems. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 131–140. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/11

В современном искусствознании вопрос взаимосвязи логоса и мелоса является частью глобальной проблемы синтеза искусств. Поэтическое слово и музыка сегодня осознаются как онтологические основы культурного пространства в целом. Уникальным художественным феноменом в мировой и отечественной музыкальной культуре становится хоровое произведение *a cappella*. Если поэтический текст, являющийся базой для создания музыкального сочинения, обладает высокой художественно-эстетической ценностью, становится возможным и даже необходимым (в случае создания сценической трактовки) проникновение в вопросы образования смысла, взаимодействия поэтического текста и музыки, трактовки целого, его воплощения в концертном варианте. Имя Федора Ивановича Тютчева – русского поэта и публициста, мыслителя – ярко выделяется среди гениев золотого века русской литературы. Его поэтическое творчество не раз вдохновляло композиторов на создание вокальных сочинений. На стихи поэта созданы романсы, сочинения для вокальных ансамблей, хоровые произведения. Несмотря на

это, в современном искусствоведении работ, которые посвящены воплощению поэзии Ф. Тютчева в хорах *a cappella*, нет.

Впервые систематизацию музыкальных произведений, созданных на стихи русского поэта, осуществил Б. Асафьев в книге «Русская поэзия в русской музыке». Кроме того, в статьях С. Дурылина («Тютчев в музыке»), Д. Благого («Тютчев в музыке») [1] и Т. Кушниренко («Поэзия Тютчева в соединении с музыкой великих мастеров») классифицированы музыкальные интерпретации поэтического наследия Ф. Тютчева. В 1886 г., одновременно с двумя изданиями стихотворений поэта, выходит в свет его биография, написанная И. Аксаковым. В 1895 г. В. Соловьев пишет статью «Поэзия Ф.И. Тютчева» [2].

Что касается хоровой музыки *a cappella*, то в начале XX в. произведения для вокальных ансамблей, хоровые миниатюры и циклы для хора *a cappella* на стихи Ф.Тютчева написаны А. Гречаниновым, В. Ребиковым, П. Чесноковым, Н. Черепнинным, С. Танеевым, Ц. Кюи. Несколько позднее создают хоровые сочинения М. Анцев, Л. Лисовский, Ю. Энгель, А. Егоров, А. Гречанинов, М. Коваль. В 50–70-е гг. XX в. стихи Ф. Тютчева пишут хоры *a cappella* и циклы Б. Лятошинский, В. Салманов, Б. Гибагин, Л. Любовский, А. Мынов, Ан. Александров, А. Касьянов, А. Ленский, В. Рубин, М. Бак, Е. Адлер. В последнее двадцатилетие XX в. написаны сочинения на стихи русского поэта и для детского хора Ю. Чичковым, С. Сосниным, Т. Назаровой-Метнер, В. Зайцевой, К. Семеновым. Хоровые миниатюры и циклы для смешанного хора созданы С. Слонимским, Д. Смирновым, В. Дьяченко, А. Флярковским, Е. Подгайцем.

Анализ хоровых сочинений, которые созданы в разное время и порой на один и тот же поэтический текст, позволяет отметить разную степень проникновения в содержание и мир художественных образов Ф. Тютчева, разный взгляд на семантическую доминанту каждого опуса. Необходимо понять музыкальный строй лирики поэта, постичь ее внутреннюю силу и благородную простоту, чтобы проследить вопросы образования смысла в хоровом синтетическом целом.

Главной проблемой при изучении хоровых сочинений *a cappella* на стихи Ф. Тютчева становится отсутствие в современном искусствоведении универсального эффективного метода, который позволил бы раскрыть вопрос взаимодействия двух семантических систем. Решить вопрос возможно, объединив в единое целое аналитический искусствоведческий аппарат и философско-онтологическую методологию. В подобном варианте анализ хорового сочинения может рассматриваться как движение мысли исследователя от частного, детали, к высшей идее, которая вызвала рождение художественного текста.

Для того чтобы вопрос единства поэтического текста и музыки в хоровом сочинении стал более ясным, следует рассмотреть факторы, влияющие на смыслообразование в целом. Изучение художественного наследия русского поэта будет более точным в случае, если оно соотносится с его миропониманием. Научная и философская литература вплоть до начала XXI в. предлагает следующие представления о Ф. Тютчеве: 1) русский поэт, но придерживающийся европейских традиций (Л. Пумпянский, Д. Благой, К. Пигарев, Б. Бухштаб, Ю. Лотман); 2) поэт-западник (Ю. Тынянов, Г. Пospelов); 3) атеист или пантеист (В. Брюсов, В. Касаткина); 4) язычник (Б. Козырев, К. Исупов).

Подобное многообразие литературоведческих мнений связано с тем, что в поэтическом мышлении Ф.Тютчева обнаруживается, с одной стороны, поиск русско-европейского синтеза, характерный для культуры России на рубеже веков, а с другой стороны, тесная связь творчества поэта с духом русской культуры, которая рождена православной верой [3].

Метафизическая напряженность и глубина философского осмысления тайн бытия мира и человека наполняют художественный мир поэта. Изучение документальных источников, публицистики, биографических сведений, писем позволяет обосновать мироощущение поэта. О Ф. Тютчеве в XX–XXI вв. пишут В. Непомнящий, А. Есаулов, М. Дунаев, Б. Тарасов, С. Милорадович, Т. Жирмунская, В. Сузи, Т. Кошемчук [4], А. Казин. Современные исследователи отмечают, что в случае недостаточно глубокого проникновения в имеющиеся материалы, связанные с именем поэта, искусствоведение будет иметь дело не с объективной картиной мира художника, а с отражением мировосприятия исследователя.

Резюмируя, стоит заметить, что наиболее эффективной становится методология анализа художественного мира и мироощущения поэта, которая совпадает с ценностными установками объекта. В русской и западной философской мысли подобная методология разработана довольно давно. В подобном случае тот или иной факт искусства рассматривается с точки зрения его онтологических оснований.

В приоритете для подобной методологии анализа художественного целого являются базовые идеи миропонимания, мироощущения и мировосприятия художников (поэтов, писателей и композиторов). Проникновение в содержание художественного целого, которое носит синтетический характер (например, хоровых сочинений *a cappella* на стихи Ф. Тютчева) и базируется на миропонимании поэта, требует особой методологии – анализа духовно-эстетического, суть которого заключается в том, что смысл художественного произведения раскрывается через поиск его онтологических оснований, наивысшего, глубинного смысла.

Духовно-эстетический анализ зародился в русской философии (В. Соловьёв, А. Лосев, С. Булгаков, Н. Бердяев, Н. Лосский, И. Ильин, Вяч. Иванов). Автор методологии – И. Ильин [5], русский мыслитель, философ. И. Ильин выделяет три измерения в искусстве. Первое – эстетическая материя (для словесного искусства – это законы языка, для музыкального – закономерности звучания музыки). Второе измерение – образный строй, который является знаком измерения наивысшего – духовного. Ему символически подчинены и эстетическая материя, и образный строй произведения искусства. Это высшее измерение И. Ильин называет «художественным предметом» [Там же. С. 148]. В его концепции «художественный предмет» бинарный: он имеется в душе художника как таинственный отпечаток высшего бытия, и он же является частью духовного мира, неким откровением истины. И. Ильин пишет, что «художественный предмет», точно солнечный свет, который пронизывает мир из единого центра. По сути, это духовное содержание художественного целого, которое черпается художником из объективной сущности человека и мира и воплощается в образы, облеченные в эстетическую материю. И. Ильин замечает, что «художественный предмет» дарит музыканту тематизм, художнику подсвечивает зрительные образы, драматургу открывает

персонажей для его произведений и подсказывает их действия. В произведении искусства образно-эстетический слой служит «художественному предмету» как своей высшей цели. Соответственно, по мысли И. Ильина, анализ произведения искусства должен идти от свойства эстетической материи, от каждого отдельного образа – к предметному центру.

В центре внимания современных ученых, которые продолжают традиции духовно-эстетического анализа, духовный мир творца, воплощенный в материи. Это проблемы, связанные с «последними вопросами» бытия: смысл жизни и смерти, страдание и наличие зла в мире (проблема теодицеи), вопросы времени и вечности и т.д. Чтобы понять произведение искусства, как считают основатели данного направления в искусствоведческой и философской мысли, важно, чтобы мировоззренческие основы исследователя и автора художественного произведения были едины.

Высшая точка анализа, по мнению исследователей, которые работают в русле духовно-эстетического анализа, не идея и пафос произведения, а иные, высокие, иррациональные порой сферы, глубинное, высшее содержание. Путь современного духовно-эстетического анализа также направлен от эстетической материи, образов к философским выводам, предметному центру, «художественному предмету» произведения.

Примером поиска глубинного смысла можно назвать, например, анализ Н. Королевской [6] вокального цикла Е. Гохман на стихи М. Цветаевой. В название сочинения вынесено слово «бессонница». По мнению автора монографии, оно является иносказательной формой концепта «одиночество». Благодаря музыкально-поэтическим метафорам, которые рисуют ночной образ, теме креста и ее соединением с образом дороги, аллюзии на 14-ю сонату Л. Бетховена (метафора бесконечного одиночества), хоральному сопровождению и т.д. и устанавливается концепт. Отдельную ветвь интонационной фабулы образует тема отречения.

Метафорической вертикалью объединены проекции концептуального слова: богатством внутреннего смысла (модус познания) и онтологической сущностью (модус проблемы). Дальнейший анализ основан на сопоставлении двух «Бессонниц» (вокального цикла Е. Гохман и поэтического цикла М. Цветаевой). Н. Королевская обнаруживает скрытую доминанту в пространстве внутреннего мира композитора, которая находит отражение в создании пространства семантики в цикле. Поэтические послания М. Цветаевой к А. Ахматовой и А. Блоку у Е. Гохман переадресовываются и становятся обращениями к «далекому возлюбленному». Основой становится драма разрыва.

Хоровое произведение, как и камерно-вокальная лирика, являет собой синтез логоса и мелоса, но отдельной науки, которая занималась бы анализом подобного синтетического целого, нет. Потому столь важен вопрос методологии анализа хорового произведения. Главы о стихотворном тексте и способах его произношения присутствуют в трудах П. Чеснокова, К. Птицы, Г. Дмитриевского, А. Егорова, К. Пигрова, К. Виноградова, С. Казачкова, В. Соколова, В. Краснощекова, М. Копытмана, В. Живова, П. Левандо, но скорее акцент здесь сделан на вопросах истории и теории исполнительства.

Впервые музыка и слово как единое целое рассматриваются в работах А. Михайлова [7] и в книге И. Степановой «Музыка и слово» [8].

И. Степанова формулирует «закон вертикали», регулирующий синхронические семантические взаимосвязи логоса и мелоса. Плотное семантическое объединение, момент спайки смыслов И. Степанова называет «*punctum saliens*» («трепещущая точка»), или «самое важное, суть» [8. С. 15]. Это тот момент, когда совмещаются и содержательный, и выразительный планы. В каждом конкретном сочинении возникает свой индивидуальный «семантический ансамбль» (термин И. Степановой), рожденный высшим смыслом, глубокой идеей.

Л. Казанцева [9] пишет о хоровом сочинении как об иерархической структуре, где музыкальное содержание выстраивается от нижнего ее предела (тона) до высшей смысловой единицы – идеи.

Проникновение в глубинную сущность художественного целого возможно в том случае, если подход к анализу логоса и мелоса будет единым по методологии. Таковым может стать герменевтический подход, являющийся предшественником духовно-эстетического анализа. Н. Метнер [10] считает, что темы в искусстве не изобретаются, а обретаются. Композитор, пианист, исследователь пишет о необходимости поиска этого высшего смысла в исполнении. Автором методологии духовного анализа в музыке стал В. Медушевский [11]. Духовный анализ музыки является четкой, выверенной, стройной, глубоко обоснованной и осмысленной системой взглядов на музыкальное произведение, которое основано на христианском мироощущении исследователя. Подобный анализ позволяет раскрыть глубинную суть сочинения – «содержание № 1» (термин В. Медушевского) [Там же. С. 18]. Основная задача при изучении произведения искусства, по мнению ученого, – раскрыть бытийственные вечные основания красоты, которые выражены в музыкальной интонации.

При духовно-эстетическом подходе к анализу процессы категоризации должны осуществляться не на уровне языка, а с позиций базисных духовных ценностей, являющихся «ключом» к своеобразию той или иной культуры. Особую онтологическую вертикаль отмечает В. Медушевский в хоровом искусстве, где высшее духовное «я» проявлено в пересечении временной горизонтали (хоровое искусство – временное) и вертикали бытия (художественное содержание хорового произведения).

В том случае если «художественные предметы» поэта и композитора совпадают, содержание целого, воплощенное в хоровом сочинении *a cappella* наполняется особым смыслом, образуется слияние. Кроме того, поэтические интонации раскрываются по-новому. Можно наблюдать различную степень слияния поэзии и музыки в разных трактовках одного и того же поэтического опуса Ф. Тютчева, созданных разными композиторами. Синонимия смыслов возникает в хоровых сочинениях, где наблюдаются «трепещущая точка», смысловая спайка слова и мелоса, где композитору удается обнаружить «художественный предмет» Ф. Тютчева и воплотить его в «содержании № 1». Различия в композиторских интерпретациях часто зависят от исторического контекста и миропонимания авторов хоровых сочинений.

Семиотические системы могут взаимодействовать на философско-концептуальном и конкретно-текстуальном уровнях, соотносящихся друг с другом [12]. На данных уровнях можно выявить различные формы союза поэтического слова и музыкального текста. Обнаружены следующие варианты

взаимодействия: полное единение, синонимия, самостоятельность смыслового наполнения, противоречие или семантическая конфликтность, антиномия или диссонантность смыслов, что ни в коей мере порой не умаляет достоинства хорового произведения как художественного целого.

В анализе хорового сочинения, которое написано на поэтический текст (если музыкальный образ рожден после образа поэтического), важным становится сопоставление передачи мироощущения Ф. Тютчева в мировосприятии композиторов. Также интересен потенциал, которым обладает поэтический опус, и то, как он воплощен в сочинении для хора. Как сказано выше, методология духовно-эстетического искусствоведческого анализа предполагает направление аналитической деятельности исследователя от частных элементов (эстетической материи) к центру (глубинному смыслу, медитативному помыслу). Первый шаг анализа – изучение поэтического текста, определение «художественного предмета» в стихотворении, которое выполняется путем изучения письменного наследия, заметок, историософских работ Ф. Тютчева. Далее исследовательская мысль направляется на особенности взаимодействия (как вертикали, так и горизонтали) стихотворного текста и его музыкального воплощения в хоровом сочинении *a cappella*. Данный способ анализа хоровых партитур до настоящего времени в искусствоведении не использовался.

Более всего хоровых сочинений для хора *a cappella* написано на стихи «Весенние воды» (1829–1830), «Листья» (1830), «Альпы» (1830), «Ты, волна моя морская» (1854), «Есть в осени первоначальной» (1857), «В небе тают облака» (1868), «Весенние воды» (1829–1830). На первый взгляд, их можно отнести к пейзажной лирике. Последовательный, тщательный анализ выше-названных сочинений поэта позволяет сделать вывод о том, что «художественные предметы» перечисленных опусов глубже. Условно стихотворения объединяются в три группы. К первой относятся те, где природный пейзаж является пейзажем метафизическим. Это стихотворения «Весенние воды», «В небе тают облака», где появляется особое онтологическое чувство, когда радость жизни ощущается полнее в центре земного бытия, а не в отрешенности от природы, поскольку для поэта и утренние часы, и весна как время года, и небо представляют горние, чистые, неземные начала в земной жизни. Осенние пейзажи («Листья», «Есть в осени первоначальной») обнаруживают красоту, проявляющуюся, когда постепенно увядают листья и природа становится неподвижной, как возможность отдохновения от земных печалей.

Вторая группа состоит из сочинений, в которых обнаружен двойной «художественный предмет». Так, в «Альпах» Ф. Тютчев рисует не только преобразование природы, но и описывает мечты в победу Православного государства, процветающего под властью сильного монарха (о чем он пишет в прозе в публицистических работах «Россия и Запад», «Россия и Революция») [13]. Стихотворение «Ты, волна моя морская» в содержательном плане наполнено не только ощущением полноты жизни, блаженства, но и раскаянием, связанным с потерей Любви, понимаемой как высший смысл жизни.

Особняком стоит философское сочинение «Слезы людские, о слезы людские...» (1849). «Художественный предмет» здесь значительно глубже: Ф. Тютчев ощущает высокое общечеловеческое страдание как возможность

спасения, покаяния. Для него слезы – это внутренний шаг к истинному, духовному очищению.

После подобного глубокого анализа поэтического первоисточника следует выявить особенности семантического взаимодействия слова и музыки, которое происходит на следующих уровнях: 1) восприятие образной материи; 2) метрика и ритмика стиха; 3) трансформация образной материи; 4) уровень «художественного предмета».

1) Хоровые произведения, созданные на уровне восприятия автором сочинения для хора образной материи, отличаются выразительным музыкальным материалом, глубиной проникновения в «художественный предмет» поэта. Это хоры А. Гречанинова, П. Чеснокова, Ан. Александрова, Д. Смирнова, которые тонко чувствуют глубину поэтического мира Ф. Тютчева. Здесь можно наблюдать синонимию «художественных предметов» поэта и композиторов, художественные произведения наполнены тонкими движениями душевных струн.

Зачастую композиторы не выходят за грани темы и идеи стихотворения и создают хоровые миниатюры, раскрывающие состояние природы, яркие пейзажные зарисовки. Это хоры В. Рубина «Весна идет», А. Ленского «Листья», С. Соснина, Э. Захарова, В. Дьяченко «Есть в осени первоначальной», А. Мынова «В небе тают облака» и др.

2) Взаимодействие смыслов на уровне метрики и ритмики может быть различным:

– точное следование за поэтическим словом, размером и метром, которое отмечено в хорах А. Гречанинова «Весна идет» и П. Чеснокова «Альпы»;

– свободное обращение с метрикой, изменение акцентов стиха: так в жанре вальса пишет хоровые миниатюры В. Рубин «Весенние воды» и Б. Гиблин «Есть в осени первоначальной». А. Ленский («Листья») видоизменяет поэтический текст на структурном уровне, на уровне формы. Б. Гиблин («Листья») создает намеренно своеобразный семантический конфликт за счет смещения ударений («пусть сос-НЫ и Е-ЛИ всю зи-МУ тор-ЧАТ...») и размера (5/4). Двухстопный хорей в хоре «Альпы» С. Танеева изменен на трехдольный метр. Изменения метра отмечены в хорах А. Касьянова «Осень», С. Слонимского «В небе тают облака»;

– композитором трансформируются стихотворные строки, создаются дополнительные музыкальные «рифмы», и рождается новый семантический ореол. Возможные варианты трансформаций таковы: а) повторения поэтических строк; б) изменения в знаках препинания; в) внедрение вокализации; г) рассечения слов и фраз на слоги; д) смещения цезур, логических вершин во фразе.

3) Трансформации возможны на уровне образной материи. К примеру, кульминация в сочинении «В небе тают облака» Ан. Александрова занимает одно предложение – «Чудный день!», у С. Слонимского – уже два: «Чудный день! Пройдут века». Цезура перенесена дальше, смещается смысловой акцент с семантики восхищения моментом на семантику более продолжительного времени, вечности. Хор «Весенние воды» М. Ковалёва наполнен победным, революционным пафосом весеннего состояния, которое отличается от «художественного предмета» Ф. Тютчева.

4) Поэтические образы могут становиться источниками для нового «содержания № 1» в хоровом сочинении. Тогда поэтический опус – своеобразная программа музыкального произведения, которая диктует базовую мысль и настроение. Чудесный пример – хор «Альпы» С. Танеева. У Ф. Тютчева рассвет длится долго; это постепенное разворачивание, которое занимает вторую часть стихотворения. Композитор меняет временные рамки поэтического опуса: рассвет – это мгновенное действие. В монументальном, отличающемся широтой композиторского размаха сочинении С. Танеева возникает новый семантический ореол.

Безусловно, когда исследователь погружается в художественный мир произведения, он пользуется и биографическим методом, и структуральным, и идейно-тематическим анализом и т.п. Но для выхода на более глубокий уровень, для проникновения в мироощущение поэта и композитора следует применить философский подход к художественному целому, который совпадает с предметом анализа в онтологических и аксиологических координатах. Использование методологии духовно-эстетического анализа (выявление «художественного предмета», которое предлагает И. Ильин, и «содержания № 1», которое осуществляет В. Медушевский) позволяет выйти на новый уровень в понимании взаимодействия и взаимовлияния логоса и мелоса не только как в сочинениях для хора *a cappella*, но и в других вокальных жанрах.

Подобную модель анализа возможно использовать при изучении вопросов музыкального воплощения стихотворений русских классиков. Так расширяется проблемное поле за счет возможности последующей разработки общей методологии в анализе синтетических жанров.

Список источников

1. Благой Д.Д. Тютчев в музыке. М. : Наука, 1989. Кн. 2. С. 548–594. URL: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/1972/LN2-548-.HTM?cmd=p>
2. Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // Литературная критика. М. : Современник, 1990. С. 105–121
3. Тютчев Ф.И. и Православие: сб. статей / сост. В.А. Алексеев. М. : Изд. дом «К единству!», 2005. 496 с.
4. Кошемчук Т.А. Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб. : Наука, 2006. 639 с.
5. Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве // Собр. соч.: в 10 т. Т. 6: Кн. I. М. : Русская книга, 1996. С. 51–182.
6. Королевская Н.В. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла. Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2014. 296 с.
7. Михайлов А.В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В. Михайлова. Сб. 36. М. : МГК, 2002. С. 262–267.
8. Степанова И.В. Слово и музыка (Диалектика семантических связей). М. : Книга и бизнес, 2002. 288 с.
9. Казанцева Л.П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. Астрахань : ГП АО ИПК «Волга», 2011. 132 с.
10. Метнер Н.К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства) // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6: Кн. I. М. : Русская книга, 1996. С. 445–533.
11. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. М. : Композитор, 2014. 623 с.
12. Stevens D.V. Choral music. URL: <https://www.britannica.com/art/choral-music>
13. Ospovat A. Tiutchev's Political Memorandum Discovered. Article No. 1 // Elementa. 1993. P. 91–97.
14. Rydel Ch.A. Questions of Genre in Tiutchev's Lyrics. Irvine (Cal.), 1995. Vol. 29, № 3/4. P. 331–352. URL: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/rydel.html>

References

1. Blagoy, D.D. (1989) *Tyutchev v muzyke* [Tyutchev in music]. Vol. 2. Moscow: Nauka. pp. 548–594. [Online] Available from: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/1972/LN2-548-.HTM?cmd=p>
2. Solovyev, V.S. (1990) *Literaturnaya kritika* [Literary criticism]. Moscow: Sovremennik. pp. 105–121.
3. Alekseev, V.A. (ed.) (2005) *Tyutchev, F.I. i Pravoslaviye* [Fyodor Tyutchev and Orthodoxy]. Moscow: K edinstvu!
4. Koshemchuk, T.A. (2006) *Russkaya poeziya v kontekste pravoslavnoy kul'tury* [Russian poetry in the context of Orthodox culture]. St. Petersburg: Nauka.
5. Ilyin, I.A. (1996) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol.6. Moscow: Russkaya kniga. pp. 51–182.
6. Korolevskaya, N.V. (2014) *Slovo i muzyka v proizvedeniyakh saratovskikh kompozitorov: v pro-stranstvakh smysla* [Word and music in the works of Saratov composers: In the spaces of meaning]. Saratov: The Saratov L.V. Sobinov State Conservatory.
7. Mikhaylov, A.V. (2002) *Slovo i muzyka* [Word and Music]. Moscow: MSC. pp. 262–267.
8. Stepanova, I.V. (2002) *Slovo i muzyka (Dialektika semanticheskikh svyazey)* [Word and music (Dialectics of semantic connections)]. Moscow: Kniga i biznes.
9. Kazantseva, L.P. (2011) *Analiz khudozhestvennogo soderzhaniya vokal'nogo i khorovogo proizvedeniya* [Analysis of the artistic content of vocal and choral works]. Astrakhan: Volga.
10. Metner, N.K. (1996) *Muza i moda (zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva)* [Muse and fashion (protection of the foundations of musical art)]. In: Ilin, I.A. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 6. Moscow: Russkaya kniga. pp. 445–533.
11. Medushevskiy, V.V. (2014) *Dukhovnyy analiz muzyki* [A Spiritual Analysis of Music]. Moscow: Kompozitor.
12. Stevens, D.V. (n.d.) *Choral music*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/art/choral-music>
13. Ospovat, A. (1993) *Tiutchev's Political Memorandum Discovered*. Article No. 1. *Elementa*. pp. 91–97.
14. Rydel, Ch.A. (1995) *Questions of Genre in Tiutchev's Lyrics*. *Canadian-American Slavic Studies*. 29(3/4). pp. 331–352. [Online] Available from: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/rydel.html>

Сведения об авторе:

Барабаш О.С. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (Саратов, Россия).

E-mail: BarabashOksana@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Barabash O.S. – Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov (Saratov, Russian Federation).

E-mail: BarabashOksana@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 23.05.2020;

одобрена после рецензирования 18. 07.2022; принята к публикации 05.08.2023.

The article was submitted 23.05.2020;

approved after reviewing 18. 07.2022; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 78.08

doi: 10.17223/22220836/51/12

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ANDANTE G-MOLL Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА ФАКТУРЫ

Ольга Владимировна Георгиевская

Московский городской педагогический университет, Москва, Россия, olgageo@rambler.ru

Аннотация. В статье представлен анализ Andante из клавирной сюиты Г.Ф. Генделя g-moll, выполненный с точки зрения исполнительского слышания музыкальной фактуры и происходящих в ней процессов. Показано, что важнейший для барочной музыки принцип «зерна и развертывания» может проявляться на разных уровнях структуры, в различных масштабах, о чем свидетельствуют тонкие фактурные трансформации по мере становления музыкальной формы. Авторский подход соединяет в себе принципы аналитического анализа и исполнительского слышания произведения, что позволяет обнаружить дополнительные аспекты и явления, не замечавшиеся ранее.

Ключевые слова: Гендель, исполнительский анализ, фактура, исполнительское слышание, музыкальная форма

Для цитирования: Георгиевская О.В. О некоторых чертах Andante g-moll Г.Ф. Генделя: к проблеме исполнительского анализа фактуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 141–153. doi: 10.17223/22220836/51/12

Original article

ON SOME FEATURES OF ANDANTE IN G MINOR OF G.F. HANDEL: ON PROBLEM OF PERFORMING ANALYSIS OF TEXTURE

Olga V. Georgievskaya

Moscow City University, Moscow, Russian Federation, olgageo@rambler.ru

Abstract. The analysis of Andante from Clavier suite in G minor by G.F. Handel is presented in the article, carried out from the viewpoint of performer hearing of texture and its transformations. After having been defined, some elements which are essential for texture unfolding are considered in the light of dynamic correlation between them, as well as its influence on our perception of musical form. As it is demonstrated, the architectural structure of the piece is based on the appearances of main motive segment containing melodic contours of the suite; interesting proportions of distances and interrelation emerged from the typical binary form are described. Meanwhile, in terms of quantity two other elements are substantially dominant in the composition. The detailed examination of changes in use of them makes it possible to show that development of musical line from initial “grain”, one of the most fundamental lows of composer’s thinking of the Baroque period, can manifest itself at different levels of structure, in different scales; not only in composer’s motive work, but also in subtle texture transformations as the form unfolds.

Special attention is being paid to the proposed method of analysis and fresh author’s approach. The synthesis of theoretical study of the score (the only original source of composer’s message) and performer hearing of texture permits to reveal new aspects that were unnoticed before. This makes easier to take into consideration some factors which are encoded in the score, but become evident only in view of time coordinate of music, that is in a real sounding. In addition, the analytical train of thought proceeds from a created composition, and in this sense is the opposite to the composer’s one; recreation of musical structure by performer’s interpretation is parallel to it in the time domain. The combination

of them within the framework of the proposed study method opens up new perspectives for scientific research. As it is shown in some previous author's papers, this approach allows of more thorough analysis of compositions and observed texture phenomena in different styles of music. For instance, the universality of Bach's musical thinking and the interior dialectic of polyphonic and harmonic principles are reflected in gradual unfolding and series of transformations of his texture not containing a great number of notes; some distinctive features of classicism and internal symmetry of structure become visible thanks to multidimensional characteristics of Mozart's texture in a somewhat different frame of reference. Besides the analytical study, the results are also as much significant for performer's interpretation as for pedagogical working process, and have a profound effect on our understanding of specificity and beauty of musical language.

Keywords: Handel, performing analysis, texture, performer hearing, musical form

For citation: Georgievskaya, O.V. (2023) On some features of Andante in g minor of G.F. Handel: on problem of performing analysis of texture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 141–153. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/12

В богатейшем и разнообразнейшем фортепианном репертуаре неповторимым очарованием, своеобразием и красотой отличаются клавирные сюиты композиторов эпохи барокко. Исполняемые на старинных или современных инструментах, они привлекают внимание в любой программе, сверкая гранями своего неисчерпаемого и лаконично выраженного смысла. В первую очередь эта область музыки ассоциируется с именами И.С. Баха и Г.Ф. Генделя; произведения последнего, пожалуй, несколько реже звучат на концертной эстраде. На одном из них хотелось бы остановиться в данной работе.

Хорошо известно, что Г.Ф. Гендель был непревзойденным импровизатором на клавесине и органе, и его инструментальные сочинения, едва появившись, уже вызвали живой интерес у современников. Первой «официальной» публикации сборника, озаглавленного «Suites de Pièces pour le Clavecin» и увидевшего свет в Лондоне 1720 г., предшествовали две другие, вышедшие годом ранее. Именно это послужило основанием для автора написать в предисловии: «Я был вынужден издать некоторые из находящихся здесь сюит, так как появились полные ошибок пиратские издания, попавшие и за границу». Далее композитор продолжает: «Я поместил и несколько новых произведений, чтобы собрание стало более полезным» [1. С. 75]. Том, о котором идет речь, включал в себя восемь сюит. Он был первым опубликованным сборником не только клавирных, но и вообще инструментальных сочинений Г.Ф. Генделя. А в будущем их ожидала, как мы знаем сегодня, блестящая концертная жизнь на столетия вперед.

Будучи не слишком сложными полифонически, эти сюиты часто используются и в учебной практике. Однако следует подчеркнуть, что сравнительная прозрачность их фактуры нисколько не умаляет ее емкости и глубины. За внешне простыми фигурами зачастую скрывается многозначная и многослойная структура. Анализ здесь не только чрезвычайно интересен, но и целесообразен методически. Возможность услышать и понять не лежащие на поверхности особенности нотного текста, его внутреннего строения открывает новые горизонты исполнительской интерпретации, неразрывно связана с музыкальной архитектурой, чувством формы, напрямую влияет как на процесс работы над сочинением, так и на его сценическое звуковое воплощение. Мы еще вернемся к этому вопросу позднее.

Седьмая клавирная сюита соль минор состоит из шести частей: Увертюра, Анданте, Аллегро, Сарабанда, Жига и Пассакалья. Уже их перечисление свидетельствует о том, что композитор не ограничивался лишь чередованием традиционных танцев. Пассакалья стала одним из самых знаменитых и часто играемых сочинений Г.Ф. Генделя. Она существует в транскрипциях и переложениях для многих инструментов, дуэтов, ансамблей различного состава, часто включается отдельно в концертные программы. Другая примечательная черта всего цикла – взаимосвязи, возникающие между его номерами на интонационном, тематическом и гармоническом уровнях и способствующие объединению в единое целое. Этот вопрос, несомненно, заслуживает особого внимания и должен послужить предметом специального исследования. Здесь же мы изложим некоторые соображения, касающиеся второй части сюиты – Анданте. Их основой явились, прежде всего, исполнительская практика и исполнительское слышание музыкальной фактуры, благодаря которым в нотном тексте композитора могут быть обнаружены дополнительные аспекты, дополнительные «измерения» его существования в реальном звучании. Сосредоточимся именно на подобных наблюдениях, затрагивая лишь по мере надобности то, что уже описано в многочисленных работах, посвященных творчеству Г.Ф. Генделя, традиционным методам анализа полифонии и музыкальных форм, а также истории клавирной сюиты.

Анданте в целом включает в себя два раздела, практически идентичных по количеству тактов (пятнадцать и шестнадцать соответственно); каждый предполагает указанную композитором репризу с различным окончанием. При повторении первый из них модулирует в параллельный мажор, где и начинается следующий¹. Все указывает, таким образом, на полную приверженность автора классической строгости и ясности построения формы. С первых мгновений звучания в двухголосной фактуре с очевидностью ведет верхний голос, мелодическая линия которого весьма развита и выразительна, однако уже во втором такте начинается точная имитация того же мотива в басу. В результате у слушателя как будто сами собой ненавязчиво и незаметно формируются существенные для дальнейшего восприятия слуховые впечатления: во-первых, интонационной значимости первоначального мелодического оборота – ее подчеркивает сам прием имитации; во-вторых, равноправия и самостоятельности полифонических голосов. С окончанием точной имитации (в третьем такте) мы чувствуем, осознавая это или нет, что прозвучал некоторый основополагающий мелодический элемент, фундаментальное интонационное «зерно», обладающее большим потенциалом развития в рамках разворачивающейся музыкальной формы. И подобное ощущение совершенно оправдано. Более того, смысловая нагрузка, которую несет в себе данный тематизм, в действительности очень велика: здесь представлены в сжатом, «концентрированном» виде важнейшие для всей сюиты принципы интонационного развития. Однако взаимосвязь между частями не входит сейчас в область нашего рассмотрения; останемся исключительно в пределах музыкального материала Анданте. Полностью аналогично, начинаясь в верхнем голосе с последующей имитацией в нижнем, тот же элемент появляется в параллельном мажоре с наступлением второго раздела формы, а затем вновь

¹ Нотные примеры приведены ниже в связи с характеристикой каждого из разделов формы по отдельности.

в основной тональности в самом его конце. Учитывая повторения, получается следующая схема проведений этой базовой интонационной фигуры:

g-moll (1) – *g-moll* (2) – *B-dur* (3) – *g-moll* (4) – *B-dur* (5) – *g-moll* (6)

Нетрудно увидеть, что все они, вместе взятые, составляют не так уж много от общей протяженности в шестьдесят два такта, и в архитектонике целого играют роль скорее «несущих конструкций», неких узловых моментов, на которые опирается слух в построении архитектурных «арок», его объединяющих. Отчетливо понять, какого рода пропорции и симметрия существуют между такими ключевыми звеньями структуры, исполнителю необходимо для верного и максимально убедительного выстраивания формы произведения. С точки зрения тональных связей здесь допустимы различные варианты. Отметим лишь тот любопытный факт, что большинство возможных сопоставлений «на расстоянии», создающих для слушателя эти своеобразные арки архитектурного целого, разбивают шесть проведений на **три** группы¹. На фоне ярко выраженной двухчастности возникает интересное сочетание, дающее в живом звучании на уровне музыкальной формы эффект облегченности, устремленности ввысь и определенной изысканности. Другим обстоятельством, ведущим к тому же результату, выступает масштабно-тематический фактор – расположение данных звеньев по отношению друг к другу в «пространстве» произведения, а именно, количественное соотношение тактов между ними. Тут обнаруживается стройная, математически точная и по-своему удивительная пропорциональность. Обратим внимание, что первоначальное проведение (*g-moll* (1) и *g-moll* (2) в нашей схеме) имеет продолжительность два с половиной такта (до окончания точной имитации в нижнем голосе), а все остальные – ровно по два такта. С учетом этой детали расстояния между ними составляют:

12 тактов – 12 тактов – 8 тактов – 4 такта – 8 тактов – 4 такта

(последняя цифра – количество тактов после последнего проведения до окончания звучания). Можно только восхищаться естественностью и красотой, с которыми композитор кладет столь строгую, идеально выверенную структуру в основу затейливого и утонченного узора барочной фактуры!

Далее посмотрим, из каких элементов соткана остальная ткань *Анданте*. Нас опять-таки будет интересовать аспект взаимодействия фактуры и музыкальной формы, другими словами, как связаны изменения в фактуре с процессом развертывания музыкальной формы. Помимо главного тематического «зерна», о котором мы говорили выше, развитие этой небольшой полифонической пьесы практически полностью строится на двух мелодических формулах. Первая из них очень выразительна и легко запоминается. Она состоит из четырех близко расположенных шестнадцатых, а затем, на существенно большем расстоянии, двух восьмых (преимущественно – нисходящий квинтовый ход). Впервые данный элемент появляется в верхнем голосе уже в третьем такте, и он сразу же становится основой длинной нисходящей секвенции, продолжающейся до шестого. Вторая фигура поначалу не столь заметна;

¹ Например, наиболее простым вариантом сопоставления проведений «на расстоянии», который помогает исполнителю выстроить форму произведения, представляется следующий: *g-moll* (1) – *B-dur* (3); *g-moll* (2) – *B-dur* (4); *g-moll* (5) – *g-moll* (6).

ее стержень – шесть шестнадцатых подряд в нисходящем гаммообразном движении. Звучит она первый раз в нижнем голосе во второй половине девятого такта. Не вдаваясь здесь в проблему интонационного происхождения этих двух элементов (назовем их двумя элементами развития), попробуем проследить, как меняется их соотношение по ходу пьесы и какой эффект возникает для слушателя, воспринимающего процесс в реальном времени. Для наглядности сначала охарактеризуем каждый из разделов формы по отдельности.

Первый раздел (рис. 1). Первый элемент представлен практически «симметрично» в верхнем и нижнем голосах, в тактах с третьего по шестой и с одиннадцатого по тринадцатый соответственно. Второй элемент появляется только во второй половине раздела (впервые – к концу девятого такта, как мы уже указывали). Общее количество проведений, т.е. мелодических и секвенционных звеньев на его основе, уступает первому элементу более чем в два раза.



Рис. 1. Г.Ф. Гендель. Andante из сюиты соль минор, первый раздел формы
Fig. 1. G.F. Handel. *Andante* from Clavier Suite in G minor, the 1st part of musical form

Большинство из них звучат в верхнем голосе и сконцентрированы в конце раздела (в частности, три подряд в тактах с тринадцатого по пятнадцатый). Добавим к этому, что ритмическая организация на протяжении всего отрезка способствует тому, что шестнадцатые длительности привлекают внимание, хорошо прослушиваются и тем самым делают процессы, происходящие с двумя анализируемыми элементами, более заметными и очевидными. Так, в изложении главного тематического зерна шестнадцатые не присутствуют вовсе, оно выписано более крупными длительностями. Продолжительную секвенцию на основе первого элемента в верхнем голосе сопровождает движение восьмыми в нижнем. Появление позднее первого элемента в нижнем голосе, равно как и все проведения второго элемента, происходит на фоне различных ритмических сочетаний восьмых и четвертей (включая удлинняющие заливованные ноты). Наконец, не только не ослабевающее, но даже усиливающееся внимание слушателя к эволюции и взаимоотношению двух элементов развития обеспечивает относительно короткий фрагмент, располагающийся ровно посередине построения. Восьмой такт целиком – точный центр пятнадцатитактового раздела, захватывая вокруг себя такты седьмой и девятый (частично), звучат без единой шестнадцатой, разукрашивая более спокойное мелодическое движение характерными для барочной музыки мелизмами и трелями.

Второй раздел (рис. 2). В отличие от предыдущего, движение шестнадцатыми здесь можно назвать доминирующим. Даже в проведениях главного тематического зерна оно теперь возникает контрапунктом к имитирующему голосу к концу второго такта, так что только их начала – два такта из шестнадцати в построении – представлены более крупными длительностями; других исключений на протяжении этого раздела нет. Оба элемента развития оказываются носителями глубинных изменений, связанных с процессом развертывания музыкальной формы, хотя внешне тип фактуры остается тем же. Как и в предыдущем случае, появления первого сгруппированы в две цепочки (незначительно укороченные по количеству звеньев). Однако если вторая из них, как и раньше, поручена басовому голосу, то первая имеет существенное отличие – она передается от одной партии к другой, начинается в басу и заканчивается в верхнем регистре. Это создает у слушателя ощущение (заметим – в начале второй половины произведения, самый что ни на есть «развивающий» момент), во-первых, возросшей интенсивности, мелодического наполнения нижнего голоса, а во-вторых, большей активности и разворачивающейся энергии движения всей фактуры. Последнее поддерживается и другими действенными факторами. Три звена, отданные правой руке играющего, выстраиваются по восходящей, причем с шагом на кварту и терцию между ними (не говоря уже о предшествующей передаче линии от левой). Вершина, до которой доходит подъем, – звук *си-бемоль* второй октавы. Хотя на протяжении пьесы он появляется неоднократно, развитие ни разу не достигает более высокой точки (единственная встречающаяся нота до третьей октавы, одна из шестнадцатых во втором такте второго раздела, никак не может рассматриваться в качестве верхушки). Если же еще учесть расстояние от басового регистра, которое охватывает цепочка в целом, то становится ясно: столь широкий диапазон, пройденный за столь короткое время, обнаруживает мощный и скрытый до сих пор внутренний энергетический потенциал.



Рис. 2. Г.Ф. Гендель. Andante из сюиты соль минор, второй раздел формы

Fig. 2. G.F. Handel. *Andante* from Clavier Suite in G minor, the 2nd part of musical form

Использование композитором второго элемента развития в этой части претерпевает очевидные изменения. Прежде всего, в количественном отношении: он возникает примерно в два раза чаще, чем в предыдущем разделе. Нисходящая мелодическая линия из шести шестнадцатых контрапунктирует басовому голосу, имитирующему главное тематическое зерно, уже во втором такте построения; затем аналогичная фигура звучит в следующем такте. Здесь, таким образом, появление второго элемента развития предшествует первому. Располагающийся далее трехтактовый подъем, построенный на первом элементе, мы только что обсуждали; немедленно вслед за ним вновь подключается второй, сначала в партии левой, потом правой руки, настойчиво показываясь несколько раз подряд. Окончание раздела тоже концентрирует, одно за другим, проведения этого мелодического хода – оно подобно завершению первой части, с минимальными видоизменениями, обусловленными тональными соотношениями, как и подразумевается музыкальной формой данного типа. Итак, можно заключить, что ритмическое наполнение фактуры шестнадцатыми происходит преимущественно благодаря активному

использованию второго элемента развития, причем тенденция усиливается с приближением к концу произведения.

Попутно обнаруживается и другой фактурный процесс, интересно и оригинально реализованный композитором. Обратим внимание на такт, непосредственно предшествующий финальному проведению главного тематического зерна (*g-moll* (4) и *g-moll* (6)). Это «пик» насыщения фактуры мелкими длительностями – шестнадцатыми тут заполнены три доли из четырех. В данном отношении сопоставить с ним можно только последние такты разделов, где нисходящее гаммообразное движение передается из руки в руку и охватывает большой диапазон, однако в них со всей очевидностью превалирует ощущение спада, завершения, ухода (в частности, потому, что изложение, по сути, становится одноголосным). В то же время указанный нами такт – единственный на протяжении второй части, в котором в явном виде не присутствует ни одна из обозначенных мелодических фигур. Чем же объясняется подобное «совпадение»? Чтобы ответить, подчеркнем следующее. В сравнении как с главным тематическим зерном, так и с первым элементом развития второй существенно менее индивидуализирован. Он ориентирован скорее в направлении так называемых «общих форм движения» (нисходящая гамма) и узнаваем на протяжении произведения благодаря ритмическому фактору – началу всегда со второй восьмой доли и окончанию либо на сильной, либо на относительно сильной доле такта. Мы видели, что постепенное усиление роли шестнадцатых, заполнение ими фактуры связано с более частым использованием именно этого элемента. Можно сказать, что ритмическое насыщение музыкальной ткани идет одновременно с уменьшением в ней доли ярко индивидуализированных составляющих. Естественно поэтому, что пики обоих процессов совпадают, и в максимально наполненной ритмически области не звучат обороты, мелодически характерные для данного конкретного сочинения.

Подведем итоги. Разворачивающаяся во времени архитектура Анданте, опираясь на жесткий каркас двухчастной формы, приобретает свои реальные очертания в музыкальной материи благодаря взаимодействию трех «действующих лиц»: главного тематического зерна, в котором отражена интонационность не только этой, но и других частей сюиты, и двух мелодических фигур, названных нами «элементами развития». Первое появляется эпизодически, отмечая ключевые моменты, и остается неизменным (за исключением тональной окраски). Из оставшихся двух практически полностью соткана остальная ткань пьесы. Их соотношение, взаимное расположение, возникающие варианты и эволюция всех этих параметров отображают глубинные процессы, происходящие в фактуре и связанные с разворачиванием музыкальной формы. Так, например, сопоставление секвенционных цепочек на основе первого элемента развития в разных разделах показывает, какими средствами достигается ощущение максимального взлета, раскрытия энергетического потенциала, хотя тип изложения всецело сохраняется. Динамика изменений, касающихся использования второго элемента развития, и ее соотношение с другими составляющими вскрывает суть магистральной линии фактурной трансформации – постепенного заполнения музыкальной ткани мелкими длительностями, насыщения ритмическим движением.

Обобщая сказанное, можно задать вопрос: стоит ли за отмеченными нами закономерностями нечто более фундаментальное? Связаны ли проана-

лизированные особенности генделевского Анданте со стилистикой эпохи, спецификой мышления композитора или замыслом конкретного сочинения? Не претендуя на всеобъемлющую полноту, проведенный анализ позволяет предложить вполне определенные ответы. Хорошо известный принцип «зерна и развертывания» в барочной музыке, органично и естественно вписывающийся в ее концептуальные установки, обычно проявляется и рассматривается применительно к тематическому материалу. Его обобщение до уровня фундаментального логического закона композиторского мышления и слышания объясняет и явления иного порядка, обнаруживающиеся в фактурных изменениях по ходу становления музыкальной формы. Когда из размеренного движения восьмыми в первых тактах пьесы вытекает цепочка секвенционных звеньев, устремляющая вперед шестнадцатые, на этом даже не заостряется внимание слушателя – настолько гармонично они разворачиваются, прорастают из своего «зародыша» и начинают развиваться. Тот же структурный принцип, но уже в масштабе сочинения в целом, предопределяет постепенное ритмическое наполнение фактуры, все более подвижные и расцвеченные мелкими длительностями мелодические изгибы второго раздела, распускающиеся на фоне интонаций первого. Основополагающий закон, таким образом, можно считать одним из краеугольных камней мощного художественного направления. А его конкретная фактурная реализация, принадлежащая перу Генделя, – небольшая, полная хрупкости и очарования часть Анданте, – отмечена печатью неповторимости и уникальности, свойственной созданием истинного гения.

Нельзя не поделиться еще одним соображением, возникающим в связи с рассмотренным в данной работе примером. Некоторые детали и нюансы, служившие отправной точкой наших рассуждений, могут показаться не слишком заметными и, следовательно, не представляющими достаточно солидной базы для обобщающих умозаключений. Позволим себе не согласиться с подобным мнением. Действительно, ажурный узор, плетущееся кружево барочной фактуры в клавирной миниатюре требуют от композитора работы утонченной, исключаяющей броскость и размах громадного полотна. Но лаконичность изложения, остающегося глубоким и содержательным, лишь оттеняет и подчеркивает его достоинства. Ведь, как говорил С.В. Рахманинов, художнику «гораздо труднее быть простым, чем сложным» [2. С. 148]. Едва приметные на первый взгляд фактурные изменения намечают легкими, но точными и определенными штрихами существенные и жизненно важные для музыкальной формы процессы. Поэтому и от исполнителя, воплощающего авторский текст в реальном звучании, требуется вдумчивое отношение и понимание сути обнаруживающихся явлений. Они помогают выверять всевозможные нюансы, находить идеальную меру необходимых пропорций, подходящие сочетания и светотени. Именно такие «чуть-чуть», как отмечали многие мастера, и отличают настоящее искусство. Ссылаться на авторитеты здесь можно было бы нескончаемо долго. Приведем лишь высказывание А.Б. Гольденвейзера, одного из корифеев отечественной фортепианной школы: «В последнее время в науке много говорят о бесконечно малых величинах, которые, несмотря на то, что они бесконечно малы, способны оказывать решающее влияние на целые миры. В искусстве мы наблюдаем нечто подобное: всякая „мелочь“ приобретает огромное значение; чрезвычайно важно

видеть эти „мелочи“ в тексте произведения и выявлять их в исполнении» [3. С. 15].

Наконец, последнее, на чем необходимо остановиться в свете сказанного. Требуется некоторых комментариев метод анализа, для которого, как мы уже упоминали, важнейшим импульсом послужили исполнительская практика, исполнительское слышание музыкальной фактуры. Хотя данный вопрос представляет собой отдельную и обширную исследовательскую проблему, попробуем вкратце и в общих чертах обрисовать ее основные контуры и представить возможное понимание. Вне всякого сомнения, «нотный текст всегда остается главным и бесспорным источником знаний» [4. С. 40]. Это единственный первоисточник, где в письменной форме зафиксирована мысль композитора. Однако музыка – искусство звука. Замыслу автора, выраженному на бумаге, нужен посредник, превращающий нотные знаки в живое звучание, и таким посредником выступает исполнитель. Конечно, проблема расшифровки нотного текста существует и обсуждается уже не одно столетие. Подобно тому, как знакомство с литературным произведением подразумевает, что читатель сразу же осознать значение слов и создает в своем воображении соответствующие образы, музыкант должен не просто озвучить находящуюся перед ним партитуру, но понять и передать смысл, идею, содержание, заложенные в нее композитором. И вот здесь вступает в силу немаловажное обстоятельство. Музыкальное творение, будь то во внутреннем слышании автора, другого профессионала или в реальном звучании для слушателя, разворачивается *во времени*. Отрезок времени, в котором это происходит, каждый раз иной и никогда не может повториться¹. А нотная запись фиксирует лишь определенные *принципы организации* во времени музыкальной структуры, следовательно, несет на себе отпечаток такого временного развертывания, но сама этим измерением не обладает. С других позиций, но очень образно и метко о том же написал Ф. Бузони: «Нотация, запись музыкальных пьес есть прежде всего изобретательный способ закрепить импровизацию с тем, чтобы ее можно было восстановить. Однако первая относится ко второй, как портрет к живой модели» [6. С. 148]. Или, по-своему, М. Лонг: «Музыка – это искусство в движении, духовная конструкция, сооруженная во времени, которую нотная запись фиксирует, а исполнение оживляет» [7. С. 34]. Вот почему именно реальное звучание, музыкальная материя, *развернутая во временном пространстве*, позволяет открыть многие существенные свойства, которые, безусловно, отражены в нотном тексте, но целиком и полностью в нем не заключаются. Разумеется, почерпнутые из слухового опыта наблюдения и базирующиеся на них выводы должны находить серьезное подтверждение в партитуре произведения, в противном случае они окажутся лишь проявлением субъективного взгляда исследователя или интерпретатора. С другой стороны, верно «нащупать» направление, в котором за знаками нотного текста скрывается беспредельное поле убедительных, жизнеспособ-

¹ Не в этом ли кроется одна из фундаментальных причин «множественности» жизни художественного произведения? Любопытные результаты были получены недавно в некоторых научных исследованиях физиков. Анализ более восьми тысяч произведений западноевропейской классики, созданных в течение пятисот лет, показал, что именно наличие в их организации так называемой «стрелы времени» – в точном физическом понимании термина, основанного на понятии энтропии, – обуславливает разницу в нашем восприятии, которую мы характеризуем как отличие музыки от шума [5].

ных трактовок – как исполнительских, так и теоретических, – вряд ли возможно вне связи со слышанием, звучанием сочинения.

Обозначенные взаимоотношения проистекают из самой сущности музыкального искусства. Поэтому они дают о себе знать в самых разных ипостасях при анализе различных его сторон, и мы сталкиваемся с весьма схожими, с логической точки зрения, ситуациями. Так, обсуждая феномен произведения как центральный для европейской культурной традиции (и как фундаментальное понятие искусствознания и эстетики), Е.В. Назайкинский пишет: «Несомненно, что композиция представляет собой один из аспектов строения музыкального произведения. Но ясно также, что строение музыкального произведения не исчерпывается его композицией, хотя с определенной стороны отражается в ней» [8. С. 18]. В другой работе того же исследователя читаем характеристику, данную создателям литераторов, композиторов и хореографов: «Они фиксируются в виде системы отношений и притом весьма неполно, ибо ни слова, ни ноты, ни, тем более, условные знаки и записи балетмейстеров не в состоянии передать всего того, что составляет материальное воплощение художественных творений» [9. С. 6].

Учитывая указанную специфику как музыкального искусства в целом, так и отдельных сочинений, мы приближаемся к тем особенностям способов изучения нотного текста, которые нужно прояснить. Прежде всего, необходимо проникнуть в суть метода аналитического анализа, широко распространенного и общепринятого в музыковедении. Приведем его великолепное описание из книги Л.А. Мазеля¹: «...музыковед исходит из уже созданного произведения и, применяя свои знания о средствах музыки и другие сведения, получает выводы о содержании произведения, реализованном в нем творческом задании, сделанных художественных открытиях. Обратное же „выведение“ итоговой композиционной структуры из творческого замысла, данных о музыкальном языке и общих принципов художественного воздействия представляет собой мысленное воспроизведение (частичное и схематизированное) работы композитора – воспроизведение, которое может служить своеобразным синтезирующим этапом внутри самого анализа и нередко оказывается удобной формой изложения некоторых вытекающих из него результатов» [10. С. 53–54]. Исследователь подчеркивает, что речь здесь идет о направлении работы, самом ходе мысли анализирующего, так как конечная характеристика произведения нередко дается в противоположной последовательности. А как же вписывается в рамки упомянутых категорий деятельность исполнителя, исполнительское слышание и прочтение сочинения? Мы бы ответили следующим образом. Расшифровка нотного текста позволяет интерпретатору через знаки, запечатлевшие творческую волю композитора, открыть два жизненно важных источника существования любого произведения – его конструктивные элементы и законы, по которым эти элементы выстраиваются в сложную и высокоорганизованную структуру. Вслед за чем исполнитель получает возможность *воссоздать* ее в пространстве реального звучания – пространстве иных измерений, прибегая к уже использованной нами аналогии. Заметим, что в данном случае процесс *воссоздания* «итоговой композиционной структуры» на основе первоначального музыкального мате-

¹ Несмотря на продолжительность приведенной цитаты, мы посчитали невозможным даже малейшее ее сокращение без ущерба для смысла и ясности изложения.

риала и творческого замысла движется в *том же* направлении, что и работа композитора¹. (Не тут ли заключено основание того, что взаимоотношения композитора и исполнителя часто определяют как «сотворчество»?) А его результат – развернувшаяся во времени и доступная слуховому опыту конструкция, музыкальная форма – предоставляет пытливому взгляду дополнительный материал, новые возможности для анализа и углубленного понимания авторской идеи. Опора на исполнительский опыт, исполнительское слышание раздвигает, таким образом, границы постижимого в нотном тексте, добавляя еще одну грань проявления зашифрованных в нем свойств музыкальной материи.

Взаимодействие внутренних движущих сил, определяющих архитектуру произведения, и бесчисленных фактурных явлений, составляющих конкретику его удивительного языка, представляется очень перспективной и многообещающей областью исследований. Некоторые попытки анализа такого рода, предпринятые нами ранее, показали, что потенциал научных открытий здесь далеко не исчерпан. Эффективность описанного подхода подтверждается и тем, что он оказывается результативным в музыке различных направлений и стилей. Например, специфические черты предельно лаконичного изложения И.С. Баха вскрывают глубочайшую диалектику полифонического и гармонического начал в музыкальном мышлении композитора, а строгая пропорциональность и симметрия построений классицизма могут проявлять себя необычным образом благодаря особой многомерности прозрачной фактуры В.А. Моцарта. Добавим также, что точка зрения, находящаяся на стыке глубоко разработанных и специализированных профессиональных сфер – в данном случае аналитического анализа и исполнительской практики, – обладает преимуществами, которые в наш век всевозможных междисциплинарных взаимодействий звучат особенно актуально. Находить пути постижения композиторских творений видится задачей, в равной мере интересной и необходимой для обеих. Совершенство и убедительность интерпретации – категории многоплановые, часто неоднозначные и всегда трудно достижимые. Пристальное изучение и подробный анализ нотного текста постепенно, шаг за шагом, ведут нас к главной цели – пониманию музыкального языка, способности прочитать и озвучить, передавая другим, заложенные в нем сокровища смысла и красоты.

Список источников

1. Барна И. Если бы Гендель вел дневник... Будапешт : Корвина, 1972. 276 с.
2. Рахманинов С.В. Музыка должна идти от сердца // Литературное наследие. М. : Советский композитор, 1978. Т. 1. С. 144–148.
3. Гольденвейзер А.Б. Советы педагога-пианиста // Уроки Гольденвейзера. М. : Классика-XXI, 2009. С. 14–25.
4. Савишский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М. : Классика-XXI, 2004. 192 с.
5. Padavic-Callaghan K. Time's Arrow Flies through 500 Years of Classical Music, Physicists Say // Scientific American. URL: <https://www.scientificamerican.com/article/times-arrow-flies-through-500-years-of-classical-music-physicists-say/#> (дата обращения: 18.10.2020).

¹ Вот как говорит об этом процессе С.В. Рахманинов: «Талантливый исполнитель как бы интуитивно схватывает мысли, обуревавшие композитора в момент создания сочинения, и, как истинный интерпретатор, передает их аудитории в адекватной форме» [11. С. 233].

6. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М. : Гос.муз. изд-во, 1962. С. 141–175.
7. Лонг М. За роялем с Габриелем Форе // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. М. : Музыка, 1981. С. 15–37.
8. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
9. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
10. Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки. М. : Советский композитор, 1982. 328 с.
11. Рахманинов С.В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Литературное наследие. М. : Советский композитор, 1980. Т. 3. С. 232–240.

References

1. Barna, I. (1972) *Esli by Gendel' vel dnevnik...* [If Handel Kept a Diary...]. Budapest: Korvina.
2. Rakhmaninov, S.V. (1978) *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 144–148.
3. Goldenweiser, A.B. (2009) *Uroki Gol'denveizera* [The Lessons of Goldenweiser]. Moscow: Klassika-XXI. pp. 14–25.
4. Savshinskiy, S.I. (2004) *Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem* [Pianist's work on musical composition]. Moscow: Klassika-XXI.
5. Padavic-Callaghan, K. (n.d.) Time's Arrow Flies through 500 Years of Classical Music, Physicists Say. *Scientific American*. 19th August. [Online] Available from: <https://www.scientificamerican.com/article/times-arrow-flies-through-500-years-of-classical-music-physicists-say/#> (Accessed: 18th October 2020).
6. Busoni, F. (1962) О pianisticheskom masterstve [On Pianistical Skill]. In: Edelman, G. (ed.) *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing Art in Foreign Countries]. Vol. 1. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. pp. 141–175.
7. Long, M. (1981) За роялем с Gabrielem Fore [Au Piano avec Gabriel Fauré]. In: *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing Art in Foreign Countries]. Vol. 9. Moscow: Muzyka. pp. 15–37.
8. Nazaykinskiy, E.V. (1982) *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka.
9. Nazaykinskiy, E.V. (1988) *Zvukovoy mir muzyki* [Sound World of Music]. Moscow: Muzyka.
10. Mazel, L.A. (1982) *Stat'i po teorii i analizu muzyki* [Articles on Theory and Analysis of Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
11. Rakhmaninov, S.V. (1980) *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Vol. 3. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 232–240.

Сведения об авторе:

Георгиевская О.В. – кандидат искусствоведения, доцент, департамент музыкального искусства Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета (Москва, Россия). E-mail: olgageo@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Georgievskaya O.V. – Moscow City University (Moscow, Russian Federation). E-mail: olgageo@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.10.2020;
одобрена после рецензирования 22.12.2021; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 19.10.2020;
approved after reviewing 22.12.2021; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 781.7, 783 (2-53), 391(571.151)

doi: 10.17223/22220836/51/13

АКТУАЛИЗАЦИЯ БАЗОВЫХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ АЛТАЙЦЕВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ НЕОШАМАНСКОГО ОБРЯДА (НА МАТЕРИАЛЕ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТОВОЙ ПРАКТИКИ НЕОШАМАНИЗМА ГОРНОГО АЛТАЯ)

**Илья Николаевич Зуев¹, Екатерина Геннадьевна Романова²,
Игорь Леонидович Мусухранов³, Геннадий Павлович Молявко⁴**

^{1, 2} *Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия*

^{3, 4} *Алтайский государственный институт культуры, Барнаул, Россия*

¹ *z_ilya@list.ru*

² *katrom7@mail.ru*

Аннотация. В статье на основе анализа теоретических концепций и собранного авторами экспедиционного материала рассматривается вопрос онтологического статуса музыкального искусства в неошаманском ритуале Горного Алтая. Авторы попытались, применяя принципы искусствоведческого анализа к полученному в экспедиции музыкальному материалу обряда современного неошаманиста, выделить базовую установку: обряд, ритуал, вне зависимости от целей его проведения, актуализировать мифологическую картину мира.

Ключевые слова: музыкальное сопровождение обряда, расшифровка неошаманской музыки, неошаманизм, ритуал, картина мира, шаманская музыка, ритм, анализ структуры обряда, верования алтайцев, сохранность традиций музицирования, актуальность мифа, мироустройство

Для цитирования: Зуев И.Н., Романова Е.Г., Мусухранов И.Л., Молявко Г.П. Актуализация базовых мифологических представлений алтайцев в музыкальной составляющей неошаманского обряда (на материале исследований культовой практики неошаманизма Горного Алтая) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 154–165. doi: 10.17223/22220836/51/13

Original article

ACTUALIZATION OF THE MYTHOLOGICAL PICTURE OF THE WORLD IN THE MUSICAL COMPONENT OF THE MODERN NEO-SHAMAN RITUAL (BASED ON THE CULT PRACTICE OF NEO-SHAMANISM MOUNTAIN ALTAI)

**Ilya N. Zuev¹, Ekaterina G. Romanova², Igor L. Musukhranov³,
Gennadiy P. Molyavko⁴**

^{1, 2} *Altai State University*

^{3, 4} *Altai State Institute of Culture*

¹ *z_ilya@list.ru*

² *katrom7@mail.ru*

Abstract. The article, based on the analysis of theoretical concepts and expeditionary material collected by the authors, examines the issue of the ontological status of musical art in the

Neoshaman ritual of Mountain Altai. Due to the difficulty of fixing musical material in the early stages of studying Altai art, research in this direction until the middle of the 20th century. are in most cases descriptive in nature. The authors tried, applying the principles of art historical analysis to the musical material of the rite of the modern neo-Shamanist obtained on the expedition, to combine multi-directional research installations in search of a common structure, which is a unifying element of syncretic ritual action. For all the difference in performing practices due to ethnic differences, one can distinguish the basic attitude: the rite, ritual, regardless of the purpose of its conduct, actualizes the mythological picture of the world. This function of the rite is often not recognized by the performers themselves and the participants in the ritual action, who perceive the rite as a utilitarian action, albeit of magical content.

Keywords: musical accompaniment of the rite, decoding of neo-Shaman music, neo-Shamanism, ritual, picture of the world, shamanic music, rhythm, analysis of the structure of the rite, beliefs of Altai, preservation of music traditions, relevance of myth, world order

For citation: Zuev, I.N., Romanova, E.G., Musukhranov, I.L. & Molyavko, G.P. (2023) Actualization of the mythological picture of the world in the musical component of the modern neo-shaman ritual (based on the cult practice of neo-shamanism Mountain Altai). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 154–165. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/13

Феномен шаманизма, эксплицированный и во многих своих аспектах достаточно глубоко изученный наукой XX–XXI вв., включает в себя несколько составляющих, среди которых музыкальная сторона представляет особый интерес. Ритм пронизывает всю структуру ритуальной практики шамана, являясь одновременно содержательным и структурообразующим фактором. Однако в отличие от материального (костюм, атрибуты и пр.) и собственно ритуального (последовательность ритуальной практики, церемониала), музыкальное менее изучено и осмыслено, поскольку с трудом поддавалось фиксации на тех этапах изучения, когда складывалась исследовательская традиция.

Традиционная музыка является одним из наиболее консервативных элементов народного искусства, поэтому изучение музыкального языка шаманских обрядов способно ответить на многие вопросы о закономерностях мировосприятия представителей коренных народов. Авторы не могут не согласиться с авторитетным мнением О.Э. Добжанской: «Изучение музыкальной формы шаманского ритуала происходит на нескольких уровнях – как выявление музыкального синтаксиса отдельных напевов, но – главное – как строение крупной формы всего обряда. В основе музыкальной композиции обряда лежит, безусловно, сюжетно-фабульная ритуальная логика, которая обуславливает ход камлания» [10. С. 5]. Изучение роли шаманской музыки подчеркивает важность исследования музыки в целом, которая не исчерпывается современным пониманием музыки как искусства. Исследования в этой области расширяют значение музыки как системы человеческого миропонимания через систему звуковых образов.

Темой нашего исследования является специфика музыкальной традиции в обрядовой деятельности неошаманистов современного Алтая, объектом исследования стала музыкальная составляющая современного шаманского камлания.

Актуальность темы связана с необходимостью всестороннего изучения этнокультурных феноменов коренных народов Алтая. Критическое состояние аутентичной культуры коренных народов признается мировым сообществом,

сохранение и исследование этнокультурных традиций является одним из приоритетных в культурной политике России. Религиозная жизнь коренных народов Алтая, как в синхроническом, так и в диахроническом аспектах, со всей ее неоднородностью, различием морально-этических диспозиций, этнокультурных установок и традиций имеет внешнюю форму выражения своей внутренней доктрины – обрядово-ритуальную традицию.

В данной статье авторы употребляют термин «неошаманизм» применительно к религиозной практике коренных алтайцев со второй половины XX в. в связи с общепризнанной утратой традиционной преемственности в классическом шаманизме во время становления советской власти в республике и связанных с этим гонений на представителей традиционных верований. В связи с этим видный этнограф Л.П. Потапов пишет: «В настоящее время среди алтайцев сохранилась лишь легендарная память о шаманах, их камланиях и жертвоприношениях» [19. С. 315]. Однако Д.А. Функ справедливо указывает на то, что исчезновение шаманов как социальной прослойки не означает автоматически исчезновение самой шаманской традиции. Современные исследования по алтайскому шаманизму подтверждают существование и в наше время лиц, которые выполняют шаманские функции. «Как и в случае с эпическим творчеством, в котором эпическую традицию составляют не только сказители, шаманская традиция – это не только шаманы, но и сама „шаманская среда“, люди-нешаманы, способные при определенном стечении обстоятельств дать своему обществу нового шамана. „Возрождение“ шаманства в Сибири в конце XX в. может служить подтверждением сказанному» [26. С. 171].

Вопросы традиционного шаманизма и неошаманизма рассматриваются этнографами, культурологами, религиоведами, антропологами, психологами, историками, искусствоведами и учеными из других дисциплин. С одной стороны, интерес к неошаманизму связан с возможностью анализа альтернативного мировоззрения в современной культуре, с другой стороны, интерес вызван к самобытным культурным системам коренных этнических общностей.

Слово «шаман» впервые упоминается в отчете о путешествии XVII в., когда голландский дипломат Эверт Избранц Идес выискивал тунгусов в Сибири. Его отчеты подробно описаны М.П. Алексеевым. По отчету Идеса слово *самап* имеет значение «кто-то возбужденный или перемещающийся». Идес описал одежду, утварь и деятельность кланового шамана и «особо подчеркнул при этом экстатический танец и пение с использованием барабанов и последующее за всем этим состояние транса» [4. С. 142]. В дальнейших исследованиях эти элементы ритуальной практики были найдены и в других этнических группах, вследствие чего термин «шаманизм» стал использоваться все чаще и охватывал все попытки общения с духовным миром. Таким образом, номинация ритуально-практической фигуры «шаман» (от «*сама*» – тунгусское «волшебник», «колдун»), возникшая как узкоспециальный термин, обозначающий жреца-исполнителя мистериальных обрядов сибирских народов, постепенно стала универсальным термином в отечественной и зарубежной научной литературе. Шаман выступает посредником между человеческим и духовным мирами; он считается духовным лидером группы, который может справиться с кризисами (например, болезнями).

Традиция изучения шаманизма отечественными этнографами началась с Сибири. Труды этнографов, изучавших шаманские обряды коренных народов Сибири до 1960-х гг. (А.В. Анохина, В.Г. Богораза, Н.П. Дыренковой, Г.В. Ксенофонтова), связывали феномен шаманизма исключительно с древней историей Сибири и Арктики и устаревшей религиозной традицией. Со второй половины XX в. появляются работы, посвященные шаманизму как особой системе мировоззрения, не зависимой от локального распространения: С.А. Токарев расценивал шаманизм как «раннюю универсальную форму любой религии» [25. С. 22]. Л.П. Потапов акцентировал внимание на многокомпонентности этого религиозного феномена: «можно составить четкое представление о шаманизме именно как о религии данного народа с ее отдельными элементами и шаманского, и дошаманского происхождения, а также заимствованными по тем или иным конкретным историческим причинам из других религий» [19. С. 44].

Оригинальную трактовку шаманизма предложил А. Ломмель, рассмотрев шаманизм как синтез практик традиционных форм искусства. Ломмель предлагает рассматривать шаманизм не только как источник драматического искусства и поэзии – «он видит в шаманах первых творцов изобразительного искусства. Действительно, мотивы наскального искусства палеолитического времени можно интерпретировать как изображения шаманов» [14. С. 112]. По мнению Ломмеля, «без творческого дара в той или иной форме вообще не может быть шамана» [2. Р. 24]. Авторы не могут применить к современному алтайскому неошаманизму концепцию Ломмеля в целом, объекты изучения этого этнографа локально не связаны с настоящим исследованием, но сложно не согласиться с тезисом, что фигура шамана должна рассматриваться во всех аспектах, шаман исторически – первый родовой «художник» и репрезентатор этнического мифоритуального комплекса. В подтверждение изложенного тезиса о шамане как о фигуре, онтологически связанной с искусством, приведем вывод видного антрополога Е.В. Ревуненковой: «...так как шаманизм, будучи, прежде всего явлением культуры, ничем не отличается от любого другого явления культуры и представляет собой важный исторический источник. На эту сторону шаманства до сих пор не было обращено должного внимания» [23. С. 121]. Таким образом, почти все современные ученые сходятся в отношении к шаманизму именно как к особой системе мировоззрения, и к шаману – «общественному деятелю, который с помощью духов-покровителей достигает экстаза, создавая сближение со сверхъестественным миром ради блага членов социума» [3. Р. 155].

Традиционные культовые системы репрезентируют мифологическую картину мира, присущую конкретной этнической группе. Мифологическую картину мира необходимо анализировать как синкретический объект, а в культуре коренных народов, сохранивших исторически обусловленный локус пребывания, мифология, особенно связанные с ней обрядовые традиции, играют неосценимо важную роль, являясь, собственно, маркером культурно-исторической идентичности.

Поскольку объектом настоящего исследования явилась именно музыкальная сторона обряда современного алтайского шамана, то авторы обратились к авторитетным фигурам в этой области этноискусствознания. Основой для непосредственно музыкального анализа послужили работы В. Эвальда,

О.Э. Добжанской, Б.В. Эвладова. Они содержат ценный фактический материал (описание шаманских верований, обрядов, атрибутов) и основные методологические принципы, важнейшим среди них можно считать изучение музыкального текста обрядовой деятельности только в единстве с контекстом этнической среды.

В отношении именно алтайского неошаманизма справедливо высказывание Е.С. Новик: «Музыкальная сторона камлания изучена еще в меньшей степени, чем другие его аспекты» [17. С. 220]. Следует учитывать, что «музыка» в контексте изучаемого объекта – это культурно осмысленное звучание, имеющее определенную (в данном случае обрядово-мифологическую) функцию. В рамках настоящего исследования не рассматривается эстетический функционал и потенциал обрядовой музыки, как она не рассматривается в этом аспекте и непосредственным ее исполнителем (шаманом). Таким образом, методология исследования музыкальной составляющей шаманского обряда в рамках данной статьи опирается на общетеоретические принципы системного искусствоведческого описания феноменов фольклорной музыкальной культуры и методы этнографии.

Предметом исследования служит ритуальная деятельность Евгения Александровича Бегеева, осуществляющего культовые практики шаманизма в Усть-Коксинском районе Республики Алтай. Авторы совершали экспедиционную поездку в отдаленные районы Горного Алтая в сентябре 2018 г., где и были проведены полевые исследования. Е.А. Бегеев – телеут, объясняет свое шаманство родовым наследственным «даром», передававшимся в его семье (сеоке) из поколения в поколение. Обряд был проведен по просьбам семьи недавно умершего человека из опасения, что *алдачи* (здесь и далее транскрипции даны в соответствии с работой Н.Р. Ойноткиновой [18]) дух смерти, уводящий душу умершего (от монг. *алдама* «необозримый, непроглядный»), намеренно или случайно неверно направил покойного в потустороннем мире, и покойный может стать *кӧлчин* (демон, привидение, метафорическая номинация человека со значением «нечистая сила»). Описываемый ритуал направлен на изгнание духов смерти, живущих вместе с душой (*сӱне*) после смерти человека некоторое время. По представлениям алтайцев, эти духи обитают около юрты или в кругу оставшихся родственников, вызывая болезни. Описания обряда и нотированная запись музыкального сопровождения приводятся ниже.

Описание похожих обрядов можно встретить у Анохина в материалах по шаманству у алтайцев, собранных во время путешествия по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии [6]. Подобный ритуал описан в 1928 г. В.Г. Богоразом, который писал, что у селькупских шаманистов бытует следующий способ лечения: «Больной теряет одну из своих душ, похищенных покойником или каким-нибудь злым духом. Шаман должен в своем путешествии отыскать эту душу и вернуть ее больному, вложить ее больному в грудь в виде хвоинки, камешка, жучка и т.п. мелкого предмета» [7. С. 11]. По назначению описываемый нами обряд именно таковым и был. В традициях алтайского неошаманизма, как и в шаманизме классическом, главную роль играет именно «путешествие» шамана в иной, мифологический мир. О мифоритуальном аспекте костюмного комплекса шамана как об основном авторы писали ранее. Традиционный костюм

(особенно ритуальный костюмный комплекс) почти каждой этнической группы был своеобразным отражением мифологической космологии и космологии: тело человека было разделено костюмом на три вертикальных поля: голова, грудь, область бедер; каждый ярус соотносился с Верхним, Средним и Нижним миром, таким образом, зримо реализовывался миф о «трехмирии» [13. С. 207].

Необходимо подчеркнуть, что большинство религиозных ритуалов апеллирует к переходу «in illo tempore» (во время оно). По мысли М. Элиаде, обряды шаманов, в которых актуализуются события мифологии, связаны с уничтожением исторического времени и возвращением к священному времени мифического прошлого: «Это характерно, однако, не только для шаманизма, это свойство многих форм ритуально-религиозной деятельности, начиная с обрядов, посвященных Времени у аборигенов Австралии» [28. С. 120]. Подытоживая описание первичных форм религиозных ритуалов, отечественный этнолог В.Р. Кабо приходит к выводу, что «деятельность его (шамана) определена сеансами-камланиями, во время которых особую роль играет ритм. Мифокосмология шаманизма основывается на членении вселенной на верхний, средний и нижний миры, объединенные общей осью – мировым деревом» [14. С. 120]. То есть исполнитель ритуала должен вмешаться в текущее «реальное» время, изменить его поток. В ином мире, внереальном, временной поток либо не линейен, т.е. прошлое и будущее могут пересечься, либо они не обладают онтологическим статусом в нашем понимании. Иной мир существует, соответственно, в иной временной реальности, что позволяет «прошлому» и «будущему» в процессе ритуального действия явить себя в определенный момент в первозданном мифологическом единстве, где все синхронно и синкретично. То есть чтобы воспринять возможность нелинейного течения временного потока, необходимо выйти за пределы обыденного темпорального существования. В религиозной практике неошаманизма этой цели служит ритуал или обряд, в подавляющем большинстве случаев, сопровождаемый музыкой. Метроритмическая структура музыки – первичная форма упорядоченности музыкального высказывания, его основная темпоральная характеристика. Музыка, по определению многих авторов, является «формой осмысления потока времени, его хода» [16. С. 3]. Музыкальное выражение, независимо от его формы, всегда имеет отношение к течению реального времени, либо равное с ним, либо демонстрирующее выход из обычного потока времени, через сжатие или расширение темпа, изменений метроритмической структуры. Следует отметить, что мы имеем в виду под «музыкальным» последовательность звуков, которые извлекаются исполнителем сознательно при помощи музыкального инструмента или собственным голосом и которые принципиально возможно зафиксировать при помощи специфического кодирования с целью возможного воспроизведения.

Функциональность ритма как системообразующего компонента при анализе артефактов древней культуры была выявлена и рассмотрена в работе Вивиан Болин (Viviane Bolin) «Schamanismus als Erklärungsmodell für eiszeitliche (Höhlen) Kunst in Europa»: «Знаков на каменных стенах больше, чем животных, и они очень разнообразны. Они состоят из простых геометрических орнаментов – круги, треугольники, пятиугольники, параллельные ли-

нии, волны, точки. Они тесно связаны с изображениями животных и часто даже бывают встроены в них, создавая усложненные мотивы орнаментирования. Поскольку количество простых геометрических орнаментов больше, чем изображений животных, то исследовательская их значимость в исследовании имеет первостепенное значение» [1. Р. 13–14] (пер. авторов). Болин подчеркивает значение именно орнамента в первобытной живописи, а орнамент, в свою очередь, обладает ритмом как системообразующим фактором. Ритм как культурно-антропологический феномен согласовывает множество антропологических и культурно-исторических «подритмов». Как замечено В.М. Приваловой, «самоорганизация человека в культуре, которая его сопровождает, реализуется в совокупности систем знаков и символов, в орнаментальной структуре референции графики знаков и символов. Ритм систем орнамента является художественным средством формообразования в искусстве, отражается в культурно-историческом пространстве / времени – в артефактах культуры и искусства» [21. С. 240]. Функции музыкального высказывания как феномена разными исследователями определяются по-разному – от социально-маркирующей (Адорно) до функции сублимации (психоаналитические направления). Некоторые авторы, представители современной семантической феноменологии (Лангер), выделяют и ставят во главу угла коммуникативную функцию музыки, возможность рассмотрения ее в качестве универсального метаязыка. Последняя концепция актуальна для нашего исследования, поскольку в религиозном ритуале наиболее явно проявляется функция музыкального высказывания как универсального коммуникативного инструмента.

Представленная нотная запись является авторской расшифровкой диктофонной записи обряда и выполнена в традиции стандартной европейской нотации, которая использована в качестве «базисного» языка. Интонирование шамана оказалось возможным зафиксировать именно в этой системе без применения специальных приемов фольклорной нотации. Возможно, сама нотировка кажется излишне упрощенной для записи исполнения фольклорных музыкантов, но авторы нашли уместным прибегнуть именно к такой четко тактированной системе, поскольку аудиоматериал полностью ей соответствовал. Мы не исключаем возможности того, что исполнитель обряда неосознанно «укладывал» музицирование в рамки современных метроритмических конструкций. Выявление музыкальной метрики неошаманского обряда развивает тему анализа ритмической организации. Изучению ритмики шаманского музицирования посвящены многие работы О.Э. Добжанской, которая, помимо разработки методологической и нотной базы, обратила внимание на функциональность «кинетического» ритма: «...интересен также аспект выявления в мелодиях шаманского ритуала кинематического ритма, связанного с прыжками, жестами, движениями корпуса, танцем <...> являются проявлениями в музыке мускульных напряжений, звуковым выражением внутренней моторики» [10. С. 42]. В приводимом нами примере нет признаков значимых корреляций в системе «мускульное напряжение – акустический феномен», телодвижения шамана не производили впечатления танца или имитации поведения животных, они усиливали сильные доли, подчеркивая их внешне.

При анализе музыкальной составляющей шаманского обряда, совершенного на территории Алтая в 2019 г., можно выявить следующее. Общий

смысл обрядового действа – последовательное обращение к духам трех миров (Среднего, Нижнего и Верхнего) с просьбой забрать своих «родственников» – духов болезней. Для достижения этой цели шаман начинает «путешествие» по трем мирам, обращаясь к представителям каждого из них. Мы не будем описывать внешнюю сторону, сбор участников, подношения, остановимся на самой музыкальной составляющей. Присутствовавшие при обряде алтайцы напоминали Бегееву имена духов Среднего мира. Эта особенность была подмечена и в более ранних этнографических описаниях: Виташевский отмечал, что во время обращения шамана (исследования северо-сибирского шаманизма) к духам среднего мира «все присутствующие начали подсказывать ему имена, боясь, что какой-нибудь пропущенный *юёр* помешает успешному проведению камлания» [8. С. 40]. Следует обратить внимание на сходство многих элементов практики камлания, несмотря на различия – географические и мифолого-религиозные.

При камлании были использованы *варган* (по одному экземпляру у самого шамана и у его помощника) и *бубен* (подробнее описание бубна см.: Зуев, Мусухранов, Романова, 2019). Такты 1–8 нотной записи обряда повторялись самим Бегеевым 24 раза, как бы настраивая участников на начало обряда. В это время те, по чьей просьбе проводили обряд, разводили большой костер принесенными с собой дровами. Далее после небольшой паузы и сигнала помощнику Бегеев повторил такты 1–8 два раза в умеренном темпе ($\text{♩} \approx 120$) уже с движением по кругу. С 17-го такта *варган* звучал у помощника, как бы в отдалении. Такты 17–24 повторены 8 раз, здесь характерно своеобразное изменение ритмического рисунка и возникновение синкопированного ритма при сохранении четырехдольного размера. Сам шаман объяснил, что смена ритмической фигуры («музыка ломается»), появление синкопированных ритмических фигур означает переход из Среднего мира в Нижний. Отсутствие голосового интонирования на этом отрезке музыкального сопровождения обряда было объяснено тем, что человеческий голос там не слышен, и, чтобы избежать опасности, необходимо достаточно быстро получить разрешение на дорогу в Верхний мир. Маркером Верхнего мира служит вокализация (такты 25–36). Исполнитель демонстрирует явные признаки изменений эмоционального фона и деятельности вегетативной нервной системы: учащается и становится более поверхностным дыхание, размеренные движения тела заменяются «конвульсивными», не теряя при этом связи с исполняемым ритмом, выступает обильный пот. Очевидно, что эмоциональное состояние певца находится в корреляции со звуковысотностью. Речевой тембр Бегеева – низкий, однако в приеме горлового пения, характерного для традиционной алтайской культуры, исполнитель демонстрирует необычайную широту вокального диапазона. Общее описание пения Бегеева вполне можно сопоставить с записью обряда, приведенного Г.В. Ксенофоновым, он замечает, что при камлании «поет не сам шаман, а будто бы душа, которая вселилась в него» [15. С. 96]. Голос шамана имитирует птичье пение (объяснение исполнителя), подобной имитацией можно объяснить возникновение мелизмов и достаточно «прихотливый» мелодический рисунок в тактах 32 и 33.

Таким образом, были выявлены 2 типа интонирования: звукоподражательное и горловое пение. Глиссандо и специфическое вибрато являются сво-

его рода традицией вокального интонирования алтайцев. Хотя О.Э. Добжанская считает, что «данные тембровые моменты выходят за рамки термина „мелизм“, ибо являются сущностью национального стиля интонирования» [9. С. 30], авторы склонны считать возникающие в тактах 32–33 мелодические фигуры именно мелизмами. Характерно, что в обрядовой мистерии пропеваемые звуки не соотносятся с привычными текстами молитв или благопожеланий. Возгласы возникают спонтанно, семантически и морфологически не связаны с языковыми системами региона. Такты 33–36 характеризуются окончательной инверсией первоначального ритма, возникновением своеобразной доминанты и ее последующим разрешением в условную тонику. Терминологию, связанную с тональными принципами в отношении описываемого музыкального феномена, авторы употребляют в значении «примерное высотное положение основного тона мелодии», не имеющем никакого отношения к мажоро-минорной системе тональностей.

В результате анализа музыкальной составляющей описанного шаманского обряда можно выделить несколько значимых характеристик:

1. Весь обряд ритмизован, возникновение устойчивого ритма и маркирует обряд как ритуальное действие.

2. Можно выделить 3 части, характеризующиеся изменением ритма, усложнением фактуры и возникновением мелодики; количество повторов определенных фрагментов вариативно, но отрывки из предыдущего раздела не включаются в следующий; наличие именно 3 разделов инвариантно.

3. Отсутствие морфем и вообще структурированной лексики в вокальной партии.

4. Обряд считается завершенным и успешным с момента прекращения звучания музыкального инструмента, т.е. с возвращением в привычный (жизненно-обыденный) ритм. «Горизонталь» – это фундаментальный способ музыкального мышления.

Изучение музыкальной составляющей неошаманского ритуала как преемника древней культурной традиции может выявить как закономерности фольклорного музыкального мышления народов Алтая, так и их специфические мифологические системы, выраженные в звучании. Анализ обряда как синкретической мистерии позволяет говорить о проекции трехмерной модели мира. Трехмерная модель мироздания, по замечанию Т.М. Садаловой, «имеет различные формы своего проявления в многоаспектных соотношениях с архаичными мировоззренческими представлениями» [24. С. 123].

В ходе исследования авторы пришли к выводу, что музыкальная часть ритуала в неошаманизме, помимо утилитарной (лечебной, просительной, проклинающей) цели, преследует цель реактуализации мифологического пространства и времени, без перехода в которое сам ритуал не имеет смысла. Ритм является универсальным элементом в синкретической культуре, не разделенной по жанрам и видам. Актуализация трехмерной модели мира по горизонтали (время исполнения музыки обряда) и по вертикали (наличие разделенного на три зоны ритуального костюма) одновременно происходит в синкретической мистерии обряда неошаманистов Алтая. Сам ритуал становится воплощением символики мифологического времени и полноценно репрезентуется именно в ритмизованных структурах.

Список источников

1. Bolin V. Schamanismus als Erklärungsmodell für eiszeitliche Kunst in Europa. Düsseldorf, 2010. 77 p.
2. Lommel A. Shamanism: The Beginnings of Art. New York, 1967. P. 105–140.
3. Niemi J. A Musical Analysis of Selkup Shamanic Songs // Shaman. 2001. Vol. 9, № 2. Autumn. P. 153–167.
4. Алексеев М.П. Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей. XIII–XVII вв. Иркутск, 1936. С. 139–151.
5. Алексеев Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов. Новосибирск : Наука, 1984. 233 с.
6. Анохин А.В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествия по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии (представлено в заседании Ист.-филол. отд. Акад. наук. 16 янв. 1913 г.) / предисл. С.Е. Малова. Л. : Рос. акад. наук, 1924. 148 с.
7. Богораз В.Г. К психологии шаманства у народов Северо-Восточной Азии // Этнографическое обозрение. М., 1928. Т. 84–85, кн. 1–2.
8. Виташевский Н.А. Материалы для изучения шаманства у якутов // Записки Восточно-Сибирского отделения Русского Географического общества по этнографии. СПб., 1890. Т. 2, вып. 2. С. 36–42.
9. Добжанская О.Э. Корреляция понятий сакральное / музыкальное в обрядовой музыке народов Сибири // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 74–79.
10. Добжанская О.Э. Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2008. 42 с.
11. Добжанская О.Э. Шаманский обряд как синкретическое явление: в проблеме взаимосвязи музыки и ритуала // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. Вып. 9 (53). С. 257–262.
12. Дыренкова Н.П. Материал по шаманству у телеутов // СМАЭ. 1949. Т. 10. С. 107–190.
13. Зуев И.Н., Мусухранов И.Л., Романова Е.Г. Костюмный комплекс шамана и его атрибуты в современной культовой практике народов Алтая // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 205–213.
14. Кабо В.Р. Круг и крест: размышления этнолога о первобытной духовности. М. : Восточная лит., 2007. 326 с.
15. Ксенофонтов Г.В. Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурят и тунгусов. М. : Безбожник, 1930. 132 с.
16. Лангер С. Философия в новом ключе : исследование символики разума, ритуала и искусства. М. : Республика, 2000. 287 с.
17. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур М. : Восточная литература, 2004. 304 с.
18. Ойроткина Н.Р. Этимология и семантика алтайских демонинов // Вопросы лексикографии. 2017. № 11. С. 86–104.
19. Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. Л., 1991. С. 321.
20. Потапов Л.П. Этнический состав и происхождение алтайцев : ист.-этногр. очерк. Л. : Наука, 1969. 196 с.
21. Привалова В.М. Ритм орнамента как проекция мироздания в семантике знаков и символов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2014. Т. 16, № 2. С. 236–246.
22. Прокофьева Е.Д. Шаманские костюмы народов Сибири // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX – начале XX в. / Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Л. : Наука, 1971. (Сборник Музея антропологии и этнографии; Т. 27). С. 5–100.
23. Ревуненкова Е.В. Индонезия и Малайзия – перекресток культур: сб. статей / под ред. М.В. Станюкович (отв. ред.), А.К. Касаткиной. СПб. : МАЭ РАН, 2010. 621 с.
24. Садалова Т.М. Специфика отражения трехмерного пространства в текстах алтайского фольклора. Изучение историко-культурного наследия народов южной Сибири // Сборник научных трудов. Горно-Алтайск, 2007. С. 122–125.
25. Токарев С.А. Ранние формы религии. М. : Политиздат. 1990. 622 с.
26. Функ Д.А. Телеутское шаманство. М., 1997. 268 с.
27. Эвальд В., Косованов С. Абаянцев // Сибирская советская энциклопедия. Москва ; Ленинград ; Новосибирск, 1932. Т. III. С. 577–596.

28. *Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза* / пер. К. Богущкий, В. Трилас. Киев : София, 1998. 480 с.

References

1. Bolin, V. (2010) *Schamanismus als Erklärungsmodell für eiszeitliche Kunst in Europa*. Düsseldorf: [s.n.].
2. Lommel, A. (1967) *Shamanism: The Beginnings of Art*. New York: McGraw-Hill. pp. 105–140.
3. Niemi, J. (2001) A Musical Analysis of Selkup Shamanic Songs. *Shaman*. 9(2). pp. 153–167.
4. Alekseev, M.P. (1936) *Sibir' v izvestiyakh zapadnoevropeyskikh puteshestvennikov i pisateley. XIII–XVII vv.* [Siberia in the news of Western European travelers and writers. The 13th – 17th century]. Irkutsk: [s.n.]. pp. 139–151.
5. Alekseev, N.A. (1984) *Shamanizm tyurkoyazychnykh narodov* [Shamanism of Turkic-speaking peoples]. Novosibirsk: Nauka.
6. Anokhin, A.V. (1924) *Materialy po shamanstvu u altaytsev, sobrannye vo vremya puteshestviya po Altayu v 1910–1912 gg. po porucheniyu Russkogo komiteta dlya izucheniya Sredney i Vostochnoy Azii (predstavleno v zasedanii Ist.-filol. otd. Akad. nauk. 16 yanv. 1913 g.)* [Materials on shamanism among the Altai people, collected during a trip to Altai in 1910–1912 on behalf of the Russian Committee for the Study of Central and East Asia (presented at a meeting of the Historical and Philological Department of the Academician of Sciences. January 16, 1913)]. Leningrad: RAS.
7. Bogoraz, V.G. (1928) K psikhologii shamanstva u narodov Severo-Vostochnoy Azii [On the psychology of shamanism among the peoples of North-East Asia]. *Etnograficheskoe obozrenie*. 84–85(1–2).
8. Vitashevskiy, N.A. (1890) *Materialy dlya izucheniya shamanstva u yakutov* [Materials for the study of shamanism among the Yakuts]. *Zapiski Vost.-Sib. otdeleniya Russkogo Geograficheskogo obshchestva po etnografii*. 2(2). pp. 36–42.
9. Dobzhanskaya, O.E. (2008) Korrelyatsiya ponyatiy sakral'noe/muzykal'noe v obryadovoy muzyke narodov Sibiri [Correlation of the concepts of sacred/musical in the ritual music of the peoples of Siberia]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 1. pp. 74–79
10. Dobzhanskaya, O.E. (2008) *Shamanskaya muzyka samodiyskikh narodov v sinkreticheskom edinstve obryada* [Shamanic music of the Samoyed peoples in the syncretic unity of ritual]. Art History Dr. Diss. Moscow.
11. Dobzhanskaya, O.E. (2007) Shamanskiy obryad kak sinkreticheskoye yavlenie: v probleme vzaimo-svyazi muzyki i rituala [Shamanic ritual as a syncretic phenomenon: in the problem of the relationship between music and ritual]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*. 9(53). pp. 257–262.
12. Dyrenkova, N.P. (1949) *Material po shamanstvu u teleutov* [Material on shamanism among the Teleuts]. *SMAE*. 10. pp. 107–190.
13. Zuyev, I.N., Musukhranov, I.L. & Romanova, E.G. (2019) Costume complex of the shaman and his attributes in modern cult practice of the people of Altai. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 34. pp. 205–213. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/34/21
14. Kabo, V.R. (2007) *Krug i krest: razmyshleniya etnologa o pervobytnoy dukhovnosti* [The circle and the cross: An ethnologist's reflections on primitive spirituality]. Moscow: Vostochnaya literatura.
15. Ksenofontov, G.V. (1930) *Legendy i rasskazy o shamana u yakutov, buryat i tungusov* [Legends and stories about shamans among the Yakuts, Buryats and Tungus]. Moscow: Bezbozhnik.
16. Langer, S. (2000) *Filosofiya v novom klyuche: issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskusstva* [Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art]. Translated from English. Moscow: Respublika.
17. Novik, E.S. (2004) *Obryad i fol'klor v sibirskom shamanizme: Opyt сопоставления структур* [Rite and folklore in Siberian shamanism: Experience in comparing structures]. Moscow: Vostochnaya literatura.
18. Oynotkinova, N.R. (2017) Etymology and semantics of Altai demonyms: materials for a linguocultural dictionary. *Voprosy leksikografii – Russian Journal of Lexicography*. 11. pp. 86–104. (In Russian). DOI: 10.17223/22274200/11/6
19. Potapov, L.P. (1991) *Altayskiy shamanizm* [The Altai shamanism]. Leningrad: Nauka.
20. Potapov, L.P. (1969) *Etnicheskiy sostav i proiskhozhdenie altaytsev: ist.-etnogr. ocherk* [Ethnic composition and origin of the Altaians: A historical and ethnographic feature]. Leningrad: Nauka.

21. Privalova, V.M. (2014) Ritm ornamenta kak proekciya mirozdaniya v semantike znakov i simvolov [The rhythm of the ornament as a projection of the universe in the semantics of signs and symbols]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*. 16(2). pp. 236–246.
22. Prokofieva, E.D. (1971) Shamanskiiye kostyummy narodov Sibiri [Shamanic costumes of the peoples of Siberia]. In: *Religioznye predstavleniya i obryady narodov Sibiri v XIX – nachale XX v.* [Religious ideas and rituals of the peoples of Siberia in the 19th – early 20th centuries]. Leningrad: Nauka. pp. 5–100.
23. Revunenkov, E.V. (2010) *Indoneziya i Malayziya – perekrestok kul'tur* [Indonesia and Malaysia – A Crossroads of Cultures]. St. Petersburg: RAS.
24. Sadalova, T.M. (2007) Spetsifika otrazheniya trekhmernogo prostranstva v tekstakh altayskogo fol'klora. Izuchenie istoriko-kul'turnogo naslediya narodov yuzhnoy Sibiri [Specificity of reflection of three-dimensional space in the texts of Altai folklore study of the historical and cultural heritage of the peoples of southern Siberia]. In: *Sbornik nauchnykh trudov* [Collection of Scientific Works]. Gorno-Altaysk: [s.n.]. pp. 122–125.
25. Tokarev, S.A. (1990) *Rannie formy religii* [Early forms of religion]. Moscow: Politizdat.
26. Funk, D.A. (1997) *Teleutskoe shamanstvo* [Teleut shamanism]. Moscow: [s.n.].
27. Evald, Z., Kosovanov, V. & Abayantsev, S. (1932) *Sibirskaya sovetskaya entsiklopediya* [Siberian Soviet Encyclopedia]. Vol. 3. Moscow; Leningrad; Novosibirsk: [s.n.]. pp. 577–596.
28. Eliade, M. (1998) *Shamanizm. Arkhaicheskie tekhniki ekstaza* [Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy]. Translated from French by K. Bogutskiy, V. Trilas. Kiev: Sofiya.

Сведения об авторах:

Зуев И.Н. – доцент кафедры искусств Института гуманитарных наук Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: z_ilya@list.ru

Романова Е.Г. – кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Института гуманитарных наук Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: katrom7@mail.ru

Мусухранов И.Л. – доцент кафедры хореографии факультета хореографии Алтайского государственного института культуры (Барнаул, Россия).

Молявко Г.П. – профессор кафедры хореографии факультета хореографии Алтайского государственного института культуры (Барнаул, Россия).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Zuev I.N. – Associate Professor Institute of Humanities. Department of Arts Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: z_ilya@list.ru

Romanova E.G. – candidate of philology, Associate Professor Institute of Humanities, Department of General and Applied Philology, Literature and Russian Language Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: katrom7@mail.ru

Musukhranov I.L. – Associate Professor Faculty of choreography, department of choreography Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation).

Molyavko G.P. – Professor Faculty of choreography, department of choreography Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation).

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 01.11.2020;

одобрена после рецензирования 11.07.2021; принята к публикации 05.08.2023.

The article was submitted 01.11.2020;

approved after reviewing 11.07.2021; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 39:75.041

doi: 10.17223/22220836/51/14

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ КАК МАРКЕР ЭТНОКУЛЬТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ П.Д. МИНИЧКИНА

Лариса Викторовна Калачина

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет,
Государственное казенное учреждение Республики Мордовия
«Научный центр социально-экономического мониторинга», Саранск, Россия,
regionologiya_lk@mail.ru*

Аннотация. В настоящее время этнические картины мира все чаще находят отражение в художественной практике, в частности в изобразительном искусстве. В этом контексте интересно творчество молодого художника-педагога из Республики Мордовия Павла Дмитриевича Миничкина, в котором отражены духовно-нравственные ориентиры, материальная культура, мифология разных этносов, особенно финно-угров. При этом показано, что истоки этнокультуры следует искать в укладе жизни, менталитете, эмоционально-чувственном мире женщины.

Ключевые слова: этнокультура, женский образ, изобразительное искусство, художник, этнос

Для цитирования: Калачина Л.В. Женский образ как маркер этнокультуры в художественном творчестве П.Д. Миничкина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 166–175. doi: 10.17223/22220836/51/14

Original article

THE FEMALE IMAGE AS A MARKER OF ETHNOCULTURE IN ARTIST'S WORKS OF P.D. MINICHKIN

Larisa V. Kalachina

*National Research Mordovia State University, State Institution of the Republic of Mordovia
“Scientific Center for Social and Economic Monitoring”, Saransk, Russian Federation,
regionologiya_lk@mail.ru*

Abstract. In today's conditions of globalisation and information saturation, attention to ethnic issues is increasing. Ethnic pictures of the world are increasingly reflected in artistic practice, especially in the visual arts. In this context, the artistic work of Pavel Dmitrievich Minichkin, a young artist-teacher from the Republic of Mordovia, is interesting. In his artistic work (the article considers the iso-edition “Woman is the World, Woman is the Myth”(2018)) spiritual and moral guidelines, material culture, mythology, aesthetic values of different ethnic groups, especially Finno-Ugric.

According to the artist, the origins of ethno-culture, its historical memory are connected with women, their everyday life, way of life, mentality, emotional and sensual world. It is the woman who is the carrier, keeper and transmitter of centuries-old historical and cultural values of the family and the ethnos as a whole, as well as the keeper not only of the home, but also of the secrets of life, deep knowledge, the foundations of existence, the origins of spirituality, i. e. the centuries-old wisdom of the ethnos, its history and culture. The female images are as if on a theatre stage – each has its own role (some of them even have ritual masks), costume and “stage scenery”. The latter, according to the artist's idea, include signs

and symbols that reflect the original ethnic models of the world. P.D. Minichkin “tried on” a woman the image of a shaman as a keeper and carrier of the historical memory of the ethnos (a series of paintings “Women Shamans”), as well as the image of a woman who owns a guitar (a series of paintings “Women with Guitars”). The woman in P.D. Minichkin's painting, containing a special sacral meaning and being an active agent of ethno-culture, personifies the deity of the Great Mother (Ancestral Goddess), once revered by many peoples, especially Finno-Ugric peoples, who unites the world of people, plants and animals, gives protection, preservation and continuation to the family, clan and, consequently, to the ethnos.

The artistic work of P.D. Minichkin is of scientific interest from the point of view of cultural interpretation, as it is oriented to the artistic comprehension of ethno-cultural signs and symbols. This allows us to show both the originality of P.D. Minichkin's creative laboratory and a wider range of problems that relate to the modern perception of different ethnocultures.

Keywords: ethnoculture, female image, fine arts, artist, ethnos

For citation: Kalachina, L.V. (2023) The female image as a marker of ethnoculture in artist's works of P.D. Minichkin. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 166–175. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/14

Процессы глобализации и стандартизации, происходящие в современном мире, влияют на сохранение этнокультурных традиций, создают угрозу разнообразию национальных различий, ведут к их унификации и препятствуют развитию и диалогу локальных культур в новых условиях. Однако в настоящее время как реакция на эти процессы усиливается интерес этносов к своей корневой традиции и изначальному восприятию картины мира.

Большую роль в этом играет внимание к многочисленным знакам и символам, которые берут свое начало в древности, когда зарождались хозяйственно-экономические и общественные отношения. Знаки и символы включены в систему мировосприятия этноса и имеют важное историко-культурное значение: в предметах быта, труда, национальном костюме и др. заключен многогранный комплекс духовно-нравственных ориентиров, культурных ценностей и традиций этносов. В настоящее время активно развивается народное художественное творчество (музыка, танец, изобразительное и декоративно-прикладное искусство и др.), что помогает этносам не забывать о своих истоках, не утрачивать самобытность и сохранять связь поколений.

Весьма показательно в этом контексте художественное творчество молодого художника-педагога из Республики Мордовия Павла Дмитриевича Миничкина – выпускника Национального исследовательского Мордовского государственного университета, кандидата культурологии. Центральное место в его творчестве занимает образ женщины как хранительницы многовековых традиций, материальной и духовной культуры всего рода и этноса в целом. Такое видение женщины художником не случайно: как ученый-исследователь П.Д. Миничкин хорошо знаком, например, с идеями Р. Грейвса, автора исторических романов и монографий по мифологии, который показал, что в основе всех мифологий лежит образ женщины, и обозначил в культурном пространстве феномен Белой Богини, благодаря которой появилась жизнь на земле [1]. Концепция Р. Грейвса, как известно, была поддержана рядом ученых, например, Э. Нойманом [2], Э. Фроммом [3].

В последнее время в исследовательских работах все чаще находят отражение проблемы этнокультурной самобытности в современном изобразительном искусстве разных этносов, в частности финно-угров [4–8]. Ученые

анализируют их изобразительное искусство: принципы творческого воспроизведения действительности в художественных образах, творческий метод и стиль этнохудожников [9–10]. Научных работ, посвященных творческому пути художника-педагога П.Д. Миничкина, в настоящее время нет: он пока его только начинает. Скромное исключение – работа, написанная автором настоящей статьи в рамках культурологических изысканий [11].

Цель настоящего исследования – проанализировать женские образы П.Д. Миничкина на примере его художественного альбома «Женщина – мир, женщина – миф» (2018) [12] в рамках осмысления материальной и духовной культуры этносов, их исторической памяти.

Работы П.Д. Миничкина выполнены в техниках акварели, компьютерной графики, они представляют научный интерес с точки зрения культурологической интерпретации, так как ориентированы на художественное осмысление этнокультурных знаков и символов.

В современных условиях глобализации и активного развития информационно-коммуникационной среды заметны сложность и многогранность культурных взаимосвязей, а именно влияние друг на друга, взаимное проникновение или отталкивание различных этнокультурных форм, образцов материальной и духовной культуры, в частности в рамках творческих исканий. Неудивительно, что во многих картинах П.Д. Миничкина усматриваются образы и мотивы различных легенд, преданий, мифов, фольклорных сюжетов, героических эпосов, т.е. то, что создавалось разными этносами и как огромная ценность передавалось от поколения поколению, содержало следы зарождения той или иной этнокультуры и в определенной мере отражало мировоззрение и нравственные ориентиры, которые представляют собой не что иное, как духовную культуру.

П.Д. Миничкина интересуют мотивы истоков этнокультуры, ее историческая память. По его мнению, они были связаны с женщиной, ее бытом и укладом жизни, эмоционально-чувственным миром, духовно-нравственными ценностями. Именно в ней выражена незыблемость, вечность устоев и менталитет этносов. Как известно, первозданная материя этнокультур, которая была «пропизана» феноменом Великой Матери (Родовой Богини) и в которой женщина воспринималась как хранительница, прародительница этнических моделей мира с их нормами семейно-бытовой и общественной жизни, представлениями об истине, красоте, добре и зле, была нарушена охотничьей и военной стратегией мужчин, их отношением к жизни сквозь призму разума и логики. Как считает писатель и культуролог С.Г. Фатыхов, женщина отошла на второй план, «переместилась» в табуированное пространство с наступлением эпохи неолита [13]. В настоящее время можно только реконструировать и осмысливать сохранившиеся духовные и материальные источники, артефакты.

Женщина у П.Д. Миничкина, заключая в себе особый сакральный смысл и являясь активным агентом этнокультуры, олицетворяет почитаемое когда-то многими народами, особенно финно-угорскими, божество Великой Матери (Родовой Богини), которая объединяет мир людей, растений и животных, дарует семье, роду и, соответственно, этносу защиту, сохранение и продолжение. Неудивительно, что на картинах художника женская телесность нарочито функциональна: он тщательно прорисовывает фигуру и изгибы тела женщины, подчеркивает ее природное естество – способность к деторожде-

нию и продолжению рода. К тому же все женщины у художника молоды и по-своему красивы.

Предметно-пространственная среда (открытая природа, жилище, костюмно-ювелирный комплекс, ритуальные предметы и т.д.), в которую «помещена» женщина, также наполнена знаковым образом Великой Матери (Родовой Богини) и, соответственно, символическими обозначениями женского начала. Это прослеживается в предметах труда и быта (прялке, корзине, посуде, книге, гитаре, весле, серпе и др.), орнаментальных композициях на полотенцах, женских украшениях и одежде. Все это, по творческому замыслу художника, придает женщине статус главной хранительницы и защитницы дома, рода и своего этноса («Хозяйка семейного очага», «Хозяйка быта», «Домашний сторож») (рис. 1).



Рис. 1. «Хозяйка быта», 2017 г. Компьютерная графика, photoshop, 297 x 420

Fig. 1. "The Mistress of the Life", 2017. Computer Graphics, Photoshop, 297 x 420

В женщине – хозяйке дома и хранительнице рода, этноса в целом – усматриваются и мифо-религиозные верования финно-угорских народов. Например, согласно удмуртской мифологии, женщина обожествлялась, считалась хранительницей рода, тем более что, как пишет исследующая женские образы в удмуртской культуре Н.В. Бортникова, «структурной сакральной основой предметно-пространственной среды удмуртов являлся образ Великой Матери (Родовой Богини)» [14. С. 7]. Это божество, как считали удмурты, давало достаток, защищало семью и род через женщину, ее труд [Там же]. На картинах П.Д. Миничкина можно видеть дымящийся котел, пряденую нить, собранный урожай овощей, грибов и ягод (рис. 2).

На некоторых работах женщина изображена как хозяйка воды («Дух ручья», «Дух сбора урожая», «Дух созерцания», «Воспоминание о начале рода», «Возврат к прошлому») или как покровительница леса, его обитателей («Ритм ночного леса»), что напоминает мордовских богинь – Ведяву и Виряву соответственно (рис. 3). Названия семи картин исследуемого издательства П.Д. Миничкина объединяет слово «дух», что дает отсылку к карело-финскому эпосу «Калевала» [15], где явления природы персонифицированы в образах духов – хозяек и хозяев стихий (например, в «Калевале» – Дочь Солнца, у П.Д. Миничкина – «Дух яркого светила»). Следует отметить, что

этот эпос – настоящая энциклопедия карельского и финского быта, уклада жизни и мифо-религиозных представлений – от сотворения мира до вступления в эпоху христианства. В картинах художника прослеживается яркая черта языческих верований финно-угров, которые, как известно, сформировались в эпоху их общности – около III–II тыс. до н. э.: явления природы, предметы и стихии одухотворялись и имели свой характер (у художника их характер представляет женщина).



Рис. 2. «Домашний сторож», 2017 г. Компьютерная графика, photoshop, 297 x 420

Fig. 2. "The Home Watchwoman", 2017. Computer Graphics, Photoshop, 297 x 420



Рис. 3. «Дух ручья», 2017 г. Бумага, акварель, 297 x 420

Fig. 3. "The Spirit of the Stream", 2017. Paper, Watercolor, 297 x 420

Женские образы П.Д. Миничкина – это не портреты каких-либо реальных женщин или легко угадываемые изображения женских персонажей: они придуманы самим художником, но вовсе не безлики. Женщины, яркие и в меру эротичные, находятся как будто на театральной сцене – у каждой своя роль («Сторож вершин познания», «Дух разума», «Зима», «Осень», «Источник тепла» и др.), ритуальные маски («Сторож чащи», «Музыка солнца»), костюм, а также «сценические декорации», представленные в основном либо открытой природой, либо жилищем с его предметно-бытовым наполнением. В «сценических декорациях», по задумке художника, включены знаки и символы, которые отражают исконные этнические модели мира. Например, предметы домашнего обихода, используемые для приготовления пищи, печка отождествлялись у финно-угров с женщиной и ее лоном, прялка – с сотворением мира, зачатием и появлением на свет человека. Дом был символом жизни, благополучия семьи, продолжения рода, считался местом, обладающим силой рода. У финно-угров культ предков играл важную роль в укреплении и сохранении семейно-родовых отношений.

Что касается костюмов (здесь мы имеем в виду не только одежду, но и нагрудные и наручные украшения, пояса, украшения для волос), «надетых» художником на женщину, то они являются отражением истории этноса, его материальных и духовных ценностей и «хранилищем» разных знаков и символов. Костюмы подчеркивают важность сохранения национальной идентичности, что особенно необходимо в условиях деэтнизирующей современности. Все женские костюмы даны П.Д. Миничкиным в разной цветовой и штриховой подаче; единственное, что их объединяет, – это орнамент (в основном из геометрических узоров), который, как известно, восходит своими корнями к архаическим временам и хранит культурно-историческую информацию о том или ином этносе. В орнаменте – неотъемлемом атрибуте декоративного оформления бытовых и обрядовых изделий из ткани – люди зашифровывали свои знания о жизни, магические заклинания. Геометрические узоры на костюмах служили украшением и оберегом. Например, древние мордовские и марийские женщины расшивали одежду орнаментом для защиты своей семьи от разных бед и злых духов. В символике орнамента был также заключен сакральный смысл таких духовно-нравственных понятий, как домашний уют, семейный очаг, родовое гнездо, т.е. он играл определенную роль в формировании семейно-родовой культуры этноса.

П.Д. Миничкин «примерил» на женщину образ шамана как хранителя и носителя исторической памяти этноса. В предисловии к своему изданию художник выделил целую серию своих картин – «Женщины-шаманы» («Воспоминание о зарождении жизни», «Возврат к родовому знанию», «Дух разума», «Возврат к прошлому» и др.) (рис. 4). Женщина у художника – главное действующее лицо в религиозных культах, связанных с природой, в совершении ритуалов, соблюдении табу и церемоний обрядов. Женщина окружена тайной и способна проявлять сверхъестественные способности через магические предметы (амулеты, книги, кинжалы, посохи), особенно через бубен – неотъемлемый атрибут шаманской практики, которая, заметим, все еще жива и прослеживается, например, в культурах ряда коренных народов Сибири и Дальнего Востока. С помощью бубна женщина приоткрывает завесу, скрывающую от людей (этноса) суть вещей, их смыслы и значения, делится полученными знаниями.



Рис. 4. «Воспоминание о зарождении жизни», 2017 г. Бумага, акварель, 297 х 420

Fig. 4. “The Memory of the Birth of the Life”, 2017. Paper, Watercolor, 297 x 420

В другой серии картин – «Женщины с гитарами» – П.Д. Миничкин заменил бубен на гитару («Музыка звезд», «Ритм неба», «Ритм ночного леса», «Ночные ритмы», «Весна, утренние ощущения» и др.) (рис. 5).



Рис. 5. «Ритм ночного леса», 2017 г. Компьютерная графика, photoshop, 297 х 420

Fig. 5. “The Rhythm of the Night Forest”, 2017. Computer Graphics, Photoshop, 297 x 420

Интересна в этом контексте, на наш взгляд, идея Ю.В. Инюшкиной – сравнение струн гитары с нитями. «Образ женщины с гитарой, – пишет она, – является архетипическим и восходит к традиционному занятию ткачеством, которым владели женщины тысячелетиями» [16. С. 9]. Из гитарных «струнителей» создается «полотно» истории и культуры этноса. Вытканые вручную вещи отличаются оригинальностью композиционного и цветового решения, богатством орнамента, так же как и любой этнос имеет свой исторический путь развития, язык, фольклор, этикет, особенности мировоззрения и т.д.

Таким образом, обращаясь к образам и мотивам легенд, мифов, эпосов разных народов, П.Д. Миничкин, ретранслируя и трансформируя их, пытается показать единую особенность всех, в частности финно-угорских, этнокультур: у каждой свой путь исторического развития, способы и приемы созидательной деятельности и творчества, сохранения материальных и духовных ценностей, что находит отражение в костюме с орнаментальными композициями, в предметно-пространственной среде с ее животно-растительным миром, предметами труда и быта.

Главную роль в сохранении этнокультуры, ее исторической памяти, по мнению художника, играет женщина. Именно она – носитель, хранитель и транслятор многовековых историко-культурных ценностей семьи и этноса в целом; хранительница не только домашнего очага, но и тайн жизни, глубинных знаний, основ бытия, истоков духовности, т.е. многовековой мудрости этноса, его истории и культуры.

Творчество П.Д. Миничкина, несомненно, обладает культурно-художественной ценностью и может быть использовано для рассмотрения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве, интерпретации этнографических мотивов в творческом наследии того или иного мастера, установления истоков и факторов этнокультурного своеобразия и т.п.

Список источников

1. Грейвс Р. Белая Богиня: историческая грамматика поэтической мифологии / пер. с англ. Л.И. Володарской. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 656 с.
2. Neumann E. The Great Mother: an analysis of the archetype / Transl. from the Germ. by Ralph Manheim. Princeton (N.J.) : Princeton univ. press, 1974. XLIII, 379, 185 p.
3. Fromm E. The Crisis of psychoanalysis: essays on Freud, Marx and social psychology. New York : Holt, Rinehart a. Winston, 1976. 192 p.
4. Агеева Г.М., Антипкина Е.Н., Сидоркина Т.Н. Роль визуальных искусств в популяризации культуры финно-угорских народов // Финно-угорский мир. 2016. № 1 (26). С. 84–88. URL: <http://csfu.mrsu.ru/arh/2016/1/84-88.pdf> (дата обращения: 25.11.2019).
5. Амоглонова Д.Д. Современная бурятская этносфера: этничность и художественная культура // Мир Большого Алтая. 2018. Т. 4, № 2. С. 289–301. URL: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/72269> (дата обращения: 25.11.2019).
6. Мелехова К.А. Этнические традиции в монгольском изобразительном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 49. С. 36–43. URL: <http://vestnik.kemgik.ru/upload/iblock/15f/15f00b75f92b700064e9cd59cb39396d.pdf> (дата обращения: 25.04.2020).
7. Нехвядович Л.И. Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 6 (43). С. 417–419. URL: <http://amnko.ru/index.php/russian/journals/> (дата обращения: 25.11.2019).
8. Нечвалода Е.Е. Изображение удмуртки и марийки в альбоме Августина Мейерберга (историко-этнографический анализ графического источника) // Ежегодник финно-угорских исследований. 2016. № 2. С. 125–140. URL: <https://journals.udsu.ru/finno-ugric/article/view/2512> (дата обращения: 02.04.2020).

9. Беломоева О.Г. Этнокультурная традиция в контексте современной художественной практики // Финно-угорский мир. 2009. № 3 (4). С. 58–65. URL: <http://csfu.mrsu.ru/arh/2009/3/58-65.pdf> (дата обращения: 15.02.2020).
10. Еришов М.Ф. Райшев: художник в контексте эпохи // Вестник угроведения. 2019. Т. 9, № 2. С. 352–362. URL: <https://vestnik-ugrovedenia.ru/en/content/rayshev-artist-context-epoch> (дата обращения: 15.02.2020).
11. Калачина Л.В. Женщина как художественный образ в творчестве П.Д. Миничкина // Центр и периферия. 2019. № 2. С. 102–105. URL: <http://niign.ru/nauchnie-jurnaly/czip-2-2019-opt.pdf> (дата обращения: 30.11.2019).
12. Миничкин П.Д. Женщина – мир, женщина – миф. Саранск : Изд-во Морд. ун-та, 2018. 52 с.
13. Фатыхов С.Г. Мировая история женщины: хроно-культурологическое и фактографическое осмысление. 2-е изд., испр. и доп. Екатеринбург : Банк культурной информ., 2008. 943 с.
14. Бортникова Н.В. Сакральные женские образы в предметно-пространственной среде удмуртов: культурологический аспект: автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2016. 19 с.
15. Dubois T. Mythic images and shamanism: a perspective on Kalevala poetry (review) // Journal of American Folklore. 2006. № 119 (472). P. 242–243. DOI: 10.1353/jaf.2006.0022
16. Инюшкина Ю.В. Культурологический смысл архетипических образов в женской авторской песне: автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2013. 22 с.

References

1. Graves, R. (2005) *Belaya Boginya: istoricheskaya grammatika poeticheskoy mifologii* [White Goddess: a historical grammar of poetic mythology]. Translated from English by L.I. Volodarskaya. Ekaterinburg: U-Faktoriya.
2. Neumann, E. (1974) *The Great Mother: An analysis of the archetype*. Translated from German by R. Manheim. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
3. Fromm, E. (1976) *The crisis of psychoanalysis: Essays on Freud, Marx and social psychology*. New York: Holt, Rinehart a. Winston.
4. Ageeva, G.M., Antipkina, E.N. & Sidorkina, T.N. (2016) Rol' vizual'nykh iskusstv v populyarizatsii kul'tury finno-ugorskikh narodov [The role of visual arts in the popularization of the culture of the Finno-Ugric peoples]. *Finno-ugorskiy mir*. 1(26). pp. 84–88. [Online] Available from: <http://csfu.mrsu.ru/arh/2016/1/84-88.pdf> (Accessed: 25th November 2019).
5. Amogolonova, D.D. (2018) Sovremennaya buryatskaya etnosfera: etnichnost' i khudozhestvennaya kul'tura [Modern Buryat ethnosphere: Ethnicity and artistic culture]. *Mir Bol'shogo Altaya*. 4(2). pp. 289–301. [Online] Available from: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/72269> (Accessed: 25th November 2019).
6. Melekhova, K.A. (2019) Etnicheskie traditsii v mongol'skom izobrazitel'nom iskusstve [Ethnic traditions in Mongolian fine arts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 49. pp. 36–43. [Online] Available from: <http://vestnik.kemgik.ru/upload/iblock/15f/15f00b75f92b700064e9cd59cb39396d.pdf> (Accessed: 25th November 2019).
7. Nekhvyadovich, L.I. (2013) Etnoiskusstvoznaniye kak metod izucheniya etnokul'turnykh traditsiy v izobrazitel'nom iskusstve [Ethnoart studies as a method for studying ethnocultural traditions in the fine arts]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 6(43). pp. 417–419. [Online] Available from: <http://amnko.ru/index.php/russian/journals/> (Accessed: 25th November 2019).
8. Nechvaloda, E.E. (2016) Izobrazheniye udmurtki i mariyki v al'bome Avgustina Meyerberga (istoriko-etnograficheskiy analiz graficheskogo istochnika) [Image of an Udmurt woman and a Mari woman in the album of Augustin Meyerberg (a historical and ethnographic analysis of a graphic source)]. *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy*. 2. pp. 125–140. [Online] Available from: <https://journals.udsu.ru/finno-ugric/article/view/2512> (Accessed: 2nd April 2020).
9. Belomoeva, O.G. (2009) Etnokul'turnaya traditsiya v kontekste sovremennoy khudozhestvennoy praktiki [Ethnocultural tradition in the context of modern artistic practice]. *Finno-ugorskiy mir*. 3(4). pp. 58–65. [Online] Available from: <http://csfu.mrsu.ru/arh/2009/3/58-65.pdf> (Accessed: 15th February 2020).
10. Ershov, M.F. (2019) Rayshev: khudozhnik v kontekste epokhi [Raishev: The artist in the context of the era]. *Vestnik ugrovedeniya*. 9(2). pp. 352–362. [Online] Available from: <https://vestnik-ugrovedenia.ru/en/content/rayshev-artist-context-epoch> (Accessed: 15th February 2020).
11. Kalachina, L.V. (2019) Zhenshchina kak khudozhestvennyy obraz v tvorchestve P.D. Minichkina [Woman as an artistic image in the works by P.D. Minichkin]. *Tsentri i periferiya*. 2.

pp. 102–105. [Online] Available from: <http://niign.ru/nauchnie-jurnaly/czip-2-2019-opt.pdf> (Accessed: 30.11.2019).

12. Minichkin, P.D. (2018) *Zhenshchina – mir, zhenshchina – mif* [Woman is the world, woman is a myth]. Saransk: Mordovian State University.

13. Fatykhov, S.G. (2008) *Mirovaya istoriya zhenshchiny: khrono-kul'turologicheskoe i faktograficheskoe osmyslenie* [World History of Women: Chrono-cultural and Factual Understanding]. 2nd ed. Ekaterinburg: Bank kul'turnoy inform.

14. Bortnikova, N.V. (2016) *Sakral'nye zhenskie obrazy v predmetno-prostranstvennoy srede udmurtov: kul'turologicheskii aspekt* [Sacred female images in the subject-spatial environment of the Udmurts: a cultural aspect]. Culturology Cand. Diss. Saransk.

15. Dubois, T. (2006) Mythic images and shamanism: a perspective on Kalevala poetry (review). *Journal of American Folklore*. 119(472). pp. 242–243. DOI: 10.1353/jaf.2006.0022

16. Inyushkina, Yu.V. (2013) *Kul'turologicheskii smysl arkhетipicheskikh obrazov v zhenskoy avtorskoy pesne* [The culturological meaning of archetypal images in the songs by women authors]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Saransk.

Сведения об авторе:

Калачина Л.В. – кандидат культурологии, ответственный секретарь редакции газеты «Голос Мордовского университета» Национального исследовательского Мордовского государственного университета, старший научный сотрудник отдела-социопарка «Регионология» Государственного казенного учреждения Республики Мордовия «Научный центр социально-экономического мониторинга» (Саранск, Россия). E-mail: regionologiya_lk@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kalachina L.V. – Candidate of Cultural Studies, Executive Secretary of the Newspaper “The Voice of the Mordovia University”, National Research Mordovia State University, Senior Researcher of the Department-Sociopark “Regionology” of the Republic of Mordovia “Scientific Center for Social and Economic Monitoring” (Saransk, Russian Federation). E-mail: regionologiya_lk@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 14.08.2020;

одобрена после рецензирования 03.02.2021; принята к публикации 05.08.2023.

The article was submitted 14.08.2020;

approved after reviewing 03.02.2021; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 783.658+398.88

doi: 10.17223/22220836/51/15

ЗНАЧЕНИЕ ПОЛИСТИЛИСТИКИ В РАЗВИТИИ МЕТАЖАНРА СТАРООБРЯДЧЕСКОГО ДУХОВНОГО СТИХА

Наталья Сергеевна Мурашова

*Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия,
2107542@mail.ru*

Аннотация. В статье дается характеристика мелодического стиля старообрядческих духовных стихов книжного и устного бытования. Определены особенности применения знаменной нотации для записи произведений различного происхождения: восходящих к богослужебным песнопениям покаянных памятников духовного песнетворчества, фольклорных стихов и образцов, созданных в «романсовой» манере. Доказано, что одним из важных признаков духовного стиха является полистилика, благодаря которой в процессе своей эволюции он адаптируется к историко-культурным и художественно-эстетическим трансформациям, сохраняя свой неизменный статус адепта и распространителя православной аксиологии. Обосновывается значение полистилистики в качестве средства интеграции старообрядческого духовного стиха, играющего значимую роль в этноконфессиональном самоопределении носителей дораскольного православия, в культуру Нового времени.

Ключевые слова: духовный стих, старообрядцы, полистилика, культурная адаптация

Для цитирования: Мурашова Н.С. Значение полистилистики в развитии метажанра старообрядческого духовного стиха // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 176–188. doi: 10.17223/22220836/51/15

Original article

THE VALUE OF POLYSTYLISM IN THE DEVELOPMENT OF METAGENE OLD BELIEVERS SPIRITUAL VERSE

Natalya S. Murashova

Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation, 2107542@mail.ru

Abstract. Polystylistics is a natural evolution phenomenon of spiritual verse of Old Believers. Its origin is connected with Old Russian traditions and further development with music culture of Modern Age. A canon characterized by stylistic integrity (or monostylistics), which performed a protective function, dominated in the previous period of Middle Age. Polystylistics took over this role in outliturgical spiritual songwriting of Old Believers becoming one of the ways of spiritual verse adaptation to changing cultural and historical conditions by expansion of music language semantics.

Spiritual verse is characterized by a large range of stylistic manifestations, which are not perceived by antagonists, but act as a method for actualization and preservation of spiritual verse as a holistic phenomenon of religious music and poetic creation as well as a method of preservation of ethnic and confessional originality of Old Believers.

A metagenre of Old Believers spiritual verse combines such book genres as penitential verse, psalms, author's spiritual songwriting from the 18th to the 21st century and folklore works, which earliest samples date back to epos and samples of later origin correlate with song lyrics.

The development of spiritual songwriting demonstrates a penetration of folklore stylistics into a book repertoire and vice versa a penetration of professional forms of music creation into folk usage. At the poetic level the following types of versification can be distinguished: a prayer verse connected with church rhythm poetry, an accentual system typical for Russian epos, a syllabic versification got around from the 17th century, and a late syllabotonic verse. A mix of Russian and Church Slavonic languages as well as a combination of folk and poetic phonetics with norms of liturgical pronunciations can be observed in poetic texts.

The tunes of spiritual verses integrate the intonations of liturgical singing, epic and ritual folklore layer, folk lyric poetry, cantus culture, romance, and modern song. No peculiar stylistic norms were developed in a music language of spiritual verses. Spiritual verses perceived and assimilated already in folk and professional art established intonation techniques depending on time and environment, cultural and ethnographic particularity of a region, esthetic guidelines as well as skill level and creative orientation of performers. Thus polystylistic is one the marking features of artistic system of spiritual verse and can be characterized as a tool of its preservation and further development up to the present day.

Keywords: spiritual verse, the believers, polystylistics, cultural adaptation

For citation: Murashova, N.S. (2023) The value of polystylism in the development of metagene old believers spiritual verse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 176–188. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/15

Полистилистика – закономерное явление эволюции старообрядческого духовного стиха, истоки которого связаны с древнерусскими традициями, а дальнейшая история – с музыкальной культурой Нового времени. В период Средневековья господствовал канон, одним из проявлений которого была стилистическая целостность (моностилистика)¹. На этапе Нового времени в духовном песнетворчестве активизируется процесс накопления различных стилистических моделей, что приводит его к полистилистике. Во внебогослужебной певческой практике старообрядцев полистилистика, выступая средством приспособления ее образцов к историко-культурным трансформациям за счет расширения семантики музыкального языка, выполняет защитную функцию, поскольку «становится механизмом саморефлексии культуры» [2. С. 10], связанным со стремлением сохранить рассматриваемую художественную систему.

Под полистилистикой мы понимаем стилевой плюрализм, обусловленный растянутой во времени эволюцией духовного стиха. Взаимодействие стилей происходит не в рамках одного произведения (прием, типичный для постмодерна), а в рамках всей системы внебогослужебного духовного пения. В результате старообрядческий стих отличается достаточно широким диапазоном стилистических проявлений, которые не воспринимаются антагонистами, а выступают способом актуализации и сохранения духовного стиха как целостного явления религиозного музыкально-поэтического творчества и как средства сохранения этноконфессиональной самобытности представителей дораскольного православия.

Метажанр старообрядческого духовного стиха интегрирует народные по происхождению эпические и лирические образцы духовного песнетворчества и связанные с книжной традицией умиленные (покаянные), псалмы, авторские сочинения послераскольного времени. Старообрядцы включали в свой репертуар как произведения средневекового происхождения (памятники по-

¹ О системе музыкальных канонов в христианской культовой практике см. работу А.М. Лесовиченко [1].

каянного и фольклорного песнетворчества), так и появившиеся в среде носителей древнего благочестия авторские сочинения, перешедшие со временем в фольклорный обиход. В итоге в исполнительской практике староверов духовный стих представлен большим жанрово-стилистическим разнообразием.

Мелос старообрядческого духовного песнетворчества использовал интонационные модели других музыкально-поэтических жанров, адаптируя их к новым художественно-эстетическим запросам. Стихи создавались на основе интонаций знаменного распева, эпических напевов, народной проголосной песни, романсовой лирики и т.д. При этом они никогда не теряли связи с христианской аксиологией, что и придавало им устойчивость в процессе культурной динамики. Именно это свойство давало возможность исполнителям соотносить разностилевые тексты как близкие явления, в большей степени тождественные, чем отличные.

Стилевой плюрализм духовного стиха проявляется на уровне его генезиса, восходящего к фольклорному и книжному пластам художественной культуры, которые развивались параллельно друг другу, а затем начали коррелировать между собой, что наиболее заметно в духовном песнетворчестве старообрядцев. Внебогослужебное наследие носителей древнего православия представлено как книжными по происхождению, так и фольклорными памятниками, отличия между которыми ярко выражены на уровне музыкальной стилистики.

«Книжные» стихи, как правило, имеют фиксацию в специальных стихарниках, в которых записывался не только поэтический текст, но и напев, оформленный знаменной нотацией. Такого рода рукописные сборники встречаются повсеместно, они и сейчас используются в обиходе, репрезентируя репертуар внебогослужебного духовного пения и особенности невменной фиксации мелодий, возникших не только в период активного бытования знаменного распева, но и появившихся в более позднее время.

Первостепенное внимание в старообрядческом репертуаре заслуживают именно крюковые памятники, поскольку представляют самобытный феномен музыкально-поэтического творчества староверов. Они сформировались в певческом обиходе носителей дораскольного православия благодаря эволюционированию традиций внебогослужебного духовного пения, связанных с покаянными / прибыльными / умиленными стихами, уходящими своими корнями в средневековую монастырскую практику. Такие стихи функционируют и в качестве книжных текстов (в этом случае мелодия поется по крюкам), и в качестве полуустных, когда слова воспроизводятся по зафиксированной в сборнике записи, а мелодия исполняется по памяти из-за утраты навыков пения по знаменам.

Среди крюковых образцов встречаются гласовые и внегласовые памятники. Гласовыми являются многие покаянные, сложившиеся еще в средневековый период и сохранившиеся в обиходе старообрядческих песнопевцев. Также приуроченность к определенному гласу могут иметь стихи поздней традиции, в этом случае маркирующие глас попевки применяются в качестве их интонационной основы. Нередко имеется лишь указание гласа, при этом в реальной исполнительской практике осмогласные формулы не используются, однако упоминание гласовой принадлежности интегрирует произведения духовного песнетворчества в единую с каноническими песнопениями систему

христианской семиосферы. Благодаря бытованию гласовых формул знаменного распева в стихах, последние могут применяться в качестве моделей для запоминания осмогласных интонаций в богослужебных песнопениях. По утверждению М.В. Макаровской, примеры корреляции культовых и внекультовых элементов христианской семиосферы подчеркивают связь литургического пения и духовного стиха [3. С. 212].

Оформленные крюками напевы образцов духовного песнетворчества, не имеющих гласовой приуроченности, в меньшей степени обладают интонационным родством с древнерусским мелосом. В них более очевидно проявляется сходство с интонационными оборотами народных песен и романсов. Однако обращение к знаменной нотации для фиксации их напевов позволяло подчеркнуть близость такого рода текстов к тем памятникам христианской семиосферы, которые уже вошли в практику внебогослужебного духовного пения.

Желание сберечь дораскольные традиции обусловило использование крюковых невм, обычно применяемых в богослужебном певческом обиходе, для записи духовных стихов. Сначала подобные способы нотирования помогали сохранить в старообрядческой практике сложившиеся еще в древнерусский период в монастырской среде покаянные стихи, в которых ритмика слов и мелодии базируется на поэтических принципах организации, в отличие от опоры на закономерности строчной прозы в литургических песнопениях. Композиция напевов покаянных зависит от фразировки их вербального текста, вследствие чего структуры мелодии и словесного текста всегда тождественны. На характер интонационного развертывания оказывает влияние содержание: акцентируемые по смыслу фраземы подчеркиваются юбилированием либо цезурами; наиболее выразительные участки оформляются сложными и разнообразными ритмическими рисунками. Следует подчеркнуть, что основным средством выразительности, организующим мелодику стиха, способствующим ее запоминаемости, выступает именно ритм.

Покаянные (умилненные) стихи в стилистическом отношении наиболее близки традициям древнерусского знаменного пения, поэтому их запись невмами вполне органична и естественна. Однако знатоки крюкового пения из числа староверов стали использовать невменную систему для фиксации напевов стихов поздней традиции, сложившихся в иных культурно-исторических условиях и опирающихся на другие художественно-стилистические основания, связанные с мотивной системой музыкального мышления, в отличие от формульного, попевочного принципа структурирования мелодий в древнерусском певческом искусстве. Староверы тем самым адаптировали знаменную графику под мелодии с регулярной метро-ритмической организацией, сопровождавшие произведения силлабического и силлабо-тонического стихосложения, нередко с рифмующимися строками. В оформлении этих мелодий встречаются знамена с пометами, которые точно отражают звуковысотность, что позволяет применять их в значении ноты, т.е. обозначать конкретную высоту и длительность звучания. Так, знамена стали использоваться для записи мелодий мотивного, а не попевочного строения.

О значении помет и возможностях их употребления во внебогослужебном духовном пении пишет Л.А. Игошев [4. С. 65]. Согласимся с исследователем в оценке помет как важного этапа на пути развития принципов графического представления напевов, свидетельствующего о переходе от

невменной (приблизительной в отношении звуковысотности) системы к точно фиксирующей высоту звуков нотолинейной записи музыки, ведь пометы позволяли конкретизировать звуковысотность связанных с ними знамен.

Крюковую нотацию для оформления мелодий стихов послераскольного происхождения древлеправославные христиане начинают применять с XVIII в. Первые подобные памятники были созданы в Выговском монастыре. Освоенный песнопевцами обители новый метод использования знаменного письма в качестве нотного в дальнейшем укоренится в староверческой среде. Владеющие крюковой грамотой старообрядцы начнут записывать знаменами образцы внебогослужебного духовного пения фольклорного происхождения, т.е. традиционно бытовавшие как устные, и произведения, созданные в романсовой стилистике. Ревнители древлего благочестия по принципиальным соображениям не принимали «чужую», пришедшую из Европы нотолинейную музыкальную систему записи. Для них по-прежнему единственно возможным способом графического представления напевов оставалась знаменная нотация. В очередной раз древлеправославные христиане обратились к привычной для них практике приспособления традиции, возникшей еще в древнерусский период, к новым условиям. Таким образом, благодаря староверам знаменная нотация, начиная с самых ранних записей покаянных (умиленных) стихов в XV в., расширяет границы своего бытования, оказавшись вне литургической практики, и в дальнейшем, вплоть до наших дней, продолжает использоваться старообрядцами в оформлении внебогослужебного духовного пения.

Следует подчеркнуть, что благодаря крюковому нотированию носители дораскольных традиций смогли сохранить наиболее ранние мелодические примеры. Они фиксировались в стиховниках (или стихарниках) – рукописных сборниках, созданных старообрядческими мастерами для записи произведений внебогослужебного духовного пения. Так как среди представителей древлего православия широкое распространение получила известная еще с древнерусских времен практика переписывания текстов, то образцы, получившие фиксацию в старообрядческих рукописях XVIII в., в дальнейшем многократно воспроизводились, передаваясь следующим поколениям и попадая на новые территории вместе с миграцией старообрядческого населения.

Что касается фольклорных по происхождению духовных стихов, то они, в первую очередь, вызывают интерес как памятники, репрезентирующие региональные и, реже, субконфессиональные особенности внебогослужебного духовного пения староверов. В связи с рассмотрением духовного песнетворчества в аспекте изучения локальной специфики бытования вызывают интерес такие ее проявления, как поэтическая, интонационно-ритмическая, композиционная организация и механизмы передачи исполнительских традиций¹. Следует согласиться с утверждением Т.И. Калужниковой, указавшей в одной из своих работ, что локальные признаки менее заметны в старообрядческих памятниках «письменной традиции в силу их тесной связи с канонизированной культовой певческой практикой. Что касается устных стихов, опирающихся на закономерности фольклорного вокального творчества, то в них локальные особенности выражены достаточно ярко» [6].

¹ Обзор исследований региональных традиций внебогослужебного духовного пения представлен в статье Н.С. Мурашовой [5].

В старообрядческой среде в устный репертуар нередко переходят тексты книжного происхождения. Изучение таких памятников обнаруживает их близость к зафиксированным в сборниках крюковым версиям, в том числе и в условиях утраты крюковой грамотности. Подобная ситуация имеет сходство с исполнением литургических мелодий по напевке, сложившейся в конкретной местности¹. Напевы образцов внебогослужебного духовного пения могут быть близки локальной специфике культовых песнопений, ведь его носители зачастую знакомы с традициями богослужебного пения. По мнению старообрядческих исполнителей, духовный стих пересекается не столько со светской, сколько с религиозной культурой, так как воспринимается частью православной семиосферы.

Еще Я.А. Богатенко в своей работе 1913 г. заметил применение в стихах гласовых попевок, которые интегрируются с весьма оригинальным самостоятельным творчеством [8]. Именно свободное обращение с интонационными моделями из знаменного обихода наделяет мелодику внебогослужебных жанров духовного пения самобытностью.

Как утверждает М.Б. Чернышева, «основным рычагом, преобразующим стилистику древнерусской погласицы в стилистику духовного стиха, выступает ритм» [9. С. 143]. Ритмическую специфику образцов духовного песнетворчества, как правило, определяет поэтическая, а не мелодическая организация. Если звуковысотность отличается выраженной подвижностью и изменчивостью, во многом зависящей от личной исполнительской манеры, то ритм остается устойчивым, поскольку определяется просодическими особенностями вербального текста. Тем самым из всех средств музыкальной выразительности именно ритм стабилизирует напев, интегрируя характерные признаки той временной организации, которая свойственна местной певческой манере.

Художественная система внебогослужебного духовного пения объединяет сегментирующий (тонический), времяизмерительный (силлабический) и стопный (силлабо-тонический) ритмические принципы организации напева, что обусловлено полижанровостью и пролонгированной во времени стилистической эволюцией духовного стиха. Разнообразие ритмического строения может встречаться и в пределах одного произведения.

К числу распространенных приемов мелодического интонирования в примерах внекультового духовного пения относится внутрислоговая распевность, используемая в различных целях: как элемент композиционного упорядочивания напева – в том случае, когда ее применение носит регулярный характер и распевности подвергаются периодически повторяющиеся в тексте фрагменты; как фигура украшения и одновременно способ выделения важной в смысловом отношении фраземы.

На интонационный облик духовных стихов оказали влияние различные жанровые системы русской вокальной музыки: народно-песенное творчество, древнерусское литургическое пение, партесный стиль, традиции бытового романсового музицирования.

К элементам народного пения, получившим распространение в памятниках духовного песнетворчества, относят использование зачинов, интонирова-

¹ О напевке как феномене старообрядческого богослужебного пения см. работу Н.Г. Денисова [7].

ние в пределах регистра низкой женской тесситуры, частую слоговую мелизматическую [9], мелодические ходы на квинту и сексту, преобладание нисходящего направления в заключительных композиционных оборотах, опору на ангемитонные звукоряды типа трихорда в кварте [11], ладовую переменность, основанную на тоновой многоопорности [12], интонационное развертывание напева с вершины источника [13], скачкообразные ходы во внутрислоговых распевах [14]. Мелос небогослужебного духовного пения нередко базируется на едином интонационном фонде с жанрами мирского фольклора, характерном для конкретной локальной традиции [15. С. 152]. Стихи, как и песни, опираются на следующие приемы развития: повторность мелодической схемы [11], мелодическое варьирование [12], попевочная вариантность [13].

К проявлениям стилистики знаменных песнопений в духовных стихах исследователи относят узкий мелодический амбитус, опевание опорных тонов, применение мелодики рассредоточенного типа развертывания на одном звуковысотном уровне за счет волнового строения напевов и использования нешироких скачков с их последующим заполнением [9. С. 143]; опору на обиходный звукоряд [10. С. 124]. По мнению А.Л. Маслова, «сохранился отенок церковности» [11. С. 284] прежде всего в кадансовых оборотах.

Партесный стиль оказал выраженное воздействие на такую разновидность внебогослужебного духовного пения, как псалма, что проявляется и в поэтической, и в музыкальной составляющей этого жанра. В словесном компоненте заметна опора на силлабический (временизмерительный) принцип организации и строфическую композицию, частое применение рифмы и приема цезурирования. В напевах встречаются разнообразные способы смысловой акцентуации, этикетные интонационные модели, имеющие семантическое соответствие поэтическому тексту, переменная метрическая организация, изобилие ритмических рисунков. С народно-песенными традициями псалмы сближает использование шести- и восьмисложников в качестве стиховой основы, трансформации ритмических формул. На мелодический облик псалм оказали влияние жанры, связанные с движением, что находит выражение в маршевых и танцевальных ритмических оборотах, в подчинении мелодий принципам квадратной симметрии. Псалмы могли исполняться и на мелодии, заимствованные из ранее созданных произведений, о чем, в частности, писал Ю.В. Келдыш, также указавший на возможность сочинения поэтического текста псалмы «в расчете на мелодию определенной метроритмической схемы» [16. С. 226–227].

Стилистика бытового романсового музицирования во внебогослужебном духовном песнетворчестве, согласно справедливому замечанию Л.А. Игошева, «воспринимается сквозь призму старинного пения, что способствует органичному сосуществованию разных исторических традиций русских песенных стилей» [4].

Итак, особенности мелодического строя духовных стихов обусловлены синтезированием различных истоков, связанных с претворением интонаций разностилевых вокальных жанров. Напевы памятников внебогослужебного духовного пения представляют собой мелодическую систему, открытую воздействию других явлений музыкально-поэтического творчества. Тем самым многостильность во многом определяет своеобразие духовного стиха как феномена художественной культуры.

На всем протяжении эволюционирования внебогослужебного духовного пения староверов его интонационное строение неизменно связано с мелодическим музыкальным мышлением. Не составляют исключения в том числе и образцы романсовой стилистики, чей интонационный облик формировался на основе гомофонно-гармонической ладовой системы. Дело в том, что в певческой практике носителей дораскольного православия романсовые стихи исполнялись преимущественно сольно и всегда *a capella*, тем самым звуковысотное развитие такого рода произведений подчинялось закономерностям мелодического музыкального мышления. Следовательно, важной особенностью музыкального стиля старообрядческих памятников духовного песнетворчества можно считать их опору на принципы монодического ладообразования.

Мелос старообрядческих образцов, с одной стороны, имеет общие признаки, отражая свойственное носителям дораскольного православия типологическое единство их культуры, с другой – на уровне отдельных локальных и субконфессиональных групп отличается своеобразием. Оно обнаруживается в принципах интонационной интерпретации вербальных текстов на уровне ритмического и ладового строения¹.

Попытаемся представить общие признаки функционирования духовного стиха старообрядцев как музыкальной системы. В первую очередь, необходимо подчеркнуть ту значимую роль, которую он играл на всем протяжении своей истории, являясь частью певческой триады наряду с культовыми и народно-песенными жанрами. Внебогослужебное духовное пение всегда находилось под воздействием богослужебного и фольклорного пластов творчества, «переводя напевы из храма в хоромы и обратно» [18. С. XXI]. Оно интегрировало разнообразные интонационные истоки, что и определило полистилистику в качестве одного из его основополагающих признаков. На протяжении всего исторического развития духовный стих «впитывает» мелодические особенности параллельно существующих вокальных жанров, аккумулируя различные типы интонирования, свойственные русскому мелосу.

Так, в его напевах распространены мелодические обороты, претворяющие речевые интонации, перешедшие в духовное песнетворчество из практики былинных сказителей и древнерусских мастеров-распевщиков богослужебных текстов. Композицию подобных памятников образуют небольшие по диапазону попевок, создающие волнообразное мелодическое движение, основу которого составляет чередование восходящих и нисходящих звуковысотных линий. Сказовый тип интонирования придает напевам декламационный характер. Частым приемом в них является псалмодирование, когда многократно повторяющийся звук выступает в роли тона, центрирующего мелодическое развитие, как в литургическом речитативе, либо эпической старине.

В мелосе духовных стихов получил преломление причетный тип интонирования. Для него характерны плачевые нисходящие интонации, внутрислоговые разводы в замедленном движении, использование локрийского лада, имеющего, согласно утверждению Г.С. Федоровой, «семантику скорби, покаяния, сокрушения» [10].

¹ В частности, анализ стилистических особенностей духовных стихов алтайских старообрядцев, представляющих различные локальные и субконфессиональные традиции, представлен в монографии «Музыкальная культура Сибири» [17].

На другом эмоциональном полюсе находятся гимнологические образцы духовного песнетворчества, отличающиеся торжественным характером, сопричастностью славильному типу интонирования. Таким произведениям присущи следующие особенности: опора на мажорные ладозвукоряды, постепенность мелодического развертывания, нацеленная к основному тону, интонации опевания опорных звуков, скорые темпы в сочетании с замедлением в исполнении концовых строф напева. Перечисленные приемы получили распространение в мелодическом оформлении поэтических текстов доксологического содержания.

Многие памятники внебогослужебного духовного пения опираются на интонации лирического мелоса, заимствованные из проголосных народных песен и городских романсов. В целом лирические духовные стихи отличаются сбалансированным ритмическим рисунком, сочетающий дробление длительностей с их последующим суммированием, плавный звуковысотный контур, нередко начало развития с мелодической вершины. На протяжении музыкального развертывания встречаются различные приемы опевания и восходящие ходы на широкие интервалы с последующим заполнением. Особую выразительность звучанию придают напряженные тритоновые скачки. Мелос лирических стихов изобилует орнаментальными распевами слогов. Мелизматика в данном случае придает большую экспрессию напевам.

В произведениях, созданных в традициях позднего романсового стиля, ощутима связь с мажоро-минорной ладовой системой, что, в частности, проявляется в строении мелодии, основанной на звуковой шкале разложенных аккордов и сопоставлении мажорного и минорного наклонов. Ритмика таких образцов изобилует сложными последовательностями, включающими синкопированные рисунки и триоли. Эмоциональную выразительность исполнению духовных «романсов» придают рубато, богатство динамических оттенков и способов звуковедения.

Моторно-двигательный тип интонирования получил преломление в тех произведениях духовного песнетворчества, которые обнаруживают интонационную близость с плясовыми песнями, танцевальными и маршевыми мелодиями. Стихи, созданные с опорой на жанры, связанные с движением, базируются на регулярных музыкальных метрах с выделением сильной доли, акцентированием функционально опорных звуков с помощью долгих длительностей. Такие образцы, как правило, исполняются в быстрых темпах, в них большей динамичностью, насыщенностью отличаются инципитные разделы, тогда как заключительные участки, напротив, основаны на замедлении потока движения. Энергичность интонационного развития обусловлена ямбическим характером мелодического строения, что проявляется затактовым развертыванием фраз с последующими пунктирными рисунками, – это придает стихам маршевый характер. Тексты духовного песнетворчества, сложенные в трехдольном метре, обладают выраженным танцевальным складом, в них нередко применяется секвенционное движение мелодии. Кадансовые участки композиции, вырастая из завершающих интонаций предыдущих фраз, подводят итог всему мелодическому строению напева.

Итак, интонационное разнообразие духовного стиха обусловлено синтезированием мелодической лексики эпических былинных напевов, знаменных песнопений, крестьянской и городской лирики. Внебогослужебное духовное

песнетворчество тем самым выражает квинтэссенцию отечественной вокальной интонационности, аккумулируя мелодические обороты, формировавшиеся и развивавшиеся в процессе культурно-исторической динамики и связанной с ней стилистической эволюцией певческого искусства. Во внекультовом духовном пении получили распространение архетипические модели национального мелоса: декламационно-сказовая, причетная, кантиленная, моторно-двигательная, что позволяет оценить его в качестве одного из самобытных хранителей и репрезентантов характерной для русской музыкальной культуры интонационности.

Свою специфику имеет особенность исполнения различных по стилю образцов духовного песнетворчества, которая еще зависит от локальных традиций и индивидуальной манеры конкретного певца. Итак, она определяется приемами звукоизвлечения и звуковедения, использованием мелизматики, одноголосным или многоголосным оформлением напева, динамикой, темпом и др. По характеру исполнения иногда стихи приближаются к фольклорной стилистике: в этом случае они отражают определенные диалектные признаки и часто основываются на разговорном посыле звука и типе интонирования, открытом грудном пении, скольжении между отдельными тонами, словообрывах, вокализации вставных частиц и акцентировании слабых долей. Певчие из числа клирошан, не владеющие мирским репертуаром, склонны исполнять духовные стихи в манере литургического пения: с некоторой назализацией, четким артикулированием, без динамического разнообразия, в спокойных темпах. Наконец, памятники романсового склада отличаются большей экспрессией и эмоциональной насыщенностью исполнения за счет использования контрастного сопоставления штрихов, темпов, богатой нюансировки. Эти приемы помогают во время пения дать оценку действиям, совершаемым героями, выразить свое субъективное отношение к разворачивающейся сюжетной ситуации.

Образцы из внебогослужебного духовного репертуара могут звучать сольно и в ансамблях. Ансамблевое пение объединяет либо членов семьи, либо представителей одной общины. Коллективное исполнение стихов старообрядцами чаще всего бывает унисонным, хотя встречается и двух-трехголосное пение, когда главная мелодия, как правило, ведется нижним голосом, а верхний голос или два верхних голоса сочетаются с ним по гетерофонному типу.

Внебогослужебное духовное пение, подверженное музыкальному влиянию иных жанров, не выработало собственных мелодических признаков, оно является полистилистической художественной системой. Открытость иножанровым интонациям и связанная с этим стилистическая гибкость и пластичность давали ему возможность адаптироваться к социально-культурным, историческим и художественно-эстетическим изменениям, сохраняя свой постоянный статус выразителя христианской картины мира и присущей ей аксиологии, а также способа конфессиональной, в том числе субконфессиональной идентичности, а в ситуации инокультурного бытия еще и средства национального самоопределения. Вот почему носители традиции внебогослужебного духовного пения осознают такие разные по стилю памятники типологически едиными. Основой из тождественности выступает опора на христианскую систему ценностей.

Осмыслению духовного стиха как целостного художественного образования во многом способствует его поэтическая система. Она и выступает фундаментом, интегрирующим столь различные в музыкальном отношении памятники. Изменчивость мелодий уравнивается стабильностью их вербальных текстов. Такого рода корреляция устойчивости (на поэтическом уровне) и обновления (на музыкальном уровне) обеспечивала поддержку духовного стиха в течение всей долгой истории его существования.

Старообрядцы нашли еще один способ сохранения в стихах связи со своими первоначальными формами – это запись мелодий с помощью крюковых знамен. Традиционное для носителей дораскольного православия оформление напевов стало применяться в отношении образцов позднего формирования, и в этом случае невменная нотация используется как средство сохранения целостности духовных стихов, объединения казалось бы совершенно различных в стилистическом отношении памятников в единую систему.

В процессе формирования и развития внебогослужебного духовного пения наблюдается интегрирование фольклорной стилистики в книжный репертуар, и наоборот, профессиональных форм музыкального творчества в фольклорную практику. Их корреляция и послужила основой полистилистики духовных стихов, которая проявляется и в отношении поэтического, и в отношении мелодического компонентов. В поэтической организации встречаются самые разные системы версификации: тоническая, связанная с эпическими формами; силлабическая, впервые примененная в псалмах; силлабо-тоническая, характерная для романсовых стихов позднего происхождения; наконец, молитвословный стих, используемый в покаянной лирике, возникшей на основе богослужебной ритмической поэзии. В лексическом составе духовного песнетворчества, по мнению С.Е. Никитиной, наблюдается «смешение русского и церковнославянского языков» [19. С. 53], в звуковом строе – «норм литургического произношения и народно-поэтической фонетики» [Там же. С. 55].

В музыкальной организации образцов духовного песнетворчества интегрируются мелодические обороты литургической сферы, древнейших фольклорных традиций – обрядовой и былинной, народно-песенной лирической интонационности, элементов партесного стиля, городской бытовой песенности. Объединение столь разнотильных явлений вокального творчества в рамках художественной системы духовного стиха привело к отсутствию собственного интонационного облика. Вместо этого духовные стихи аккумулировали интонации окружающего пространства из народной и профессиональной музыкальной культуры. При этом внебогослужебное духовное пение дает достаточно полное представление об изменениях музыкального языка, в свою очередь, отражающих трансформации мелодического мышления на протяжении долгого периода развития отечественной культуры: с древнерусских времен и вплоть до сегодняшнего дня, а также репрезентируя местные традиции, проявляющиеся в интонационных диалектах. Полистилистичность, таким образом, выступает важнейшей чертой внебогослужебного духовного песнетворчества, его специфической стилевой особенностью.

Список источников

1. *Лесовиченко А.М.* Европейские музыкально-культурные каноны. Новосибирск : Новосибир. гос. обл. науч. библиотека, 2004. 216 с.

2. Ильичева Н.И. Полистилистика как феномен европейской художественной культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2015. 25 с.
3. Макаровская М.В. Напевы духовных стихов Верхокамья // Традиционная культура Пермской земли. Ярославль, 2005. С. 198–226.
4. Игошев Л.А. Упоение стихом // Родина. 1990. № 9. С. 62–65.
5. Мурашова Н.С. К вопросу об историографии изучения старообрядческого духовного стиха // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 2 (22). С. 98–113.
6. Калужникова Т.И. Старообрядческие духовные стихи русского населения Свердловской области. URL: <http://www.culture.ru/objects/509/staroobryadcheskie-duhovnie-stihi-russkogo-naseleniya-sverdlovskoy-oblasti> (дата обращения: 18.02.2019).
7. Денисов Н.Г. Старообрядческое церковное пение // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 333. С. 55–60.
8. Богатенко Я.А. Русские духовные стихи, псалмы и канты // Церковь. 1913. № 3. С. 66–67.
9. Чернышева М.Б. Музыкальная культура русского населения Верхокамья // Русские письменные и устные традиции и духовная культура (по материалам археографических экспедиций МГУ 1966–1980 гг.). М., 1982. С. 127–150.
10. Федорова Г.С. К проблеме связи ладового мышления в русской монодии и русской народной песне // Проблемы стиля в народной музыке. М., 1986. С. 121–131.
11. Маслов А.Л. Калики переходящие на Руси и их напевы: Историческая справка и мелодико-технический анализ // Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы. М., 1979. С. 279–290.
12. Костюковец Л.Ф. Кантовая культура в Белоруссии: Массовые канты-гимны, лирические канты-псалмы. Минск : Вышэйш. школа, 1975. 96 с.
13. Кораблева К.Ю. Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. 24 с.
14. Фролов С.В. Из истории древнерусской музыки (Ранний список стихов покаянных) // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 162–171.
15. Келдыш Ю.В. История русской музыки: в 10 т. М. : Музыка, 1983. Т. 1: Древняя Русь. XI–XVII века. 393 с.
16. Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII в. М. : Наука, 1965. 464 с.
17. Музыкальная культура Сибири / М.М. Андреева, Н.В. Леонова, Н.С. Мурашова, Т.Г. Федоренко, Б.А. Шиндин. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1997. Т. 1, кн. 2: Традиционная культура сибирских переселенцев. 157 с.
18. Безсонов П.А. Калики переходящие: сборник стихов и исследование. М. : Тип. Бахметева, 1863–1864. Ч. II. 928 с.
19. Никитина С.Е. Духовные стихи в современной старообрядческой культуре: место, функции, семантика // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. М., 1993. С. 247–260.

References

1. Lesovichenko, A.M. (2004) *Evropeyskie muzykal'no-kul'tovye kanony* [European musical and cult canons]. Novosibirsk: Novosibirsk State Regional Research Library.
2. Il'icheva, N.I. (2015) *Polistilistika kak fenomen evropeyskoy khudozhestvennoy kul'tury* [Polystylistics as a phenomenon of European artistic culture]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Moscow.
3. Makarovskaya, M.V. (2005) *Napevy dukhovnykh stikhov Verkhokam'ya* [Tunes of spiritual poems of Verkhokamye]. In: *Traditsionnaya kul'tura Permskoy zemli* [Traditional Culture of the Perm Land]. Yaroslavl: [s.n.], pp. 198–226.
4. Igoshev, L.A. (1990) *Upoenie stikhom* [Intoxication with verse]. *Rodina*. 9. pp. 62–65.
5. Murashova, N.S. (2016) On the question of historiography study of the Old believer's spiritual verse. *Vestnik tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2(22). pp. 98–113. (In Russian).
6. Kaluzhnikova, T.I. (n.d.) *Staroobryadcheskie dukhovnye stikhi russkogo naseleniya Sverdlovskoy oblasti* [Old Believers' spiritual poems of the Russian population of Sverdlovsk region]. [Online] Available from: <http://www.culture.ru/objects/509/staroobryadcheskie-duhovnie-stihi-russkogo-naseleniya-sverdlovskoy-oblasti> (Accessed: 18th February 2019).

7. Denisov, N.G. (2010) Staroobryadcheskoe tserkovnoe penie [Old Believers' church singing]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 333. pp. 55–60.
8. Bogatenko, Ya.A. (1913) Russkie dukhovnye stikhi, psal'my i kanty [Russian spiritual poems, psalms and cantuses]. *Tserkov'*. 3. pp. 66–67.
9. Chernysheva, M.B. (1982) Muzykal'naya kul'tura russkogo naseleniya Verkhokam'ya [Musical culture of the Russian population of Verkhokamye]. In: *Russkie pis'mennye i ustnye traditsii i dukhovnaya kul'tura (po materialam arkhеографических экспедиций МГУ 1966–1980 гг.)* [Russian written and oral traditions and spiritual culture (based on materials from archaeological expeditions of Moscow State University 1966–1980)]. Moscow: [s.n.]. pp. 127–150.
10. Fedorova, G.S. (1986) K probleme svyazi ladovogo myshleniya v russkoy monodii i russkoy narodnoy pesne [On the problem of the connection between modal thinking in Russian monody and Russian folk song]. In: *Problemy stilya v narodnoy muzyke* [Problems of Style in Folk Music]. Moscow: [s.n.]. pp. 121–131.
11. Maslov, A.L. (1979) Kaliki perekhozhie na Rusi i ikh napevy: Istoricheskaya spravka i melodi-ko-tekhnicheskii analiz [Wandering beggars in Rus and their tunes: The historical background and melodic-technical analysis]. In: Sokolova, O.I. (ed.) *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klore: materialy i dokumenty* [Russian Thought about Musical Folklore: Materials and Documents]. Moscow: Muzyka. pp. 279–290.
12. Kostyukovets, L.F. (1975) *Kantovaya kul'tura v Belorussii: Massovye kanty-gimny, liriche-skie kanty-psal'my* [The cantus culture in Belarus: Mass cants-hymns, lyrical cants-psalms]. Minsk: Vysheysk. shkola.
13. Korableva, K.Yu. (1979) *Pokayannye stikhi kak zhanr drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva* [Repentant verses as a genre of ancient Russian singing art]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
14. Frolov, S.V. (1976) Iz istorii drevnerusskoy muzyki (Ranniy spisok stikhov pokayannykh) [From the history of ancient Russian music (Early list of penitential poems)]. In: Bazanov, V.G. (ed.) *Kul'turnoe nasledie Drevney Rusi* [Cultural Heritage of Ancient Rus]. Moscow: Nauka. pp. 162–171.
15. Keldysh, Yu.V. (1983) *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: in 10 vols]. Vol. 1. Moscow: Muzyka.
16. Keldysh, Yu.V. (1965) *Russkaya muzyka XVIII v.* [Russian music of the 18th century]. Moscow: Nauka.
17. Andreeva, M.M., Leonova, N.V., Murashova, N.S., Fedorenko, T.G. & Shindin, B.A. (1997) *Muzykal'naya kul'tura Sibiri* [Musical Culture of Siberia]. Vol. 1(2). Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.
18. Bezsonov, P.A. (1863–1864) *Kaliki perekhozhie: sbornik stikhov i issledovanie* [Wandering beggars: A collection of poems and research]. Vol. 2. Moscow: Tip. Bakhmeteva.
19. Nikitina, S.E. (1993) Dukhovnye stikhi v sovremennoy staroobryadcheskoy kul'ture: mesto, funktsii, semantika [Spiritual poems in modern Old Believers' culture: Place, functions, semantics]. In: Litavrin, G.G. (ed.) *Istoriya, kul'tura, etnografiya i fol'klор slavyanskikh narodov* [History, culture, ethnography and folklore of the Slavic peoples]. Moscow: Nauka. pp. 247–260.

Сведения об авторе:

Мурашова Н.С. – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: 2107542@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Murashova N.S. – Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: 2107542@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.11.2020;
одобрена после рецензирования 07.10.2021; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 10.11.2020;
approved after reviewing 07.10.2021; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 781.6

doi: 10.17223/22220836/51/16

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К СТАТИКЕ: ДЖ. ШЕЛЬСИ И Х. ЛАХЕНМАН

Надежда Андреевна Петрусева

Пермский государственный институт культуры, Пермь, Россия, petrusyova@yandex.ru

Аннотация. В статье показана возможность сочетания анализа и интерпретации, использован комплексный подход. В отношении I и II частей пятичастной инструментально-хоровой композиции «Уашактум» (1966) Джачинто Шельси впервые рассмотрены вопросы трактовки воображаемого прошлого, оркестра, темпов, формы, диспозиции тембров, вокального пласта и волн Мартено. Метод анализа двух картин из оперы «Девочка со спичками» (1990–1996) Хельмута Лахенмана проистекает из его же авторской классификации типов звуков и имеет отношение к внутреннему процессу структурирования звука.

Ключевые слова: «Uaxuctum» Шельси, «Девочка со спичками» Лахенмана, статические методы композиции, трактовка звука, тембра и формы

Для цитирования: Петрусева Н.А. По направлению к статике: Дж. Шельси и Х. Лахенман // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 189–204. doi: 10.17223/22220836/51/16

Original article

TOWARDS STATICS: J. SHELSI AND H. LACHENMANN

Nadezhda A. Petrusева

Perm State Institute of Culture, Perm, Russian Federation, petrusyova@yandex.ru

Abstract. The article shows the possibility of combining analysis and interpretation, using an integrated approach that establishes a connection between the artistic and aesthetic attitude of composers with compositional and performing techniques and forms. This presupposes a combination of elements of musical phenomenology (the focus of consciousness on local structures) and hermeneutics (the art of understanding, interpretation). So, in relation to the I and II parts of the five-part instrumental-choral composition “Uaxuctum” (1966) by Giacinto Schelsi (along with Luciano Berio and Luigi Nono, he is the largest representative of post-war Italian new music), for the first time, the questions of the interpretation of the imaginary past, orchestra, tempos, form, disposition of timbres, vocal layer and Martenot waves; the context of his work is presented. The method of analysis of the pictures of the two opera “Girl with matches” (1990–1996) Helmut Lachenmann stems from its same author sound classification type and is related to the internal process of structuring the sound, tone, timbre center.

However, this method also presupposes a brief overview of Lachenmann’s aesthetic and worldview setting, which includes the “aesthetics of abandonment” of the closest classic-romantic tradition, the phenomenon of “timbre composition”, understanding the ineffable as an aesthetic category, the connection between “concrete instrumental music” and a new typology of sounds.

Conclusions are made. The imaginary past provides composers with an opportunity to make a deep synthesis of the traditional and the new. Shelsi’s turn to Eastern subjectivity, the recreation of dark archaism and sacredness is associated with the predominance of low instruments, specific timbres, sectional forms. The method of meditative listening and

continuous development of sound later became one of the sources of spectral composition. In an era of crisis in the genre of Opera, Lachenmann writes “music in pictures” “Girl with matches”, the basis of the soundscape of which is the “physicality” of non-traditional methods of sound production. Lachenmann’s language is not standardized; on the contrary, every detail is perfected in it, as in the composer’s chamber works. In accordance with the static method of composition, drama is based not so much on development as on the representation of repetitive images. In the five-section prelude “Oh, you who have fun!” and in the three-section painting “In This Cold” flautato (thanks to the richness of the sound) becomes the timbre center of the strings part.

Both composers paid great attention to the internal structure of sound and timbre. And if “Uaxuctum” is one of the early compositions in the aspect of sound development, then “music in pictures” “Girl with matches” represents a systematic compositional technique in working with sound and timbre.

Keywords: “Uaxuctum” by Shelsi, “Match Girl” by Lachenmann, static methods of composition, interpretation of sound, timbre and form

For citation: Petrusheva, N.A. (2023) Towards statics: J. Shelsi and H. Lachenmann. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 189–204. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/16

В результате исключительного значения, которое XX в. придавал структуре и технике (благодаря которой моменты связываются, а формы строятся), произошел сдвиг от критики к анализу в учении о музыке, осмысленный в эстетической теории Адорно: «Чувства, возбуждаемые произведениями искусства, реальны и в этом смысле внеэстетичны. По отношению к ним более правильной является, в противовес наблюдающему, созерцающему субъекту познающая позиция. Она более адекватна эстетическому феномену, не смешивая его с эмпирической экзистенцией наблюдателя» [1. С. 387]. Вместе с тем структура, которая является взаимодействием отчетливых единиц, остается сама по себе непроницаемой для любого истолкования; поэтому у Делёза структура мыслится как «машина по производству смысла» [2. С. 53]. Теоретические положения Пьера Булеза, изложенные им в ряде книг («Мыслить музыку сегодня», «Записки подмастерья», «Ориентеры», «Основные линии»), предполагают «аналитическую интерпретацию» музыкального произведения как единственный способ установления *критерия индивидуальности* в искусстве и тем самым исторической преемственности. Необходимо исследовать комплекс проблем – изобретение (материал) / техника (метод развития материала, локальных структур) / язык (способ коммуникации) – в единой связке (текст «Композиция и ее жесты» [3. S. 89–121]¹). В целом, при всем различии методов анализа и интерпретации музыкальной композиции *комплексный подход* объединяет музыкальный текст (как множество локальных структур), художественно-эстетическую установку композитора и процесс восприятия в единое целое.

Используя комплексный подход, рассмотрим две композиции второй половины XX в.: хоровой и оркестровый шедевр «Uaxuctum» (1966) Джачинто Шельси – одно из значимых произведений его третьего периода творчества – в аспекте трактовки воображаемого прошлого, оркестра, темпов и формы, диспозиции тембров, ударных инструментов, вокального пласта и партии

¹ Позволю себе также сослаться на главу 1.3 «Искусство интерпретации, алгоритм анализа: концепт „Композиция и жесты“ П. Булеза, „Вступление к МАНТРЕ“ К. Штокхаузена» из своей монографии [4. Ч. 2. С. 37–50].

волн Мартено и две картины из оперы «Девочка со спичками» (1990–1996) Хельмута Лахенмана. Выбор и обсуждение этих композиций обусловлен их значимостью в творческой эволюции каждого композитора, новаторской трактовкой оркестра (с привлечением специфических инструментов), вниманием к статике внутризвуковых микропроцессов.

Приступая к анализу композиции «Uxuctum» Дж. Шельси, вспомним: во второй половине XX в., после кризиса сериализма, умножились возможности прикосновения к ближайшей и отдаленной традициям, к воображаемому прошлому¹, к другим культурам. Обращение к воображаемому прошлому объединяет разных композиторов XX в.: И. Стравинский («Весна священная», «Аполлон Мусагет», «Царь Эдип», «Персефона», музыкальное представление «Потоп»), Э. Варез («Ecuatorial»), М. Оана (сакральные работы с 1966 по 1976 г.²), Я. Ксенакис («Kottos» для виолончели соло), Б. Фернехоу («Трансцендентальные этюды»), С. Шаррино (опера «Персей и Андромеда», сцена из Эсхила «Чем привлекает пение?»), П. Биллоне (цикл «Руки»), продолжающий идеи Дж. Шельси, и др. Согласно профессору парижской консерватории Пьеру Альберу Кастане, «в уникальном единстве творческого жеста Шельси все состоит из отдельных контрастных частей: отсылки к различным религиям Востока и Запада в названиях сочинений, устоявшиеся классические формы и монолитные структуры, монодии на модальной основе и взрывные атональные кластеры, архаические или абстрактные фонемы...» (цит. по: [5. С. 19]). Известно, что для работы композитор выбрал современный синтезатор Ондиолина³, благодаря которому были определены его стиль и музыкальный язык. Уделяя огромное внимание внутренней структуре звука и тембру, значительное количество произведений Шельси написал, импровизируя на данном инструменте.

Многочастная оркестрово-хоровая композиция «Uxuctum» Джачинто написана Шельси в 1966 г. В этот период⁴, продлившийся десять лет, композитор (благодаря своему аристократическому положению в обществе) много путешествовал по Индии и Непалу, изучал восточную йогу и мистику. Одновременно он приступает к углубленной разработке свойств звука. Длительная концентрация на единичном звуке, варьирование его тембровых характеристик, громкости и интенсивности вибрации, четвертитоновые сдвиги, добавление шумов – все эти способы придают звуку многомерность, становятся ведущими факторами формообразования в музыке Шельси. По мнению американского музыковеда Робин Дж. Фриман, данный прием связан с собственной идеей Шельси о трехмерности звука [7. Р. 13]⁵.

¹ В XX в. французские представители феноменологии М. Мерло-Понти и Ж. П. Сартр (в работе «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения») рассматривали образы воображения как часть творческого процесса, в результате которого реальным объектам придавался статус одновременно существующих и несуществующих.

² Среди них «Сакральное d'IX» (1976) для трио Дебюсси (гобой, валторна и клавесин).

³ Электронный инструмент Ондиолина, изобретенный Ж. Дженни в 1941 г., является предшественником современных синтезаторов.

⁴ Периодизация жизни и творчества Джачинто Франческо Мария Шельси охватывает четыре периода его непростой жизненной траектории: 1908–1948; 1951–1958; 1959–1969; 1970–1988 гг. См. статью Л. Акопьяна [6. С. 1], первый исследовательский очерк жизни и творчества композитора на русском языке.

⁵ См. подзаголовок к композиции «Kopx–Om–Pax» для смешанного хора и оркестра (1969): «Три аспекта звука: как первое движение неизменного; как творческая сила; как слог Ом (священный слог буддистов)».

Третий период творчества композитора составляют относительно крупные, многочастные партитуры для оркестра, иногда с хором: «Иное царство» (*Hurqualia*, 1960); «Вечность» (*Aion*, 1961), «Круг» (*Chukrum*, 1963), «Hymnos» для двух оркестров и органа (1963) образуют оркестровую трилогию и вместе составляют «супер-симфонию» продолжительностью около пятидесяти минут; «Легенда о городе индейцев майя, уничтоженном ими по религиозным соображениям» (*Uaxuctum*, 1966), «Кон Ом Пакс» (*Konx-Om-Pax*, 1969), «Вспышка... – и небо раскрывается» (*Pfhat*, 1974). Все эти композиции опираются на статический метод продолжительной разработки одного звука. Одни называют Дж. Шельси итальянским Чарльзом Айвзом за его музыкальную прозорливость, за положение вне музыкального истеблишмента; другие – итальянским Джоном Кейджем [7. Р. 23]: Шельси удалось проникнуть в звуки и обнаружить их невообразимые звуковые и ультрахроматические качества (расщепление звука, заполнение полутона), исследуя самые тайные измерения звука. В настоящий момент существование фонда Изабеллы Шельси, который является одним из крупных фондов Италии, говорит о возобновлении интереса к творчеству композитора в наше время.

Об идее «Uaxuctum» («Уашактун», или «Уаксактун»). Произведение названо в честь древнего города индейцев майя (находился на территории нынешней Гватемалы и процветал в первом тысячелетии нашей эры), который к началу X в. он был оставлен жителями; отсюда подзаголовок – «Легенда о городе индейцев майя, уничтоженном ими по религиозным соображениям». В произведении пять частей общей продолжительностью около 20 мин; треть этого времени приходится на первую часть, громадную увертюру, которая и стала объектом исследования; остальные четыре части короче. Число пять символизирует в мифологии майя четыре направления (север, запад, юг и восток) и священный центр расположения.

«Все начинается со звука Земли, который является практически тишиной, ветром, идущим издалека» – так охарактеризовал образное содержание первой части испанский музыковед Стефано Тедеско: [8. Р. 475]. Во второй части вокальная партия солистов и хора с кричащими интонациями наряду с ударными выражает ужас перед жертвой племени. Третья часть – разрушение, взрыв уничтоженного по религиозным соображениям города, кульминационный момент в произведении. В четвертой части хор и голоса достигают идеального созвучия как своего рода признания и почитания тех действий, которые сублимируют в музыкальной поэме феномен тоски, как бы намечая путь, который ведет к последней части. В целом цикл ближе к музыкальной поэме; не случайно испанский искусствовед Э. Триас сравнивает первую часть с началом тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов», повествующего о конце божественного мира [9. Р. 540].

Трактовка оркестра. Огромное значение Джачинто Шельси придает оркестру, который является одним из основных выразителей музыкального действия. В состав исполнителей «Uaxuctum» входят:

- медные духовые инструменты: 4 валторны, 3 тромбона, 2 трубы in C и 2 тубы – басовая и контрабасовая;
- деревянные духовые инструменты, которые у Шельси сведены к минимуму: кларнет-пикколо, обычный кларнет и басы¹;

¹ Для сравнения: в «Ecuatorial» Э. Вареза деревянные духовые и струнные отсутствуют.

– струнно-смычковые инструменты – шесть контрабасов;
– ударные инструменты разделены на семь групп, которые Дж. Шельси называет «батареями»:

– два бонго, 1 тумбо, малый барабан;
– средний ящик (горизонтальный), средний там-там, большой там-там;
– большой ящик;
– низкий барабан (имеется в виду большой горизонтальный ящик с вибрирующими струнами), гонг, гонг с низким барабаном, колокол *in Ces* (с примечанием в партитуре «использовать тремолирующее дрожание небольшими и мягкими молоточками»);

– бочка (BID., т.е. большой бочонок на 200 л, без пайки; удар по верхней плоской части, если не указано «LATE», в этом случае удар по изогнутой стороне), гонг (тот же инструмент, что и в 4-й группе), ручная пластина (LAM. а MANO, т.е. лист 1×2 м с ручками, чтобы держать его и заставить вибрировать или изгибаться, следуя указанию), колокол *in B*;

– крышка (CAL., т.е. большая крышка из ковального алюминия диаметром не менее 1,5 м, подвешена вертикально, ударять большим молотком, предназначенным для игры на там-таме, в непосредственной близости от края, если не указано «AL CENTRO» / в центре), подвешенная большая тарелка, колокол *in A*;

– пластина (т.е. лист 1×2 м; с указанием в партитуре «вибрировать, встряхивая его»), низкий колокол *in Es*;

– систр (набор звякающих металлических пластинок), вибрафон, волны Мартено;

– солисты (сопрано, альт, тенор, бас) и смешанный хор.

Сразу подчеркнем преобладание низких инструментов: бас-кларнет, тромбоны, тубы, контрабасы, низкие барабаны, гонги и колокола, усиленные специфическими тембрами (бочка, ручная пластина, ящики, крышка), что создает ощущение архаики, таинственности и сакральности. Самым мягким тембром оказываются высокий регистр волн Мартено и женские голоса.

Для воссоздания картины прошлого композитор использует архаические приемы: звукоподражание природным звукам с помощью голоса, многообразные вокальные приемы (табл. 1). Интересно, что музыка у племен майя была групповой, и ее основой были именно ударные инструменты. Струнные инструменты у них отсутствовали за исключением музыкального лука. Скорее всего, Дж. Шельси вводит в оркестр семь групп ударных инструментов (семь исполнителей), исходя из этих общеизвестных фактов. Композитор использует особого рода обозначения для всех инструментов оркестра, как показано в табл. 1.

Таблица 1. Специальные обозначения для исполнителей «Uaxuctum» Дж. Шельси

Table 1. Special designations for performers of “Uaxuctum” by J. Shelsi

Специальные обозначения для партии флейт и контрабасов	
4+	Повышение на 1/4 тона по сравнению с основным звуком
4–	Понижение на 1/4 тона по сравнению с основным звуком
g	Возвращение к правильной интонации
	Очень широкое вибрато, т.е. промежуточное между обычным вибрато и трелью

Специальные обозначения для медных духовых инструментов	
+	Полуоткрытый звук
«COPERTA»	Исполнитель накладывает толстую ткань на инструмент, чтобы заглушить вибрации в пределах возможного
Специальные обозначения для партии всех групп ударных инструментов	
(X)	Деревянные палочки
(P)	Кожаные палочки
(9)	Молоточки из войлока
(X)	Большие молоточки
(F)	Деревянные молоточки
Специальные обозначения для хора и солистов	
+	Рот закрыт
h	Гортанный, без уточненного гласного
ha, he, hi, ho, hu	Гласной предшествует сильный выдох
h(a), h(e), h(i), h(o), h(u)	Сильно выдохнуть, установив рот в положение указанной гласной
Kh	Перед гортанным звуком сделать акцент (к)
F	Пыхтеть, с закрытыми губами (не просто «ф», а эффект ветра)
V (с ромбовидной нотой)	С более неопределенным звучанием
V (с указанным примечанием)	Интонированный звук
(r)	Голос
г (с ромбовидной нотой)	С неопределенным звуком
г (с указанным примечанием)	Интонированный звук
4+, 4- и 	См. Указания для флейт и контрабасов

Трактовка темпов и формы, тембровая диспозиция I части. Возвращение темпа (♩ = 52) членит первую часть на три секции (схема 1) с внутренним членением второй секции на три подраздела. В первой секции темп ускоряется (от 52-й до 66-й четверти), в третьей секции темп, наоборот, замедляется, возвращаясь к исходному темпу (от 58-й к 52-й четверти).

Схема 1. Дж. Шельси. «Uaxuctum». I часть. Трактовка формы и темпа

Scheme 1. J. Shelsi. "Uaxuctum". Part I. Interpretation of form and tempo

Секции	I секция		II секция			III секция
Подразделы			1	2	3	Темповая реприза
Темп	♩ = 52	♩ = 66	♩ = 52	♩ = 66	♩ = 58	♩ = 52
Такты	1–36	37	38–56	57–69	70–73	74–89

При регулярной смене размера условные такты дают следующую картину продолжительности трех секций: 37 условных тактов – первая секция, 32 – вторая и 19 – третья секция. Заметим, что третья секция – своего рода темповая реприза-конспект – в два раза короче первой.

Особенностью I части «Uaxuctum» является сращение мистической сакральности и мрачной архаики. Другая ее особенность – чередование динамических подъемов и спадов. Так, в исходной крещендирующей фазе, которая охватывает первую секцию (до 32-го такта), динамическая мощь

формируется благодаря подключению специфически трактованного вокального пласта. В динамической фазе второй секции волны Мартено, имитирующие человеческие стоны, прорезают звучание низких инструментов оркестра. Наконец, в третьей секции динамический подъем обусловлен возвращением хора и солистов.

Диспозиция исполнителей в первой части «Uaxuctum» распределяется следующим образом. В первой секции первой части вступают вокальные солисты (сопрано, альт, тенор, бас), ударные неопределенной высоты, тубы, валторны и контрабасы в динамическом диапазоне от *ppp* до *ff*. С 22-го по 32-й такт к ним подключаются плотной массой деревянные духовые инструменты, которые затем (во второй и третьей секциях части) пульсируют в общем звучании по типу штрихового пуантилизма. Исключением является кларнет, который солирует с 57-го по 68-й такт (конец второй секции). В партиях струнных и духовых инструментов используется микрохроматика – от деления на четверти тона до выписывания наитончайшей разницы между звуками в строго определенное число биений.

Вибрафон и волны Мартено составляют одну группу специфических ударных инструментов определенной высоты в композиции Шельси. Характерной чертой их использования является точечное (пуантилистическое) звучание вибратона, которое чередуется с мелодическими фразами, в то время как в партии волн Мартено преобладают пролонгированные (выдержанные) звуки и мелодические фразы (схема 2).

Схема 2. Дж. Шельси. «Uaxuctum». I часть. Диспозиция группы ударных инструментов определенной высоты

Scheme 2. J. Shelsi. “Uaxuctum”. Part I. The disposition of a group of percussion instruments of a certain pitch

	Такты									
Вибрафон	–	–	–	45–46	57–66	73	75	79	–	–
Волны Мартено	4–8	15–19	34–37	45–46	57–68	–	–	–	80–81	–

Вокальный пласт объединяет солирующую группу (сопрано, альт, тенор и бас) и смешанный хор (схема 3). Хоровая фактура включает несколько электронно усиленных голосов, изобилует *divisi*, что способствует увеличению звукового диапазона и масштабности звучания. Наряду с обычной вокализацией на гласных хористы используют всевозможные назальные, гортанные, шипящие и свистящие звуки, пение закрытым ртом, выдыхание, выдувание, втягивание воздуха (такты 1–32 партитуры ср. со схемой 3). С подключением хора (такты 21–32) эта таинственная и несколько мрачная звучность достигает кульминации (*fff*) в мистическом откровении хора. Далее и солисты, и хор «работают» краткими пульсирующими жестами (так называемый штриховой пуантилизм).

Схема 3. «Uaxuctum». I часть. Диспозиция вокального пласта

Scheme 3. “Uaxuctum”. Part I. Disposition of the vocal layer

	Такты									
Солисты	1–32	39	–	–	51–53	–	65–67	–	79–80	86–88
Хор	21–32	–	44–46 (сопрано и альт)	49–50	–	55–56	64–67	71–73	–	82–89

В целом в «Uxuctum» хор достигает очень сложного технического уровня: трели, микрохроматические колебания, носовые звуки, дыхательные и аспирационные¹ шумы, гортанные, иногда чрезвычайно высокие.

Трактовка партии волн Мартено во II части. В XX в. композиторы вели активные искания и в сфере создания новых инструментов. Принцип генерации звука изобретенных в 1928 г. волн Мартено близок терменвоксу. Клавиатура здесь позволяет играть вибрато так же, как это делает скрипач или виолончелист. Во второй части «Uxuctum» волны Мартено выполняют функции педали (с 1-го по 8-й такт) и хроматического контрапункта (с 12-го такта и до конца). Динамический диапазон инструмента охватывает спектр от *ppp* (такт 34) до *ff* (такт 47). Форма партии волн Мартено – трехчастная репризная: I часть – с 1-го по 41-й такт; II – такты 42–68; III – с 69-го по 83-й такт.

В целом основные параметры трактовки инструмента – опора на прием продолжительной разработки одного звука с постепенным изменением высоты, динамики (пример 1), манеры исполнения, орнаментальное варьирование длины звуковых фигур (используемые интервальные роды – хроматика, гемиолика и микрохроматика).



Пример 1. «Uxuctum». II часть. Партия волн Мартено, такты 1–25

Ex. 1. “Uxuctum”. Part II. Marteno wave party, mm. 1–25

Процесс усложнения мелизматически трактованного ритма связан с переходом от рациональных длительностей к иррациональным: такова, к примеру, комбинация традицатьвторых, триолей и секстолей шестнадцатых (пример 2).



Пример 2. «Uxuctum». II часть. Партия волн Мартено, такты 61–71

Ex. 2. “Uxuctum”. Part II. The party of the waves of Marteno, mm. 61–71

¹ Аспирация («выдыхание») – акустический эффект (шум) во время произнесения звука.

В целом воображаемое прошлое предоставляет композиторам возможность осуществить глубокий синтез традиционного и нового, индивидуальный для каждого композитора. Музыка Шельси свидетельствует о его собственной уникальности. В третий период своего творчества все произведения он писал в сотрудничестве с исполнителями. Композитор стремился сочинить музыку, основанную на дыхании и сердцебиении, свойственную для молитв восточной культуры. Испанский философ Эуженио Триас пояснил, что на протяжении жизни Шельси задумывался о некоей Мистерии в ее «непритязательной» форме, подобной той, которую хотел написать А. Скрябин «в своем желании растворить все человечество и космос в музыкальном акте» [9. Р. 537].

Прежде чем рассмотреть две картины из оперы «Девочка со спичками» Хельмута Лахенмана, кратко охарактеризуем художественно-эстетическую установку композитора.

Эпоха концептуализма (конец XX – начало XXI в.) сформировала «эстетику отказа» от традиционных форм в искусстве, что теоретически было обосновано философами франкфуртской школы: Хоркхаймером, Маркузе, Хабермасом и Адорно (для музыки основного представителя философии «критической теории»). В стремлении избавиться «от сверлящей пустоты существования» композитору новой музыки, согласно Т. Адорно, необходимо *сопротивление* (см. об этом: [1. С. 48, 55, 68, 78, 162, 195, 198, 316, 323, 368]).

Под влиянием Адорно Лахенман выстраивает собственную эстетическую концепцию «прекрасного» в искусстве, определяя красоту как «отказ от привычки», как «опыт, приобретенный в моменты „самооглушения“ и пробуждения» [10. S. 114]. Отстранение от традиционно-тональной трактовки музыкального звука в «опыте отрицания» [Ibid. S. 60] становится философско-эстетическим обоснованием его художественного метода – «*конкретной инструментальной музыки*» [Ibid. S. 123], рассмотренного в отечественном музыкознании в диссертации Н. Колико [11]. Огромное внимание композитор уделяет идее «структурного тембра», тембрике, «тембровой композиции» (*Klangfarben-Komposition* [Ibid. S. 8]), способу извлечения звука.

Опера XX в. переживает кризис, одна из причин которого – подсознательная потребность зрителя в качественно новом уровне музыки, отвечающем интеллектуальным и эстетическим запросам времени. В своей книге «Социология музыки» Адорно выделяет восприятие на уровне понимания слушателя и выходящее за пределы привычного [12. С. 70]. Именно последний аспект восприятия лег в основу эстетических воззрений Хельмута Лахенмана, который пишет оперу-драму «Девочка со спичками» (в период с 1990 по 1996 г., ред. 1999 г.), преодолевая кризис жанра оперы новой трактовкой звука, инструментов и хора.

Тезис Теодора Визенгрунда Адорно о *невыразимом* слое в музыке становится определяющим при создании «Девочки со спичками». Невыразимое (т.е. то, что выходит за рамки любого возможного дискурса) как эстетическая категория становится актуальным в искусстве XX в. В статье «Музыка как подобие человека» (1984) Лахенман формулирует тезис: музыка «описывает человека через ощущения, которые она в нем вызывает» [10. S. 111]. Данный аспект позволяет намного глубже воздействовать на слушателя, обращаясь не

только к слуховому, но и к осязательному каналу восприятия. Эта идея подтверждается высказываниями французского драматурга Антонена Арто, который призывает «вырвать театр из психологического и гуманитарного прозябания», создать «пространственный», «обнаженный» язык театра – язык «звуков, криков, света, звукоподражаний» и затем организовать его, используя «символизм и внутренние соответствия применительно ко всем органам чувств и во всевозможных планах» [13. С. 98]. Идеальной техникой для воплощения звуковой эстетики Лахенмана становится «конкретная инструментальная музыка».

В основе либретто – сказка Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками» (1845). Связь со сказкой Андерсена в опере скорее символическая – и там, и здесь героини мечтают об идеальном вымышленном мире и умирают в мире реальном. Музыка «Девочки со спичками» состоит из двух частей: первая часть – «На дороге» (включает 10 картин), вторая часть – «На улице» (состоит из 14 картин)¹. Для создания трагической атмосферы оперы Лахенман привлекает *четверной* состав оркестра с большим количеством духовых и ударных инструментов; аналогично Шельси использует ряд экзотических инструментов (шэн, японский большой храмовый гонг, валторновые трубы, китайский гонг, пластиновый колокол), два рояля, записи на магнитную ленту, хор с двумя сопрано соло и чтецами. Драматургия строится не столько на развитии, сколько на переизложении повторяющихся образов. В опере присутствует и мессиановская мистика.

Основу звукового ландшафта музыки оперы составляют нетрадиционные приемы игры на музыкальных инструментах, которые теоретически объяснены композитором в тексте «Звуковые типы в Новой музыке» («Klangtypen der Neuen Music», 1966/1993 [10. S. 1–21, 57–59]), освещенном в отечественном музыкознании в 2005 г. [14. С. 405–409]. Звук как следствие определенного *типа звуковоспроизведения* предполагает поиск нового *акустического источника* звука, задействующего экстратерриториальные возможности инструментов. Лахенман различает «звуки-процессы» – «каденционный» и «структурный»² и «звуки-состояния» – «темброво-окрашенный», «колеблющийся» и «фактурный». Композитор учитывает не только акустические характеристики звука, но и окружающий звук контекст: особенности инструмента, производство звука, его пространственную концептуализацию. Применяя специфические приемы игры, Лахенман добивается максимального воздействия на слушателя: только таким образом звук «врывается в привычное восприятие, вызывая к жизни чувства и воспоминания» [10. S. 8].

Рассмотрим трактовку партии струнных инструментов в открывающей оперу хоральной прелюдии «О вы, веселящиеся». Прелюдия является квинт-эссенцией образности и несет в себе основной смысловой мотив всей «музыки в картинах» «Девочка со спичками» – ощущение холода и одиночества. Перечислим основные приемы звукоизвлечения на струнных.

¹ Заметим: в собрании текстов «Музыка как экзистенциальный опыт» Х. Лахенмана [10] «музыка в картинах» «Девочка со спичками» не рассматривается.

² К примеру, «Структуры I» для фортепиано П. Булеза допускают сериально управляемую трактовку проекции «структурного звука», где сливаются воедино представления о звуке и форме.

I. С изменением внешней стороны звука:

– жест «*flautato*“-*Spiels*», рассмотренный композитором на примере его струнного квартета [10. S. 228], – прием игры на струнных инструментах, при котором имитируется звук флейты при помощи игры у грифа с невыразительным, бледным, полуфлажолетным звуком (флейтовый тон, как известно, имеет большее, по сравнению с другими духовыми, количество воздушно-шипящих призвуков), в котором на первом плане шелест струн (играя абсолютно *pianissimo*, едва касаясь струн);

- демпфированное звучание;
- игра с усиленным нажатием на смычок;
- игра с «эффектом храпа» как результат ведения смычка у самой колодки от середины грифа до подставки;
- пиццикато ногтем.

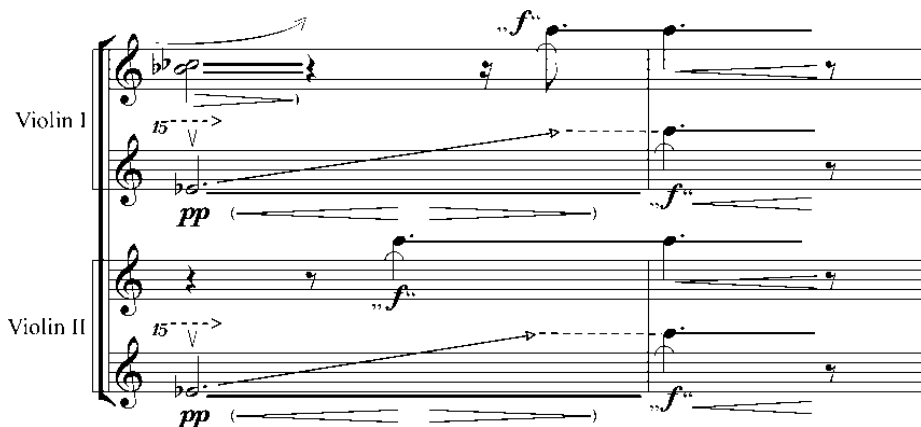
II. С изменением звука в процессе звучания:

– *flautato* с переходом от грифа к подставке (возникает своеобразное глиссандирование от шума к звуку);

- скольжение смычка между серединой грифа и подставкой.

В партии струнных из картины «О вы, веселящиеся!» «звуки-состояния» взаимодействуют со «звуками-процессами». Картина имеет пятисекционную форму: I секция – такты 1–36, II – такты 37–55, III – такты 56–85, IV – такты 85–103, V секция – такты 104–133.

Основу первой секции составляют «звуки-состояния», которые выражены преимущественно звукоокраской *flautato* с шелестом струн. На него постепенно накладываются «звуки-процессы»: колеблющийся звук с переходом от грифа к подставке (такты 4, 8, 9; см. пример 3); с внутренним колебанием с тремоляцией *flautato* (такты 7, 10–12; см. пример 4), колеблющийся звук с внешним колебанием, выраженный через мелодическую фигурацию (такты 17, 19, 28) и глиссандо (такты 22–23); исчезающий путем искажения при демпфации звук (такты 17, 20, 22). Начало и конец секции отмечены звукоокраской *flautato*.



Пример 3. Х. Лакенман. «О вы, веселящиеся!», такты 4–5

Ex. 3. H. Lachenman. "Oh you having fun!", m. 4–5

Пример 4. Х. Лахенман. «О вы, веселящиеся!», такты 7–9

Ex. 4. H. Lachenman. “Oh you having fun!”, m. 7–9

В первой половине второй секции (такты 46–54) преобладают «звуки-процессы» (способ их извлечения – ногтевое пиццикато), также *flautato* с переходом от грифа к подставке и тремоляция (внутреннее колебание). К ним добавляется звукокрапка *flautato* (пример 5).

Пример 5. Х. Лахенман. «О вы, веселящиеся!», начало второй секции, такты 46–48

Ex. 5. H. Lachenman. “Oh you having fun!”, the beginning of the second section, m. 46–48

Эта звукокрапка господствует и в третьей секции, расцвеченная колеблющимся звуком с внешним колебанием (такты 70–73), глissандо (такты 61–64) или *flautato* с переходом от грифа к подставке; также здесь используется прием, основанный на скольжении смычка между серединой грифа и подставкой. В четвертой секции более разреженная фактура. При господстве звукокрапки *flautato* и одиночных полнозвучных созвучий здесь преобладает внутреннее колебание (*flautato* с переходом от грифа к подставке) над внешним (одиночное глissандо в такте 97).

Последняя секция суммирует предыдущее: в ней в разных сочетаниях проходят встречавшиеся ранее типы звуков и приемы игры. В целом в хоральной прелюдии «О вы, веселящиеся!» Лахенмана наиболее распространенным типом «звука-состояния» в партии струнных является звукокрапка *flautato*. Это обусловлено как созданием особой атмосферы зимней стужи, завывания ветра, так и концентрацией на внутреннем состоянии главной героини (одиночество, брошенность). «Звуки-процессы» функционируют здесь в двух ипостасях: как дополняющие «звуки-состояния» и как самостоятельный развивающий эпизод в начале второй секции.

Во второй картине «В этом холоде» (*In dieser Kält*) Лахенман создает своеобразную оппозицию звук-шум, в которой *flautato* является источником создания унисонного шума, в то время как *pizzicato* – источником унисонного звука.

Вторая картина имеет трехсекционную форму. В первой секции преобладают шум (переданный при помощи *flautato*) и переходные формы между шумом и звуком: *flautato* с переходом от грифа к подставке, дифференцированное *flautato* с переходом от звука к шуму и обратно. Вторая секция начинается с появления «чистого» звука (*pizzicato*) который так же, как и шум в первой секции, тесно взаимодействует с переходными формами. И, наконец, в третьей секции происходит объединение шума и звука в активной тремоляции всей поверхностью смычка. Так звук находится в постоянном развитии и обновлении.

Согласно Лахенману, сегодня с наступлением медийной эпохи обесценивается феномен слушания музыки. «Четыре основных положения слушания музыки» Хельмута Лахенмана [10. S. 54–62]¹ включают тональность (как основу нашего восприятия), «телесность» (эммерджентные характеристики типов звуков, разрушающие через вариацию и разработку традиционнотональную установку слуха), структуру («продукт сознательно организованного вмешательства в ранее установленный порядок» [Ibid. S. 60]) и ауру («характерный вид доверия» [Ibid.]). Таким образом, Лахенман концентрируется на соединении понятия «материала» с условиями музыкальной коммуникации. Очевидно, что при такого рода цельности количественные градации «старой» сериальной системы рассматриваются уже как часть того, что вырисовывается в музыкальном образе. Одновременно это означает исследование музыкальных средств выразительности в аспекте этих четырех оснований, которые экспрессивно участвуют в каждом звуковом объекте.

Выводы. Череда мировых войн, революций, антропогенных катастроф XX в., кризис западной субъективности, которая была основана на вере в Просвещение и прогресс, сформировали поворот Шельси к восточной субъ-

¹ Авторский перевод см. в Приложении моей книги [4. Т. 2. С. 201–209].

ективности и как следствие его интерес к звуку. Впоследствии его методы разработки звука стали одним из источников спектрального движения, теории которого заметили, что единственная звуковая сущность обогащается другими дополнительными звуковыми формантами. В целом Дж. Шельси интересовала древняя индоевропейская музыка, предшествовавшая разделению мира на Восток и Запад; главное, что объединяет музыку композитора с индийской и традиционной музыкой, – ее характер застывшей импровизации.

В поисках познания «причины вещей» (Вергилий) многие композиторы расширяют горизонты музыкального языка и жанров, определяя свой путь через призму исследования возможностей инструментального материала: Л. Берно, П. Булез, М. Кагель, Я. Ксенакис, Б. Мадерна, Х. Лахенман, М. Оана, Б. Фернехоу, Х. Холиггер, К. Штокхаузен и др. Для Дж. Шельси воссоздание архаической эпохи, мрачной таинственности и сакральности в «*Uxutum*» предполагает использование *низких инструментов* (бас-кларнет, тромбон, тубы, контрабасы, низкие барабаны, гонги и колокола), специфических тембров (систр, волны Мартено, бочка, ручная пластина, крышка, средний и большой ящики), статического метода медитативного вслушивания и продолжительной разработки звука, секционной формы.

В трактовке *темпа* все композиторы, вышедшие из класса О. Мессиана, и их последователи под влиянием И. Стравинского («Симфонии духовых инструментов», 1920) используют сложные темповые шкалы, темповую драматургию: «Пение птиц» (1953), «Каталог птиц» (1959) Мессиана, «Ритуал памяти Бруно Мадерны» для оркестра из восьми групп (1974), «Послание к» (1977) Булеза¹, «Работы для флейты» (две части из пьес 1977–1989 и 1993–2000 гг.), «*Studi per lintonazione del mare*» Шаррино (2000), «*Lied*» Б. Фуррера (1993) и др. Анализ партитуры первой части «*Uxutum*» Дж. Шельси выявил взаимообусловленность трех секций формы, темповой шкалы и трех динамических фаз. Систр, вибрафон и волны Мартено выполняют в «*Uxutum*» разные функции. Так, «неземное» звучание волн Мартено имитирует человеческие голоса ушедшей цивилизации; бряцание систра и вибрафон своим штриховым пуантилизмом и контрапунктом добавляют особые краски в воссоздаваемую композитором картину мрачной атмосферы города, покинутого племенем майя.

В борьбе за вспышки красоты в лабиринте современной музыки Лахенман нивелирует оппозицию звук-шум, многообразием переходных форм интегрируя новые звучности партии струнных в лоно европейской симфонической традиции. Одновременно Лахенман развивает традицию Карлхайнца Штокхаузена: сочинение и «пре-композиция» тембров (изготовление шкал между высотным тоном и шумом, конструирование среды плавных переходов между этими разнородными состояниями) было двумя давними заботами Штокхаузена (манифест «Четыре критерия электронной музыки», 1971) [15]².

В пятисекционной прелюдии «О вы, веселящиеся!», в трехсекционной картине «В этом холоде» для создания атмосферы холода, одиночества, преодоления страха «звуки-состояния» в партии струнных (прежде всего шелестящие *flautato*) взаимодействуют со «звуками-процессами» (ногтевое пиццикато; тремоляция между *flautato* и звуком; *flautato* с переходом от грифа к

¹ См. подробнее: [4. Т. 2. С. 89–98].

² Пер. с англ. см.: [4. Т. 2. С. 225–238].

подставке; более дифференцированное *flautato* с переходом от звука к шуму и обратно и т.д.). И если большинство сочинений Сальваторе Шаррино для струнных инструментов построено на флажолетной технике¹, а для Брайана Фернихоу в его третьем струнном квартете значима техника игры *gettato* («жест», который возникает из-за совпадения по времени установленного, нотированного ритма со случайной частотой смычка)², то французский композитор испанского происхождения Морис Оана использует отчужденную звучность – третьи тона и мультифоники (аккорды, полученные с помощью конкретной аппликатуры на десятиструнной гитаре). Для Лахенмана тембровым центром партии струнных становится *flautato* благодаря богатству звука и тембровых вариаций. Однако в картине «В этом холоде» этот прием носит и периферийное значение, создавая своеобразный «воздух из нот», как во Втором струнном квартете Лахенмана.

В то время как «*Uxutum*» является одной из ранних и во многом импровизационных композиций в аспекте техники разработки звука, «музыка в картинах» «Девочка со спичками» представляет систематизированную композиторскую технику в работе со звуком и тембром.

Список источников

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А. Дранова. М. : Республика, 2001. 527 с.
2. Бадью А. Делёз «Шум бытия» / пер. с фр. Д. Скопина. М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», изд-во «Логос-Альтера» / «Ессе homo», 2004. 184 с.
3. Boulez P. Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter Metzler, 2000. 450 S.
4. Петрушева Н. Музыкальная композиция XX века: эстетика, структуры, методы анализа: в 2 ч. Пермь : Пермский гос. ин-т культуры, 2016. Ч. 2. 224 с.
5. Кузнецова М. Джачинто Шельси: двойственность и двусмысленность звука // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 16–22.
6. Акопян Л. Джачинто Шельси // Искусство музыки и история. 2011. № 1–2. С. 149–200.
7. Freeman R. The Life and Work of Giacinto Scelsi // Tempo: new series. Cambridge University Press, Mar. 2010. № 176. P. 8–18.
8. Tedeschi S. El largo viaje de los mitos: Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas. Sapienza Università Editrice, 2020. 520 p.
9. Trias E. La imaginación sonora: argumentos musicales. Circulo de Lectores, S. A. (Sociedad Unipersonal), 2010. 643 p.
10. Lahenmann H. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden ; Leipzig ; Paris, 2004. S. 460.
11. Колико Н. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология : дис. ... канд. искусствоведения. Российская академия музыки им. Гнесиных, 2002. 177 с.
12. Адорно Т. Избранное. Социология музыки : пер. с нем. М. : Рос. пол. энциклопедия, 2008. 444 с.
13. Арто А. Театр жестокости (Первый манифест) / пер. с фр., ком. С. Исаева // Театр и его двойник. М. : Матисс, 1993. С. 97–109.
14. Ценова В. Сонорика. Новейшие тенденции // Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. М. : Музыка, 2005. С. 401–411.
15. Stockhausen K. Four criteria of electronic music // Stockhausen on music. Lectures and interviews by Robin Maconie. Marion Boyars London ; New York, 1989/1991. Reprinted 2000. P. 88–111.

¹ В традициях Веберна, Булеза, Ноно и Кейджа концертность и виртуозность в музыке Шаррино направлены на создание балансирования на грани звука и тишины.

² Другой характерной фигурой для этого квартета является «*grace-note*» (в самом малом диапазоне размещается крайне большое количество нот, которые подчиняются тем не менее иерархически центральному звуку, «произносимому» в последнюю очередь).

References

1. Adorno, T. (2001) *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory]. Translated from German by A. Dranov. Moscow: Respublika.
2. Badiou, A. (2004) *Delez. "Shum bytiya"* [Deleuze. "The Noise of Being"]. Translated from French by D. Skopin. Moscow: Foundation for Scientific Research "Pragmatics of Culture", from "Logos-Altera" / "Ecce homo".
3. Boulez, P. (2000) *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*. Bärenreiter Metzler.
4. Petruseva, N. (2016) *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: estetika, struktury, metody analiza* [Musical composition of the 20th century: aesthetics, structures, methods of analysis]. Vol. 2. Perm: Perm State Institute of Culture.
5. Kuznetsova, M. (2016) Dzhachinto Shel'si: dvoystvennost' i dvusmyslennost' zvuka [Giacinto Scelsi: duality and ambiguity of sound]. *Muzykal'naya akademiya*. 1. pp. 16–22.
6. Akopyan, L. (2011) Dzhachinto Shel'si [Giacinto Scelsi]. *Iskusstvo muzyki i istoriya*. 1–2. pp. 149–200.
7. Freeman, R. (2010) The Life and Work of Giacinto Scelsi. In: *Tempo: New Series*. № 176. Cambridge University Press. pp. 8–18.
8. Tedeschi, S. (2020) *El largo viaje de los mitos: Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas*. Sapienza Università Editrice.
9. Trias, E. (2010) *La imaginacion sonora: argumentos musicales*. Circulo de Lectores, S. A. (Sociedad Unipersonal).
10. Lachenmann, H. (2004) *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel.
11. Koliko, N. (2002) *Khel'mut Lakhennmann: esteticheskaya tekhnologiya* [Helmut Lachenmann: Aesthetic Technology]. Art History Cand. Diss. Moscow.
12. Adorno, T. (2008) *Izbrannoe. Sotsiologiya muzyki* [Selected Works. Sociology of Music]. Translated from German. Moscow: Rosspen.
13. Arto, A. (1993) *Teatr i ego dvoynik* [Theater and its Double]. Translated from French by S. Isaev. Moscow: Martis. pp. 97–109.
14. Tsenova, V. (2005) Sonorika. Noveyshie tendentsii [Sonorica. Latest trends]. In: Tsenova, V. (ed.) *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of Modern Composition]. Moscow: Muzyka. pp. 401–411.
15. Stockhausen, K. (2000) Four criteria of electronic music. In: Maconie, R. *Stockhausen on music. Lectures and interviews*. London; New York: Marion Boyars. pp. 88–111.

Сведения об авторе:

Петрусева Н.А. — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории музыки Пермского государственного института культуры; руководитель Информационно-го центра современной музыки г. Перми (Пермь, Россия). E-mail: petruseva@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Petruseva N.A. — Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation). E-mail: petruseva@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 23.11.2020;
одобрена после рецензирования 30.07.2021; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 23.11.2020;
approved after reviewing 30.07.2021; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.17223/22220836/51/17

ДЕЙСТВИЕ МЕЖВРЕМЕННОГО СМЫСЛОВОГО МАЯТНИКА НА ПРИМЕРЕ ТРЕТЬЕГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА С.В. РАХМАНИНОВА

Екатерина Анатольевна Приходовская¹,
Анна Александровна Окишева²

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

¹ *vstrechauchenyh@mail.ru*

² *larianna.ok@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности взаимодействия межвременного смыслового маятника на композиторское мастерство и исполнительскую трактовку концерта для фортепиано с оркестром № 3 С.В. Рахманинова. Композитор и исполнитель в данном случае являются отдельными самостоятельными личностями или же сосредоточены в одном творце. В качестве примера приведена характеристика интерпретации концерта известными пианистами: игру Владимира Горовица соотнесем с исторически известным принципом исполнения концерта – принципа соревнования солиста и оркестра. Трактовка концерта № 3 Владимиром Ашкенази представляет собой, по мнению автора, принцип единого звукового потока. В связи с этим, что вполне закономерно, возникают разные смысловые и образные ассоциации.

Ключевые слова: интерпретация, межвременной смысловой маятник, вероятностное поле, драматургия, композитор

Для цитирования: Приходовская Е.А., Окишева А.А. Действие межвременного смыслового маятника на примере Третьего фортепианного концерта С.В. Рахманинова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 205–210. doi: 10.17223/22220836/51/17

Original article

THE ACTION OF THE INTERTEMPORAL SEMANTIC PENDULUM ON THE EXAMPLE OF THE THIRD PIANO CONCERTO BY S.V. RACHMANINOV

Ekaterina A. Prikhodovskaya¹, Anna A. Okisheva²

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

¹ *vstrechauchenyh@mail.ru*

² *larianna.ok@mail.ru*

Abstract. In most cases, the composer and the performer are two different people, often touching only according to the criteria of unity of the musical “workshop”.

This problem has existed for a very long time, its roots are hidden in the very essence of musical art, always dual. Duality is already “embedded” in the composer-work pair: the work lives longer than the composer, lives its own life, acquiring new meanings, losing old ones, becoming a well-known “hit”, disappearing from human memory or “being born

again". Further, when dozens, if not hundreds, of years have passed since the creation of the work, another pair becomes relevant: the work – performer. This is where the concept of the performance interpretation of the work arises: to the listener – the direct addressee of the work – the musical text "arrives" only in an audio format that has already passed through the consciousness of the performer. With regard to the pair "composer – performer", we can state the effect of such a phenomenon proposed by us as an intertemporal semantic pendulum. Then, within the framework of the phenomenon of intertext or reinterpretation existing in the history of culture, the performer turns out – first of all, for the process of perception – to be some "co-author" of the work.

We see the responsibility of the performer, who inevitably becomes a "co-author" of the work. Based on all of the above, we can assert as a special method that the performer builds a "probabilistic field" of interpretations of the work.

The year 1909, which is the official date of S.V. Rachmaninov's creation of the Third Piano Concerto, means a lot in the history of the world. The first decades of the XX century are inevitably associated with such concepts as expressionism, the idea of a "little man", despair, loneliness. It was not for nothing that Sergei Vasilyevich was called – and continues to be called – "the most Russian composer". Thus, we can talk about the meaning of the Russian beginning. The idea of loneliness is also in contradiction with the communality of the Russian worldview. It is the idea of community that contributes to the formation of the concept of the life-affirming finale and the whole of Rachmaninov's Third Piano Concerto. Here we observe an interesting and unusual version of the "swing" of the pendulum, when the composer and the performer – the creator of the audio version of the work – are the same person. The performance of the Third Piano Concerto by the composer himself, Sergei Vasilyevich Rachmaninov, can be considered an unprecedented example of a "composer's show". The "composer's show", in its traditional sense, is intended to distinguish between the main and secondary in the musical fabric, to designate zones of culmination and zones of accumulation. In the XX century, Vladimir Horowitz's performance formed a historically conditioned principle of interpretation of an instrumental concert – the principle of competition between soloist and orchestra. Vladimir Ashkenazi, for example, does not adhere at all to the principle of competition between the orchestra and the soloist, embodying something else in his performance – the principle of a single sound stream. Thus, the swing of the intertemporal semantic pendulum provides not only the formation of new interpretations, but also more global processes – the processes of development and transformation of certain genres.

Keywords: interpretation, intertemporal semantic pendulum, probabilistic field, dramaturgy, composer

For citation: Prikhodovskaya, E.A. & Okisheva, A.A. (2023) The action of the intertemporal semantic pendulum on the example of the third piano concerto by S.V. Rachmaninov. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 205–210. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/17

В большинстве случаев *композитор* и *исполнитель* представляют собой двух разных людей, зачастую соприкасающихся только по критериям единства музыкального «цеха». Таковы общепринятая позиция и практика XX и начала XXI столетий. Однако так было далеко не всегда – об этом могут свидетельствовать многочисленные образцы, вплоть до М. Глинки, совмещения навыков певца и создателя вокальной музыки; XIX в. изобилует примерами композиторов-пианистов; начало XX в. представляет нам ряд композиторов-дирижеров.

Проблема эта существует очень давно, корни ее скрыты в самой сущности музыкального искусства, всегда двойственного. Двойственность «заложена» уже в паре *композитор* – *произведение*: произведение живет дольше композитора, живет своей собственной жизнью, приобретая новые значения, теряя старые, становясь общеизвестным «хитом», исчезая из человеческой

памяти или «рождаясь заново». Далее, когда с момента создания произведения проходят десятки, если не сотни лет, актуальной становится другая пара: *произведение – исполнитель*. Здесь и возникает понятие исполнительской трактовки произведения: к слушателю – непосредственному адресату произведения – нотный текст «поступает» только в аудиоформате, уже прошедшем через сознание исполнителя. Таким образом, слушатель воспринимает произведение, адресованное ему «гибридом» «автор + исполнитель», так как нотный текст неизбежно подлечит звуковой «расшифровке» исполнителем.

В отношении пары «композитор – исполнитель» можем констатировать действие такого предлагаемого нами явления, как *межвременной смысловой маятник*. Прирост смыслов произведения, о чем говорилось и говорится неоднократно, осуществляется именно посредством действия этого маятника: композитор создает произведение – акт творчества, одно движение маятника; исполнитель создает звуковую версию произведения (только такая версия доступна для восприятия произведения слушателем) – это следующее движение маятника; процесс восприятия произведения слушателем – еще одно «качание» маятника; если реакцией на произведение оказывается стихотворение или исследование, это еще одно «качание». Тогда в рамках феномена интертекста или реинтерпретации, существующих в истории культуры, исполнитель оказывается – прежде всего для процесса восприятия – некоторым «соавтором» произведения.

Видим ответственность исполнителя, неизбежно становящегося «соавтором» произведения. Сравнение разных исполнений одного произведения оказывается сродни сравнению опер, написанных на одно либретто (что, как известно, имело место в истории музыки), или камерно-вокальных произведений, в основе которых – один и тот же текст (таких образцов еще больше). Так же, как композиторы, приступавшие к творческой работе с уже использовавшимся текстом, старались ознакомиться с предшествующими образцами, пианисту лучше не ограничиваться одним-единственным собственным взглядом на произведение.

Исходя из всего вышесказанного, можем утверждать как специальный метод выстраивания исполнителем *«вероятностного поля» трактовок* произведения. Этот метод знаком каждому пианисту почти со школьной скамьи: любое произведение, которое собираемся сыграть, мы стараемся послушать в нескольких исполнениях. Это и создает «вероятностное поле», позволяя понять и очертить для себя смысловые рамки, в которых произведение существует. В одном случае это дает «пищу для размышлений» при формировании собственной трактовки; в другом случае, гораздо чаще встречающемся (особенно среди молодых пианистов), это дает возможность «скопировать» и воплотить на сцене понравившуюся трактовку. Оба варианта имеют право быть: первый – как ход мысли самостоятельного мастера, второй – как путь овладения мастерством.

1909 г., являющийся официальной датой создания С.В. Рахманиновым Третьего фортепианного концерта, означает в истории мира очень многое. Это время между двумя известными датами – первой русской революции и начала Первой мировой войны.

Первые десятилетия XX в. неизбежно связываются с такими понятиями, как экспрессионизм, идея «маленького человека», отчаяние, одиночество.

Недаром именно в 1909 г. была написана моноопера А. Шёнберга «Ожидание» – произведение, представляющее собой, можно сказать, апофеоз экспрессионизма и идеи одиночества. Композитор сам определил здесь жанр – моноопера / монодрама; обратим внимание, что и в том и в другом случае акцентируется понятие «моно», подчеркивающее одиночество человеческой личности среди окружающих сил.

Однако, помимо данного наблюдения, в творчестве Рахманинова можем видеть еще одну тенденцию. Сергея Васильевича недаром называли – да и продолжают называть – «самым русским композитором» («Я – русский композитор, – говорил сам Сергей Васильевич, – и моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды»). Экспрессионизм развивался тогда в Европе; Сергею Васильевичу это направление было известно более чем хорошо: три года (с 1906 по 1909) он жил в Дрездене. Летом 1909 г. он вернулся в Россию, и этим же летом (до октября) в Ивановке был написан Третий фортепианный концерт.

Таким образом, можно говорить о значении именно русского начала. Русское начало способствует преодолению направления экспрессионизма: для русского мышления это категорически не свойственно. Идея одиночества также находится в противоречии с *общинностью* русского мировосприятия. Именно идея общинности способствует формированию концепции жизнеутверждающего финала и всего Третьего фортепианного концерта Рахманинова. «Глубоко национальный композитор, безгранично влюбленный во все русское – в красоту родной природы, поэзию народной жизни, героическое прошлое своей страны, Рахманинов явился достойным наследником и продолжателем великих классических мастеров русской музыки...» [1. С. 14].

Здесь наблюдаем интересный и необычный вариант «качания» маятника, когда композитор и исполнитель – создатель аудиоверсии произведения – являются одним и тем же лицом. Природа качания маятника обеспечивается прежде всего тем, что композитор и исполнитель в данном случае хотя и объединены личностью, но рассредоточены во времени. Один и тот же человек сейчас – и в прошлом, даже недавнем, – это две различных личности, похожих друг на друга только по основным критериям.

Исполнение Третьего фортепианного концерта самим композитором, Сергеем Васильевичем Рахманиновым, можно считать небывалым образцом «композиторского показа». «Композиторский показ» в своем традиционном понимании призван разграничить в музыкальной ткани *главное* и *второстепенное*, обозначить *зоны кульминаций* и *зоны накопления*. Подобное разграничение помогает выстроить *драматургию* произведения, что по большому счету и является важнейшей задачей исполнителя – человека, превращающего графическую фиксацию нотного текста в живую звуковую ткань. В большинстве случаев «композиторский показ» не представляет собой профессионального исполнения произведения, ограничиваясь эскизом целого. В случае исполнения автором Третьего фортепианного концерта имеем дело с несомненным образцом не только композиторского, но и пианистического мастерства. «Сам Рахманинов совсем иначе играл свою музыку. Рахманинов-исполнитель не шел навстречу тем свойствам, что лежали на поверхности его музыки, а, наоборот, будто пытался их скрыть, подавить. Играя, он как бы боролся с материалом, боролся с самим собой, шел наперекор своей сердеч-

ности, своей органической ритмичности. Эта внутренняя борьба насыщала его исполнение драматизмом, нередко «демонизмом», втягивала, вовлекала в себя слушателей» [2. С. 13].

В исполнении Сергея Васильевича, обладающем несомненными свойствами «композиторского показа», прослеживаются три образные сферы, которые условно обозначаем так:

- 1) протяжная песня / светлая лирика,
- 2) скомороший пляс,
- 3) победное шествие.

Протяжная песня и светлая лирика, по сути, взаимообратимы: одна из них посвящена глубокой грусти, вторая – глубокой радости, тождественны они «по модулю», по глубине и силе переживания. Здесь прослеживается почти монотематическая логика образной концепции произведения: главная и побочная партии практически равны «по модулю», но отличаются категорически по направленности образа – глубокая грусть и глубокая радость. Скомороший пляс отражает юмористические мотивы, шествие дружины – боевой, победно-воинственный настрой. В целом видим здесь сочетание *лирического, скерцозного и героического* начал, что вполне соответствует «русскому духу». Если бы Третий фортепианный концерт был написан на 30–35 лет позже, ассоциативные ряды, соответствующие названным началам, не вызывали бы сомнений. В 1909 г. можно предполагать лишь вероятность гениального пророчества.

Видим неожиданную, но вполне закономерную связь Третьего фортепианного концерта Рахманинова с фортепианным циклом Мусоргского «Картинки с выставки». Оба произведения завершаются интонационно-образной сферой победного шествия. В этом, вероятно, прослеживается исконная национальная традиция, неизбежно охватывающая творчество «самого русского композитора», – завершение всех исторических процессов победой русского Духа.

В XX в. в исполнении Владимира Горовица формируется исторически обусловленный принцип трактовки инструментального концерта – **принцип соревнования солиста и оркестра**. Изначально этот принцип лег в основу зарождения жанра инструментального концерта. Владимир Ашкенази, например, совсем не придерживается принципа соревновательности оркестра и солиста, воплощая в своем исполнении другое – **принцип единого звукового потока**. Перспективы развития жанра инструментального, в нашем случае – фортепианного концерта могут заключаться в объединении двух принципов – принципа соревнования оркестра и солиста и принципа единого музыкального потока.

Таким образом, качание межвременного смыслового маятника обеспечивает не только формирование новых трактовок, но и более глобальные процессы – процессы развития и преобразования тех или иных жанров. Можно считать, что этим не ограничиваются вероятные функции межвременного смыслового маятника, что и можно считать гарантией постоянного действия этого механизма в истории культуры.

Список источников

1. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М. : Музыка, 1973. 432 с.
2. Грохотов С.В. Как исполнять Рахманинова. М. : Классика-XXI, 2003. 164 с.

References

1. Keldysh, Yu.V. (1973) *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninov and his time]. Moscow: Muzyka.
2. Grokhotov, S.V. (2003) *Kak ispolnyat' Rakhmaninova* [How to perform Rachmaninov]. Moscow: Klassika-XXI.

Сведения об авторах:

Приходовская Е.А. – доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: vstrechauchenyh@mail.ru

Окишева А.А. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: larianna.ok@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

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

Okisheva A.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: larianna.ok@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 12.02.2023;
одобрена после рецензирования 09.07.2023; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 12.02.2023;
approved after reviewing 09.07.2023; accepted for publication 05.08.2023.*

Научная статья

УДК 398.8(811.512.156)

doi: 10.17223/22220836/51/18

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ОВЮРСКИХ ТУВИНЦЕВ

Екатерина Леонидовна Тирон

*Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск,
Россия, krupich_katja@mail.ru*

Аннотация. В фольклористике и этномузыковедении колыбельная традиция тувинцев является одной из малоизученных. Опубликованных текстов и нот крайне недостаточно для полного представления данного жанра. Статья посвящена характеристике колыбельных южных тувинцев. Материалом для исследования являются полевые записи, сделанные в 2009 г. в ходе экспедиции в Овюрский район. Автор выделяет три группы колыбельных: мелодические речитации, колыбельные песенного типа и авторские колыбельные.

Ключевые слова: этномузыкология, Тува, тувинцы, колыбельные, народные песни

Благодарности: Исследование выполнено в рамках проекта «Песенная традиция овюрских тувинцев XXI в. в условиях сельско-городской миграции» за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01475.

Для цитирования: Тирон Е.Л. Колыбельные овюрских тувинцев // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 211–224. doi: 10.17223/22220836/51/18

Original article

LULLABIES OF OUYURSKY TUVINIANS

Ekaterina L. Tiron

*Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russian
Federation, krupich_katja@mail.ru*

Abstract. The lullaby tradition is one of the little-studied areas of Tuvan children's musical folklore. Publications of texts of lullabies of Tuvans, as well as descriptions of their poetics, are available in the works by Ch. Kuular, Ch. Kara-ool, A. Aksenov, Z. Kyrgyz, E. Tiron. Musical publications of lullaby tunes are quite rare: A. Aksenov – 2, Z. Kyrgyz – 11, E. Tiron – 7 samples. The relevance of research and publication of texts and notes of lullabies of Tuvans is undoubted. The purpose of this study is to characterize the lullaby tradition of one of the local groups of southern Tuvans living in the Ovyursky district of Tuva. The study material are 19 samples recorded in 2009.

The author distinguishes three groups of lullabies: melodic recitations, song-type lullabies, and author's lullabies. Rather rare performance of traditional samples of cradling lullabies and frequent performance of lullabies of the song type is noted. Lullabies of the song type in Ovyursky district are performed to one typical tune, widely spread in Tuva and often combined with the text by S. Saryg-ool. In the tradition of the Ovyur Tuvans, this chant is also performed with both traditional and original texts. Both groups of lullabies are characterized by the use of cradling words opey, uvey, uvay and their derivatives, as well as affectionate appeals to the child. However, the cradling can be built solely on such words, while the lyrics are more developed in poetic terms.

Lullabies are created at the moment of performance, improvised until the child falls asleep. This explains the lack of equisyllabic verses, a freer composition (although sometimes there is a tendency to two-line stanzas), the predominance of gradual movement of the melody and repetitions of sounds. Song lullabies are similar in form to folk songs of Tuvans. The

samples performed with the author's text have the most stable composition. When using a typical tune with a traditional text, the composition of the song can be significantly loosened and the form is close to cradling. Two-line structures begin to dominate, and chorus inserts may appear.

The relationship between the two groups of lullabies is shown in a single e-G-A-h-cis2 sound, which apparently distinguishes this genre sphere with tritonic and whole-tone intonations. Let us remark here that in songs of the kozhamyk genre, there is also a mood with cs2, but the upper stage performs an optional function.

Among the author's lullabies among Ovyur Tuvans recorded are "Opey ury" by A. Chyrgalool and "Avam" by S. Badyraa. These songs are stylistically a completely different sphere of musical creativity compared to traditional cradlings and songs. In connection with the growth of amateurs' activity in the XX century they are becoming more and more important among Tuvans and are gradually replacing the musical folklore.

Keywords: ethnomusicology, Tuva, Tuvinians, lullaby, folk songs

Acknowledgments: The research was carried out within the framework of the project "The song tradition of the Ovyur Tuvinians of the XXI century in the conditions of rural-urban migration" at the expense of a grant from the Russian Science Foundation No. 22-28-01475.

For citation: Tiron, E.L. (2023) Lullabies of ovyursky tuvinians. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 211–224. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/18

Колыбельная традиция является одной из малоизученных сфер тувинского детского музыкального фольклора. Среди филологических работ, посвященных данному жанру, отметим статью Ч.Ч. Куулара «О поэзии пестования в тувинском фольклоре» [1]. В ней исследователь описывает поэтику колыбельных песен. Он отмечает монотонность ритмики, обязательность присутствия созвучных междометий или изобразительных слов (например, *өней, оой; канай-канай, оой; увай-увай, увайаң*), роль аллитераций и ассонансов (в частности, частое употребление сонорных *й* и *м* во внутренней и конечной рифме), повторов и синонимов с созвучными окончаниями. Скудность поэтического текста колыбельных песен тувинцев Китая отмечает Ж.М. Юша: «...при исполнении колыбельных песен во многих случаях поются только звукоподражательные слова «*өвей-өвей*», в единичных случаях сохраняется минимум поэтического текста» [2. С. 96].

В последнее десятилетие изучением темы детского фольклора тувинцев занимается культуролог Ч.А. Кара-оол, основываясь в том числе и на собственных полевых материалах из Кызыльского района Тувы [3, 4]. Исследователь отмечает моделирование будущей деятельности ребенка в текстах колыбельных песен, присутствие некрасивых названий детей в качестве магической защиты от злых духов. Ч.А. Кара-оол впервые пишет об исполнении колыбельных для детей внутриутробного периода развития. В своих статьях собиратель приводит тексты четырех колыбельных песен. Ею раскрывается смысловое наполнение слова *өней*, употребляющегося в качестве второго имени, «когда взрослые обращаются к ребенку с ласкательными словами, они звучат так: „*өнея*“, „*өнеяшка*“ (маленький, маленькая), также встречаются в детских кличках: „*Өней-оол*“ (Маленький мальчик), „*Өней-кыс*“ (Маленькая девочка)» [4. С. 62].

Основной вклад в эту тему был сделан музыковедами А.Н. Аксеновым и З.К. Кыргыс. Исследователи различают два жанра колыбельных: мелодические речитации *уруг онейлээр* и песни *өней ыры*, жанровые признаки которых

могут смешиваться. Мелодические речитации родственны скотоводческим заговорам и шаманским напевам, колыбельные песни – песенным жанрам *ырлар* и *кожамыктар*. Кроме того, выделяется разновидность мужских колыбельных, исполняющихся горловым пением *өпөй хөөмөй* [8].

Нотных публикаций колыбельных песен тувинцев и характеристики их музыкальной составляющей в научной литературе крайне недостаточно. В монографии «Тувинская народная музыка» (1964) А.Н. Аксенов опубликовал два напева колыбельных мелодических речитаций *уруг өпөйлээр*, записанных в 1945 г. от писателя С.А. Сарыг-оола и в 1954 г. от драматурга В.Ш. Кок-оола [5. С. 22]. В нотном разделе песен «О новой жизни» музыковед приводит колыбельную песню *өпөй ыры* на текст С.А. Сарыг-оола, записанную в 1955 г. от артистов К.К. и М.М. Мунзук [Там же. С. 138–140].

Тувинским этномузыковедом З.К. Кыргыс опубликовано 11 напевов колыбельных, собранных у тувинцев Дзун-Хемчикского и Сут-Хольского районов: в 1973 г. – 3 образца колыбельных, в 1992 г. – 7 образцов (3 из них повторно), в 2002 г. – 7 образцов (4 повторно), в 2005 г. – 1 образец (повторно), в 2015 г. – 3 образца (2 повторно) [1. С. 109, 111; 6. С. 105–108; 7. С. 84–85, 185–189; 8. С. 29; 9. С. 189–191].

Появление настоящей статьи обусловлено актуальностью исследования колыбельной традиции тувинцев в локальном аспекте, введением в научный оборот новых полевых материалов ХХI в., представляющих современное состояние фольклора Тувы. Богатство терминологии, относящейся к колыбельной традиции тувинцев Сут-Хольского, Бай-Тайгинского, Овюрского, Эрзинского, Тес-Хемского, Тере-Хольского, Тоджинского районов, ранее выявлено на материале экспедиций Новосибирской консерватории и Института филологии СО РАН [10–13] и проанализировано нами в статье [14]. Отметим лишь, что на материале из Бай-Тайгинского и Тере-Хольского районов нами выявлен еще один прием интонирования колыбельных – *дылын булгап өпөйлээр* ‘болтая языком убаюкивать’, по научной классификации В.В. Мазепуса – билатеральный лабиолингвальный тремолирующий сонант [15]. З.Б. Самдан и Г.Б. Сыченко зафиксировано также, что в тувинской традиции колыбельные могут исполняться и в контексте нарратива – мифа или анекдота [16, 17].

Ранее нами были подробно проанализированы колыбельные тоджинских и бай-тайгинских тувинцев, представляющие восточную и западную традиции, и опубликованы их тексты и нотировки [14, 18]. Имеется также публикация о тувинских колыбельных обобщающего характера [19]. В настоящей статье обратимся к колыбельным южной традиции на материале фольклорно-этнографической экспедиции 2009 г., проходившей в Овюрском районе Тувы (участники: Е.Л. Тирон, А.Х. Кан-оол, М.М. Бадыргы) [20]¹. К исследованию привлекаются 19 образцов, записанных от 18 жителей с. Хандагайты, Саглы, Дус-Даг, Чаа-Суур и Ак-Чыраа, м. Мугур-Бажы.

В рассматриваемом массиве колыбельных выделяются три группы: мелодические речитации (2 образца), колыбельные песенного типа, исполненные на один типовой напев (13 образцов), и авторские колыбельные (4 образца).

Образцы колыбельных первого – речитационного типа, исполненные А.М. Чысынаа и К.-К.Д. Донгак, определены носителями традиции как

¹ Экспедиция проводилась в рамках проекта «Сибирская этномузыкологическая экспедиция», поддержанного грантом РФНФ (№ 09-04-18020е).

өпөйлээн уругларын ‘колыбельное укачивание’ и өпөй ыры ‘колыбельная песня’. Поэтический текст өпөйлээн уругларын А.М. Чысынаа содержит четыре двустихия-строфы, в каждом из которых благодаря повтору традиционных для данного жанра слов өпөй, үвей, увай¹ и снова үвей и их производных өпөйлейн, үвейлейн и увайлейн создается благозвучная аллитерация первых двух слогов начал всех сегментов стихов и конечная рифма всех стихов (см. нотный пример 1). Кроме слов убаюкивания встречаются два слова-обращения сарым ‘милая’, уруум ‘дитяtko мое’ и слово-побуждение удуп көрөм ‘усни-ка’. Каждое двустихие (строфа) исполняется на одном дыхании и продолжается от 6,4 до 7,0 с. Темп колыбельной умеренный – около 90 четвертей в минуту.

Өпей-өпей, өпейлейн!

Өпейлейн, өпейлейн, өпейлейн!

Үвейлейн, үвейлейн!

Үвей сарым, үвейлейн!

Увай-увай, увайлейн!

Увайлейн, увайлейн!

Удуп көрөм, уруум, үвейлейн!

Үвейлейн, үвейлейн!

Опей-опей, побаюкаю я!

Побаюкаю, побаюкаю, побаюкаю!

Побаюкаю, побаюкаю я!

Увей, моя милая, побаюкаю я!

Увай-увай, побаюкаю я!

Побаюкаю, побаюкаю я!

Усни-ка, дитяtko мое, побаюкаю я!

Побаюкаю, побаюкаю я!

Нотный пример 1. Өпөйлээн уругларын ‘Колыбельное укачивание’

Musical example 1. Rocking lullabies

Каждый стих укачивания состоит из двух или трех сегментов, границы которых определяет словораздел. Преобладают трехсложные сегменты (их 13), реализуемые словами өпөйлейн, үвейлейн и увайлейн. Четырехсложные сегмен-

¹ Слова *үвей*, *увай* являются эхо-редупликацией звукоподражательного слова *өпөй*. По смысловому содержанию все они являются аналогами русских слов ‘бай-бай’. Кроме того, слова *үвей* и *увай* могут исполняться горловым пением в композициях, не связанных с ситуацией убаюкивания ребенка.

ты появляются реже и исключительно в начале стиха. Они соответствуют повторным словам убаюкивания *өпей-өпей*, *увай-увай* и словам обращения к ребенку: *үвей сарым* и *удуң көрем*. Однократно встретился двусложный сегмент, также основанный на обращении к ребенку: *уруум*. Стихи включают шесть (3 стиха), семь (3 стиха) или девять слогов (2 стиха). Шести- и семисложные стихи, по всей видимости, первичны, а девятисложные производны от них. Так, второй стих удлиняется за счет появления третьего сегмента, являющегося вариантным повторением второго, а седьмой стих расширен двухсложным срединным сегментом, который можно также рассматривать как удлинение начального сегмента текстовой вставкой слова-обращения. Таким образом, основными для данного образца колыбельного укачивания являются двухсегментные стихи, а трехсегментные производны. Равносложность и какая-либо закономерность появления той или иной продолжительности стиха отсутствуют, что обусловлено импровизационной природой жанра.

На уровне музыкального ритма наблюдается относительное выравнивание сегментов по типу временника, однако с одной отличительной особенностью. Дело в том, что длинные элементы могут соответствовать двум коротким (5 случаев), а могут растягиваться до четырех (4 случая), трех (2 случая) или пяти (1 случай) коротких времен. Это связано с появлением распевов в мелодии и / или конечнострофовых пауз. Распевы приходятся исключительно на конец сегментов. В основном это мордентообразные распевы с затрагиванием верхней ступени (лишь один раз появляется в данном качестве нижняя ступень). В шестом стихе имеется нисходящий скачкообразный распев слога на тритоне *cis*²-*g*, в данном случае появление *g* является вспомогательным звуком к *a*, следующему за ним¹.

В мелодии речитации преобладает поступенное движение и повтор, скачки даже через одну ступень – редкое, но яркое явление. Они могут возникать внутри сегментов (см. 1, 3, 5, 6-й стихи) и между ними (см. 2-й, 7-й стихи). Восходящие скачки всегда появляются в начале сегментов, а нисходящие – в середине или на границе сегментов.

Ладовая организация мелодии основана на 5-ступенном звукоряде: *e-G-a-h-cis*. Целотоновая последовательность четырех ступеней звукоряда является основой мелодического движения, нижняя субтерция появляется только дважды и только в начале сегментов. В последней мелостроке субтерция реализуется как вспомогательная субсекунда к конечному тону. Крайние звуки основного тетрахорда *g-cis* имеют яркую тритоновую окраску.

В мелодическом плане повторности песенных строф не наблюдается, главенствует импровизация. Мелодия каждой строфы уравновешенная, имеет плавный волнообразный рисунок, нисходящий к основному конечному тону *G* от звуков *cis* или *h*, которые появляются, как правило, на вторых слогах начальных сегментов.

Өпей ыры К.-К.Д. Донгак, как и первый образец колыбельной речитации, основана на повторении слов баюкания *өпей-өпей* (6 раз), *өпей* (2 раза), *өпейлейн* (1 раз), *өпейлейн-үвейлейн* (1 раз), ласкательных обращений *сарым* ‘милая моя’, *уруум* ‘дитячко мое’, *чарашпайым* ‘красавица моя’, *чассыгбайым* ‘ласковая моя’ и просьбы *удуң берем* ‘усни-ка’ (см. нотный пример 2).

¹ Здесь и далее дается в транспонированном виде в тональность *G*.



Опей-опей, опей, сарыым, оой!
Опей-опей, оой, удуй берем, уруум!
Опей-опей, опейлейн-үвейлейн!
Опей-опей, оой!

Чарашпайым, оой!
Чассыгбайым, оой!

Опей-опей, опей-опей!
Опейлейн, оой!

Удуй берем, оой, опей, уруум!

Опей-опей, опей, милая моя, ой!
Опей-опей, ой, усни-ка, дитятко мое!
Опей-опей, побаюкаю-побаюкаю я!
Опей-опей, о!

Красавица моя, ой!
Ласковая моя, ой!

Опей-опей, опей-опей!
Побаяюкаю я, ой!

Усни-ка, ой, опей, дитятко мое!

Нотный пример 2. Опей ыры 'Колыбельная песня'

Musical example 2. Lullaby songs

Композиция колыбельной построена довольно свободно и основана на нанизывании четырехсложных (иногда трехсложных) сегментов, в конце половины из которых появляются вставные односложные слова-междометия *оой*. Все сегменты по продолжительности занимают две четверти, включающей ритм ♪♪♪♪ при четырехсложности, либо ♪♪♪ при трехсложности. Вставные слоги *оой* могут распеваться от четверти до половинной, т.е. более они свободны по времени, чем основные сегменты. Темп исполнения укачивания более медленный по сравнению с первым образцом и составляет 134 восьмых в минуту.

Отметим, что если в первой строфе из четырех сегментов выбрано двустишное представление, то в последующих количество сегментов варьирует (3 или 2), их внутренние связи не выстраиваются в двустишия.

В первой строфе мелодия имеет вопросо-ответное строение, деление на два стиха совпадает с дыхательной паузой. Далее появляется припевная формула с трехсегментной структурой стиха, два последних сегмента которого в текстовом плане связаны редупликацией. Пятый и шестой стихи, укороченные по слоговому составу, построены на созвучных словах *чараштайым* и *чассыгбайым*. Седьмой стих аналогичен начальному, однако восьмой стих – вариант четвертого. Заключительный стих в текстовом плане вариантно повторяет второй. В мелодическом плане отмечается вариантная повторность начального сегмента 1-го стиха в 3-м и 7-м стихах, конечного сегмента 1-го во 2-м и 7-м стихах, конечного сегмента 2-го стиха в 3, 8 и 9-м стихах. Отметим, что повторность не имеет сквозной характер, а композиция появления сегментов имеет скорее произвольный, импровизационный порядок.

В ладовом отношении колыбельное укачивание К.-К.Д. Донгак подобно первому образцу, исполненному А.М. Чысынаа, однако с иным местоположением конечного тона: *e-g-A-h-cis*². Мелодия часто начинается с восходящего скачка (на сексту *e-cis*, на квинту *e-h*, на кварту *e-a*) и имеет рисунок нисходящей волны. Главенствуют поступенное движение и повторы. В последней строке восходящий скачок приходится на конец начального сегмента, благодаря чему меняется мелодический рисунок на восходящий, утверждающий уже появляющуюся в 5-м и 6-м стихах квартовую интонацию.

Перейдем к рассмотрению овюрских колыбельных второго, песенного типа, которых в нашей коллекции 13 образцов. Все они исполняются на один типовой напев, закрепившийся за данным жанром и распространенный в Туве повсеместно. Этот напев впервые был зафиксирован М.М. Мунзуком в 1938 г. в Чоон-Хемчикском районе с голоса К.-К.Д. Мунзук в сопровождении *бызаанчи* Ч. Менди [21. С. 204]. Выдающийся тувинский писатель С.А. Сарыг-оол наложил на эту мелодию свой авторский текст, который с течением времени закрепился за напевом. В нотных сборниках эта мелодия также публикуется вместе с текстом С.А. Сарыг-оола [5. С. 138–140; 21. С. 118–119; 22. С. 117–118; 23. С. 152–153]. З.К. Кыргыз также опубликован напев данной колыбельной, но с народным текстом [1. С. 109]. В тоджинской традиции также зафиксирована распространенность данного напева, исполняемого с текстом С.А. Сарыг-оола, кроме того, типовой напев колыбельной сочетается и с традиционными текстами, а авторский текст может исполняться на типовые напевы песен *кожамык*. У тере-хольских тувинцев записаны образцы типового напева колыбельной с традиционными текстами [12]. В материалах Бай-Тайгинской и Эрзинских экспедиций колыбельные на типовой напев с текстом С.А. Сарыг-оола отсутствуют [10, 14].

У овюрских тувинцев десять образцов из тринадцати исполнены с текстом С.А. Сарыг-оола, по-видимому, это связано с тем, что писатель – уроженец сумона Дус-Даг Овюрского кожуна. В большинстве случаев исполняются укороченные варианты авторского текста. Тексты семи колыбельных С.Э. Саая, Б.М. Куулар, А.М. Чысынаа, К.О. Ооржак, Д.Д. Монгуш, А.Т. Манайдары и А.Ч. Тюлюш включают четыре стиха, в конце четырех образцов добавляются текстовые вставки на словах укачивания и обращения к ребенку. Образцы текстов Д.-С.Ш. Натпит и З.О. Тюлюш еще более краткие и содержат только одно двустилие, что определяет наименьшую самостоятельную композиционную единицу данного напева. В мелодическом плане напев реализуется

также в границах двустушия. Образец в исполнении Г.Т. Аракчаа содержит более полный текст из записанных. Он включает четыре двустушия, вариантнo повторяющие авторский текст начальных половин первого и второго четверостишия и полностью третье четверостишие¹ (см. нотный пример 3).

Өпей-өпей, оой, Өшкү-Саарым, оой!
 Өрү көрем, оой, айның чырыын, ээй!
 Тудуг кылган, оой, күжүр ачан, оой!
 Турупкандыр, оой, кээрге, сарым, оой!
 Ачаң туткан, оой, чараш тудуун, оой!
 Алгыдар сен, оой, хөгжүдөр сен, оой!
 Аваңның мээң, оой, өпей ырым, оой!
 Амыр-дыштың, оой, ыры болзун, оой!
 Өпей-өпей, оой, удуп көрем, оой!

Опей-опей, ой, Өшкү-Саар² мой, оой!
 Взгляни-ка наверх, ой, какой ясный месяц, эй!
 Строивший дом, ой, бедный отец твой, ой!
 Устал, оказывается, ой, пожалей, милый, ой!
 Построенное отцом твоим, ой, красивое здание, оой!
 Расширишь ты, ой, разовьешь ты, ой!
 Матери твоей моя, ой, колыбельная песня, ой!
 Покоя-отдыха, ой, песней пусть будет, ой!
 Опей-опей, ой, усни-ка, ой!

Нотный пример 3. Опей ыры 'Колыбельная песня'

Musical example 3. Lullaby songs

В поэтическом тексте С.А. Сарыг-оола каждый стих 8-сложный, состоит из двух полустиший, образующих структуру 4+4. После каждого полустишия обязательно возникают распевы на слоги *оой* или *ээй*, расширяющие стих до

¹ Авторский текст С.А. Сарыг-оола содержит три четырехстрочных строфы, каждая из которых объединена начальной рифмой.

² В данном случае Өшкү-Саарым можно определить как имя собственное или как прозвище, дословно 'козу доящая моя'.

10 слогов. Если мы обратимся к традиционным колыбельным речитациям, то увидим сходные, однако не такие регулярные, как в песне, вставки. Четырех-сложная структура сегментов также встречалась в жанре укачиваний. Регулярность же 8-сложных стихов и четырехстишная композиция строфы, объединенной аллитерацией, – признаки, характерные для песенных жанров *ыр* и *кожамык*.

М.М. Куулар исполнила колыбельную на типовой напев колыбельной с традиционным текстом (см. нотный пример 4). В тексте бабушка выражает озабоченность отсутствием коня и обуви у новорожденной внучки. К типовой двухстишной строфе напева присоединяется припев на слова баюкания: «Өпей-өпей, өпей-өпей, өпейляң!». В третьей строфе наблюдается расширение структуры за счет мелодического повтора начальной строки. Интересно обыгрывается ладовая сторона напева. Так, в строфе мелодия строится на 4 звуках: *e-A-h-cis*, а в припеве ярко обыгрывается целотоновый лад *G-a-h-cis*.

Өпей-өпей, оой, Ошкү-Саарым, оой!
Увай-увай, оой, уйнуку кызым, оой!
Өпей-өпей, өпей-өпей, өпейляң!

Авазынын, оой, чассыг уруу, оой!
Аът чокка, оой, чүнү мунар, оой!
Өпей-өпей, өпей-өпей, өпейляң!

Иезинин, оой, ийи айлыг, оой!
Иштинейден, оой, үнген кызы, оой!
Идик чокка, оой, чүнү кедер, оой!
Өпей-өпей, өпей-өпей, өпейляң!

Опей-өпей, ой, Ошкү-Саар мой, ой!
Увай-увай, ой, внучка моя, ой!
Опей-өпей, опей-опей, опейляң!

Матери, ой, ласковое дитя, ой!
Без коня, ой, на чем будет ездить, ой!
Опей-өпей, опей-опей, опейляң!

Матери, ой, двухмесячная, ой!
Из животика, ой, вышедшая девочка, ой!
Без обуви, ой, что же будет носить, ой!
Опей-өпей, опей-опей, опейляң!

Нотный пример 4. Опей ыры 'Колыбельная песня'

Musical example 4. Lullaby songs

На этот же типовой напев А.Т. Манайдары исполнена колыбельная песня, текст которой относится к жанру сиротских песен *өскүстүң ырызы*. Вариант этого текста (без мелодии) зафиксирован от С.У. Монгуш в 1976 г. в Дзун-Хемчикском районе и опубликован З.К. Кыргыз [9. С. 208]. В комментариях исследователь пишет: «...сироту, испытавшую горечь жизни, насильно выдают замуж за феодала... Песня полна грусти, связанной с расставанием с родным очагом и предстоящей жизнью» [9. С. 344].

1 136 8,0

2 8 7,7

3 7,0

4 6,5

Ө - лү бээр - ге, оой, ба - за кон - чуг, оой!

Ө - зен чер - ге, оой, ок - тап - ла - тар, оой!

Ө - зе бээр - ге, оой, ба - за кон - чуг, оой!

Өс - ке чон - че, оой, бе - рип - ле - тер, оой!

Олү бээрге, оой, база кончуг, оой!

Өзен черге, оой, октаплатар, оой!

Өзе бээрге, оой, база кончуг, оой!

Өске чонче, оой, бериплетер, оой!

Когда умрешь, ой, тоже страшно, ой!

В ложбину (таежную), ой, бросят, ой!

Когда вырастешь, ой, тоже страшно, ой!

Чужому народу, ой, отдадут, ой!

Потный пример 5. Опей ыры 'Колыбельная песня'

Musical example 5. Lullaby songs

Третья группа колыбельных представлена авторскими песнями, созданными тувинскими композиторами в советское время. Самой распространенной оказалась «*Өпей ыры*» А.Б. Чыргал-оола на стихи И.Ш. Медээчи [21. С. 200]. В материалах 2009 г. три образца этой песни, один из которых исполнен дуэтом. Записи сделаны в с. Хандагайты и Саглы. Следует отметить, что исполнители довольно свободно обходятся с авторским поэтическим текстом, переставляя строфы и полустрофы, пропуская части текста. Новых текстовых фрагментов нет, изредка появляются синонимичные замены слов. В музыкальном отношении все исполнители изменили авторский двухдольный метр на трехдольный, свободно относятся к распевам мелодии. Стихосложение песни А.Б. Чырлал-оола основано на чередовании 12-сложных и 8-сложных стихов, объединенных в четырехстишные строфы начальной рифмой. С ладовой точки зрения песня написана в *d-moll*, однако в мелодии отсутствуют II и VI ступени, что делает похожей ее интонации на попевки пентатонной природы.

Вторая авторская колыбельная песня – «Авам» С.И. Бадыраа на слова М.А. Рамазановой – так же, как и песня А.Б. Чыргал-оола, по музыкальной стилистике резко отличается от народных колыбельных песен [24. С. 14]. При исполнении изменяется ритмическая и мелодическая стороны песни, композиция сокращена до 1 куплета. Песня С.И. Бадыраа полностью построена на 12-сложных стихах, имеет куплетное строение, начальную рифму. В авторской редакции песня двухголосна, гармонизована в тональности *d-moll*.

Итак, материалы экспедиционных записей 2009 г. характеризуют современное состояние традиции исполнения колыбельных овюрских тувинцев. Отмечается довольно редкое исполнение традиционных образцов колыбельных укачиваний, близость к обрядовому фольклору которых проявляется в манере интонирования данного жанра. На лидирующие позиции выходит песенный тип колыбельной. При этом у овюрцев зафиксирован лишь один типовой напев колыбельных, на который исполняется как авторский текст С.А. Сарыг-оола, так и традиционные тексты. Для обеих групп колыбельных жанров характерно использование слов-укачиваний *өней, увей, увай* и их производных, а также ласковых обращений к ребенку. Однако укачивание может быть построено исключительно на таких словах, в то время как тексты песен более развиты в поэтическом плане.

Колыбельные укачивания создаются в момент исполнения, импровизируются. Этим объясняется отсутствие равносложности стихов, более свободная композиция (хотя иногда отмечается тяготение к двухстишности строфы), преобладание поступенного движения мелодии и повторы звуков. Песенные колыбельные близки песням тувинцев по форме: 8-сложная базовая структура стиха; постоянное положение вставок на слоги *оой, ээй* (в укачивании их появление случайное); четырехстишная строфа. Наиболее стабильна композиция образцов, исполненных с авторским текстом. В случае с использованием типового напева с традиционным текстом композиция песни может значительно расшатываться и приближаться по форме к укачиванию. В этом случае начинают доминировать двустихные структуры, могут появляться припевные вставки.

Родство двух групп колыбельных проявляется в едином звукоряде *e-G-A-h-cis*², по-видимому, выделяющему данную жанровую сферу. Отметим, что в песнях жанра *кожамык* также присутствует лад с *cis*², однако верхняя ступень, как правило, появляется в распевах. Иногда ее можно рассматривать как вариантную реализацию ступени *d*². В колыбельных же *cis*² – это равноправная по значению ступень. Тритоновая и целотоновая интонации ярко обыгрываются в мелодике колыбельных.

Авторские колыбельные песни по стилистике – совершенно иная сфера музыкального творчества. В связи с ростом самостоятельности в XX в. они приобретают все большее значение у тувинцев Овюра и постепенно вытесняют традиционный музыкальный фольклор.

Комментарии к нотным образцам:

1. *Өпейлээн уругларын* ‘Колыбельное укачивание’. Исп. Анна Мелбей-ооловна Чысынаа (род. в 1933 г. в с. Чаа-Суур Овюрского р-на). Зап. 19.09.2009 в с. Чаа-Суур Овюрского р-на Е.Л. Тирон, А.Х. Кан-оол и М.М. Бадыргы (ПИМА, А № III-132). Расшифровка и перевод поэтического текста выполнены А.В. Байыр-оол, нотировка – Е.Л. Тирон.

2. *Өпей ыры* ‘Колыбельная песня’. Исп. Кара-Кыс Доржуевна Донгак (род. в 1939 г. в с. Дус-Даг Овюрского р-на). Зап. 17.09.2009 в с. Дус-Даг Овюрского р-на Е.Л. Тирон, А.Х. Кан-оол и М.М. Бадыргы (ПИМА, А № III-033). Расшифровка и перевод поэтического текста выполнены А.В. Байыр-оол, нотировка – Е.Л. Тирон.

3. *Өпей ыры* ‘Колыбельная песня’ (вариант на текст С.А. Сарыг-оола). Исп. Галина Туматовна Аракчаа (род. в 1954 г. в м. Доргун около с. Ак-

Чыраа Овюрского р-на). Зап. 19.09.2009 в с. Ак-Чыраа Овюрского р-на Е.Л. Тирон, А.Х. Кан-оол и М.М. Бадыргы (ПМА, А № V-013). Расшифровка и перевод поэтического текста выполнены А.В. Байыр-оол, нотировка – Е.Л. Тирон.

4. *Өней ыры* 'Колыбельная песня'. Исп. Куулар Мария Мүнзүловна (род. в 1960 г. в с. Саглы Овюрского р-на). Зап. 13.09.2009 в с. Саглы Овюрского р-на Е.Л. Тирон, А.Х. Кан-оол и М.М. Бадыргы (ПМА, А № I-053). Расшифровка и перевод поэтического текста выполнены А.В. Байыр-оол, нотировка – Е.Л. Тирон.

5. *Өней ыры* 'Колыбельная песня'. Исп. Ангырбан Тютюшевна Манайдары (род. в 1942 г. в с. Чаа-Суур Овюрского р-на). Зап. 19.09.2009 в с. Чаа-Суур Овюрского р-на Е.Л. Тирон, А.Х. Кан-оол и М.М. Бадыргы (ПМА, А № IV-026). Расшифровка и перевод поэтического текста выполнены А.В. Байыр-оол, нотировка – Е.Л. Тирон.

Список источников

1. Куулар Ч.Ч. О поэзии пестования в тувинском фольклоре // Ученые записки. Вып. 16. / отв. ред. Ю.Л. Аранчын ; ТНИИЯЛИ. Кызыл, 1973. С. 106–115.
2. Юша Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века. Структура. Семантика. Прагматика. Новосибирск : Наука, 2018. 400 с.
3. Кара-оол Ч.А. Детский фольклор периода младенчества в традиционной культуре тувинцев // Новые исследования Тувы. 2015. № 1. С. 130–135.
4. Кара-оол Ч.А. Материнская поэзия в детском фольклоре // Новые исследования Тувы. 2015. № 2. С. 61–68.
5. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. М. : Музыка, 1964. 254 с.
6. Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл : Тув. кн. изд-во, 1992. 142 с.
7. Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение: Этномузыковедческое исследование. Новосибирск : Наука, 2002. 236 с.
8. Кыргыз З.К. Тувинские колыбельные песни // Музыка и время. 2005. № 9. С. 28–30.
9. Кыргыз З.К. Тувинские народные песни и обрядовая поэзия. Кызыл : Изд. дом «Сибирская горница», 2015. 432 с.
10. Кан-оол А.Х. Колыбельные песни тувинцев Эрзинского кожууна // Колыбельные песни и сказки как педагогическая миниатюра народов мира: материалы XV Волковских этнопедагогических чтений. Кызыл : ИПО «Билиг» Ин-та развития нац. школы, 2019. С. 25–29.
11. Кондратьева Н.М., Новикова О.В. О результатах музыкально-этнографической экспедиции в Сут-Хольский район Республики Тыва // Народная культура Сибири : материалы XIV науч. семинара Сибирского рег. вузов. центра по фольклору. Омск, 2010. С. 75–80.
12. Монгуш У.О., Тирон Е.Л. Результаты экспедиции 2015 года в село Кунгуртуг Терехольского района Республики Тыва // Народная культура Сибири : материалы XXVI науч.-практ. семинара Сибирского рег. вузов. центра по фольклору. Омск, 2016. С. 81–90.
13. Сыченко Г.Б., Тирон Е.Л., Кан-оол А.Х. Результаты полевых и научных исследований Новосибирской консерватории в Республике Тыва (1997–2009 гг.) // От конгресса к конгрессу : материалы Второго Всерос. конгр. фольклористов: сб. докл. Т. 3. М., 2011. С. 281–299.
14. Тирон Е.Л. Колыбельные песни тувинцев Бай-Тайги // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 157–170.
15. Мазепус В.В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. М., 1998. С. 24–51.
16. Самдан З.Б. Мифологический сюжет о взаимодействии тувинской сказки и колыбельной песни как источник воспитания детей // Колыбельные песни и сказки как педагогическая миниатюра народов мира : материалы XV Волковских этнопедагогических чтений. Кызыл, 2019. С. 8–15.
17. Сыченко Г.Б. Анекдот о находчивой неверной жене: анализ сагайского и тоджинского вариантов // Языки и фольклор народов Сибири. 2016. № 2 (31). С. 107–116.
18. Тирон Е.Л. Колыбельные песни тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: материалы XVIII науч. семинара Сибирского рег. вузов. центра по фольклору. Омск, 2009. С. 140–145.

19. Тирон Е.Л. Колыбельные тувинцев: по экспедиционным материалам Новосибирской консерватории и Института филологии СО РАН // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2022. № 1 (вып. 43). С. 22–31.
20. Тирон Е.Л., Кан-оол А.Х. О результатах фольклорно-этнографической экспедиции в Овюрский кожуун Республики Тыва // Народная культура Сибири: материалы XIX науч. семинара Сибирского рег. вузов. центра по фольклору. Омск, 2010. С. 75–80.
21. Ырлар (Песни) / сост. М.М. Мунзук, Ю.Ш. Кюнзегеш. Кызыл, 1956. 208 с. (на тув. яз.)
22. Ырлажыылы: ырлар чыындызы (Споемте: сборник песен) / сост. С.Б. Пюрбю. Кызыл, 1959. 246 с. (на тув. яз.)
23. Тыва улустун ырлары (Тувинские народные песни) / сост. М.М. Мунзук, К.-К.Н. Мунзук. Кызыл, 1973. 216 с. (на тув. яз.)
24. Бадыраа С.И. Катап келбес: ырлар чыындызы (Вновь не возвратиться: сборник песен). Кызыл, 2009. 48 с. (на тув. яз.)

References

1. Kuular, Ch.Ch. (1973) O poezii pestovaniya v tuvinskom fol'klore [On the poetry of nurturing in Tuvan folklore]. *Uchenye zapiski*. 16. pp. 106–115.
2. Yusha, Zh.M. (2018) *Fol'klor i obryad tuvintsev Kitaya v nachale XXI veka. Struktura. Semantika. Pragmatika* [Folklore and ritual of the Tuvans of China at the beginning of the 21st century. Structure. Semantics. Pragmatics]. Novosibirsk: Nauka.
3. Kara-ool, Ch.A. (2015) Detskiy fol'klor perioda mladenchestva v traditsionnoy kul'ture tuvintsev [Children's folklore of the infancy period in the traditional culture of Tuvans]. *Novye issledovaniya Tuvy*. 1. pp. 130–135.
4. Kara-ool, Ch.A. (2015) Materinskaya poeziya v detskom fol'klore [Mother's poetry in children's folklore]. *Novye issledovaniya Tuvy*. 2. pp. 61–68.
5. Aksenov, A.K. (1964) *Tuvinskaya narodnaya muzyka* [Tuvan folk music]. Moscow: Muzyka.
6. Kyrgys, Z.K. (1992) *Pesennaya kul'tura tuvinskogo naroda* [Song culture of the Tuva people]. Kyzyl: Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo.
7. Kyrgys, Z.K. (2002) *Tuvinskoe gorlovoe penie: Etnomuzykovedcheskoe issledovanie* [Tuvan throat singing: An ethnomusicological study]. Novosibirsk: Nauka.
8. Kyrgys, Z.K. (2005) Tuvinskie kolybel'nye pesni [Tuvan lullaby songs]. *Muzyka i vremya*. 9. pp. 28–30.
9. Kyrgys, Z.K. (2015) *Tuvinskie narodnye pesni i obryadovaya poeziya* [Tuvan folk songs and ritual poetry]. Kyzyl: Sibirskaya gornitsa.
10. Kan-ool, A.Kh. (2019) Kolybel'nye pesni tuvintsev Erzinskogo kozhuuna [Lullabies of Tuvans of Erzinsky kozhuun]. *Kolybel'nye pesni i skazki kak pedagogicheskaya miniatyura narodov mira* [Lullabies and tales as a pedagogical miniature of the peoples of the world]. Proc. of the 15th Volkov Ethnopedagogical Readings. Kyzyl: Bilig. pp. 25–29.
11. Kondratieva, N.M. & Novikova, O.V. (2005) O rezul'tatakh muzykal'no-etnograficheskoy ekspeditsii v Sut-Khol'skiy rayon Respubliki Tyva [On the results of the musical ethnographic expedition to the Sut-Khol district of the Republic of Tuva]. *Narodnaya kul'tura Sibiri* [Folk Culture of Siberia]. Proc. of the 14th Seminar of the Siberian Regional High School Center for Folklore. Omsk. pp. 43–45.
12. Mongush, U.O. & Tiron E.L. (2016) Rezul'taty ekspeditsii 2015 goda v selo Kungurtug Tere-Khol'skogo rayona Respubliki Tyva [Results of an expedition in 2015 to the village Kungurtug of the Tere-Holsky district of the Republic of Tuva]. *Narodnaya kul'tura Sibiri* [Folk Culture of Siberia]. Proc. of the 26th Seminar of the Siberian Regional High School Center for Folklore. Omsk. pp. 82–90.
13. Sychenko, G.B., Tiron, E.L. & Kan-ool, A.Kh. (2016) Rezul'taty polevykh i nauchnykh issledovaniy Novosibirskoy konservatorii v Respublike Tyva (1997–2009 gg.) [Results of field and scientific research of the Novosibirsk Conservatory in the Republic of Tyva (1997–2009)]. *Ot kongressa k kongressu* [From Congress to Congress]. Proc. of the 2nd All-Russian Congress of Folklorists. Vol. 3. Moscow.
14. Tiron, E.L. (2019) Lullabies of Tuvans of Bay-Tayga. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 34. pp. 157–170. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/34/16
15. Mazepus, V.V. (1998) Artikulyatsionnaya klassifikatsiya i printsipy notatsii tembrov muzykal'nogo fol'klora [Articulation classification and principles of notation of timbres of musical folklore]. In: Alieva, A.I. (ed.) *Fol'klor. Kompleksnaya tekstologiya* [Folklore. Comprehensive Text Criticism]. Moscow: Nasledie. pp. 24–51.

16. Samdan, Z.B. (2019) Mifologicheskiy syuzhet o vzaimodeystvii tuvinskoй skazki i kolybel'noy pesni kak istochnik vospitaniya detey [Mythological motif about the interaction of Tuvan fairy tales and lullabies as a source of children's education]. *Kolybel'nye pesni i skazki kak pedagogicheskaya miniatyura narodov mira* [Lullabies and tales as a pedagogical miniature of the peoples of the world]. Proc. of the 15th Volkov Ethnopedagogical Readings. Kyzyl: Bilig. pp. 8–15.
17. Sychenko, G.B. (2016) Anekdot o nakhodchivoy nevernoy zhene: analiz sagayskogo i todzhinskogo variantov [The joke about smart faithless wife: An analysis of the Sagai and Toju variants]. *Yazyki i fol'klor narodov Sibiri*. 2(31). pp. 107–116.
18. Tiron, E.L. (2009) Kolybel'nye pesni tuvintsev-todzhintsev [Lullaby songs of the Tuva-Tojus]. *Narodnaya kul'tura Sibiri* [Folk Culture of Siberia]. Proc. of the 18th Seminar of the Siberian Regional High School Center for Folklore. Omsk. pp. 140–145.
19. Tiron, E.L. (2022) Kolybel'nye tuvintsev: po ekspeditsionnym materialam Novosibirskoy konservatorii i Instituta filologii SO RAN [Tuvan lullabies: based on expedition materials of the Novosibirsk Conservatory and the Institute of Philology of the SB RAS]. *Yazyki i fol'klor korennykh narodov Sibiri*. 1(43), pp. 22–31.
20. Tiron, E.L. & Kan-ool, A.Kh. (2010) O rezul'tatakh fol'klorno-etnograficheskoy ekspeditsii v Ovyurskiy kozhuun Respubliki Tyva [On the results of the folklore ethnographic expedition to the Ovyur district of the Republic of Tuva]. *Narodnaya kul'tura Sibiri* [Folk Culture of Siberia]. Proc. of the 19th Seminar of the Siberian Regional High School Center for Folklore. Omsk. pp. 75–80.
21. Munzuk, M.M. & Kyunzegesh, Yu.Sh. (ed.) (1956) *Yrlar* [Songs]. Kyzyl: [s.n.].
22. Pyurbyu, S.B. (ed.) (1959) *Yrlazhyly: yrlar chyndyzy*. Kyzyl: [s.n.].
23. Munzuk, M.M. & Munzuk, K.-K.N. (eds) (1973) *Tyva ulustung yrlary* [Tuvan folk songs]. Kyzyl: [s.n.].
24. Badyraa, S.I. (2009) *Katap kelbes: yrlar chyndyzy* [Don't come back again]. Kyzyl: [s.n.].

Сведения об авторе:

Тирон Е.Л. – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия). E-mail: krupich_katja@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Tiron E.L. – Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: krupich_katja@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 01.05.2022;
одобрена после рецензирования 11.11.2022; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 01.05.2022;
approved after reviewing 11.11.2022; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 372.878

doi: 10.17223/22220836/51/19

РАЗВИТИЕ ТЕМБРОВОГО ВОООБРАЖЕНИЯ УЧЕНИКОВ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ С ПОМОЩЬЮ ЭЛЕКТРОННЫХ УЧЕБНИКОВ ПО МУЗЫКЕ

Красимира Георгиева Филева-Русева

*Академия музыкального, танцевального и изобразительного искусств
им. профессора Асена Диамандиева, Пловдив, Болгария, krassyfilleva@abv.bg*

Аннотация: Тембровое воображение является элементом воображения вообще, а влияние на элемент есть влияние и на целое. Таким образом, благотворное влияние на тембровое воображение оказывает благотворное влияние на воображение в целом. Успешным опытом в этом отношении являются электронные учебники для 5, 6 и 7-го классов болгарской общеобразовательной школы издательства «Просвета плюс». В этих электронных учебниках линия постепенного развертывания тембрового воображения учеников проведена последовательно.

Ключевые слова: электронный учебник, музыка, общеобразовательная школа, тембровое воображение, ученик

Для цитирования: Филева-Русева К.Г. Развитие тембрового воображения учеников общеобразовательной школы с помощью электронных учебников по музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 225–236. doi: 10.17223/22220836/51/19

Original article

DEVELOPING THE TIMBRE IMAGINATION OF STUDENTS IN GENERAL EDUCATION SCHOOL THROUGH ELECTRONIC TEXTBOOKS ON MUSIC

Krasimira G. Fileva-Ruseva

Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv, Bulgaria, krassyfilleva@abv.bg

Abstract. The timbre with which a musical work is performed is important for the effect of the work, for the features of the musical image to be perceived by the listeners. This means that developed timbre hearing is necessary for the full perception of sounding music. The timbre imagination is an element of the imagination in general, and the influence on the element is an influence on the whole. Thus the fruitful influence on the timbre imagination (as an element of the imagination) is the fruitful influence in general on the imagination and creative thinking. In order to achieve such a beneficial impact on the creative abilities of adolescents, the development of timbre imagination must not only take place in music lessons at school, but the conditions to be created beforehand in textbooks. Successful experience in this regard is the electronic textbooks for grades 5, 6 and 7 of the Bulgarian general education school of Prosвета Plus publishing house. In these electronic textbooks, the line of gradual deployment of students' timbre imagination has been conducted consecutively and through a variety of tasks. These are:

– To “arrange” the melody of the clavier piece “Rondo” by Dm. Kabalevsky for orchestral musical instruments, each of the sections must be entrusted to one of three predefined instruments;

- To create and perform a “rhythmic rondo” (for percussion instruments) using a predefined rhythm of the theme;
 - To select percussion musical instruments for accompaniment of songs in different genres;
 - To change a melody rhythmically to make it sound like a popular song, for it to compose accompaniment and, through a computer program for note writing, to reproduce several variants of a performing ensemble for the accompaniment, from which to choose the most successful one, for the sounding of the melody also to try several variants of the soloing instrument;
 - In audio editing software, to add a sound effect simulating a percussion instrument to a samba short melody by trying different settings and selecting the most appropriate ones, to synchronize with the composed and recorded audio file and from the competing student teams to distinguish the best work;
 - To compose an accompaniment to melodies in different styles and genres (waltz, tango, samba, modern dance of choice, pravo horo – Bulgarian folk dance in regular metrum, Bulgarian folk melody in irregular metrum) by using a virtual ensemble of four sound sources (of 16 predefined timbre options that can be used instead of percussion instruments).
- These tasks not only develop the timbre imagination, store musical auditory notions, but also build a connection between the timbre and the character of the tone image, as well as between the timbre and the style of the musical work.

Keywords: electronic textbook, music, general education school, timbre imagination, musical work

For citation: Fileva-Ruseva, K.G. (2023) Developing the timbre imagination of students in general education school through electronic textbooks on music. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 225–236. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/19

1. Введение

Тембр – это качество звука, имеющее важное значение для воздействия музыкального произведения, для осознания характера произведения его слушателями. Не случайно в музыке как синоним тембра используется «цвет». В этом смысле чувствительность к тембру важна для богатства и полноты музыкального восприятия, для вникания в эмоциональное содержание и колористическую щедрость тоновой пьесы. С другой стороны, тембровое воображение как способность представить себе определенную мелодию, исполненную на определенном инструменте, и воздействие исполнения как раз с этим тембром, предвидеть эмоциональный эффект определенной тембровой окраски звука или череды логично организованных звуков, колорита инструментального сопровождения песни является элементом воображения вообще. Как влияние на отдельный элемент является влиянием и на целое, точно так же благоприятное воздействие на тембровое воображение (как элемент воображения) есть благоприятное воздействие на воображение и творческое мышление вообще. Творческое мышление необходимо в любой человеческой деятельности – начиная с каждодневных бытовых практик и заканчивая решением сложных проблем. По этой причине большое значение приобретает его развитие у подростков, что является ответственностью в первую очередь школы. В учебниках по музыке для общеобразовательной школы в Болгарии авторского коллектива под руководством проф. Пенки Минчевой и особенно в электронных учебниках к учебным комплектам эта линия проведена последовательно и находчиво, и в них, наряду с множеством других творческих задач, для всего учебного курса составлены и задачи, способствующие развитию тембрового воображения.

2. Предмет, цели, задачи исследования

Предмет настоящего исследования – электронные учебники для 5, 6 и 7-го классов общеобразовательной школы в Болгарии издательства «Просвета плюс» [1–3].

Объект анализа – возможность создать электронные ресурсы, которые будут оказывать благотворное влияние на тембровое воображение учеников.

Целью исследования является представление эффективных подходов по отношению к развитию тембрового воображения учеников, реализованных в электронных учебниках по музыке.

Задачи, решение которых необходимо для осуществления данной цели, следующие:

- анализ педагогических механизмов, посредством которых каждая из рассматриваемых задач способствует развитию тембровой фантазии;
- изучение разнообразия в конструкции и тематике задач, направленных на развитие тембрового воображения;
- исследование преемственности в содействии тембровому воображению в разные годы обучения музыке в общеобразовательной школе.

3. Изучение литературных источников

Поскольку вопрос о тембровом воображении не исследован, в этом разделе представлен обзор музыкально-педагогической литературы, косвенно связанной с исследуемой проблемой.

3.1. О музыкальном слухе, воображении и ассоциациях

Композитор и музыкальный педагог Йордан Колев [4] предлагает разнообразные методы развития музыкально-творческих способностей при обучении в детских садах и начальной школе. Среди описанных задач фигурируют и такие, которые связаны с воображением и тембровым слухом.

Выдающийся болгарский музыкальный педагог Пенка Минчева [5] формулирует идею, что поскольку слух не является ведущим анализатором у человека, на занятиях по музыке музыкальный слух и в частности музыкально-слуховые представления как существенный фактор для успешного восприятия тонового произведения следует обогащать. В других своих исследованиях Минчева [6] выводит как эссенциальные условия для полноценного восприятия музыки способность подбора значимых музыкальных образцов и умение осмысливать впечатления от прослушанного музыкального произведения. Автор считает, что «активное восприятие, осмысливание и эмоциональное переживание художественного произведения не основывается только на соответствующих художественных способностях (в случае – музыкальный слух) и на объеме художественного опыта (при музыкальном восприятии – музыкально-слуховые представления), но обуславливается и такими специфическими качествами, как подвижность ассоциативного мышления, быстрота фантазийных образов. Помимо того, что являются необходимыми условиями для полноценного восприятия художественного образа, ассоциативность и фантазия при активном участии разворачиваются и развиваются в художественное восприятие» [6. Р. 22]. Далее Минчева указывает как эффективные методы для повышения качества восприятия музыки учениками в общеобразовательной школе предварительное заучивание тематического материала,

коллекции музыкальных произведений и параллели между музыкой и другими искусствами, например, поэзией, прозой, живописью. По мнению исследователя, последний метод напрямую связан с развитием ассоциативного мышления, воображения и эмоциональной культуры, которые повышают качество музыкальных восприятий учеников. То, что оба выдающихся педагога отводят важное место тембру в творческом воспитании и воображению при восприятии музыки, показывает, что они косвенно поддерживают тезу о ценности развитого тембрового воображения.

3.2. О тембре

Сравнивая особенности обучения на электронном и акустическом клавишных музыкальных инструментах, клавирный педагог Р. Жекова-Стойнова [7] затрагивает вопрос о тембровых отличиях и нюансах в эмоциональном воздействии, порожденном ими. Таким образом, она подтверждает, что различный тембр, в котором звучит пьеса, исполненная на электронном и на акустическом инструментах, ведет к разным оттенкам в характеристике нового персонажа музыкальными средствами.

3.3. Об электронных учебниках

С. Димитрова [8] исследует и сопоставляет электронные учебники по музыке трех издательств на базе 22 показателей, среди которых задачи, связанные с восприятием музыки.

4. Задачи, с помощью которых развивается тембровое воображение учеников

В этом разделе рассматриваются конкретные примеры электронных ресурсов, направленных на развитие тембрового воображения, и оценивается польза, которую они приносят, разнообразие в их конструкции и тематике, а также последовательность в осложнении задач.

В электронном учебнике по музыке для 5-го класса на с. 32 [1] в теме занятия «Рондо» размещена следующая задача – к прозвучавшей пьесе «Рондо» Дм. Кабалевского от учеников требуется мысленно «аранжировать» мелодию пьесы, выбирая, какой раздел на каком из указанных музыкальных инструментов – контрабасе, флейте и трубе – подходяще всего исполнить. Три раздела «Рондо» имеют четко выраженные различия в своем характере. Поскольку запись этой пьесы, которую слушают пятиклассники, сделан специально для учебника по музыке, специфический характер разделов ясно подчеркнут при исполнении. Первый раздел – тема – звучит эфирно, пластично, «воздушно», в записи использована тихая динамика и штрих *staccato* с грациозной акцентуацией. Второй раздел, чья мелодия удвоена в более плотном низком регистре фортепиано, исполнен с превалуированием удвоенной мелодической линии в басовом регистре, что придает еще большую насыщенность звуку, а преобладающий штрих в этом разделе В – тяжелое, плотное и отрывистое *nonlegato* для удваивающихся линий, контрастирующее с четко артикулированным *staccato* при повторяющихся тонах в среднем голосе. Третий раздел – С – звучит в динамике *f*, используемые штрихи – острое *marcato* и блистательное *staccato*, а акцентированные тона обогащены путем применения прямой педали. Эта интерпретация помогает ученикам в выборе инструмента, наиболее точно соответствующего характеру музыки в

конкретном элементе музыкальной структуры. Таким образом тихое и эфирное staccato раздела А наиболее удачно исполнить на флейте, обладающей нежным звуком с меньшей плотностью, чем та, что у трубы. Эпизод В со своей низкой, матовой звучностью подходяще всего доверить контрабасу, причем четко вырисовуется его регистровое отличие от темы и от третьего раздела. Эпизод С контрастирует с двумя остальными разделами как ладовая организация, звучит более блистательно и торжественно, что делает яркий тембр трубы самым удачным выбором для его звучания. Так, посредством подсказанного исполнением на фортепиано, знаний и накопленного слухового опыта благодаря звучащим примерам, иллюстрирующим тембровые характеристики трех предложенных в задаче музыкальных инструментов, воспринимаемым в предыдущие учебные годы, у пятиклассников формируется ясное представление о «выражении» характера разделов рондо с помощью трех различных тембров, об интригующем контрасте между темой и эпизодами, который получится при исполнении этой аранжировки, но и на базе этого представления – о приглядной конструкции элементарной рондо формы пьесы. Нити, связывающие тембр и эмоции, тембр и характер, формирующиеся посредством задач такого типа, впоследствии будут крепнуть и обогащаться с помощью новых подобных задач.

Еще на следующей странице [1. С. 33] пятиклассникам предложено сочинить и исполнить ритмическое рондо, используя заданную в электронном ресурсе модель темы, которую, согласно условию, нужно исполнить на барабанчике. Барабанчик – один из инструментов в комплекте детских музыкальных инструментов, которыми снабжена каждая школа. В условии задачи предложены ритмические группы, которые могут послужить ориентиром для учеников при сочинении «эпизодов», причем предложено первый эпизод «исполнить» карандашом по парте, второй – ладонью по парте, третий – на тарелках (пример 1).

Пример 1. Примерные ритмические группы для темы и эпизодов ритмического рондо

Example 1. Sample Rhythmic Groups for Rhythmic Rondo Theme and Episodes

Авторы предлагают, чтобы размер темы и первого эпизода был $\frac{2}{4}$, второго эпизода – $\frac{5}{8}$, а третьего эпизода – $\frac{7}{8}$. Использование заданных ритмиче-

ских групп не обязательно, их можно заменить предложенными классом. Если будут исполняться ритмические группы, схожие с предложенными в электронном ресурсе, и будут соблюдены обозначенные тембры, выяснится, что эпизод с наиболее короткими нотами предусмотрено сыграть в более быстром темпе способом, являющимся наиболее легким для исполнения и обеспечивающим его звучание с наиболее отчетливой «дикцией», – карандашом по парте, у второго эпизода будет более приглушенный тембр – ладонью по парте, а наиболее торжественное звучание – с блистательно-звонким тембром тарелок – предусмотрено для третьего эпизода, у которого самые длинные длительности и который, помимо всего прочего, должен наиболее категорически контрастировать с темой. Учащиеся могут разменять «инструменты», на которых исполняются эпизоды, и тогда выяснится, что размененные тембры не столь подходящи относительно ритмических групп, которые исполняют. Здесь с учетом того, что исключено одно мощное средство выражения и воздействия – мелодия, – внимание при восприятии результата сконцентрировано на метроритме и тембре. Так, ясно осознается вклад метроритма в воссоздание характера звукового образа, а вклад *тембра* в выяснение характера, когда отсутствует яркость выразительного средства **мелодия**, становится очень отчетливым и приглядным. Такой опыт полезен для постепенного обогащения и углубления связи между метроритмом, тембром и характером тоновых персонажей.

Электронным ресурсом подобной направленности, поскольку объект оценки – это ударные музыкальные инструменты, большинство из которых включены в учебные комплекты для общеобразовательной школы, является и задача на с. 68 электронного учебника для 5-го класса [1]. В условии предложено связать песенный жанр – предложены народная и популярная песни – с составом ударных музыкальных инструментов – барабан, бубен, тарелки или маракас, треугольник, клавесин. Чтобы решить эту задачу, пятиклассники должны представить себе звучание голоса при народном пении и при исполнении популярных песен. Голоса болгарских народных певцов звучат ярко, насыщенно, со специфической блистательной пронимающей силой, чему больше подходит первая группа инструментов, в то время как общая мягкость голоса у многих из популярных певцов предполагает сопровождение тембров более нежным звуком, т.е. инструментов второй группы. Здесь требуется, чтобы звуковое воображение учащихся было еще более тщательным. Сейчас оно направлено не только на связь тембр – характер, но еще и на другого типа связи – между тембром и стилем музыки.

Задача на связывание на с. 66 электронного учебника для 5-го класса [Там же] дает возможность соотнести тембр определенных музыкальных инструментов к песенным жанрам. В задаче требуется связать такие понятия, как усыпальная песня, маршевая песня, популярная песня, народная песня, с музыкальным инструментом, являющимся наиболее подходящим для исполнения песни конкретного типа. Естественно, при ответах следует принимать во внимание самые типичные характеристики жанров, а также тембров музыкальных инструментов. Учитывая, что:

- кроме блистательного, праздничного тембра трубы, на другом инструменте маршевая песня не звучала бы полноценно торжественно;

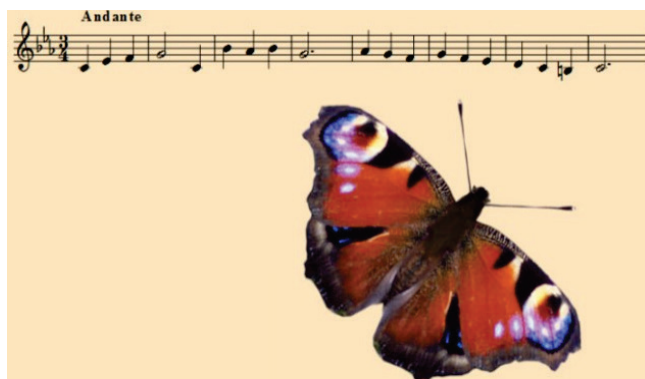
- из перечисленных музыкальных инструментов только волынка народный; сильный, острый и пробивной звук волынки подходящ для фольклорной

мелодии, т.е. народная песня прозвучала бы лучше всего в исполнении на волынке;

– усыпальная песня должна звучать тихо, напевно и нежно, вот почему самый подходящий инструмент, на котором может она прозвучать, это скрипка;

– на гитаре стильно исполнить популярную песню, а популярным песням очень часто аккомпанируют как раз гитары; правильная расстановка не только осуществлена, но и активировала представления учащихся о самом характерном в тембре каждого из инструментов, предложенных в задаче, и способствовала постепенному формированию связи тембр – стиль.

Задачи, связанные с развитием звукового воображения учащихся, созданы и в электронных учебниках для следующих классов. На с. 85 электронного учебника для 6-го класса [2] после 4 последовательных ресурсов-указаний и упражнений для работы с бесплатными компьютерными программами для нотной записи и аудиоредактирования (согласно требованию учебной программы по музыке для 6-го класса, изготовленной Министерством образования и науки Болгарии) размещена задача, в условии которой предложена простая мелодия (пример 2).



Пример 2. Мелодия, которую будут аранжировать с помощью софтвера для нотной записи

Example 2. A melody, which will be arranged by notation software

Эту мелодию следует переписать с помощью компьютерной программы для нотной записи, а уже после ее ввода изменить ее ритм таким образом, чтобы она стала звучать, как популярная песня; составить и записать сопровождение ударными инструментами, пробуя несколько вариантов исполнительского состава; что касается самой мелодии, также следует испробовать несколько различных инструментов (примерные предложения включают трубу и гитару); потом, если над задачей работают несколько ученических команд, классу надо прослушать результаты всех команд и выбрать лучший, сохраняя его в виде звукового файла. Попытки изменить тембр как мелодии, так и аккомпанемента (которые в зависимости от желания класса и от темпа, с которым он справляется, могут составлять различное число) добавляют музыкально-слуховые представления, притом представления о звучании нескольких различных инструментов, испробованных на одной и той же музыкальной ткани. Таким образом, получаются четкие представления относительно того, как изменение тембра влияет на нюансы в характере мелодии и сопровождения. Поскольку в рамках этой задачи идет речь и о сочетании

тембров мелодии с тембрами аккомпанемента, а также о выборе наиболее подходящего из испробованных вариантов относительно популярной песни, еще во время работы отдельных команд один из критериев – стилевой. С другой стороны, так как один учебный час не может быть достаточным для бесконечного множества попыток (набор инструментов, включенных в компьютерную программу, очень богатый), чтобы не потратить лишнее время, ученикам нужно заранее иметь определенное мнение об инструментах, воссоздание мелодии на которых вообще бессмысленно пробовать. Это требует более сосредоточенной работы с музыкально-слуховыми представлениями, накопленными в настоящий и в предыдущие учебные годы, и более расширенного использования наличного слухового опыта, т.е. обзора всех инструментов, имеющихся в списке определенной группы инструментов в компьютерной программе, и отказа от неподходящих, перед тем как начать испробовать их. При условии, что над задачей работали несколько команд, у решения есть и следующая стадия – прослушивание песен, подготовленных всеми командами, и выбор лучшей песни. На этом этапе, помимо полученного нового набора музыкально-слуховых представлений, стилевой критерий не менее значим при оценке результатов. Это означает, что при выполнении данной и подобных ей задач у учащихся все больше обогащается ощущение связи между тембром и стилем.

Следующий в учебнике электронный ресурс, тоже к теме «Музыка и современные технологии», продолжает эту линию [2. С. 84]. В то время как предыдущая задача была связана с освоением программы для записи нот, конкретная направленность настоящей задачи – это использование софтвера для аудиоредактирования. К заданной фразе мелодии самбы (которая нотируется в программе для создания нотных партитур и открывается с помощью программы для обработки звука – пример 3) осваивается добавление звукового эффекта. Этот звуковой эффект симулирует ударный инструмент, который будет одним из аккомпанирующих самбе.

The image shows a musical score titled "Prestissimo" on a yellow background. It consists of two main sections of staves. The top section has four staves labeled "Guitar", "Castanets", "Maracas", and "Tam-tam". The bottom section has four staves labeled "Guit", "Cast", "Mres", and "Tam-tam". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, representing a samba melody phrase.

Пример 3. Фраза из мелодии самбы

Example 3. A phrase from a samba melody

Поскольку существует несколько опций для характеристик тембра симулируемого инструмента, шестиклассникам предложено попробовать несколько вариантов и выбрать один из них. При этих попытках, как и в предыдущей задаче, тембр выбирается среди нескольких возможных, в том числе и по критерию, наиболее соответствующему *стилю* мелодии-самбы. Потом осваивается вставка звукового файла с аккомпанементом, который ученики сочиняют и нотируют, а когда они ознакомятся и с этим, – и синхронизирование звуковых файлов (чтобы не тратить время на попытки и ошибки, подходящие технические настройки для синхронизации предложены в тексте задачи). Работая над аккомпанементом еще в программе для записи нот, ученикам следует учесть не только метр и ритмические группы, но и тембры (исполнительский состав), которые будут стиливо подходящими для сопровождения самбы и совместимыми с тембром симулируемого инструмента, т.е. в память шестиклассников опять добавляются музыкально-слуховые образцы, относящиеся к связи тембр – стиль, и выбор тембров осуществляется по стиливому критерию.

Задача, уже на практическое применение накопленных темброво-стилевых представлений, сконструирована в электронном учебнике для 7-го класса [3. С. 31]. Она относится к использованию ритмической шкатулки. Это виртуальный комплект (имеющийся только в электронных ресурсах) из 16 тембров, которые можно комбинировать в группе из 1–4 одновременно звучащих. Небольшая часть тембров – ударных музыкальных инструментов, таких как тарелки и барабан, но большинство представляют различные источники шума, которые можно использовать вместо ударных инструментов, например, плескание руками, топание ногами, звон стаканов. Можно выбирать темп, размер и «исполнительский состав». В условии задачи семиклассникам предлагается настроить ритмическую шкатулку для сопровождения вальса, танго, самбы, современного танца по выбору, народного танца «право хоро», мелодии в смешанном размере по выбору. Относительно мелодии в смешанном размере нужно учесть, какие смешанные размеры можно было бы сопровождать из ритмической шкатулки, так как размеры, доступные в ней, только простые либо сложные (смешанные размеры $\frac{8}{8}$ и $\frac{12}{8}$ можно симулировать посредством акцентов. Очень важно для акцентов выбирать источник звука, обладающий подходящим тембром, который, согласно характеру сольной мелодии, выделяется в большей или меньшей мере от тембров, которые будут звучать при неакцентированных метрических временах или группах. Размер $\frac{9}{8}$ тоже имеет смешанные разновидности – например $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ или $\frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$, которые можно симулировать акцентами, но он не фигурирует в списке с размерами ритмической шкатулки). В задаче специально поставлено требование, чтобы при настраивании ученики считались, кроме как с метром, специфическими для каждого из танцев ритмическими группами и темпом, еще и с характером музыки, которую будут аккомпанировать, так как выбор тембров определяется как раз характером тонового образа. Характер танцев в немалой степени зависит от жанра, а жанровые особенности обычно связаны и с национальной спецификой (поскольку сохраняются черты музыки и танцев той страны, в которой конкретный жанр зародился). Все это оформляет более или менее ярко выраженные стиливые черты танцев. Это означает, что, считаясь с тембрами, которые будут сопровождать отдель-

ные танцы, ученикам придется принимать во внимание и эти стиливые черты. Некоторым танцам обычно аккомпанируют определенные инструменты, но совсем небольшая часть этих инструментов включена в комплект ритмической шкатулки, что значительно усложняет задачу. В таком случае чтобы выбрать исполнительский состав, уже недостаточно знать, какие инструменты, как правило, сопровождают танец, а еще необходимо, чтобы эти инструменты были заменены наличными, причем имитирующие тембры выбирают так, чтобы они не нарушили *характер и стиль* танца. Относительно мелодии в смешанном размере существует и дополнительное осложнение – для тембра, которому будет доверена задача симулировать смешанный метр посредством акцента, следует предвидеть, насколько отчетливо допустимо его выделение среди остальных тембров, что связано в основном со стиливыми характеристиками конкретного танца (мелодии в смешанных метрах чаще всего танцевальные), а также то, будет ли этот тембр использоваться только при трехвременных группах (что является подходящим, если трехвременная группа подчеркивается ясно движениями, присущими танцу) или может маркировать первую долю каждой группы, что способствовало бы довыяснению метрической пульсации. Все эти тщательные решения, которые нужно принять, в свою очередь, углубляют и обогащают создаваемую в предыдущие годы связь тембр – стиль и способствуют развитию тембрового воображения учащихся. Семиклассникам не под силу было бы принимать такие решения успешно, если бы их тембровое воображение не развивалось последовательно в предыдущие годы.

Творческие коллективы авторов учебных комплектов для обеспечения нужд общеобразовательных школ в Болгарии формируются по приглашению издательств, имеющих лицензию на издание учебников. После того как будут уже готовы получить одобрение и включение в список предложенных для использования в общеобразовательных школах, 12 учебных комплектов по музыке этих обладающих лицензиями на издание учебной литературы издательств проходят три этапа оценки, и каждый из этих этапов – элиминационный, т.е. учебный комплект может выпасть из дальнейшей процедуры оценки. Первая из оценок – это оценка рецензента, который представляет свою рецензию в соответствующее издательство, и его имя указывается в поле со знаком охраны авторского права учебника (что представляет его ответственность за качество учебника). Вторая стадия представляет собой проверку и оценку командой экспертов Министерства образования и науки Болгарии. Успешно прошедшие и эту фазу, учебные комплекты предоставляются 1 800 учителям (в том числе и учителям музыки) из различных городов страны, которые тоже проверяют и оценивают их. После этой проверки предстоит «естественный отбор» – учебные комплекты становятся предпочитаемыми или же в меньшей степени используемыми в школах, что сказывается на возможности конкретного авторского коллектива заключить договор с обладающим лицензией на издание учебников издательством и на следующий год. Авторский коллектив рассмотренных учебников музыки работает в данном составе с 2006 г., а координатор коллектива – Пенка Минчева, автор учебников с 1974 г. Это является надежным сертификатом качества и успешности учебников.

5. Выводы

1. Обеспечено достаточное число электронных ресурсов, с помощью которых формируется и развивается тембровое воображение учеников.

2. Подходящим образом составленными задачами в сознании подростков культивируются полезные для богатства музыкального восприятия связи между тембром и характером, тембром и стилем тонового произведения.

3. Созданные с такой целью задачи разнообразны и ориентированы на развитие различных сторон тембрового воображения.

4. Линия развития звукового воображения учеников последовательно проведена в различные годы учебного курса.

5. Задачи усложняются постепенно, причем каждый новый уровень сложности тщательно подготавливается внимательно.

Все задачи, связанные с развитием тембрового воображения учеников, представляют создание чего-то нового. Этот новый продукт создается из звуков, отличающихся своей тембровой окраской, своим цветом. Акт создания новинки, творение, причем из интригующей материи колоритно-тембристых звуков, – это что-то волнующее, запоминающееся, остающееся в сознании надолго после того, как продукт был сотворен. Так, благодаря частому использованию звуковым творчеством посредством электронных ресурсов в учебниках, подростки ищут способы вложить свое видение, свой собственный путь решения, свой творческий подход и личностный колорит и при других деятельности, выполняемых ими.

Список источников

1. Минчева П., Пехливанова П., Филева Кр., Христова Св. Музыка 5. клас. София : Просвета плюс, 2016.
2. Минчева П., Филева Кр., Христова Св. Музыка 6. клас. София : Просвета плюс, 2017.
3. Минчева П., Бояджиева М., Филева Кр., Христова Св., Кацарова Д. Музыка 7. клас. София: Просвета плюс, 2018.
4. Колев Й. Творческо развитие на деца от предучилищна и начална училищна възраст. София : Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1995.
5. Mincheva P. Teaching Creative Abilities of Children in Music Education in the General School // International Journal of Literature and Arts. Special Issue: Musical Theory, Psychology, Pedagogy and Performing. 2015. Vol. 3, № 5-1, October. P. 31–36.
6. Mincheva P. Perceiving Music – One of Fundamental Activities at Mass School // International Journal of Literature and Arts. Special Issue: Music and Dance. 2017. Vol. 5, № 5-1. P. 21–28.
7. Жекова-Стойнова Р. За клавирно обучение при електронен и акустичен музикален инструмент // Информационни технологии в образованието. Предизвикателства и възможности, Пловдив : УИ „П. Хилендарски“, 2019. С. 246–255.
8. Димитрова С. Образованието в света и електронните учебници (1. 4. клас). Варна : Колор Принт – ПАК, 2016.

References

1. Mincheva, P., Pekhlianova, P., Fileva, Kr. & Khristova, Sv. (2016) *Muzika 5. klas*. Sofia: Pro-sveta plyus.
2. Mincheva, P., Fileva, Kr. & Khristova, Sv. (2017) *Muzika 6. klas*. Sofia: Prosveta plyus.
3. Mincheva, P., Boyadzhieva, M., Fileva, Kr., Khristova, Sv. & Katsarova, D. (2018) *Muzika 7. klas*. Sofia: Prosveta plyus.
4. Kolev, Y. (1995) *Tvorcheshko razvitie na detsata ot preduchilishchna i nachalna uchilishchna v"zrast*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Okhridski."

5. Mincheva, P. (2015) Teaching Creative Abilities of Children in Music Education in the General School. *International Journal of Literature and Arts. Special Issue: Musical Theory, Psychology, Pedagogy and Performing*. 3(5-1). pp. 31–36.

6. Mincheva, P. (2017) Perceiving Music – One of Fundamental Activities at Mass School. *International Journal of Literature and Arts*. 5(5-1). pp. 21–28.

7. Zhekova-Stoynova, R. (2019) *Za klavirnото obuchenie pri elektronen i akustichen muzikalen instrument*. Plovdiv: P. Khilendarski. pp. 246–255.

8. Dimitrova, S. (2016) *Obrazovaniето v sveta i elektronnite uchebnitsi (1. 4. klas)*. Varna: Kolor Print – PAK.

Сведения об авторе:

Филева-Русева К.Г. – кандидат психологических наук, доцент фортепиано (обязательный инструмент), кафедра фортепиано и аккордеона Академии музыкального, танцевального и изобразительного искусств им. профессора Асена Диамандиева (Пловдив, Болгария). E-mail: krassyfilleva@abv.bg

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Fileva-Ruseva K.G. – Academy of Music, Dance and Fine Arts (Plovdiv, Bulgaria). E-mail: krassyfilleva@abv.bg

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 03.06.2020;
одобрена после рецензирования 06.12.2020; принята к публикации 05.08.2023.*

*The article was submitted 03.06.2020;
approved after reviewing 06.12.2020; accepted for publication 05.08.2023.*

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья
УДК 930:001.06+719 "1920/1990"
doi: 10.17223/22220836/51/20

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ Г.Н. ПОТАНИНА (1920-е – НАЧАЛО 1990-х гг.)

Иван Александрович Голев

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

Аннотация. В статье освещается история изучения научного наследия выдающегося исследователя Северной и Центральной Азии и общественного деятеля Григория Николаевича Потанина в советский период. Отмечается, что в первые послереволюционные десятилетия не было специальных работ, посвященных изучению научной деятельности Г.Н. Потанина, только после Великой Отечественной войны исследователи вновь стали обращаться к трудам Г.Н. Потанина, обсуждая при этом общественно-политические взгляды ученого.

Ключевые слова: Г.Н. Потанин, научное наследие, советская историография

Для цитирования: Голев И.А. К истории изучения научного наследия Г.Н. Потанина (1920-е – начало 1990-х гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 237–244. doi: 10.17223/22220836/51/20

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

TO THE HISTORY OF THE STUDY OF THE SCIENTIFIC HERITAGE G.N. POTANIN (1920S – EARLY 1990S)

Ivan A. Golev

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

Abstract. The article is devoted to the history of studying the scientific works of the researcher of North and Central Asia Grigory Nikolaevich Potanin (1835–1920). It turned out that immediately after the establishment of Soviet power, Potanin was declared a political enemy. So almost nothing was written about Potanin in early years of soviet period. Brief references to Potanin's scientific activities were left by M.B. Shatilov and others. Some later the work of G.V. Krusser was published, and critical of Potanin's political position was in it. After the Great Patriotic War the Soviet leadership needed new names of Russian researchers to raise patriotism. During that period academician V.A. Obruchev wrote his works of Potanin, firstly in soviet science he described Potanin as a big investigator.

Obruchev's attention to the personality and scientific works of G.N. Potanin was a real signal that his name was returning from oblivion. It undoubtedly contributed to the emergence of new scientific works on Potanin. During the period of political thaw, in 1950–60s, the works of A.G. Grumm-Grzhimailo, S.I. Rudenko, E.A. Masanova, S.F. Koval spoke about the importance of Potanin's scientific works. It's true, that there were historical works on Siberian history authors of which didn't mention Potanin as scientist. The most detailed study of Potanin was carried out by professor G.I. Pelikh. In 1982 she wrote a book that was published 25 years later. Then Ya.R. Koshelev and M.K. Azadovsky wrote about Potanin's research in the field of folklore. They noted that Potanin was one of the greatest folklorists of his time. A great deal of work on the study of Potanin's work was carried out by professor A.M. Sagalaev, who wrote very interesting book about him. Sagalaev studied Potanin's folklore hypothesis in detail and came to the conclusion that Potanin's ideas were innovative. So in the early 1990s the basis for the historiographical study of Potanin's works was formed.

Keywords: G.N. Potanin, scientific heritage, Soviet historiography

For citation: Golev, I.A. (2023) To the history of the study of the scientific heritage G.N. Potanin (1920s–early 1990s). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 237–244. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/20

Григорий Николаевич Потанин, выдающийся исследователь Северной и Центральной Азии, охватил своими трудами многие отрасли науки. Систематизированные результаты его многообразной деятельности вполне обоснованно определяются как научное наследие и с давних пор привлекают внимание исследователей. Известно, что еще при жизни Г.Н. Потанину были посвящены многочисленные статьи, в которых его вклад в науку не подвергался сомнению, а сам он признавался одним из ведущих российских исследователей. С установлением советской власти Г.Н. Потанин был объявлен «политическим врагом» и «орудием одурачивания крестьянских и рабочих масс» [1. С. 212]. В оценке его трудов возобладала установка на то, что можно было пользоваться его научными результатами, но одновременно называть его контрреволюционером, противником социалистической революции. Требуется, на мой взгляд, детализировать историю изучения потанинского наследия в советский период, расширить и конкретизировать историографию потанинских трудов, начатую М.Б. Шейнфельдом, В.Г. Мирзоевым, Т.В. Родионовой [2–4].

Важно отметить, что в первые пореволюционные десятилетия, когда в советской исторической науке утверждалась марксистско-ленинская концепция исторического развития, публикаций, посвященных Г.Н. Потанину, как и некоторым другим российским ученым, практически не было. Только в музееведческих работах П.П. Хороших и М.Б. Шатилова (переизданных в книге «Музееведческое наследие Северной Азии») коротко упоминается участие Г.Н. Потанина в деятельности Иркутского музея, Археологического музея Императорского Томского университета и Музея прикладных знаний в Томске [5. С. 26–27, 90]. Кроме того, научные заслуги Г.Н. Потанина как пушеченника по Центральной Азии отмечены в статье В.А. Обручева, опубликованной в Большой советской энциклопедии [6]. Что касается общественно-политической деятельности Г.Н. Потанина, то она получила крайне негативную оценку в книге Г.В. Круссера о сибирском областничестве. С характерной для своего времени партийно-политической нетерпимостью Г.В. Круссер утверждает, что «Потанин твердо верил в творящую роль буржуазии не толь-

ко на определенном этапе экономического развития, но и тогда, когда она была разбита революцией, он упорно возвращался на прежние позиции либерального буржуазного интеллигента». Используя документы следственной комиссии по «делу сибирского сепаратизма» 1865 г., Г.В. Круссер цитирует показания Потанина о сибирском патриотизме и обозначает их как «вылазки под академическим гербом», против которых «требуется тщательная борьба» [7. С. 4, 57].

Смена парадигмы в изучении потанинского наследия наметилась во второй половине 1940-х гг. На подъеме советского патриотизма после Победы в Великой Отечественной войне, а также и в рамках политической кампании борьбы с космополитизмом потребовалось возвращение забытых имен многих русских исследователей. Личность Г.Н. Потанина в этом отношении подходила идеально. В 1947 г. увидела свет работа Ю.Н. Бессонова и В.Я. Якубовича, посвященная жизни и научному творчеству Григория Потанина и его друга Чокана Валиханова. Данную работу едва ли можно назвать строгим исследованием, скорее это научно-популярное сообщение о путешествиях Г.Н. Потанина. Тем не менее важно заметить, что впервые в советский исторической литературе Григорий Николаевич Потанин был назван «универсальным ученым». Кроме того, в завершение небольшой книги говорилось, что «советский народ высоко оценил заслуги выдающегося путешественника и ученого-этнографа» [8. С. 74].

В том же 1947 г. вышла книга Героя Социалистического Труда, действительного члена Академии наук СССР В.А. Обручева о Г.Н. Потанине, в которой автор пытается «обелить» имя забытого исследователя. В этой работе и в ее последующем переиздании 1953 г. В.А. Обручев поставил Г.Н. Потанина в один ряд с признанными в Советском Союзе исследователями-путешественниками Н.М. Пржевальским и М.В. Певцовым, назвал всех троих пионерами в изучении Внутренней Азии. При этом академик Обручев вполне справедливо отметил, что для этнографии Потанин сделал больше, чем Певцов и Пржевальский вместе взятые [9. С. 269–270]. Впоследствии В.А. Обручев сумел организовать переиздание двух главных научных трудов Г.Н. Потанина – «Очерки Северо-Западной Монголии» и «Тангутско-тибетская окраина и Центральная Монголия».

Внимание В.А. Обручева к личности и научным трудам Г.Н. Потанина прозвучало как сигнал того, что его имя возвращается из небытия, и это, несомненно, способствовало появлению новых исследовательских работ, посвященных Потанину. В разгар политической оттепели 1950-х гг. появился целый ряд работ о Г.Н. Потанине в изданиях Всесоюзного Географического общества. Так, А.Г. Грумм-Гржимайло осветил вклад Потанина в развитие географической науки. Этнографическим изысканиям Г.Н. Потанина были посвящены работы С.И. Руденко и Э.А. Масанова, а в статье С.Ф. Ковалёва освещаются совместные научные исследования Г.Н. Потанина и И.Д. Черского [10–12]. Важно, что все названные работы лишены идеологических установок и политизации, столь характерных для советской историографии, и представляют Г.Н. Потанина как крупного исследователя Азии.

Интересно, что томские исследователи И.М. Разгон и М.Е. Плотникова, высказывавшие категорическое несогласие с общественно-политической деятельностью Г.Н. Потанина, подчеркивали, что научные труды Г.Н. Потанина

«не потеряли значения и по сегодняшний день» [13. С. 138]. Однако в 5-томной «Истории Сибири», получившей широкое признание в СССР, имя Г.Н. Потанина упоминается лишь вскользь: в разделе, посвященном исследователям Сибири, отмечена работа Г.Н. Потанина совместно с П.П. Семеновым по подготовке дополнений к книге К. Риттера «Землеведение Азии». Авторы этого раздела, И.Л. Клеопов и Ф.А. Кудрявцев, характеризуют все крупные научные экспедиции XIX – начала XX в., но ни разу не говорят об исследованиях Г.Н. Потанина. Они только упоминают, что «весной 1892 г. Обручев получил предложение участвовать в экспедиции Г.Н. Потанина в Китай и Тибет» [14. С. 379–390].

Весомый вклад в изучение научного наследия Г.Н. Потанина принадлежит Г.И. Пелих. Нужно отметить, что она внимательнейшим образом изучила научные и публицистические труды Г.Н. Потанина, собирала фактический материал в библиотеках, музеях и архивах. Ее монография, подготовленная в 1982 г., увидела свет только в 2006 г., уже после смерти автора. Первой среди ученых, освещавших потанинские труды, Г.И. Пелих подробно охарактеризовала методы исследовательской работы Г.Н. Потанина, особо отметила комплексный характер его исследований, высказала высокую оценку «незаядному знакомству со специальной естественнонаучной, географической и этнографической литературой». По мнению Г.И. Пелих, Потанин «опередил развитие буржуазной исторической мысли», и в доказательство указывала на системное видение мира, соглашалась с его суждениями о влиянии экономики и природы на развитие общества, выявлением межэтнических и межпопуляционных связей как условиях общественного прогресса. Другое дело, что Г.И. Пелих не могла отказаться от критики, суть которой заключалась в том, что Потанин «хорошо знал сочинения Маркса», но «не принял марксизма». Поэтому она рассматривала историческую концепцию Потанина как «мелкобуржуазную форму утопического социализма», а следовательно, по ее логике, отсталой и отжившей [15. С. 137, 143–147].

Отдельно стоит сказать об изучении фольклорных разысканий Г.Н. Потанина, которым посвящены работы Я.Р. Кошелева и М.К. Азадовского. Я.Р. Кошелев, критически высказываясь о потанинской гипотезе о восточном происхождении средневекового европейского эпоса, высоко оценил его деятельность по сбору и изучению сибирского фольклора [16. С. 183]. Другое дело высказывания М.К. Азадовского о том, что «фольклористические изучения Потанина были обусловлены его областническими тенденциями». Можно только предполагать, что отсылка М.К. Азадовского к областничеству Потанина не несла в себе отрицательного заряда, присущего советской историографии. Тем более, что Азадовский характеризовал исследователя как «апологета» и «защитника» жителей азиатского региона и говорил о том, что Потанин всегда стремился показать великое прошлое и великую культуру кочевых народов [17. С. 955].

Новая оценка фольклористических разысканий Г.Н. Потанина дана томским этнографом А.М. Сагалаевым. Нужно отметить, что книга, написанная им совместно с журналистом В.М. Крюковым и выпущенная на исходе советского периода, представляет одно из самых фундированных исследований жизни, научной и общественной деятельности Г.Н. Потанина. Томские авторы охарактеризовали Г.Н. Потанина как исследователя и автора многих

научных работ. Сравнивая его с другими современными ему учеными, в частности с Пржевальским, они писали: «Конечно, его книги – не захватывающее чтение о неведомых странах и приключениях путешественников. „Очерки Северо-Западной Монголии“ и „Тангутско-Тибетская окраина Китая...“ создавались не по воспоминаниям, а на основе тех записей, что Потанин вел на месте. Книги Потанина подкупают очарованием подлинности, и эта подлинность является результатом не просто наблюдений над окружающим миром, но его переживанием, осмыслением».

И все же главное, на мой взгляд, достоинство работы А.М. Сагалаева заключается в изучении фольклорных трудов Г.Н. Потанина. На основе архивных документов, сохранившихся в Научной библиотеке ТГУ, и потанинских публикаций А.М. Сагалаев предложил оригинальную научную концепцию изучения сибирской фольклористики. Он характеризует Потанина как одного из зачинателей этнографического направления в отечественной фольклористике, раскрывает основы его интереса к фольклору как духовному наследию тюрко-монгольских народов, способствовавших формированию их этнической идентичности. При всех неточностях перевода и неудачах в сравнительных характеристиках Г.Н. Потанин, по свидетельству А.М. Сагалаева, «вплотную подошел к вопросу о матрице (или архетипическом образе), о гипотетическом центральном образе древней мифологии и его частных воплощениях» [18. С. 93–94, 128–137].

В послевоенные десятилетия советские исследователи приступили к выявлению и археографической обработке писем и воспоминаний Г.Н. Потанина, отложившихся в хранилищах разных городов СССР. Итогом этой кропотливой работы стало 5-томное издание «Письма Г.Н. Потанина» (Иркутск, 1987–1992), а также два тома «Литературного наследия Сибири» (Новосибирск, 1983–1986). Названные археографические издания сопровождались полновесными комментариями и обстоятельными предисловиями. Во вступительной статье к воспоминаниям Г.Н. Потанина, опубликованном в 6-м томе «Литературного наследия Сибири», составитель и редактор издания Н.Н. Яновский попытался оправдать Г.Н. Потанина: «Как бы отрицательно мы не относились сегодня к постепенному поправению одного из основателей сибирского областничества, нельзя не согласиться с тем, что перед нами встает по воспоминаниям крупный ученый-путешественник, талантливый писатель-публицист, блестящий организатор научных обществ, школ, курсов, литературных объединений и решительный защитник бесправных народов Сибири, ее аборигенов» [19. С. 32]. А составители 5-томного собрания потанинских писем без всяких оговорок причисляют Г.Н. Потанина к плеяде таких ученых-естествоиспытателей, как П.П. Семенов-Тянь-Шанский, Н.М. Пржевальский, М.В. Певцов, Н.А. Козлов. Впервые в советской исследовательской литературе они высказывают высокую и справедливую оценку его трудов «как по богатству и новизне собранных им этнографических материалов, так и по разносторонности научных результатов его путешествий и исследований природы и населения Азии». И, видимо, вслед за В.А. Обручевым, а также используя информацию публикуемых писем, авторы редакционной статьи обозначают важный вклад Г.Н. Потанина в ботанику, зоологию, геологию, историю, этнографию, фольклористику и лингвистику [20. С. 5].

В завершение избранного для изучения временного периода скажу, что во второй половине 1980-х гг. стали появляться работы молодых тогда исследователей Сибири Н.М. Дмитриенко, М.В. Шиловского [21–22]. В них выявлялись новые грани исследовательской деятельности Г.Н. Потанина и по сути подготавливалось изучение его научного наследия, состоявшееся чуть позже в исторических условиях обновления общественного развития. Новый поворот в историографии потанинского наследия требует, конечно же, новых разысканий.

Список источников

1. *Томский некрополь*. Списки и некрологи погребенных на старых томских кладбищах. 1827–1939 / отв. ред. Н.М. Дмитриенко. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2001. 328 с.
2. *Шейнфельд М.Б.* Историография Сибири (конец XIX – начало XX в.). Красноярск, 1973. 399 с.
3. *Мирзоев В.Г.* Историография Сибири: домарксистский период. М. : Мысль, 1970. 391 с.
4. *Родионова Т.В.* Советская историография деятельности Г.Н. Потанина // Этюды культуры–2006: материалы Всероссийской. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск, 19 апреля 2006 г. Ч. 1: Музеология и культурное наследие. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2006. С. 176–181.
5. *Музееведческое наследие Северной Азии*. Вып. 1: Труды музееведов 1920-х гг. / публ. Э.И. Черняка, Н.М. Дмитриенко, И.А. Сизовой и др. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2018. 184 с.
6. *Обручев В.А.* Потанин Григорий Николаевич // Большая советская энциклопедия. М. : ОГИЗ, 1940. Т. 46. Стб. 540–542.
7. *Круссер Г.* Сибирские областники. Новосибирск : ГИЗ, Запсиботделение, 1931. 100 с.
8. *Бессонов Ю.Н., Якубович В.Я.* По внутренней Азии (Ч.Ч. Валиханов и Г.Н. Потанин). М. : Гос. изд-во геогр. лит., 1947. 80 с.
9. *Обручев В.А.* Г.Н. Потанин. Жизнь и деятельность. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1947. 281 с.
10. *Руденко С.И.* Григорий Николаевич Потанин как этнограф // Известия Всесоюзного географического общества. 1963. Т. 95, вып. 2. С. 177–180.
11. *Масанов Э.А.* Труды Г.Н. Потанина – важный источник по этнографии казахского народа // Известия Академии наук Казахской ССР. Серия истории, археологии и этнографии. Вып. 3 (14). Алма-Ата, 1960. С. 70–79.
12. *Коваль С.Ф.* Г.Н. Потанин и И.Д. Черский (новые материалы) // Известия Всесоюзного Географического общества. 1961. Т. 93, вып. 3. С. 250–253.
13. *Разгон И.М., Плотнокова М.Е.* Г.Н. Потанин в годы социалистической революции и Гражданской войны в Сибири // Вопросы истории Сибири. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1965. Вып. 2. С. 138–153.
14. *История Сибири с древнейших времен до наших дней : в 5 т. Т. 3: Сибирь в эпоху капитализма* / гл. ред. А.П. Окладников, В.И. Шунков. Л. : Наука, 1968. 531 с.
15. *Пелих Г.И.* Историческая концепция Г.Н. Потанина / публ. А.Т. Топчия; ред. Н.В. Се-ребренников. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2006. 166 с.
16. *Кошелев Я.Р.* Русская фольклористика Сибири (XIX – начало XX в.). Томск: Изд-во Том. ун-та, 1962. 349 с.
17. *Азадовский М.К.* История русской фольклористики: [переиздание] / сост. и отв. ред. О.А. Платонов. М. : Ин-т русской цивилизации, 2014. 1056 с.
18. *Сагалаев А.М., Крюков В.М.* Г.Н. Потанин: опыт осмысления личности. Новосибирск : Наука, 1991. 231 с.
19. *Яновский Н. О «Воспоминаниях» Г.Н. Потанина* // Литературное наследство Сибири / гл. ред. Н.Н. Яновский. Новосибирск : Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1983. Т. 6. С. 7–32.
20. *От редакции* // Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. 2-е изд., перераб. и доп. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1987. Т. 1. С. 5–9.
21. *Дмитриенко Н.М.* Дореволюционные авторы о городах Западной Сибири эпохи капитализма // Вопросы историографии и источниковедения Сибири периода капитализма. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1985. С. 98–109.

22. Шиловский М.В. Г.Н. Потанин и Алтай // Алтай в прошлом и настоящем: 50 лет Алтайского края : тезисы докладов к научно-практической конференции. Барнаул, 1987. С. 90–93.

References

1. Dmitrienko, N.M. (ed.) (2001) *Tomskiy nekropol'. Spiski i nekrologi pogrebennykh na starykh tomskikh kladbishchakh. 1827–1939* [The Tomsk necropolis. Lists and obituaries of those buried in old Tomsk cemeteries. 1827–1939]. Tomsk: Tomsk State University.
2. Sheinfeld, M.B. (1973) *Istoriografiya Sibiri (konets XIX – nachalo XX v.)* [Historiography of Siberia (late 19th – early 20th century)]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical Institute.
3. Mirzoev, V.G. (1970) *Istoriografiya Sibiri: domarksistskiy period* [Historiography of Siberia: The pre-Marxist period]. Moscow: Mysl'.
4. Rodionova, T.V. (2006) Sovetskaya istoriografiya deyatelnosti G.N. Potanina [Soviet historiography of G.N. Potanin's activities]. *Etyudy kul'tury–2006* [Etudes of Culture – 2006]. Proc. of the Conference. Tomsk, April 19, 2006. Tomsk: Tomsk State University. pp. 176–181.
5. Chernyak, E.I., Dmitrienko, N.M., Sizova, I.A. et al. (2018) *Muzeedvcheskoe nasledie Severnoy Azii* [Museum Heritage of North Asia]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University.
6. Obruchev, V.A. (1940) Potanin Grigoriy Nikolaevich. In: *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia]. Vol. 46. Moscow: OGIZ. Col. 540–542.
7. Krusser, G. (1931) *Sibirskie oblastniki* [Siberian Oblastniki]. Novosibirsk: GIZ, Zapsibotdelenie.
8. Bessonov, Yu.N. & Yakubovich, V.Ya. (1947) *Po vnutrenney Azii (Ch.Ch. Valikhanov i G.N. Potanin)* [On inner Asia (C.Ch. Valikhanov and G.N. Potanin)]. Moscow: Gos. izd-vo geogr. lit.
9. Obruchev, V.A. (1947) *G.N. Potanin. Zhizn' i deyatelnost'* [G.N. Potanin. Life and Activity]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
10. Rudenko, S.I. (1963) Grigoriy Nikolaevich Potanin kak etnograf [Grigory Nikolaevich Potanin as an ethnographer]. *Izvestiya Vsesoyuznogo geograficheskogo obshchestva*. 95(2). pp. 177–180.
11. Masanov, E.A. (1960) Trudy G.N. Potanina – vazhnyy istochnik po etnografii kazakhskogo naroda [Grigory Potanin's works as an important source on the ethnography of the Kazakh people]. *Izvestiya Akademii nauk Kazakhskoy SSR. Seriya istorii, arkheologii i etnografii*. 3(14). pp. 70–79.
12. Koval, S.F. (1961) G.N. Potanin i I.D. Cherskiy (novye materialy) [G.N. Potanin and I.D. Cherskiy (new materials)]. *Izvestiya Vsesoyuznogo geograficheskogo obshchestva*. 93(3). pp. 250–253.
13. Razgon, I.M. & Plotnikova, M.E. (1965) G.N. Potanin v gody sotsialisticheskoy revolyutsii i Grazhdanskoy voiny v Sibiri [G.N. Potanin during the years of the socialist revolution and the Civil War in Siberia]. In: *Voprosy istorii Sibiri* [Questions of the History of Siberia]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University. pp. 138–153.
14. Okladnikov, A.P. & Shunkov, V.I. (eds) (1968) *Istoriya Sibiri s drevneyshikh vremen do nashikh dney* [History of Siberia from ancient times to the present]. Vol. 3. Leningrad: Nauka.
15. Pelikh, G.I. (2006) *Istoricheskaya kontseptsiya G.N. Potanina* [G.N. Potanin's Historical Concept]. Tomsk: Tomsk State University.
16. Koshelev, Ya.R. (1962) *Russkaya fol'kloristika Sibiri (XIX – nachalo XX vv.)* [Russian folkloristics of Siberia (the 19th – early 20th century)]. Tomsk: Tomsk State University.
17. Azadovskiy, M.K. (2014) *Istoriya russkoy fol'kloristiki* [History of Russian folkloristics]. Moscow: Institute of Russian Civilization.
18. Sagalaev, A.M. & Kryukov, V.M. (1991) *G.N. Potanin: opyt osmysleniya lichnosti* [G.N. Potanin: On understanding personality]. Novosibirsk: Nauka.
19. Yanovskiy, N. (1983) O “Vospominaniyakh” G.N. Potanina [About “Memoirs” by G.N. Potanin]. In: Yanovskiy N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Literary Heritage of Siberia]. Vol. 6. Novosibirsk: Zap.-Sib. kn. pp. 7–32.
20. Grumm-Grzhimaylo, A.G., Koval, S.F., Koshelev, Ya.R. & Yanovskiy, N.N. (eds) (1987) Ot redaktsii [Editorial]. In: Potanin, G.N. *Pis'ma G.N. Potanina* [G.N. Potanin's Letters]. 2nd ed. Vol. 1. Irkutsk: Irkutsk State University. pp. 5–9.
21. Dmitrienko, N.M. (1985) Dorevolutsionnye avtory o gorodakh Zapadnoy Sibiri epokhi kapitalizma [Pre-revolutionary authors about the cities of Western Siberia in the era of capitalism]. In: Zinoviev, V.P. (ed.) *Voprosy istoriografii i istochnikovedeniya Sibiri perioda kapitalizma* [Questions of Historiography and Source Study of Siberia During Capitalism]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 98–109.
22. Shilovskiy, M.V. (1987) G.N. Potanin i Altay [G.N. Potanin and Altai]. *Altay v proshlom i nastoyashchem: 50 let Altayskogo kraya* [Altai in the past and present: 50 years of the Altai region]. Proc. of the Conference. Barnaul. pp. 90–93.

Сведения об авторе:

Голев И.А. – аспирант Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия).

E-mail: potaninoved@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Golev I.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: potaninoved@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.05.2023;
одобрена после рецензирования 07.07.2023; принята к публикации 05.08.2023.*

*The article was submitted 11.05.2023;
approved after reviewing 07.07.2023; accepted for publication 05.08.2023.*

Научная статья

УДК 904+338.483

doi: 10.17223/22220836/51/21

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ НА ТЕРРИТОРИИ ОЭЗ ТРТ «БИРЮЗОВАЯ КАТУНЬ»: К ВОПРОСУ ОБ ОЦЕНКЕ ТУРИСТСКОГО ПОТЕНЦИАЛА

Кирилл Юрьевич Кирюшин¹, Юлия Владимировна Кирюшина²

^{1,2} *Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия*

¹ *kirill-kirushin@mail.ru*

² *ykirushina@mail.ru*

Аннотация. В статье подводятся итоги работ по интеграции объектов археологического наследия на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» (Алтайский край РФ) в сферу туризма. Исследованные памятники тюркского времени музеефицированы и включены в программу экскурсий. Трансляция историко-культурного наследия тюркских народов Алтая в туристскую индустрию крайне актуальна и востребована в современном обществе. Знакомство с культурой тюркских народов способствует пониманию культурного разнообразия и формирует толерантные отношения между народами Российской Федерации.

Ключевые слова: тюркская культура, археологические исследования, историко-культурное наследие, туристские ресурсы

Для цитирования: Кирюшин К.Ю., Кирюшина Ю.В. Историко-культурное наследие тюркских народов на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь»: к вопросу об оценке туристского потенциала // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 245–257. doi: 10.17223/22220836/51/21

Original article

HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF TURKISH PEOPLES ON THE TERRITORY OF SEZ TRT “TURQUOISE KATUN”: TO THE QUESTION ABOUT THE ASSESSMENT OF TOURIST POTENTIAL

Kirill Yu. Kiryushin¹, Yuliya V. Kiryushina²

^{1,2} *Altai state university, Barnaul, Russian Federation*

¹ *kirill-kirushin@mail.ru*

² *ykirushina@mail.ru*

Abstract. The article summarizes the results of work on the integration of archaeological heritage sites on the territory of the SEZ TRT “Biryuzovaya Katun” (Altai Territory of the Russian Federation) into the tourism sector. As a result of the research, settlement, memorial and burial complexes from the Eneolithic era to the ethnographic time were identified and studied, among which the monuments of the Turkic time occupy a special place. All investigated monuments of the Turkic time are museumified and included in the excursion program.

As a result of research on the territory of the SEZ TRT “Turquoise Katun”, an archaeological microdistrict was identified, which is characterized by a number of features due to the

presence of karst cavities in this area. The peculiarities of this complex of objects are associated with the ideas of the Altai population in antiquity, the Middle Ages and in ethnographic time about the sacredness of the area, which is recorded in archaeological, ethnographic and folklore material. A significant share in the corpus of the received sources is occupied by materials of the memorial and burial complexes of the Turkic time. All investigated burial complexes have survived to our time in an undisturbed state. There is no doubt that the studied monuments are highly informative and provide new material about ritual actions that were still unknown among the ancient Turkic population of Altai.

The work experience has shown that the translation of the historical and cultural heritage of the Turkic peoples of Altai into the tourism industry is extremely relevant and in demand in modern society. Acquaintance with the culture of the Turkic peoples contributes to the understanding of cultural diversity and forms tolerant relations between the peoples of the Russian Federation.

The article discusses the methodology for assessing the tourist cultural and historical resources of the Turkic time on the territory of the SEZ TRT "Turquoise Katun". The authors come to the conclusion that the studied Turkic monuments have survived to our time in an undisturbed state, are highly informative and provide new material about the cult and ritual actions of the Turkic population of Altai. It is also concluded that the scientific literature has not developed clear methods for assessing tourist cultural and historical resources. The lack of developed criteria for assessing tourist cultural and historical resources negatively affects the prospects for the development of scientific and educational tourism in Altai.

The paper notes that the high level of scientific research carried out makes it possible to transmit the results obtained to the tourism sector. Work experience 2004-2012 at the "Turquoise Katun" on the integration of the archaeological heritage of the SEZ TRT "Turquoise Katun" allows us to conclude that the subjective assessment of the authors is confirmed by tourists and tour operators who have visited the archaeological park "Crossroads of Worlds".

Keywords: Turkic culture, archeological research, historical and cultural heritage, tourist resources

For citation: Kiryushin, K.Yu. & Kiryushina, Yu.V. (2023) Historical and cultural heritage of turkish peoples on the territory of SEZ TRT "Turquoise Katun": to the question about the assessment of tourist potential. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 245–257. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/21

Принятие Администрацией Алтайского края постановления «О развитии туризма и спортивно-оздоровительного отдыха в Алтайском районе» от 15.04.2002 № 199 [1] позволило начать хозяйственное освоение левобережной территории р. Катунь. Это постановление стало отправной точкой для развития туристской инфраструктуры района и повлекло за собой строительство дорог, мостов, многочисленных туристских комплексов. В 2007 г. решением Правительства России на территории района создается особая экономическая зона туристско-рекреационного типа «Бирюзовая Катунь» [2].

До 2002 г. на территории особой экономической зоны туристско-рекреационного типа (далее – ОЭЗ ТРТ) «Бирюзовая Катунь» (Алтайский район Алтайского края) был известен только один памятник археологии – «Большая Тавдинская пещера». В 2002–2010 гг. основные усилия археологических изысканий были направлены на выявление и исследование объектов историко-культурного наследия, которые могли быть уничтожены в ходе хозяйственного освоения территории [3. С. 90–94]. В результате исследований были выявлены и изучены поселенческие, поминальные и погребальные комплексы от эпохи энеолита до этнографического времени, среди которых особое место занимают памятники тюркского времени.

В 2004 г. проводятся раскопки кургана тюркского времени у Тавдинских пещер, в котором был захоронен подросток с жеребенком с богатым сопроводительным инвентарем [4. С. 22, 58]. После раскопок курган был реконструирован на том же месте.

В мае 2005 г. между руководством «Бирюзовой Катунь» и Алтайским государственным университетом (далее – АлтГУ) заключен договор по интеграции объектов археологического наследия туркомплеса в сферу туризма. В результате этого у подножия Большой Тавдинской пещеры создается археологический парк «Перекресток миров» [5. С. 138–142].

В 2005 г. в лесу на берегу р. Катунь был раскопан курган «Бирюзовая Катунь-1». В могильной яме обнаружено погребение мужчины 50–65 лет в сопровождении коня [6. С. 48–50]. У погребенного не было зубов на верхней челюсти, так что образовался костный валик, а все альвеолы заросли [Там же. С. 49]. В районе головы человека расчищены четыре наконечника стрелы, под нижней челюстью – крупное тесло, на груди – небольшой железный инструмент, у правого бедра – нож, в районе тазовых костей – гарнитура от стрелкового и основного поясов. В челюстях лошади находились удила с псалиями, по бокам у брюшной части – два стремени, у правой бедренной кости задней ноги – подпружная пряжка. Особый интерес вызывает находка над левым коленом каменной зернотерки и куранта, у правого бедра – скопление зерен растений, которые, видимо, были помещены в мешочек. Среди найденных семян определена основная зерновая культура просо и небольшое количество семян сорных растений [7. С. 342]. Особенности погребального обряда и сопроводительного инвентаря позволили датировать этот объект 2-й пол. VII – 1-й пол. VIII в., т.е. временем существования II Восточно-тюркского каганата (682–744 гг.) [Там же. С. 94–100].

Летом 2005 г. в 40 м от кургана исследована «поминальная оградка Бирюзовая Катунь-1», рядом с которой находились фрагменты каменного изваяния, которые удалось аплицировать [8. С. 45–50]. Изваяние сделано из плоской плиты высотой 53 см, слегка трапецевидной формы с треугольным верхним краем и скошенным нижним краем. Ее боковые грани и верхняя часть подшлифованы. На плите видны следы выбивки, оформляющие нижний контур лица, отчетливо прослеживаются рот, глаза и головной убор, немного хуже – дополнительные детали в оформлении изваяния: усы, рука с сосудом и пояс. Центральная часть лица между глазами и ртом сколота. Вероятно, целью таких действий было обезображивание лица. Изображение пояса на изваянии выполнено очень схематично, также в технике поверхностной выбивки. Верхний контур головы изваяния симметрично заострен, напоминая по форме шапку-башлык. Над глазами, в той же технике глубокой выбивки, сделаны две перпендикулярные линии-канавки, передающие нижний край головного убора в виде треугольной выемки над переносом [Там же].

Подобные изображения шапок есть на тюркских изваяниях из местности Кеме-Кечу в Горном Алтае [9. С. 130–140, 158]. Датировка поминального комплекса «Бирюзовая Катунь-1», учитывая аналогии изваянию, определена в рамках 2-й пол. VII – 1-й пол. X века [10. С. 94–100].

В исследованном в 2006 г. кургане «Бирюзовая Катунь-3» на дне могилы обнаружено одиночное захоронение человека, уложенного на спину с вытя-

нутыми конечностями и ориентированного головой на юго-восток [11. С. 237–239]. В погребении обнаружены изделия из бронзы – детали стрелкового пояса, гарнитура основного наборного пояса, бронзовая серьга – и железа; 14 наконечников стрел, кольцо, тесло, инструмент для обработки дерева и нож. По составу найденного инвентаря, конструкциям насыпи и положению умершего в могиле данный курган входит в круг памятников тюркской археологической культуры. Способ погребения (одиночная ингумация) отличает его от тюркской погребальной традиции. Не исключена иная этническая принадлежность умершего, который тем не менее, судя по сопроводительным вещам, являлся полноправным членом тюркского общества. Погребения по способу одиночной ингумации очень редко, но встречаются в тюркских памятниках [12. С. 139]. Анализ вещевого комплекса позволяет датировать курган «Бирюзовая Катунь-3» периодом 2-й пол. VII – 1-й пол. VIII в. [11. С. 239].

Летом 2006 г. в районе р. Усть-Уба обнаружена руническая надпись [13. С. 57–59]. Она представляет собой два горизонтально расположенных знака. Первый (правый) знак соответствует мягкой букве «р (рус.), r (лат.)» орхон-енисейского алфавита. Он мог иметь самостоятельное значение и переводится как слово «эр, ег» – *муж, мужчина* [14. С. 175–176]. Второй (левый) знак обозначает твердую букву «т, t» и характерен для енисейского варианта рунического письма [15. С. 10]. В самостоятельном значении он соответствует слову «ат, ab» – *имя, титул* [14. С. 64]. Сочетание обоих знаков может указывать и на одно слово «эрат, eät» – *мужи, воины* [Там же. С. 175–176]. По аналогии с более полными руническими текстами Горного Алтая, можно предположить и то, что надпись передает словосочетание «эр аты, ег аті» – *его мужское (геройское) имя или его мужа-воина имя* [15. С. 10]. Датировка усть-убинской надписи определяется по характерному написанию буквы «т, t» в виде двойного острого угла или «домика», которое встречается в енисейских надписях и не известно по орхонским текстам [Там же. С. 50–52]. Енисейское письмо вполне определенно связывается с господством кыргызов в горной части Алтая после 840 г. и длилось по XI в. включительно. Именно в это время население Алтая могло перенять у кыргызов особенности написания рунических знаков, которые встречаются среди наскальных надписей. Таким образом, надпись с р. Усть-Уба можно отнести к периоду 2-й пол. IX – XI в. В результате проведенного обследования по р. Усть-Уба, впервые на территории Алтайского края была документально зафиксирована наскальная руническая надпись, которая на сегодняшний день является самым северным объектом в корпусе горноалтайских рунических памятников.

В 2009 г. экспозицию археологического парка «Перекресток миров» дополнил курган у подножия Большой Тавдинской пещеры «Бирюзовая Катунь-9» [16. С. 270–272]. На дне могилы, в северо-восточной половине ямы, расчищен скелет мужчины 50–55 лет, у которого отсутствовали зубы на верхней челюсти и коренные на нижней челюсти. Подобная ситуация прослежена в процессе исследования одиночного кургана «Бирюзовая Катунь-1». Новые находки позволили говорить о ритуальных действиях, которые до сих пор были неизвестны у древнетюркского населения Алтая. В юго-западной части могильной ямы находилась лошадь. Раскопанный объект по основным признакам погребального обряда соответствует канонам тюркской культуры

[16. С. 270–272]. Сопроводительный инвентарь из исследованного кургана представлен предметами вооружения, костюма, орудиями труда и снаряжения верхового коня. Исходя из аналогий, курган «Бирюзовая Катунь-9» следует отнести ко времени II Восточно-тюркского каганата. Учитывая наличие в нем архаичного стремени и псалиев, возможно, его датировку следует ограничить 2-й пол. VII в. [12. С. 94–100].

Стоит отметить, что территория нижней Катуни начиная со времени существования II Восточно-тюркского каганата (682–744 гг.) входила в ареал распространения тюркской культуры. Курганы Бирюзовой Катуни-1, -3, -9 маркируют собой северную границу этого государства в пределах Горного Алтая [Там же].

Можно констатировать, что в результате исследований на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» выявлен археологический микрорайон, который характеризуется рядом черт, обусловленных наличием в этом районе карстовых полостей [17. С. 105]. В научной литературе уже указывалось, что особенности данного комплекса объектов связаны с представлениями населения Алтая в древности, средневековье и в этнографическое время о священности местности, что фиксируется в археологическом, этнографическом и фольклорном материале [Там же С. 106]. Значительную долю в корпусе полученных источников занимают материалы поминальных и погребальных комплексов тюркского времени. Все исследованные погребальные комплексы дошли до нашего времени в неповрежденном состоянии. Не вызывает сомнений, что исследованные памятники высокоинформативны и дают новый материал о ритуальных действиях, которые до сих пор были неизвестны у древнетюркского населения Алтая.

Если археологическая составляющая полученных результатов не вызывает сомнений, то с «туристской» составляющей все гораздо сложнее. Все исследованные объекты тюркского времени идеально соответствовали критериям отбора «археологических памятников (объектов) для музеефикации:

- историческая значимость;
- сохранность памятника (объекта);
- информативность;
- доступность;
- современное значение» [18. С. 50].

Как уже отмечалось выше, летом 2005 г. начаты работы по интеграции объектов археологического наследия «Бирюзовой Катуни» в сферу туризма, в рамках которого у подножия Большой Тавдинской пещеры были начаты работы по созданию археологического парка «Перекресток миров». Непосредственно на территории парка располагались курган «Бирюзовая Катунь-9» и курган с захоронением подростка с жеребенком, исследованный в 2004 г. Все исследованные объекты тюркского времени – курганы «Бирюзовая Катунь-1» и «Бирюзовая Катунь-3», «поминальная ограда Бирюзовая Катунь-1», а также комплекс этнографического времени «Бирюзовая Катунь-12» перенесены и воссозданы в первоначальном виде согласно результатам исследований на территории археологического парка. Фотографии рунической надписи, обнаруженной на р. Усть-Уба, украсили выставочный павильон на территории археологического парка и расширили программу экскурсий.

В системе существующих разработок вызывает интерес классификация по «стадии исследования памятника археологии», предложенная Д.В. Бойцовой [19. С. 4–5]. В данной классификации «IV стадия характеризуется завершением полевых исследований на объекте археологии, определением способа дальнейшего использования памятника или его консервации» [Там же. С. 5]. Эта стадия исследования памятника археологии «предполагает формирование полноценного комплекса туристических услуг для проведения культурно-познавательных, событийных, деловых и образовательных мероприятий, при этом снижается уровень интереса туристов-волонтеров по отношению к памятнику археологии как к объекту исследования» [Там же]. Вызывает непонимание такой термин, как «туристы-волонтеры». Как показывает практика у туристов, приехавших отдохнуть и получить новые впечатления, и у волонтеров, принимающих участие в археологических исследованиях, абсолютно разная мотивация. Волонтер, который хотя бы раз в жизни принимал участие в археологических раскопках, понимает хотя бы немного затраченные специалистами-археологами трудозатраты по музеефикации курганов или культовых объектов. У таких людей интерес при посещении археологического парка только возрастает. Можно констатировать, что значительную часть туристов археологическое наследие абсолютно не интересует ни в каком виде. Для людей, интересующихся прошлым, создан «полноценный комплекс туристических услуг для проведения культурно-познавательных, событийных, деловых и образовательных мероприятий».

В отечественной научной литературе детально разработана методика оценки природных ресурсов туризма [20. С. 122]. Разработка «методов оценки культурно-исторических ресурсов в Российской Федерации остается актуальной и по сей день» [Там же]. С точки зрения теории туристского ресурсо-ведения «информативность культурно-исторических объектов для целей туризма может быть измерена количеством необходимого и достаточного времени на их осмотр» [Там же. С. 121]. Исследователи также отмечают, что «условно памятники археологии и прилегающие к ним земли можно классифицировать по площади занимаемой территории:

- малые (< 1 га);
- средние (1–10 га);
- крупные (10–50 га);
- крупнейшие (> 50 га)» [19. С. 4].

Согласно подобным классификациям и подходам, площадь, на которой находятся исследованные курганы на территории археологического парка «Перекресток миров», менее 0,1 га, и даже со всеми реконструированными объектами и выставочным павильоном – менее 1 га. Такой показатель, как «количество необходимого и достаточного времени на их осмотр», невозможно выразить в абсолютных цифрах или каких-то количественных показателях. Быстрым шагом можно обойти эти объекты за три-четыре минуты. Как показывает практика, демонстрировать имеющиеся объекты, рассказывать об истории их открытия и изучения, а также об истории древних тюрков и современных тюркских народах Евразии можно несколько часов.

Для повышения информативности поминальных и погребальных комплексов на территории археологического парка «Перекресток миров» около каждого объекта установлен информационный баннер, на котором показан

процесс раскопок и представлены наиболее значимые находки. На территории парка «Перекресток миров» построен выставочный павильон, в котором в летний период экспонировалось сборное погребение тюркского воина с конем.

Для большей наглядности был изготовлен манекен тюркского воина (автор А.В. Маркин). Комплект вооружения воина включает копии панциря, шлема и меча. Ламеллярный панцирь выполнен по археологическим находкам железных пластин из памятника Кудыргэ (тюркская культура, раскопки А.А. Гавриловой, Улаганский район Республики Алтай) [10. С. 141]. Реконструкция шлема выполнена на основе археологической находки из могильника Балык-Соок-I (тюркская культура, раскопки В.Д. Кубарева, Онгудайский район Республики Алтай) [Там же]. Образцом для копии меча послужила находка из могильника Сростки-I (сросткинская культура, раскопки М.Д. Копытова, Бийский район Алтайского края) [Там же. С. 142].

В результате проблема «информативности культурно-исторических объектов для целей туризма» была успешно разрешена. В зависимости от аудитории, целей и задач экскурсии по тюркским объектам в археологическом парке могла варьировать от 20–30 до 60–90 мин. В процессе разработки экскурсии широко использовались этнографические материалы по этнографии алтайцев, легенды о происхождении тюрок, письменные свидетельства об истории, духовной и материальной культуре монголов. Об attractiveness инновационного туристского продукта красноречиво свидетельствуют записи посетителей парка в книге отзывов [Там же. С. 192–195]. Для многих посетителей парка увиденное и услышанное оказалось совершенно неожиданным открытием. Многие с удивлением обнаружили рядом с собой археологические объекты, которые раскрывали дверь в прошлое и настоящее тюркских народов Северной Евразии.

Д.В. Бугров, рассматривая историческое наследие и этнокультурные традиции как ресурс развития туристского потенциала регионов, отметил «две характерные закономерности», «связанные с представлениями россиян относительно объектов туристского интереса» и регионами их проживания [21. С. 272]. По мнению автора, россияне, «проживающие к западу от Волги, склонны отмечать преимущественно историко-культурные достопримечательности», «жители регионов, расположенных к востоку от Волги, предпочитают выделять главным образом природно-ландшафтные памятники» [Там же]. Отмеченные исследователем закономерности в полной мере проявляются на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь». Приходится констатировать, что памятник природы Большая Тавдинская пещера пользуется у туристов несравненно большей популярностью, чем археологический парк «Перекресток миров», который расположен у ее подножия. В археологический парк приходит только 10–12% от числа туристов, посетивших пещеры.

По мнению специалистов, «невозможной является медико-биологическая оценка культурно-исторических ресурсов» [20. С. 122]. С медико-биологической характеристикой рассматриваемых объектов ситуация однозначна. В период с конца апреля и до середины июля территория становится опасной из-за большого количества клещей, которые являются разносчиками таких болезней, как энцефалит, боррелиоз, тиф и болезнь Лайма. Проведение

экскурсий возможно только после специальной обработки территории от клещей.

Как отмечают исследователи, «технологическая оценка культурно-исторических ресурсов туризма может осуществляться по следующим критериям: степень физической сохранности объекта (высокая, средняя, низкая); время комфортного срока использования объекта; пропускная способность (количество человек в день); количество экспонатов для показа; удобство осмотра объектов туристами; процент объектов показа, доступных для туристов на данный момент; возможность улучшения технологических свойств объекта» [20. С. 122].

Если попробовать применить эти критерии к объектам тюркского и этнографического времени на территории археологического парка «Перекресток миров», получается достаточно оптимистичная картина. «Степень физической сохранности» всех объектов можно оценить как высокую. Единственное, что необходимо для сохранности объектов, – регулярная прополка. Территория ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» отличается высоким режимом увлажнения и как следствие обильной растительностью. В период с 2012 по 2017 г. поминальная оградка «Бирюзовая Катунь-1» задерновалась до такой степени, что произошла, по сути дела, ее вторичная археологизация и пришлось проводить вторичную зачистку этого объекта.

«Время комфортного срока использования объекта» в целом совпадает со временем туристского сезона на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» с апреля по октябрь. «Пропускная способность (количество человек в день)» может иметь примерную, очень приблизительную оценку. В 2008 г. максимальное количество туристов в день составило около 300 человек. Это очень небольшая цифра, реальная пропускная способность в день с учетом проведения 30–40-минутной экскурсии может и должна быть как минимум в 5–6 раз больше. «Количество экспонатов для показа» – крайне сложный для оценки показатель, так как это количество может увеличиваться или уменьшаться в зависимости от того, как организовано экскурсионное обслуживание посетителей парка. «Удобство осмотра объектов туристами» – все объекты находятся у подножия Большой Тадинской пещеры. Перепад высот при прохождении маршрута экскурсий не превышает нескольких метров. По всей территории археологического парка проложены дорожки. С одной стороны, сделано все, чтобы «дорожки» сливались с окружающей природой, с другой стороны, в любую погоду после дождя и непогоды можно комфортно передвигаться по парку даже людям с ограниченными возможностями. «Процент объектов показа, доступных для туристов на данный момент» равен или приближается к 100. «Возможность улучшения технологических свойств объекта» – этот критерий крайне расплывчат и аморфен; с одной стороны, улучшать свойства каменных выкладок не представляется возможным, с другой стороны, возможности размещения рядом с объектами тюркского времени информационных материалов и различных реконструкций безграничны.

Эстетическая оценка культурно-исторических ресурсов «зависит от таких показателей, как уникальность, эстетическая емкость и способность к психологическому воздействию, разнообразие пейзажей и гармония с окружающей средой. Понятие „эстетическая емкость“ предполагает физическое и

культурное состояние осматриваемого объекта, количество деталей и фрагментов, из которых он состоит» [20. С. 122]. Исследователи также отмечают, что «эстетическая оценка имеет один большой недостаток – субъективизм при оценке объектов людьми в силу „различий эстетического восприятия у каждого отдельно взятого человека“, „несовпадения мнения экспертов с мнением туристов в отношении одного и того же объекта“, „различий в мировоззрении и мировосприятии различными категориями туристов одних и тех же историко-культурных объектов“» [Там же]. Последние обстоятельства крайне важны для рассматриваемых объектов, так как наряду с восторженными отзывами посетителей [10. С. 192–195] приходилось слышать и прямо противоположные.

Важным фактором оценки культурно-исторических ресурсов является выявление «надежности» объектов [22. С. 92]. По мнению исследователей, этот показатель «определяется двумя факторами: устойчивостью к рекреационным нагрузкам и соответствием в течение длительного времени ценностным критериям туристов» [Там же]. Первый фактор в отношении рассматриваемых объектов без всяких сомнений можно оценить как очень высокий. Каменные кладки погребальных и поминальных комплексов находятся под открытым небом, не требуют специального температурно-влажностного режима, способны выдержать любой поток туристов.

На втором факторе – «соответствие в течение длительного времени ценностным критериям туристов» – стоит остановиться более подробно. Как отмечают исследователи, «несмотря на изменения политических, социально-экономических условий, сохраняется устойчивый интерес к объектам Всемирного наследия ЮНЕСКО (комплекс пирамид в Египте, исторический центр Рима, Санкт-Петербурга и т.д.). Вместе с тем ряд объектов, наиболее посещаемых в советский период в России, например, ленинские места, утратили притягательность с изменением идеологических установок в обществе» [Там же]. Можно констатировать, что объекты историко-культурного наследия тюркского времени не подвержены сиюминутной политической и идеологической конъюнктуре, и, следовательно, их с полным основанием можно отнести к категории «надежных» объектов.

Еще один критерий, которому придается важное значение, – это так называемая «комплексность объектов». Как отмечают исследователи, у «одиноких объектов (за некоторым исключением) гораздо меньше шансов стать туристским ресурсом по сравнению с группой интересных объектов. Комплексно размещенные объекты способны притягивать туристов и стимулировать дальнейшее развитие окружающей территории для создания здесь крупной системы туризма» [20. С. 47–48]. Как уже отмечалось выше, начало работ по интеграции объектов археологического наследия ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» в сферу туризма изначально было вызвано активным хозяйственным освоением этой территории. В настоящее время на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» создана современная туристская инфраструктура (средства размещения, питания, различные социально-экономические объекты, средства досуга и развлечения). Нахождение рассматриваемых поминальных и погребальных памятников тюркского времени на территории туристско-рекреационного типа (уже являющейся «крупной системой туризма») обеспечивает так называемую «комплексность объектов».

Можно констатировать, что высокий уровень туристского потенциала культурно-исторического наследия тюркского времени на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» не вызывает сомнений. Объективная оценка туристских культурно-исторических ресурсов тюркского времени на территории ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» является объектом дискуссий и на данном этапе исследования невозможна. По мнению авторов, уровень рассматриваемых ресурсов достаточно высок. Высокий уровень проведенных научных исследований позволяет транслировать полученные результаты в сферу туризма. Опыт работ 2004–2012 гг. по интеграции археологического наследия ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» позволяет сделать вывод, что субъективная оценка авторов находит подтверждение у туристов, посетивших археологический парк «Перекресток миров».

Развитие научного (познавательного) туризма связано с целым комплексом проблем (технологическими, кадровыми, социальными и пр.), и в этом отношении опыт работ по интеграции археологического наследия ОЭЗ ТРТ «Бирюзовая Катунь» до сих пор не стал предметом серьезного анализа. Как уже отмечалось, в научной литературе в отношении между научным сообществом и профессионалами реального туристского сектора прослеживается устойчивая тенденция – туроператоры, «декларируя необходимость развития сферы въездного и внутреннего туризма, почти не используют колоссальный отечественный опыт изучения нашего древнейшего прошлого» [21. С. 270]. Все сказанное выше полностью соотносится с реалиями работ на «Бирюзовую Катунь». В то же время опыт показал, что работы по интеграции объектов археологического наследия в современную туристскую индустрию вызывают неподдельный интерес у туристов. Знакомство с культурой тюркских народов для многих открывает ранее неизвестные страницы истории, способствует пониманию культурного разнообразия и формирует толерантные отношения между народами Российской Федерации.

Список источников

1. *Постановление «О развитии туризма и спортивно-оздоровительного отдыха в Алтайском районе»* от 15.04.2002 г. № 199. (В редакции постановления Администрации Алтайского края от 02.09.2002 г. № 481).
2. *Постановление Правительства РФ* от 3 февраля 2007 г. № 69 «О создании на территории Алтайского района Алтайского края особой экономической зоны туристско-рекреационного типа».
3. *Кирюшин К.Ю., Кондрашов А.В., Семибратов В.П.* Археологическое обследование в Алтайском районе по левому берегу р. Катунь в 2004 г. (перспективы использования археологических объектов в сфере туризма) // *Сохранение и изучение культурного наследия Алтая*. Вып. XIV. Барнаул, 2005.
4. *Бородовский А.П., Бородовская Е.Л.* Археологические памятники горной долины нижней Катуни в эпоху палеометалла. Новосибирск : Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2013.
5. *Кирюшина Ю.В.* Археологические парки в системе культурного наследия России // *Известия Алтайского государственного университета*. Сер.: Педагогика и психология. Право. Филология и искусствоведение. Философия, социология и культурология. Экономика. 2010. № 2/1.
6. *Кирюшин К.Ю., Кондрашов А.В., Семибратов В.П.* Исследование одиночного кургана древнетюркского времени на территории природного парка «Бирюзовая Катунь» в 2005 г. // *Полевые исследования в Верхнем Приобье и на Алтае 2005 г.* Археология, этнография, устная история. Барнаул : БГПУ, 2006. Вып. 2.

7. Кирюшин К.Ю., Семибратов В.П., Силантьева М.М., Терёхина Т.А. Палеоботанические данные по материалам исследования кургана Бирюзовая Катунь-1 // Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края. Барнаул : Азбука, 2006. Вып. XV.
8. Кирюшин К.Ю., Горбунов В.В., Волков П.В. Тюркское изваяние с Бирюзовой Катуни // Полевые исследования в Верхнем Приобье и на Алтае. 2007 г.: Археология, этнография, устная история. Барнаул : АлтГПА, 2009. Вып. 4.
9. Кубарев В.Д. Древнетюркские изваяния Алтая. Новосибирск : Наука, 1984.
10. Кирюшин К.Ю., Кирюшина Ю.В., Семибратов В.П., Кирюшин Ю.Ф., Горбунов В.В. Историко-культурное наследие Бирюзовой Катуни (опыт интеграции в сферу туризма). Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2013.
11. Кирюшин К.Ю., Матрёнин С.С. Раскопки кургана раннего средневековья Бирюзовая Катунь-3 // Сохранение и изучение культурного наследия Алтая. Барнаул : Алт. полиграф. комбинат, 2009. Вып. XVII.
12. Горбунов В.В. Военное дело населения Алтая в III–XIV вв. Часть II: Наступательное вооружение (оружие). Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2006.
13. Кирюшин К.Ю., Горбунов В.В., Данышин О.В. Руническая надпись с реки Усть-Уба (Алтайский район Алтайского края) // Полевые исследования в Верхнем Приобье и на Алтае 2006 г. Археология, этнография, устная история. Барнаул : БГПУ, 2007. Вып. 3.
14. Древнетюркский словарь / под. ред. В.М. Наделяева, Д.М. Насилова, Э.Р. Тенишева, А.М. Щербака. Л. : Наука, 1969.
15. Кызласов И. Л. Памятники рунической письменности Горного Алтая : учеб. пособие. Горно-Алтайск : РИО ГАГУ, 2002.
16. Кирюшин К.Ю., Горбунов В.В., Тишкин А.А., Семибратов В.П. Исследование тюркского кургана на территории «Бирюзовой Катуни» // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск : Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2009. Т. XV.
17. Кирюшин К.Ю. Специфика археологического микрорайона «Бирюзовая Катунь» в сравнении с синхронными памятниками сопредельных территорий // Известия Алтайского государственного университета. Сер.: История. Политология. 2009. № 4/1.
18. Медведь А.Н. Музеефикация памятников археологии в России (прошлое и настоящее). М. : Изд-во «ГНОМ и Д», 2004.
19. Бойцова Д.В. Система классификаций памятников археологии как фактор формирования объектов научно-туристической инфраструктуры // Архитектон: Известия вузов. 2019. № 4 (68). С. 1–10.
20. Кусков А.С. Туристское ресурсоведение. М. : Академия, 2008.
21. Бугров Д.В. Историческое наследие и этнокультурные традиции как ресурс развития туристского потенциала регионов // Известия УрФУ. Серия 2: Гуманитарные науки. 2017. Т. 19, № 4 (169). С. 268–278.
22. Кирпина Е.Н. Туристское ресурсоведение. Тюмень : Изд-во Тюм. гос. ун-та, 2014.

References

1. The Administration of the Altai Territory. (2002) *Postanovleniya "O razvitiy turizma i sportivno-ozdorovitel'nogo otdykha v Altayskom rayone" ot 15.04.2002 g. № 199. (V redaktsii Postanovleniya Administratsii Altayskogo kraya ot 02.09.2002 g. N 481)* [Resolution No. 199 "On the development of tourism and sports and recreation in the Altai region" dated April 15, 2002. (As amended by the Resolution of the Administration of the Altai Territory dated September 2, 2002, No. 481)].
2. The Russian Federation. (2007) *Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 3 fevralya 2007 g. N 69 "O sozdanii na territorii Altayskogo rayona Altayskogo kraya osoboy ekonomicheskoy zony turistsko-rekreatsionnogo tipa* [Decree N 69 of the Government of the Russian Federation of February 3, 2007, "On the creation of a special economic zone of a tourist and recreational type on the territory of the Altai region of the Altai Territory"].
3. Kiryushin, K.Yu., Kondrashov, A.V. & Semibratov, V.P. (2005) *Arkheologicheskoe obsledovanie v Altayskom rayone po levomu beregu r. Katun' v 2004 g. (perspektivy ispol'zovaniya arkheologicheskikh ob"ektov v sfere turizma)* [An archaeological survey in the Altai region on the left bank of the Katun in 2004 (prospects for the use of archaeological sites in the field of tourism)]. In: Tishkin, A.A. (ed.) *Sokhranenie i izuchenie kul'turnogo naslediya Altaya* [Conservation and study of the cultural heritage of Altai]. Vol. XIV. Barnaul: Altai State University.

4. Borodovskiy, A.P. & Borodovskaya, E.L. (2013) *Arkheologicheskie pamyatniki gornoy doliny nizhney Katuni v epokhu paleometalla* [Archaeological monuments of the mountain valley of the lower Katun in the paleometal era]. Novosibirsk: SB RAS.
5. Kiryushina, Yu.V. (2010) *Arkheologicheskie parki v sisteme kul'turnogo naslediya Rossii* [Archaeological parks in the system of cultural heritage of Russia]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Pedagogika i psikhologiya. Pravo. Filologiya i iskusstvovedenie. Filosofiya, sotsiologiya i kul'turologiya. Ekonomika.* 2/1.
6. Kiryushin, K.Yu., Kondrashov, A.V. & Semibratov, V.P. (2006) *Issledovanie odinochnogo kurgana drevnetyurkskogo vremeni na territorii prirodnogo parka "Biryuzovaya Katun"* v 2005 g. [The study of a single mound of ancient Turkic times on the territory of the Turquoise Katun Natural Park in 2005]. In: *Polevye issledovaniya v Verkhnem Priob'e i na Altae 2005 g. Arkheologiya, etnografiya, ustnaya istoriya* [Field Research in the Upper Ob region and Altai 2005. Archeology, Ethnography, Oral History]. Vol. 2. Barnaul: BSPU.
7. Kiryushin, K.Yu., Semibratov, V.P., Silantieva, M.M. & Terekhina, T.A (2006) *Paleobotanicheskie dannye po materialam issledovaniya kurgana Biryuzovaya Katun'-1* [Paleobotanical data based on materials from the study of the Biryuzovaya Katun'-1 mound]. In: Tishkin, A.A. (ed.) *Sokhranenie i izuchenie kul'turnogo naslediya Altayskogo kraya* [Conservation and Study of the Cultural Heritage of the Altai Territory]. Vol. XV. Barnaul: Azbuka.
8. Kiryushin, K.Yu., Gorbunov, V.V. & Volkov, P.V. (2009) *Tyurkskoe izvyaniye s Biryuzovoy Katuni* [A Turkic sculpture from the Turquoise Katun]. In: *Polevye issledovaniya v Verkhnem Priob'e i na Altae. 2007 g.: Arkheologiya, etnografiya, ustnaya istoriya* [Field research in the Upper Ob region and Altai. 2007: Archaeology, ethnography, oral history]. Vol. 4. Barnaul: AltSPA.
9. Kubarev, V.D. (1984) *Drevnetyurkskie izvyaniya Altaya* [Ancient Turkic sculptures of Altai]. Novosibirsk: Nauka.
10. Kiryushin, K.Yu., Kiryushina, Yu.V., Semibratov, V.P., Kiryushin, Yu.F. & Gorbunov, V.V. (2013) *Istoriko-kul'turnoe nasledie Biryuzovoy Katuni (opyt integratsii v sferu turizma)* [Historical and cultural heritage of Turquoise Katun (integration into the tourism sector)]. Barnaul: Altai State University.
11. Kiryushin, K.Yu. & Matrenin, S.S. (2009) *Raskopki kurgana rannego srednevekov'ya Biryuzovaya Katun'-3* [Excavations of the early Middle Ages mound Turquoise Katun-3]. In: Tishkin, A.A. (ed.) *Sokhranenie i izuchenie kul'turnogo naslediya Altayskogo kraya* [Conservation and Study of the Cultural Heritage of the Altai Territory]. Vol. XVII. Barnaul: Alt. poligraf. kom-binat.
12. Gorbunov, V.V. (2006) *Voennoe delo naseleniya Altaya v III–XIV vv.* [Military affairs of the population of Altai in the 3rd – 14th century]. Vol. 2. Barnaul: Altai State University.
13. Kiryushin, K.Yu., Gorbunov, V.V. & Danshin, O.V. (2007) *Runicheskaya nadpis' s reki Ust'-Uba (Altayskiy rayon Altayskogo kraya)* [Runic inscription from the Ust-Uba River (Altai region of the Altai Territory)]. In: *Polevye issledovaniya v Verkhnem Priob'e i na Altae 2006 g. Arkheologiya, etnografiya, ustnaya istoriya* [Field research in the Upper Ob region and Altai 2006. Archeology, ethnography, oral history]. Vol. 3. Barnaul: BSPU.
14. Nadelyaev, V.M., Nasilov, D.M., Tenishev, E.R. & Shcherbak, A.M. (eds) (1969) *Drevnetyurkskiy slovar'* [Ancient Turkic Dictionary]. Leningrad: Nauka.
15. Kyzlasov, I.L. (2002) *Pamyatniki runicheskoy pis'mennosti Gornogo Altaya* [Monuments of runic writing in the Altai Mountains]. Gorno-Altaysk: GASU.
16. Kiryushin, K.Yu., Gorbunov, V.V., Tishkin, A.A. & Semibratov, V.P. (2009) *Issledovanie tyurkskogo kurgana na territorii "Biryuzovoy Katuni"* [The study of a Turkic mound on the territory of the "Turquoise Katun"]. In: Derevianko, A.P. & Molodin, V.I. (eds) *Problemy arkheologii, etnografii, an-tropologii Sibiri i sopredel'nykh territoriy* [Problems of Archeology, Ethnography, Anthropology of Siberia and Adjacent Territories]. Vol. 15. Novosibirsk: SB RAS.
17. Kiryushin, K.Yu. (2009) *Spetsifika arkheologicheskogo mikrorayona "Biryuzovaya Katun"* v sravnenii s sinkhronnymi pamyatnikami sopredel'nykh territoriy [Specificity of the archaeological microdistrict "Biryuzovaya Katun" in comparison with synchronous monuments of adjacent territories]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Istoriya. Politologiya.* 4/1.
18. Medved, A.N. (2004) *Muzeifikatsiya pamyatnikov arkheologii v Rossii (proshloe i nastoyashchee)* [Museumification of archaeological monuments in Russia (past and present)]. Moscow: GNOM i D.
19. Boytsova, D.V. (2019) *Sistema klassifikatsiy pamyatnikov arkheologii kak faktor formirovaniya ob'ektov nauchno-turisticheskoy infrastruktury* [The system of classifications of archaeological monuments as a factor in the formation of objects of scientific and tourism infrastructure]. *Arkhiton: izvestiya vuzov.* 4(68). pp. 1–10.

20. Kuskov, A.S. (2008) *Turistskoe resursovedenie* [Tourism resource science]. Moscow: Akademiya.

21. Bugrov, D.V. (2017) Istoricheskoe nasledie i etnokul'turnye traditsii kak resurs razvitiya turistskogo potentsiala regionov [Historical heritage and ethnocultural traditions as a resource for the development of tourism potential of regions]. *Izvestiya UrFU. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*. 19(4). pp. 268–278.

22. Kiprina, E.N. (2014) *Turistskoe resursovedenie* [Tourism resource studies]. Tyumen: Tyumen State University.

Сведения об авторах:

Кирюшин К.Ю. – кандидат исторических наук, доцент кафедры рекреационной географии, сервиса, туризма и гостеприимства Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: kirill-kirushin@mail.ru

Кирюшина Ю.В. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: ykirushina@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kiryushin K.Yu. – Altai state university, (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kirill-kirushin@mail.ru

Kiryushina Y.V. – Altai state university, (Barnaul, Russian Federation). E-mail: ykirushina@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 23.01.2021;
одобрена после рецензирования 02.02.2021; принята к публикации 05.08.2023.*

*The article was submitted 23.01.2021;
approved after reviewing 02.02.2021; accepted for publication 05.08.2023.*

Научная статья

УДК 39+004

doi: 10.17223/22220836/51/22

МЕТОДИКА ОБМЕРОВ ЗДАНИЙ МЕТОДОМ ЛАЗЕРНОГО СКАНИРОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ДВУХ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛАСТИ)

Анна Юрьевна Майничева¹, Евгения Александровна Груздева²,
Елена Юрьевна Орлова³

¹ *Институт археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук,
Новосибирск, Россия*

^{1,2} *Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств
им. А.Д. Крычкова, Новосибирск, Россия*

³ *Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии.
Дизайн. Искусство), Москва, Россия*

¹ *annmaini@gmail.com*

² *eagruzdeva@nsuada.ru*

³ *elenaorlova8@gmail.com*

Аннотация. В статье представлена апробированная методика лазерного сканирования для создания обмерных чертежей архитектурных объектов. Методика была создана в процессе работы с объектами культурного наследия Новосибирской области – дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом в р.п. Сузун, дом купчихи Смирновой в с. Битки Сузунского района. Работы в рамках методики разделены на этапы, которые включают предварительные работы, получение первичных данных лазерного сканирования и их обработку.

Ключевые слова: объект культурного наследия, методика лазерного сканирования, наземный лазерный сканер, облако точек, обмерные чертежи

Благодарности: Авторы благодарят РФФИ за предоставленное финансирование работ в рамках гранта РФФИ № 18-09-00469А «Новые методы в этнографии в информационную эпоху: оценка итогов и перспектив использования для исследования материальной культуры».

Для цитирования: Майничева А.Ю., Груздева Е.А., Орлова Е.Ю. Методика обмеров зданий методом лазерного сканирования (на примере двух объектов культурного наследия Новосибирской области) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 258–269. doi: 10.17223/22220836/51/22

Original article

METHODS FOR MEASURING BUILDINGS USING LASER SCANNING (ON THE EXAMPLE OF TWO OBJECTS OF CULTURAL HERITAGE OF THE NOVOSIBIRSK REGION)

Anna Yu. Mainicheva¹, Evgenia A. Gruzdeva², Elena Yu. Orlova³

¹ *Institute of Archeology and Ethnography of the Siberian branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russian Federation*

^{1,2} *Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russian Federation*

³ *Russian State University. A.N. Kosygin (Technology. Design. Art), Moscow, Russian Federation*

¹ *annmaini@gmail.com*

² *eagruzdeva@nsuada.ru*

³ *elenaorlovva8@gmail.com*

Abstract. The use of information technology methods in art history, architectural and ethnographic research remains one of the urgent scientific problems, the solution of which allows us to reach a new level of accuracy and improve the quality of results. The article presents the specific results of the approbation of the laser scanning technique, adapted to the measurements of architectural objects. This work was carried out within the framework of the RFBR grant No 18-09-00469A “New methods in ethnography in the information age: an assessment of the results and prospects of use for the study of material culture”.

Buildings of historical importance were selected as the object of the study - the house and office of the manager of the Suzun copper smelting plant in the settlement Suzun, located in the same building, as well as the house of the merchant Smirnova in the village Bitki (Suzunsky district of the Novosibirsk region). The work was divided into stages, which include preliminary work, obtaining primary laser scanning data, processing them, and obtaining drawings

At the first stage, preliminary work was carried out: acquaintance with the existing literature describing the buildings, and archival data, as a result of which the history and functional belonging of the buildings were restored, and the architectural style were determined.

At the second stage, the primary data for laser scanning were obtained: a visual inspection of the buildings was carried out, the shooting conditions were set, the choice of scanning positions was made, scanning was performed using a RIEGL VZ400 ground laser scanner. When setting zero marks, it is necessary to take into account the scanning objectives, size, complexity of the plan, volumetric-spatial solutions of the object, its design features, relief folds, characteristic features of the general plan, landscape. The criterion for choosing the location of scanning positions inside and outside the building is the completeness of the coverage of the building from different angles, determined visually or experimentally. In total, the scan took less than 4 hours per object.

At the third stage, the processing of laser scanning data was carried out using the ScanIMAGER software product for further execution of dimensional drawings in the AutoCAD software environment. The developed and tested methodology was adapted to the need to create dimensional drawings and 3D models of architectural objects using point clouds obtained by the ground laser scanner.

The developed method of creating measurement drawings obtained by laser scanning showed that thanks to it, data can be obtained that allow creating measurement drawings, which are the basis for reconstruction and museumification of buildings. Working with point clouds is characterized by high accuracy and clarity of images, with minimal use of manual labor and the influence of subjectivity when measuring buildings.

Keywords: cultural heritage object, technique of laser scanning, ground laser scanner, point cloud, dimensional drawings

Acknowledgements: The authors thank the RFBR for providing funding for the work under the RFBR grant No. 18-09-00469A “New methods in ethnography in the information age: evaluation of the results and prospects of use for the study of material culture”.

For citation: Mainicheva, A.Yu., Gruzdeva, E.A. & Orlova, E.Yu. (2023) Methods for measuring buildings using laser scanning (on the example of two objects of cultural heritage of the Novosibirsk Region). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 258–269. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/22

Использование методов информационных технологий в культурологических, искусствоведческих и архитектурно-этнографических исследованиях остается одной из актуальных научных проблем, решение которой позволяет выйти на новый уровень точности и повышения качества результатов. Недостаточная квалификация исследователей, отсутствие соответствующего инструментария и апробированных методик являются серьезным препятствием для перехода на релевантные современным требованиям методы. В статье представлены конкретные результаты апробации одного из методов, основанных на новейших информационных технологиях, – лазерного сканирования, а также анализ особенностей адаптации методики к обмерам архитектурных объектов.

В качестве объекта исследования выбраны здания, имеющие историческое значение: дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом в р.п. Сузун, размещенные в одном здании (рис. 1), а также дом купчихи Смирновой в с. Битки (Сузунский район Новосибирской области) (рис. 2). Была поставлена задача зафиксировать особенности архитектуры построек с помощью адаптированной методики обмеров методом лазерного сканирования, которые могут стать основой для проведения работ по реконструкции и музеефикации построек. Архитектура изучаемых зданий уже становилась предметом исследования музейщиков и архитекторов [1–3], но анализ апробирования методики на указанных объектах дан впервые.



Рис. 1. Дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом в р.п. Сузун.
Фото Е.Ю. Орловой

Fig. 1. House and office of the manager of the Suzun copper-smelting plant in Suzun.
Photo by E.Yu. Orlova



Рис. 2. Дом купчихи Смирновой в с. Битки Сузунского района Новосибирской области.
Фото Е.Ю. Орловой

Fig. 2. House of the merchant Smirnova in the village Bitki of the Suzunsky district of the Novosibirsk region. Photo by E.Yu. Orlova

Работы были разделены на этапы, которые включают предварительные работы, получение первичных данных лазерного сканирования, их обработку и получение чертежей.

Этап 1. Предварительные работы

На первом этапе проводились предварительные работы: знакомство с имеющейся литературой, описывающей постройку, и архивными данными, в результате которых была восстановлена история и функциональная принадлежность зданий, определена архитектурная стилистика.

В результате проведения историографических и архивных изысканий было установлено, что дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом в р.п. Сузун и дом купчихи Смирновой в с. Битки датируются концом XIX в. Сейчас они причислены к объектам культурного наследия регионального значения. Все особенности истории и архитектурной стилистики полно описаны в уже упоминавшихся работах.

Этап 2. Получение первичных данных лазерного сканирования

На втором этапе были получены первичные данные для проведения лазерного сканирования: проведен визуальный осмотр построек, установлены условия съемки, сделан выбор позиций сканирования, выполнено сканирование с применением наземного лазерного сканера RIEGL VZ400. Характеристики сканера обеспечивают высокую производительность и стабильную работу в сложных погодных условиях (рекомендованная температура – 0°...+40 °С, возможно использование при –40°...+40° при ограничении времени работы и внутренней температуре 15 °С), широкий диапазон дальности и высокую скорость сканирования, достигающую в ближнем режиме 122 000 точек/с, в дальнем режиме 42 000 точек/с, а также получение высокоточных данных.

Максимальная рабочая дальность 600 м, минимальная – 1,5 м. Точность в ближнем и дальнем режиме 5 мм. Прибор имеет лазерный отвес, флеш-память, интерфейсы WLAN, LAN, USB. Привязка и регистрация в проектной системе координат выполняются с помощью интегрированного GPS-приемника, встроенного датчика наклона, компаса.

Согласно разработанной методики для съемки объектов архитектуры необходимо определить ряд параметров схемы сканирования, т.е. количества и мест расположения позиций сканера. Критерием выбора местоположения позиций сканирования внутри и снаружи здания выступает полнота охвата постройки с различных ракурсов, определяемая визуально или опытным путем. Количество позиций должно обеспечивать отсутствие «теней» и «дыр» (так условно называются участки фасада, которые были недоступны для сканирования) в получаемом облаке точек, являющемся цифровым сканом объекта (рис. 3, 4).



Рис. 3. Дом купчихи Смирновой. Облако точек – цифровой скан объекта

Fig. 3. House of the merchant Smirnova. Point cloud is a digital scan of an object



Рис. 4. Дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом в р.п. Сузун. Облако точек, снятое в неблагоприятных условиях. Белые пятна – «дыры» или «тени»

Fig. 4. House and office of the manager of the Suzun copper-smelting plant in Suzun. Point cloud captured in adverse conditions. White spots are “holes” or “shadows”

Позиции сканирования устанавливаются относительно принятой нулевой отметки, которую можно зафиксировать на внешнем фасаде здания, но ее мож-

но задать в любом месте, в зависимости от ландшафтных условий и задач проекта, например, внутри постройки, когда подход к внешней стороне здания затруднен рельефом местности, деревьями, конструктивными элементами и прочими помехами. Необходимо учитывать цели сканирования, размеры, сложность плана, объемно-пространственные решения объекта, его конструктивные особенности, складки рельефа, характерные черты генплана, ландшафт.

Условия съемки исследуемых объектов

Работы проводились летом при температуре выше +20° при рекомендованном диапазоне температур. Дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом в р.п. Сузун представляет собой одноэтажное здание с высокой вальмовой кровлей, прямоугольное в плане. С юго-восточной стороны пристроено крыльцо. Размер здания 19,7 × 17,3 м в плане. Оно расположено на свободном участке между проезжих дорог и окружено низкой, не более 1 м, оградой. Минимальное расстояние до ближайших построек около 7 м. Перед юго-восточным фасадом расположено высокое хвойное дерево с плотной кроной, находящейся на расстоянии 2 м от уровня земли. Декор фасада представлен наличниками простого профиля. Для выполнения съемки наружного объема было установлено десять позиций сканирования: по две со стороны каждого фасада, по углам здания и дополнительные для съемки крыльца. Для сканирования внутреннего пространства в доме управляющего было установлено на семнадцать помещений первого этажа площадью от 4,8 до 32,5 м² двадцать четыре точки сканирования (дополнительно одна в проеме входной двери). На чердаке было установлено тринадцать точек сканирования. В зависимости от площади и пропорций помещений устанавливалось от 1 до 3 позиций скана: примерно в центре помещения, при необходимости ставились дополнительные позиции напротив дверных проемов.

Дом купчихи Смирновой – двухэтажное здание с вальмовой кровлей, в плане прямоугольное, с одноэтажной пристройкой с северо-восточной стороны. Размер здания в плане с учетом пристройки 14 × 14 м. Оно расположено на возвышенном и свободном участке, до ближайших построек расстояние не менее 10 м. С юго-западной стороны здания на расстоянии около 1–2 м рельеф начинает значительно понижаться. С юго-западной стороны в метре от фасада здания расположена вертикальная металлическая труба – дымоход от котельной, располагающейся в подвале здания. На фасадах присутствует большое количество декора – декоративные панели с объемной резьбой, резной декор наличников, резной межэтажный пояс и профилированный карниз с резным декором. Лазерное сканирование наружного объема дома купчихи Смирновой выполнялось с шести точек съемки, установленных по четырем углам здания. Одна точка со стороны северо-восточного фасада была дополнительной для детальной съемки пристройки. Внутри дома купчихи Смирновой было установлено одиннадцать точек сканирования (одна дополнительная в проеме входной двери) на первом этаже – девять точек сканирования на десять помещений и две точки на двух лестницах). Восемь точек на восемь помещений второго этажа, две – на два помещения подвала и четыре точки на пространство чердака. Площадь помещений от 1,7 до 23,1 м.

В общей сложности сканирование заняло менее 4 ч. на каждый объект.

Анализ полученных результатов показал, что схемы сканирования внешнего и внутреннего пространства зданий были подобраны преимущественно

рационально, но потребовались и уточнения. Установлено, что для выполнения качественных обмерных чертежей зданий было поставлено недостаточно позиций сканирования с юго-западной стороны дома купчихи Смирновой. Значительное понижение рельефа и дымоход, располагающийся практически вплотную к фасаду здания, ухудшили условия проведения работ. В результате образовались «дыры» или «тени» в облаке точек, что значительно усложнило выполнение обмерных чертежей, поскольку в дефектный участок скана попало окно, декор которого отличался от остальных. Кроме того, окно располагалось на втором этаже, что затруднило его обмеры традиционным способом (рис. 5).

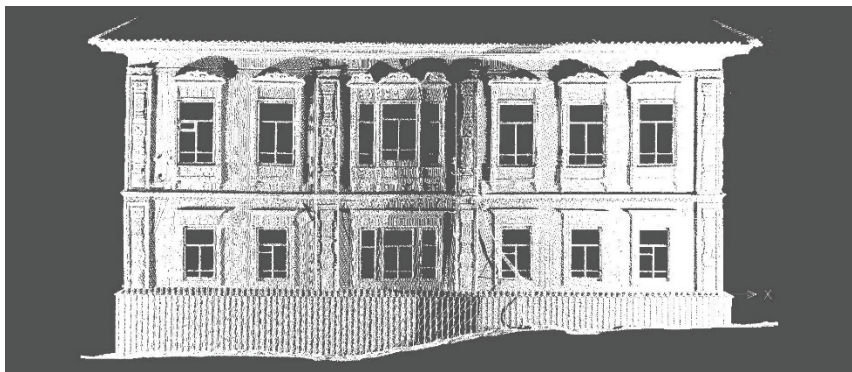


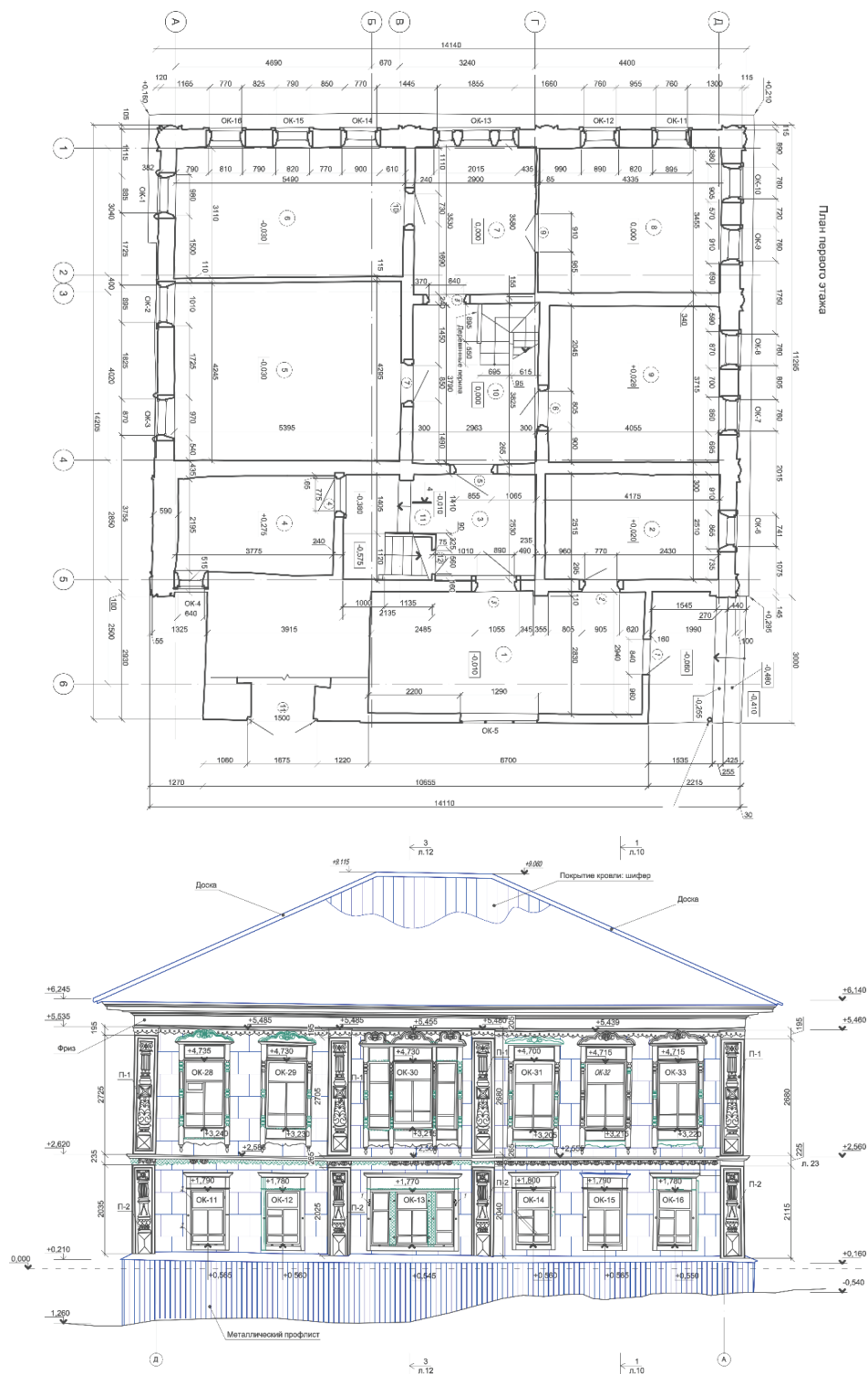
Рис. 5. Дом купчихи Смирновой. Облако точек с «теньями»

Fig. 5. House of the merchant Smirnova. Point cloud with “shadows”

Сложный объемный резной декор требует более подробного сканирования и более плотного облака точек без «теней». Таким образом, при помехах, закрывающих часть здания, целесообразно лазерное сканирование дублировать фотограмметрией фасадов, что обеспечит упрощение трактовки облака точек, полученного при помощи лазерного сканирования. Для сканирования чердачного пространства дома купчихи необходимо увеличивать количество точек сканирования, поскольку их оказалось недостаточно для детальной проработки обмерных чертежей.

Этап 3. Обработка данных, полученных в результате лазерного сканирования

На третьем этапе обработка данных лазерного сканирования велась при помощи программного продукта ScanIMAGER для дальнейшего выполнения обмерных чертежей в программной среде AutoCAD. Для работы в программе ScanIMAGER получено облако точек в формате spf. Обработка данных сканирования заключалась в вычленении необходимых горизонтальных и вертикальных сечений и фрагментов облака точек и удалении (скрытии) ненужных фрагментов. Были получены и импортированы в AutoCAD фрагменты облака точек, представляющие планы, разрезы, фасады, выполненные на заданных отметках. Данная обработка значительно облегчает работу в программной среде AutoCAD, поскольку файл облака точек всего объекта имеет большой объем и медленно обрабатывается программой. Объем файла облака точек, который может обрабатывать программа AutoCAD, напрямую зависит от



Разработанная и апробированная методика была адаптирована к необходимости создания обмерных чертежей и 3D-моделей архитектурных объектов с использованием облаков точек, полученных наземным лазерным сканером (рис. 8).



Рис. 8. Дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом. Облако точек

Fig. 8. House and office of the manager of the Suzun copper smelting plant. Point cloud

Последовательность действий

Работа на архитектурном объекте. Выставляются нулевые уровни. Выбираются схемы сканирования. Визуально определяются количество и места размещения позиций сканера. Проводится наружное и внутреннее сканирование. Для снятия экстерьеров сканер устанавливается на точки сканирования вдоль периметра постройки, для интерьеров выбираются точки внутри здания в каждом помещении объекта. Точность съемки повышается при введении дополнительной позиции в проемах помещений. Полученные сканы с каждой позиции сканера объединяются в облака точек. Для дальнейшей обработки данных в программной среде ScanIMAGER удобнее разбить облака точек объекта на несколько фрагментов по назначению частей здания. Например, из скана наружного объема и поэтажных сканов выделить отдельные фрагменты подвала и чердака. Полученные облака точек сохраняются в электронном виде в выбранном для дальнейшей обработки формате.

Обработка первичных данных ведется в цифровом формате, при этом создаются сетки, оболочки и текстуры, фрагменты здания и его конструкций, выбираются цвет, плотность, определяются геометрические показатели объектов и пр. Полученные объекты редакции не подвергаются, их можно использовать как основу для чертежей и 3D-моделирования. Результаты обработки можно использовать для создания чертежей и модели объекта в 3D. Для получения обмерных чертежей с размерами используют программу ScanIMAGER, получая из облака точек горизонтальные и вертикальные сечения, фрагменты здания и конструктивных элементов. Затем они импортируются в чертежные программы AutoCAD или Revit. Уже существуют прило-

жения, позволяющие автоматизировать обводку для получения чертежей, но они имеют существенные недостатки, поэтому конечные чертежи целесообразно выполнять вручную, используя полученную подоснову.

Таким образом, разработанная авторская методика создания обмерных чертежей, полученных методом лазерного сканирования на примере объектов культурного наследия регионального значения дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом в р.п. Сузун, дом купчихи Смирновой в с. Битки Сузунского района Новосибирской области, показала, что благодаря ей могут быть получены данные, которые позволяют создавать обмерные чертежи, являющиеся основой для работ по реконструкции и музеефикации зданий. Для работы с облаками точек характерно получение высокой точности и наглядности изображений с минимальным использованием ручного труда и влияния субъективности при обмерах зданий.

Список источников

1. Воротникова Е.А., Шаповалов А.В. Сузунский медеплавильный завод и монетный двор на рубеже XVIII–XIX вв. Новосибирск : Сиб. музейное агентство, 2015. 85 с.
2. Емельянова Т.Б. Музей «Дом и контора управляющего Сузунским медеплавильным заводом»: выявление, изучение, реставрация и музеефикация исторического объекта // Баландинские чтения. 2017. Т. XII. С. 106–108.
3. Груздева Е.А. Архитектура жилого дома усадьбы купчихи Смирновой в селе Битки Сузунского района Новосибирской области // Баландинские чтения. 2019. Т. XIV. С. 358–361. DOI 10.24411/9999-00-2019-10104

References

1. Vorotnikova, E.A. & Shapovalov, A.V. (2015) *Suzunskiy medeplavil'nyy zavod i monetnyy dvor na rubezhe XVIII–XIX vv.* [The Suzun copper smelter and mint at the turn of the 18th–19th centuries]. Novosibirsk: Sib. muzeynoe agentstvo.
2. Emelyanova, T.B. (2017) Muzei “Dom i kontora upravlyayushchego Suzunskim medeplavil'nyim zavodom”: vyvaylenie, izuchenie, restavratsiya i muzeefikatsiya istoricheskogo ob'ekta [Museum “House and office of the manager of the Suzun copper smelter”: identification, study, restoration and museumification of a historical object]. *Balandinskie chteniya*. 12. pp. 106–108.
3. Gruzdeva, E.A. (2019) Arkhitektura zhilogo doma usad'by kupchikhi Smirnovoy v sele Bitki Suzunskogo rayona Novosibirskoy oblasti [Architecture of a residential building on the estate of merchant Smirnova in the village of Bitki, Suzunsky district, Novosibirsk region]. *Balandinskie chteniya*. 14. pp. 358–361. DOI 10.24411/9999-00-2019-10104

Сведения об авторах:

Майничева А.Ю. – доктор исторических наук, в.н.с. Отдела этнографии Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук, г.н.с. Научно-исследовательского отдела Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова (Новосибирск, Россия). E-mail: annmaini@gmail.com

Груздева Е.А. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектуры, факультета градостроительства и архитектуры Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова, (Новосибирск, Россия). E-mail: eagruzdeva@nsuad.ru

Орлова Е.Ю. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна среды Института культуры Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (Москва, Россия). E-mail: elenaorlovva8@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Mainicheva A.Yu. – Institute of Archeology and Ethnography of the Siberian branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk Russian Federation). E-mail: annmaini@gmail.com

Gruzdeva E.A. – Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: eagruzdeva@nsuada.ru

Orlova E.Yu. – Russian State University. A.N. Kosygin (Technology. Design. Art) (Moscow, Russian Federation). E-mail: elenaorlovva8@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 22.10.2020;
одобрена после рецензирования 10.10.2021; принята к публикации 05.08.2023.*

*The article was submitted 22.10.2020;
approved after reviewing 10.10.2021; accepted for publication 05.08.2023.*

Научная статья

УДК 749

doi: 10.17223/22220836/51/23

РУССКО-СКАНДИНАВСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ В СУНДУЧНОМ ПРОИЗВОДСТВЕ

Глеб Александрович Пудов

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия, narodnik80@list.ru

Аннотация. С давних пор между странами Скандинавии и Россией существовали тесные экономические и политические связи. Это повлекло за собой активное взаимодействие в области культуры. Одним из его проявлений стало сундучное производство. Параллели прослеживаются уже на уровне этимологии слов, обозначающих те или иные сундучные изделия, а также связанные с ними предметы. Одним из самых ранних скандинавских сундучных изделий, найденных в России, стал ларец эпохи викингов. В статье на основе компаративного метода проводится анализ нескольких видов изделий Скандинавии и России: баулов, подголовников и шкатулок. Выявляются их художественные и конструктивные особенности, делаются выводы касательно подобию и различия.

Ключевые слова: сундук, художественные влияния, баул, подголовник, шкатулка

Для цитирования: Пудов Г.А. Русско-скандинавские художественные связи в сундучном производстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 270–282. doi: 10.17223/22220836/51/23

Original article

THE RUSSIAN-SCANDINAVIAN ART RELATIONS IN THE CHEST PRODUCTION

Gleb A. Pudov

State Russian Museum, Saint-Petersburg, Russian Federation, narodnik80@list.ru

Abstract. The Russian-Scandinavian relations are among the oldest in Europe. Trade and political relations have led to interaction in the area of art and architecture. The production of chests, which had existed in these states since ancient times, was no exception. Parallels can be traced already at the etymology of words denoting certain chest, as well as related items. In 2004, in Pskov, in one of the burials of the Viking Age, were discovered the remains of a wooden casket dating back to the 10th century. It testifies to the ways in which Scandinavian products came to Russia and their existence here from an early time. The latter provided the opportunity for direct interaction of Russian and Scandinavian traditions in the production of chest.

Consider several of their types: so-called “bauls”, so-called “podgolovniki” and caskets. With a complete similarity of designs of Russian and Scandinavian bauls, obvious differences in decoration are visible. The cut-out ornament of Russian bauls consists of ornamental motifs borrowed from oriental fabrics, which came to Russia in abundance in the 17th century. On Scandinavian products, a slotted ornament is most often absent. The ornamentation is focused on wide strips that are placed along the edges of the products: they are given wavy outlines.

The “podgolovniki” are similar only in design and shape; they differ in everything else. This is due to the fact that they were made in different historical and cultural settings for different customers. Not the shape and design of this type of product underwent changes depending on the place and time of production, but the purpose and decoration.

Despite of the similarity of the design of the caskets, the technique of decorating them and the general artistic solution, there are fundamental differences in the style. The items vary in content. If the Russians works are directly related to traditional art, then the Scandinavian ones belong to the “high” professional art, they are within the framework of the prevailing art style. The inner essence of the former is the fabulousness, cheerfulness of folk art, which makes them related to the paintings of the Russian North, and the latter is the striving to monarchical solemnity and greatness.

Examples of coincidence of forms of Russian and Scandinavian chest products can be continued. For example, the so-called “sarcophagus” chests, which are widespread throughout almost the entire European territory, remained outside the frames of the paper. They were made both in Russia and in the countries of Scandinavia.

The issues of technology and materials used by Russian and Scandinavian masters should be addressed. Both of them used forging, casting, a slot, similar methods of joining the wooden parts of chests, but in Scandinavia they never turned to techniques similar to the Russian “frost” in tin, and chromolithography on tin sheets. The items were made of wood, iron, leather, skins of marine animals, often upholstered from the inside with fabrics. In Russian subjects, unlike Scandinavian ones, mica was used.

Keywords: chest, art influences, “baul”, “podgolovnik”, casket

For citation: Pudov, G.A. (2023) The russian-scandinavian art relations in the chest production. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 270–282. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/23

Проблема взаимодействия ремесленных традиций в производстве сундуков¹ имеет большое значение при исследовании их художественного стиля. Однако до настоящего времени ей уделялось мало внимания. В научной литературе время от времени встречаются лишь указания на общность форм русских и зарубежных сундучных изделий [1. С. 485; 2. С. 70; 3. С. 138]. Дальше этого дело, как правило, не идет, и, кроме того, чаще всего имеются в виду западноевропейские, а не скандинавские вещи.

Цель настоящей статьи – выявление результатов взаимодействия русских и скандинавских художественных традиций в сундучном производстве, определение роли и значения иностранных влияний в сложении стиля русских сундучных изделий. Задачи – анализ художественного стиля, конструкции и материалов конкретных произведений из коллекций российских и скандинавских музеев. При работе использовались сведения из отечественной и зарубежной специальной литературы.

Надо отметить, что рамки статьи не позволяют рассмотреть все вопросы и проблемы, связанные с этой темой. Она поистине неисчерпаема, поэтому автором лишь намечены основные моменты.

* * *

Русско-скандинавские отношения относятся к числу древнейших в Европе. Торговые и политические связи стали причиной взаимодействия в области искусства и архитектуры. Для русско-шведских отношений особое значение приобрело сотрудничество в области обработки и продажи металлов

¹ Под словом «сундук» в настоящей статье подразумевается не только конкретный вид изделий мастеров-сундучников, но и весь ряд их продукции: скрини, ларцы, подголовники, шкатулки, баулы и пр. Сундучному делу свойственна некоторая неопределенность терминологии. Кроме того, целесообразны географические ограничения: речь в статье идет преимущественно об изделиях Северо-Запада и Центра России. Сундучные изделия Юга и Востока страны имели несколько другие формы и принципы декорирования. И, наконец, в этой работе анализируются вещи, изготовленные только русскими мастерами (по происхождению).

[4. С. 191; 5. С. 74; 6. С. 41, 199; 7. С. 56–60]. В 1680–1690-х гг. вместе с русскими купцами ежегодно в Швецию приезжали русские оружейники, медники, жестянщики. Шведы были среди мастеров Оружейной палаты. Они также трудились на русских железоделательных, оружейных заводах, в стеклянном производстве, находились в научных экспедициях. Значительную роль в появлении в России произведений шведского прикладного искусства сыграли дипломатические посольства [8. С. 120; 9]. В XVIII в. отношения между странами носили противоречивый характер. С одной стороны, сотрудничество прерывалось военными конфликтами, с другой – особенно плодотворно развивалось в мирные периоды. В Швеции для работы в России нанимались мастера различных художественных специальностей. В начале XVIII столетия в Петербурге шведские мастера занимали второе место после немцев по численности [10]. По подсчетам А. Фелькерзама, только серебряников за время до 1780 г. прибыло в Петербург до ста человек [11. С. 98]. Известно, что в строительстве Петергофа принимали участие шведские столяры и плотники. Надо особо отметить, что они также были среди ремесленников, обучавших русских мастеров своему ремеслу [12. С. 56, 62; 13. С. 130]. Весьма значительную роль в истории русского прикладного искусства скандинавские мастера сыграли во II половине XVIII столетия. Шведских серебряников можно расценивать как «проводников западных стилей и западных мод. Через них к нам проникали постепенно, – правда, с опозданием лет на десять, – все стили XVIII века» [11. С. 108]. Не только серебряники, но и мастера других специальностей были представлены в российской столице в большом количестве. Были шведские мастера и в других городах и селах России. Не случайно еще В.В. Суслов в «Путевых записках» (1888) указывал на поразительное сходство предметов крестьянского быта Швеции и Русского Севера. Несколько забегая вперед, укажем, что исследователь имел в виду не только Швецию, но и Норвегию, причем в его сравнениях фигурировали и сундуки [14. С. 8–9].

Активные культурные и экономические связи сложились у России с Норвегией и Данией. Из исландских саг известно, что норвежцы уже в X – начале XII в. совершали торговые поездки в русские земли, главным образом, в Новгород. В 1326 г. была официально признана граница между государствами. В XVI столетии торговые отношения приняли постоянный характер, норвежцы приезжали в Колу, Кегор, к Печенгскому монастырю, Холмогоры, в следующем столетии главным местом торговли стал Архангельск. Русские купцы также ездили в Норвегию, причем это были не только мурманцы, но и жители Подвинья, Каргополя, селений Белого моря. Активное общение обусловило существование параллелей во многих областях культуры, в частности, в строительстве деревянных церквей, резьбе по дереву и книжной иллюстрации. Между странами издавна были налажены не только культурные и торговые, но и политические связи.

Не менее древними были русско-датские отношения. Первые сведения о датчанах встречаются в Новгородской первой летописи под 1130 и 1134 гг. Тем не менее связи между странами зародились гораздо раньше XII столетия, как о том свидетельствуют данные нумизматики и лингвистики [15. С. 82; 16. С. 309–311]. Значительного развития они достигли в XV в. В 1493 г. был заключен первый русско-датский договор, носивший анти-

шведский характер. Датские купцы, по сравнению с купцами других стран, получили большие привилегии: они могли торговать на всей территории России, им предоставили два торговых двора. Даже датское правительство принимало в торговле непосредственное участие. Экономическое сближение России и Дании имело конкретную причину – избавление от посредничества Ганзы [17. С. 89, 93–96]. В XVIII столетии заметно возросла роль политического партнерства.

Таким образом, на протяжении столетий между Россией и Скандинавией существовали крепкие связи, в том числе в разных областях культуры. Не стало исключением и производство сундучных изделий, существовавшее в этих государствах с давних времен [18. С. 35–36, 41–42, 135; 19. Taf. 259; 20. S. 4; 21].

Параллели прослеживаются уже на уровне этимологии слов, обозначающих те или иные сундучные изделия, а также связанные с ними предметы. Например, древнерусское слово «корста» – «гроб», которое сохранилось в некоторых северных говорах, близко не только германскому «kasten» («ящик»), восходящему к латинскому слову «cista» («ящик») [22. С. 14], но и шведскому слову «kista» («сундук»). Кроме того, русское слово «ларь» происходит от древнешведского «lår» («ларь», «выдвижной ящик») и «lår» («ящик», «сундук») [23. С. 460]. По другим сведениям, древнешведское слово само могло быть заимствовано из древнерусского [24. С. 468]. Так или иначе, этимология слова «ларь» свидетельствует о существовании с раннего времени русско-шведских связей в сфере использования сундучных изделий, а возможно, их производства.

В июне 2004 г. в Пскове в одном из захоронений эпохи викингов были обнаружены остатки деревянного ларца, который датируется X в. [25. С. 493–496]. На его круглой крышке между четырьмя железными треугольными пластинами располагались бронзовые накладки, украшенные в стиле Еллинг. В середине крышки прикреплено железное кольцо диаметром 4,5 см. Крышку окаймляет ободок из гвоздей с широкими шляпками. Замок располагался в стенке ларца. Аналогии ему обнаружены в Бирке¹. Рассмотренный ларец свидетельствует об одном из путей попадания скандинавских изделий в Россию и об их бытовании здесь с раннего времени. Последнее обеспечивало возможность непосредственного взаимодействия русских и скандинавских традиций в производстве сундучных изделий. Рассмотрим несколько их типов².

В российских музеях хранятся предметы, которые именуются баулами. Их брали с собой в поездки. Баулы имеют разные размеры. Корпус их цилиндрической формы, крышка находится сверху, на боковых сторонах – небольшие фигурные ручки. Как правило, такие вещи покрывались кожей или шкурой морских животных, обивались прорезными железными полосами. Спереди находилась фигурная железная пластина, которая защищала отверстие для ключа. В коллекции отдела народного искусства Государственного

¹ Бирка – крупный экономический и ремесленный центр на территории современной Швеции на берегу озера Меларен. Существовал в 800–975 гг.

² Для статьи выбраны наиболее показательные в художественном отношении произведения. Выводы, следующие из их сравнения, касаются всей массы русских и зарубежных вещей, рассмотренных автором.

Русского музея находится подобный предмет, датируемый XVIII в. (рис. 1)¹. На его дубовую основу прикреплены пять железных полос с прорезным орнаментом, состоящим из ряда «огурцов», спереди – литая петля.



Рис. 1. Сундук. XVIII в., Россия (Государственный Русский музей)

Fig. 1. Trunk. XVIII century, Russia (State Russian Museum)

Множество аналогичных предметов, изготовленных в Швеции и называемых сундуками (kista), находится в музеях разных городов этой страны, например в Кальмаре². В качестве примера приведем изделие под инвентарным номером KLM 21466³. Оно имеет цилиндрическую форму, покрыто кожей тюленя. Сверху прибиты тонкие железные полосы, по краям – широкие. Прорезного орнамента на них нет. Посередине находится квадратная металлическая пластина. Замок отсутствует. С каждой стороны – ручка из кованого железа. Внутренняя часть сундучка обита неокрашенной льняной тканью. Подобные вещи делались и в Дании⁴.

При полном подобии конструкций русских и скандинавских вещей просматриваются явные отличия в декорировании. Прорезной орнамент российских баулов состоит из орнаментальных мотивов, заимствованных с восточных тканей, в обилии поступавших в Россию в XVII в. На шведских изделиях прорезной орнамент отсутствует (за исключением нескольких дат, включенных в полосы; их можно рассматривать как разновидность украшения). Орнаментация сосредоточена на широких полосах, которые размещены по краям изделий: им приданы волнообразные очертания.

Другим ярким примером могут быть так называемые подголовники. В коллекции ОНИ ГРМ находится подголовник⁵, изготовленный в 1750 г. (рис. 2). Эта вещь значительных размеров (34 × 55 × 42), внешние поверхно-

¹ Инв. № М-504. См. аналогии: ГУК «Музейный комплекс имени И.Я. Словцова» (Тюменская область, инв. № Д-57), СГМЗ (инв. № П 187), ГИМ (инв. № МЖ 6849), ГЭ (инв. № ЭРМ-4731). Датируются концом XVIII – началом XIX в.

² См. также баул из коллекции музея Уппланда (инв. № UM 03648).

³ См.: <https://digitalmuseum.se/021026252015/kista>

⁴ Предмет из коллекции Национального музея Дании, датируется 1744 г. (см.: samlinger.natmus.dk/DMR/asset/219632).

⁵ Инв. № М-4.

сти которой обиты кожей и гладкими железными полосами, расположенными «в клетку». Внутри каждой «клетки» помещены прорезные розетки со слюдяной подкладкой. В углах крышки и верхней стенки – прорезные накладки в виде треугольников. На личине замка в зигзагообразном обрамлении выгравирована надпись: «1750 году сентебря 23 дня срк иван чюпятова». На боковых стенках – кованые ручки. Внутри подголовника помещено двенадцать отделений, восемь из которых – с ящиками. Подголовник, вероятно, имеющий холмогорское происхождение, отличается основательностью, солидностью и надежностью. Симметричность орнамента, его четкость, «просчитанность» способствуют этому впечатлению. Главным для мастера было непосредственное предназначение изделия как хранилища ценных вещей и документов. Общему художественному решению подголовника свойственна мужественная грубоватость, суровость, на фоне которой все орнаментальные изыски смотрятся необязательными добавлениями.



Рис. 2. Сундук-подголовник. 1750 г., Россия (Государственный Русский музей)

Fig. 2. Chest called «podgolovnik». 1750, Russia (State Russian Museum)

Норвежский «подголовник»¹ датируется 1751 г. Он имеет подобную конструкцию, но несколько иные пропорции (вернее, основанием его служит другая стенка). Крышка поднимается железными фигурными петлями, по бокам – простые литые ручки. Изнутри сундук имеет несколько полочек (не сохранились). Поверхности изделия (кроме задней и боковых) разделены на прямоугольные сегменты, в каждом из которых, в синей рамке, помещена живописная композиция, состоящая из изображений букетов. Они написаны в быстрой импровизационной манере норвежских росписей по дереву. Остальные поверхности окрашены в красный цвет. На краях крышки – надписи, выполненные белой краской: «Ek Ols Domis(?) Ann 1751». Возможно, вещь служила дорожным сундуком для некоего чиновника.

¹ Stiftelsen Nordmøre Museum (инв. № KM.02036). Этот пример не единичен. См., например, «подголовник» из музейного центра Хордалана, инв. № OM. 01317.

Надо особо упомянуть изделия других пропорций, по своей форме напоминающие комод, иными словами, это – подголовники, поставленные на заднюю стенку. В коллекции отдела народного искусства находится такой «комод» (датируется XVIII в.)¹. Его лицевая и боковые стенки обиты прорезными пластинами железа с растительным орнаментом, состоящим из переплетающихся завитков (фон – бархат коричневого цвета). Дно и обратная сторона укреплены сплошными пластинами железа. Внутри изделия – несколько полочек и ящичков, нижняя часть выдвигается.

Норвежские изделия такого типа (для примера можно привести вещи из коллекции музея Васа²) имеют идентичные пропорции, конструкцию, в них также используется сочетание дерева и железа. Но они почти лишены украшений, главными их характеристиками являются надежность и прочность.

Сравнение всех этих вещей сделало наглядными их отличия. Они сходны только по конструкции и форме, во всем остальном отличаются. Это объясняется тем, что «подголовники» были изготовлены в разной исторической и культурной обстановке, для разных заказчиков. Не форма и конструкция этого вида изделий претерпевали изменения в зависимости от места и времени производства, а предназначение и декоративное оформление.

Необходимо также упомянуть о шкатулках. Один из их видов, к которому необходимо обратиться, – вещи прямоугольной формы, обитые полосами «в клетку» и снабженные фигурными прорезными накладками. Русские изделия такого рода были традиционной продукцией мастеров Великого Устюга. Например, шкатулка из ОНИ ГРМ³ была изготовлена мастером Плисовым в 1834 г. Она имеет скругленные углы и слегка выпуклую крышку. По бокам – две кованые ручки. Шкатулка окрашена светло-зеленой краской и обита железными полосами «в клетку». На передней и задней стенках – по три прорезных личины с фигурными створками на средних (средняя больше остальных). В центре крышки расположена прорезная накладка со створкой, в углах – прорезные пластины того же типа. Узор из округлых завитков на фоне фольги. На замке надпись: «Город Устюгъ мастеръ Плисовъ 1834 г.».

Целесообразно назвать и другую шкатулку из того же собрания (датируется XIX в.)⁴. Она прямоугольной формы, имеет плоскую крышку (рис. 3). Все поверхности обиты тонкими металлическими полосами «в клетку», под которые подложен синий бархат. В углах крышки – квадратные прорезные пластины с растительным орнаментом, в центре – круглая пластина. Подобный орнамент, состоящий из переплетающихся завитков, украшает и личину. На крышке прикреплены скобовидная ручка и кольцо. Вещей такого рода делалось в Устюге много, о чем свидетельствует не только коллекция отдела народного искусства, но и других музеев⁵.

В собрании музея г. Кальмар находится подобная шкатулка, которая датируется XVII в.⁶. Она прямоугольной формы, крышка слегка выпуклая, углы

¹ Инв. № М-34.

² Инв. №№ 17958, 17960, 17963.

³ Инв. № М-8.

⁴ Инв. № М-350.

⁵ Например, в коллекциях Костромского музея-заповедника (№ КМЗ КОК-18119, КМЗ КОК-16113), Котласского краеведческого музея (№ ККМ КП 2553), Нюксеницкого краеведческого музея (инв. № Д-778), Киришского историко-краеведческого музея (инв. № ИБ-889) и мн.др.

⁶ Инв. № KLM 39255:144. См.: <https://digitaltmuseum.se/021025805193/kista>.

скруглены. Шкатулка обита железными полосами «в клетку». На крышке прикреплена ручка, по углам крышки – прорезные пластины с орнаментом, напоминающим лист клевера (под ними – цветные подкладки). На лицевой стороне расположены три замка с фигурными личинами, причем средняя больше боковых. Изнутри шкатулка обита зеленой тканью. Внутренние края стенок окрашены в зеленый цвет.



Рис. 3. Шкатулка. XVIII в., Великий Устюг (Россия) (Государственный Русский музей)

Fig. 3. Casket. XVIII century, Veliky Ustyug (Russia) (State Russian Museum)

Несмотря на подобие конструкции, техник декорирования и общего художественного решения, в стиле произведений есть принципиальные отличия. Шкатулки различаются *по содержанию*. Если первые имеют непосредственное отношение к традиционному искусству, то вторые – принадлежность «высокого» профессионального искусства, они находятся в рамках господствующего художественного стиля. Внутренняя суть первых – сказочность, жизнерадостность народного творчества, роднящая их с росписями Русского Севера, вторых – стремление к монархической торжественности и величию.

Другим типом шкатулок, широко распространенных в России и Скандинавии, были вещи небольшого размера с покатою крышкой. Как правило, они использовались во время путешествий. В шкатулке из собрания Русского музея¹ реализуется традиционный принцип покрытия деревянной основы другим материалом, в данном случае это фигурные оловянные полосы-накладки и слюда (рис. 4). Узор полос, обрамляющих крышку и стенки, выполнен в виде волнистой гирлянды из завитков с трилистниками между двумя рифлеными полосами. На крышке и на лицевой стенке – по две таких же рифленых полосы. Под слюду подложены вырезанные из бумаги картинки с изображением бытовых сцен. Внутри шкатулка оклеена зеленой бумагой с растительным узором. Художественное решение вещи имеет яркий декоративный характер. Надо отметить, что подобным образом в России в XVII–XVIII вв. декорировались многие вещи, например выносные фонари.

¹ Инв. № М-355.



Рис. 4. Шкатулка. XVIII в., Россия (Государственный Русский музей)

Fig. 4. Casket. XVIII century, Russia (State Russian Museum)

Шкатулка из музея Кальмара¹ значительно больше русской размерам, но имеет одинаковые пропорции (датируется XVII в.). Она покрыта кожей и обита пятью железными прорезными полосами. На лицевой стороне – фигурная личина, замок внутренний. На боковых сторонах – маленькие кованые ручки. Изнутри шкатулка обита грубой тканью.

Как и в предыдущем случае, несмотря на подобие форм и пропорций, произведения значительно отличаются друг от друга по сути. Первое изделие находится в контексте развития отечественного прикладного искусства XVII–XVIII вв. и отражает русское понимание декоративности с его многоцветностью, блеском, сочетаниями различных материалов, явным предпочтением растительного орнамента геометрическому. Вторая шкатулка по своему художественному решению близка шведским сундукам того же периода, она имеет мало общего с аналогичной русской вещью в плане декоративного убранства.

Примеры совпадений форм русских и скандинавских сундучных изделий можно продолжать. Например, за рамками статьи остались так называемые «саркофаговые» сундуки, распространенные почти на всей территории Европы [26. Р. 239–244; 27]. Делались они и в России², и в странах Скандинавии³. Не углубляясь в детальное сравнение, следует отметить, что вещи подобны по конструкции, однако отличаются пропорциями и толщиной стенок.

Вкратце необходимо коснуться темы материалов и техник, употреблявшихся русскими и скандинавскими мастерами. И те и другие использовали дерево (чаще дуб и сосну), железо, кожи, шкуры морских животных⁴, изнутри предметы нередко обивались тканями. Однако на русских изделиях, в отличие от скандинавских, встречается слюда. И в России, и в Скандинавии

¹ Инв. № KLM 12221. См.: <https://digitaltmuseum.se/021026251939/kista>

² Вещи из ГБУК «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник „Кижи“» (инв. № Д-2999, Д-3000), Ненецкого краеведческого музея (инв. № Др-216, 217), МБУ «Шурьшкарский районный музейный комплекс» (Ямало-Ненецкий автономный округ, с. Мужи) (инв. № МЭП-356), Новгородского объединенного музея-заповедника (инв. № НГМ КП-36241/34, ДЭ-5825.), Псково-Изборского объединенного музея-заповедника (№ ПМЗ КП 33059) и многих других музеев.

³ Например, сундук из музея Вэстерготланда (инв. № 1M16-1597). См.: <https://digitaltmuseum.se/021027887814/kista>

⁴ Например, сундучок из Кирилло-Белозерского музея (инв. № Д-3886) и сундук из музея Вэстманланда (инв. № Vlm-9078). См.: <https://digitaltmuseum.se/021027806337/kista>

использовали ковку, литье, прорезь, гравировку, сходные приемы соединения деревянных частей сундучных изделий. При этом скандинавы никогда не обращались к техникам, аналогичным принятым в России: «морозу» по жести, хромолитографии на жестяных листах [28. С. 50–51], полировке железа [2. С. 280–287].

Параллели между русскими и скандинавскими изделиями не случайны, что признают и специалисты из Скандинавии¹. На некоторых видах сундучных изделий наблюдается столь тесное переплетение художественных традиций, что русские вещи порой сложно отличить от скандинавских. Анализ памятников приводит к выводу, что в сундучном производстве России и Скандинавии существовал не просто процесс взаимовлияний, а родственное художественное мышление мастеров.

Тем не менее ставить знак равенства между ними не стоит – несмотря на подобие конструкций, размеров и назначения, между русскими и скандинавскими изделиями есть отличия. Они были изготовлены в разной художественной среде и являются плодами разных культур.

В данном контексте вопрос о влияниях теряет остроту. Совсем необязательно выяснять, кто на кого влиял. Необходимо лишь констатировать, что и русские, и скандинавские ремесленники были участниками общеевропейского культурного процесса. Поэтому важнее не регистрировать те или иные воздействия, а анализировать среду, условия, обстоятельства, которые обеспечили проникновение творческих импульсов.

Кроме того, родственность часто является следствием общности мотивов и сюжетов, распространенных в искусстве различных стран, а также подобием способов производства, использованием одних и тех же источников. Следует также учитывать стадийное соответствие в развитии различных культур. По справедливым словам Т.С. Пассек, сходство ни о чем не говорит, пока не прослежена «генетическая история» той или иной орнаментальной схемы, т.е. «работа не может вестись без «палеонтологического» анализа, без применения генетического подхода к явлениям, как к закономерным стадийным оформлениям единого процесса развития общества» [29. С. 330, 340].

* * *

В качестве заключения необходимо отметить три момента:

1. Наличие параллелей в русском и скандинавском сундучных производствах закономерно. Это следствие многовековых культурных связей между Россией, с одной стороны, и Швецией, Норвегией и Данией – с другой. «Дело» сундуков – часть глубокого и обширного культурного обмена, с раннего времени существовавшего между этими странами.

2. Несмотря на очевидные аналогии, русские и скандинавские сундучные изделия обладают собственным художественным стилем, поскольку создавались на разной культурной почве.

3. В настоящее время сравнительное изучение русских и скандинавских сундучных изделий имеет особую актуальность. Необходимо указать только на один из аспектов. Подобно тому, как исследователи деревянной архитектуры предлагают использовать древние скандинавские постройки для рекон-

¹ Это мнение выразили в письмах автору настоящей статьи Ханна Вильгельмсон – сотрудник музея Кальмара и Лейф Валлин – сотрудник Северного музея.

струкции внешнего облика древнерусских [30. С. 137–139], в отношении сундучного производства можно предложить то же самое.

Принятые сокращения:

АИС – Ассоциация искусствоведов

ГАИМК – Государственная академия материальной культуры

ГИМ – Государственный исторический музей

ГРМ – Государственный Русский музей

ГЭ – Государственный Эрмитаж

ОНИ ГРМ – отдел народного искусства Государственного Русского музея

РГГУ – Российский государственный гуманитарный университет

СГМЗ – Смоленский государственный музей-заповедник

Список источников

1. Гончарова Н.Н. Влияние православной культуры на содержание сюжетной росписи сундуков XVII–XVIII вв. // Народное искусство: русская традиционная культура и православие, XVIII–XXI вв.: традиции и современность. М. : Союз Дизайн, 2013.
2. Пудов Г.А. Уральские сундуки XVIII–XX веков: история, мастера, произведения. СПб. : Первый класс, 2016.
3. Пудов Г.А. О сундуках и шкатулках из коллекции отдела народного искусства Русского музея // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Вып. 38. СПб. : АИС, 2016.
4. Бахрушин С.В. Торги новгородцев Кошкиных // Научные труды / редкол.: А.А. Зимин и др.; вступ. ст. В.И. Шункова; АН СССР. Ин-т истории. Т. II, М. : Изд-во АН СССР, 1954.
5. Erixon S. Gammal mässing. Västerås : ICA förlaget AB, 1964.
6. Некрасов Г.А. Тысяча лет русско-шведско-финских культурных связей IX–XVIII вв. М. : Наука, 1993.
7. Шаскольский И.П. Русская морская торговля на Балтике в XVII в. СПб. : Наука, 1994.
8. Лебедева И.В. Датские и шведские дары русскому государству в XVI–XVII веках // Скандинавский сборник. Вып. III, Таллин : Ээсти раамат, 1958.
9. Martin F.R. Schwedische königliche Geschenke an russische Zaren. 1647–1699. Silberschätze in der kaiserlichen Schatzkammer zu Moskau. Stockholm, 1900.
10. Янгфельд Б. От варягов до Нобеля: шведы на берегах Невы. М. : Ломоносовъ, 2010.
11. Фелькерзам А. Иностранцы мастера золотого и серебряного дела // Старые годы. 1911. Июль – сентябрь. С. 98.
12. Янгфельдт Б. Шведские пути в Санкт-Петербург. Стокгольм ; Санкт-Петербург : Шведский институт, БЛИЦ, 2003.
13. Карлбек Х. Шведы и шведское в России // Шведы в Москве : материалы рос.-швед. науч. конф. Москва, 1–2 июня 2000 г. М. : РГГУ, 2002.
14. Суслов В.В. Путевые заметки о севере России и Норвегии. СПб. : Тип. А.Ф. Маркса, 1889.
15. Свердлов М.Б. Дания и Русь в XI веке // Исторические связи Скандинавии и России (IX–XX вв.) : сб. статей. Л. : Наука, 1970.
16. Макаев Э.А. Руническая надпись из Новгорода // Советская археология. 1962. № 3.
17. Казакова Н.А. Русско-датские торговые отношения в конце XV – начале XVI в. // Исторические связи Скандинавии и России (IX–XX вв.) : сб. статей. Л. : Наука, 1970.
18. Арциховский А.В., Янин В.Л. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1962–1976 гг.). М., 1978.
19. Arbman H. Birka. B. I. Die Gräber. Tafeln. Stockholm, 1943.
20. Schoultz G. von. Kistor. Stockholm : Nordiska Museet, 1949.
21. Arwidsson G., Berg G. The Mästermyr find: A viking age tool chest from Gotland. Stockholm : Vitterhets-, historie- och antikvitetsakad., 1983.
22. Сапунов Б.В. У истоков русской мебели (XI–XIII вв.) // Труды ГЭ. Т. XXIII: Из истории русской культуры. Л. : Искусство, 1983.
23. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М. : Прогресс, 1967. Т. II. С. 460.
24. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. М. : Русский язык, Т. I. 1994.

25. Михайлов А.В., Салмин С.А. Ларец из камерного погребения 2 Старовознесенского раскопа в Пскове // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Г.Ф. Корзухиной. Санкт-Петербург, 10–16 апреля 2006 г. СПб. : Нестор-История, 2010.

26. Csillery K.K. Le coffre de charpenterie // Acta ethnographica. Academiae scientiarum Hungaricae. Tomus I, fasciculus 1–4. Budapest: Magyar tudományos akadémia, 1950.

27. Everhard J. Tuugkisten in Oost Nederland. Versiering en typologie. Oldenzaal : Twents-Gelderse Uitgeverij de Bruyn, 1994.

28. Пудов Г.А. Хромофотография в истории сундучного промысла Урала (конец XIX – начало XX века) // Художественный металл в России и Европе в XIX–XX веках : тезисы Всерос. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 14–15 апреля 2015 года. Екатеринбург, 2015.

29. Пассек Т.С. К вопросу о приеме сравнения в истории материальной культуры // Из истории капиталистических формаций : сб. статей к 45-летию науч. деятельности Н.Я. Марра. М. ; Л. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1933 (Известия ГАИМК. Вып. 100).

30. Мильчик М.И. Взаимовлияние деревянной архитектуры Древней Руси и Скандинавии: русская историография и постановка проблемы // Актуальные проблемы исследования и спасения уникальных памятников деревянного зодчества России: международный симпозиум. Доклады / сост. и отв. ред. М.И. Мильчик. СПб. : Лики России, 1999.

References

1. Goncharova, N.N. (2013) Vliyaniye pravoslavnoy kul'tury na sodержание syuzhetnoy rospisi sundukov XVII–XVIII vv. [The influence of Orthodox culture on the content of the narrative painting of chests of the 17th–18th centuries]. In: Nekrasova, M.A. (ed.) *Narodnoye iskusstvo: russkaya traditsionnaya kul'tura i pravoslaviye, XVIII–XXI vv.: traditsii i sovremennost'* [Folk art: Russian traditional culture and Orthodoxy, 18th – 21st century: Traditions and modernity]. Moscow: Soyuz Dizayn.

2. Pudov, G.A. (2016) *Ural'skie sunduki XVIII–XX vekov: istoriya, mastera, proizvedeniya* [Ural chests of the 18th–20th centuries: History, masters, works]. St. Petersburg: Pervyy klass.

3. Pudov, G.A. (2016) O sundukakh i shkatulkakh iz kollektsii otdela narodnogo iskusstva Russkogo muzeya [About chests and caskets from the collection of the folk art department of the Russian Museum]. In: *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetrady. Stat'i po istorii iskusstva* [St. Petersburg Art History Notebooks. Articles on the History of Art]. Vol. 38. St. Petersburg: AIS.

4. Bakhrushin, S.V. (1954) Torgi novgorodtsev Koshkinykh [Trades of Novgorod Koshkins]. In: Zimin, A.A. et al. (eds) *Nauchnye trudy* [Scientific Works]. Vol. 2. Moscow: USSR AS.

5. Erixon, S. (1964) *Gammal mässing*. Västerås: ICA förlaget AB.

6. Nekrasov, G.A. (1993) *Tysyacha let russko-shvedsko-finskikh kul'turnykh svyazey IX–XVIII vv.* [A thousand years of Russian-Swedish-Finnish cultural relations in the 9th–18th centuries]. Moscow: Nauka.

7. Shaskolskiy, I.P. (1994) *Russkaya morskaya trgovlya na Baltike v XVII v.* [Russian maritime trade in the Baltic in the 17th century]. St. Petersburg: Nauka.

8. Lebedeva, I.V. (1958) Datskie i shvedskie dary russkomu gosudarstvu v XVI–XVII vekakh [Danish and Swedish gifts to the Russian state in the 16th–17th centuries]. In: *Skandinavskiy sbornik* [Scandinavian Collection]. Vol. III. Tallin: Eesti raamat.

9. Martin, F.R. (1900) *Schwedische königliche Geschenke an russische Zaren. 1647–1699. Silberschatze in der kaiserlichen Schatzkammer zu Moskau*. Stockholm: [s.n.].

10. Yangfeld, B. (2010) *Ot varyagov do Nobelya: shvedy na beregakh Nevy* [From the Varangians to Nobel: Swedes on the banks of the Neva]. Moscow: Lomonosov.

11. Felkerzam, A. (1911) Inostrannyye mastera zolotogo i serebryanogo dela [Foreign masters of gold and silver]. *Staryye gody*. July – September. S. 98.

12. Yangfeld, B. (2003) *Shvedskie puti v Sankt-Peterburg* [The Swedish Ways to St. Petersburg]. Stockholm; St. Petersburg: Shvedskiy institut, BLITs.

13. Karlbek, H. (2002) Shvedy i shvedskoe v Rossii [Swedes and Swedish in Russia]. *Shvedy v Moskve* [Swedes in Moscow]. Proc. of the Conference. Moscow, June 1–2, 2000. Moscow: Russian State University for the Humanities.

14. Suslov, V.V. (1889) *Putevyye zametki o severe Rossii i Norveгии* [Travel notes about the north of Russia and Norway]. St. Petersburg: A.F. Marks.

15. Sverdllov, M.B. (1970) Daniya i Rus' v XI veke [Denmark and Rus' in the 11th century]. In: Nosov, N.E. & Shaskolskiy, I.P. (eds) *Istoricheskiye svyazi Skandinavii i Rossii (IX–XX vv.)* [Historical connections of Scandinavia and Russia (9th – 20th centuries)]. Leningrad: Nauka.

16. Makaev, E.A. (1962) Runicheskaya nadpis' iz Novgoroda [Runic inscription from Novgorod]. *Sovetskaya arkheologiya*. 3.

17. Kazakova, N.A. (1970) Russko-datskie trgovye otnosheniya v kontse XV – nachale XVI v. [Russian-Danish trade relations at the end of the 15th – early 16th century]. In: Nosov, N.E. & Shaskolskiy, I.P. (eds) *Istoricheskie svyazi Skandinavii i Rossii (IX–XX vv.)* [Historical connections of Scandinavia and Russia (9th – 20th century)]. Leningrad: Nauka.
18. Artsikhovskiy, A.V. & Yanin, V.L. (1978) *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1962–1976 gg.)* [Novgorod letters on birch bark (from excavations 1962–1976)]. Moscow: [s.n.].
19. Arbman, H. (1943) *Birka. B. I. Die Gräber. Tafeln*. Stockholm.
20. Schoultz, G. von. (1949) *Kistor*. Stockholm: Nordiska Museet.
21. Arwidsson, G. & Berg, G. (1983) *The Mästermyr find: A viking age tool chest from Gotland*. Stockholm: Vitterhets-, historie- och antikvitetsakad.
22. Sapunov, B.V. (1983) U istokov russkoy mebeli (XI–XIII vv.) [At the origins of Russian furniture (11th – 13th century)]. In: *Trudy GE* [Proc. of SH]. Vol. 23. Leningrad: Iskusstvo.
23. Fasmer, M. (1967) *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka* [Etymological Dictionary of the Russian Language]. Vol. 2. Moscow: Progress.
24. Chernykh, P.Ya. (1994) *Istoriko-etimologicheskii slovar' sovremennogo russkogo yazyka* [Historical and Etymological Dictionary of the Modern Russian Language]. Vol. 1. Moscow: Russkii yazyk.
25. Mikhaylov, A.V. & Salmin, S.A. (2010) Larets iz kamernogo pogrebeniya 2 Starovoznesenskogo raskopa v Pskove [A casket from chamber burial 2 of the Starovoznesensk excavation in Pskov]. *Slavyano-russkoe yuvelirnoe delo i ego istoki* [Slavic-Russian jewelry and its origins]. Proc. of the Conference. St. Petersburg, April 10–16, 2006. St. Petersburg: Nestor-Istoriya.
26. Csillery, K.K. (1950) Le coffre de charpenterie. In: *Acta ethnographica. Academiae scientiarum Hungaricae. Tomus I, fasciculus 1–4*. Budapest: Magyar tudományok akadémia.
27. Everhard, J. (1994) *Tuugkisten in Oost Nederland. Versiering en typologie*. Oldenzaal: Twents-Gelderse Uitgeverij de Bruyn.
28. Pudov, G.A. (2015) Khromolitografiya v istorii sunduchnogo promysla Urala (konets XIX – nachalo XX veka) [Chromolithography in the history of the chest industry of the Urals (late 19th – early 20th centuries)]. *Khudozhestvennyy metall v Rossii i Evrope v XIX–XX vekakh* [Artistic metal in Russia and Europe in the 19th – 20th century]. Proc. of the Conference. Ekaterinburg, April 14–15, 2015. Ekaterinburg.
29. Passek, T.S. (1933) K voprosu o prieme sravneniya v istorii material'noy kul'tury [On the method of comparison in the history of material culture]. In: *Iz istorii kapitalisticheskikh formatsiy* [From the history of capitalist formations]. Moscow; Leningrad: Gos. sots-ekon. izd-vo.
30. Milchik, M.I. (1999) Vzaimovliyaniye derevyannoy arkhitektury Drevney Rusi i Skandinavii: russkaya istoriografiya i postanovka problemy [Mutual influence of wooden architecture of Ancient Rus and Scandinavia: Russian historiography and problem statement]. In: Milchik, M.I. (ed.) *Aktual'nye problemy issledovaniya i spaseniya unikal'nykh pamyatnikov derevyannogo zодchestva Rossii* [Current problems of research and rescue of unique monuments of wooden architecture in Russia]. St. Petersburg: Liki Rossii.

Сведения об авторе:

Пудов Г.А. – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела народного искусства Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: narodnik80@list.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Pudov G.A. – State Russian Museum (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: narodnik80@list.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.06.2020;
одобрена после рецензирования 25.07.2020; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 10.06.2020;
approved after reviewing 25.07.2020; accepted for publication 05.08.2023.

Научная статья

УДК 94:069 (571.651) „1930”

doi: 10.17223/22220836/51/24

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ И ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА А.А. ВАСИЛЬЕВА НА ЧУКОТКЕ

Екатерина Анатольевна Церковникова

*Северо-Восточный комплексный научно-исследовательский институт им. Н.А. Шило
Дальневосточного отделения Российской академии наук, Магадан, Россия,
ekaterinatserkovnikova@yandex.ru*

Аннотация. В статье анализируется служебная и общественная деятельность художника А.А. Васильева (1907–1975) во время его руководства Чукотским краеведческим музеем в конце 1930-х гг. В статье приведены сведения из биографии художника, история создания художественных работ на северную тему в его творчестве. Трудовая и общественная деятельность художника описывается в контексте событий, происходящих в этот период на Чукотке. Спустя несколько лет художественные работы и материалы из семейного архива художника были переданы в фонды, тем самым заполнили многолетний пробел в истории окружного музея. Вклад А.А. Васильева в развитие краеведческого музея состоит в организации деятельности по развитию косторезного искусства в пос. Анадырь и сохранении редких исторических документов, фотографий о жизни на Чукотке.

Ключевые слова: А.А. Васильев, краеведческий музей, советский период, архив, Чукотка

Для цитирования: Церковникова Е.А. Профессиональная и общественная деятельность художника А.А. Васильева на Чукотке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 283–292. doi: 10.17223/22220836/51/24

Original article

THE PROFESSIONAL AND SOCIAL ACTIVITIES OF THE ARTIST A.A. VASILIEV IN CHUKOTKA

Ekaterina A. Tserkovnikova

*North-East Interdisciplinary Scientific Research Institute of Far East Branch of the Russian
Academy of Sciences, Magadan, Russian Federation, ekaterinatserkovnikova@yandex.ru*

Abstract. The main purpose of this publication is covering of the professional and social activity of the Soviet artist A.A. Vasiliev (1907–1975) in Chukotka. In 1938–1939 the artist worked as a director local history Museum in the village of Anadyr. The documents the State Archive of Chukotka Autonomous Okrug and materials of his family were analyzed. This information allowed estimate Vasiliev's contribution to the development of the museum in Chukotka.

A.A. Vasiliev painted in realistic stile. He educated in the three arts institutions. He was taught by V.V. Obraztsov at an art studio in Kyrgyzstan. He was taught by E.A. Yakub in the art college “Memory 1905 year” and V.A. Favorsy was the teacher in the higher art and technical institute in Moscow. In 1935 year A.A. Vasiliev completed postgraduate studies at the Tretyakov Gallery. He worked director of the State picture gallery in Frunze city (Kyrgyzstan). Then he worked in the Khabarovsk, in Komsomolsk-on-Amur, in Moscow.

In 1938 A.A. Vasiliev came with his future wife in Chukotka. Living was very difficult in the village of Anadyr. The supply of food and clothes was bad. Vasiliev's professional activity was intertwined closely with social work. He collected information of oldtimers about history revolutionaries of the Soviet. He solved questions about development of bone-carving. Vasiliev worked on the radio, taught at a border school, acted as a lawyer in court, photographed events in the village of Anadyr. He was developed a project on laying a narrow-gauge railway on the ice of the Anadyr estuary for transport coal was developed. A.A. Vasiliev painted "The shaman and his wives", "From tundra" and other picture during his time in Chukotka. Two pictures were sold in the Museum of art in the Philadelphia the United States of America. The work was stressful and Vasiliev's health destroyed. A.A. Vasiliev left with his wife and little daughter to Moscow, then to Kishinev. The artist's life was connected with Moldova in the future. The Vasiliev's art works present in museums of Moldova, Russia, Kyrgyzstan and Uzbekistan.

In 2019 year the artist's son, Ya.A. Vasiliev, brought father's art works, photos and documents from the family's archive to Chukotka. All was gifted to the Chukotka's local museum and presented at an exhibition about Vasiliev. The documents contain important information about the history of Chukotka. The photos show rare footage of events in the capital Anadyr, the first building of the museum, the people in the Chukchi clothes and the trading tents in the village. The Vasiliev's art works on theme Northern reflect realistically the life of the indigenous peoples in the Soviet Union. So A.A. Vasiliev preserved little-known pages of the history of Chukotka and contributed in collection museum.

Keywords: A.A. Vasiliev, local history Museum, Soviet period, archive, Chukotka

For citation: Tserkovnikova, E.A. (2023) The professional and social activities of the artist A.A. Vasiliev in Chukotka. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 283–292. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/24

Введение

А.А. Васильев, советский художник, заслуженный деятель искусств Молдавской ССР, писал произведения в реалистическом стиле. Работы художника представлены во всех крупных музеях Молдавии. Также его картины хранятся в музеях Москвы, Дальнего Востока, Киргизии, Узбекистана [1]. Две его работы находятся в Музее искусств г. Филадельфии в Соединенных Штатах Америки.

О жизни и творчестве А.А. Васильева писал И.А. Шведов [2]. В своей работе автор подробно описывает жизненный путь художника, его творческие успехи и художественные приемы в работах мастера. Дети А.А. Васильева описывали личность отца, передавали его редкие качества учителя и собеседника, которые проявлялись во взаимоотношениях с разными людьми, описывали его работы [3, 4].

В 1938–1939 гг. А.А. Васильев руководил Чукотским окружным краеведческим музеем. Этот период работы художника затрагивается в статьях исследователей И.Г. Риги [5], И.И. Романовой [6].

В данной статье, в контексте исторических событий на Чукотке в конце 1930-х гг., подробно рассматривается профессиональная и общественная деятельность художника А.А. Васильева, описывается период его работы директором окружного краеведческого музея.

Цель статьи – проанализировать всестороннюю деятельность А.А. Васильева и оценить его вклад в развитие музея Чукотки. Также в статье автор стремился объединить разрозненные сведения о работе музея в 1930-е гг. Для этого проведен анализ архивных источников и семейных документов, представленных Я.А. Васильевым, сыном художника.

Надо отметить, что в истории Чукотского окружного краеведческого музея было мало сведений о личности А.А. Васильева. В газете «Чукотский полярник» от 2.04.1939 была допущенной опечатка инициалы А. Васильева изменены на «В. Васильев» [7]. Долгое время, в статьях по истории музея отмечалось, что вторым директором музея был «аспирант-искусствовед В. Васильев» [5. С. 58; 6. С. 332]. Однако в архивных документах указаны инициалы и имеется подпись А.А. Васильева [8. Д. 3. Л. 71–72].

В 2019 г. Музейный Центр «Наследие Чукотки» (до 2002 г. Чукотский окружной краеведческий музей) вместе с Я.А. Васильевым открыли выставку, посвященную жизни и творчеству художника на Чукотке. На выставке были представлены документы из личного архива семьи, фотографии и работы А.А. Васильева, переданные его родными в фонды музея.

Образование художника А.А. Васильева

Алексей Васильев родился 30 сентября 1907 г. в г. Самарканде в многодетной семье Александра Васильева. В школу он пошел в г. Пишпек (г. Фрунзе с 1926 г., г. Бишкек в н. в.). Алексей учился хорошо, много читал, интересовался историей. Встреча с художником В.В. Образцовым определила дальнейшее профессиональное образование А. Васильева.

В 1926 г. В.В. Образцовым была открыта студия изобразительного искусства в Киргизском институте просвещения (Киргизский педагогический техникум с 1928 г.). В изостудию приходила учиться молодежь. Своим ученикам В.В. Образцов читал лекции по всем направлениям художественного искусства, искал способы развить талант у учеников, прививал им лучшие человеческие качества. При содействии В.В. Образцова Народный комиссариат просвещения КАССР направлял способных молодых художников продолжать учебу в центральные университеты и училища страны.

А. Васильев одним из первых учеников художественной студии успешно сдал вступительные экзамены и поступил в Московский изобразительный техникум «Памяти 1905 г.». В техникуме преподавал Е.А. Якуб. В 1928 г. А.А. Васильев поступил на полиграфическое отделение Московского высшего художественно-технического института (ВХУТЕИН). Здесь А. Васильева учил В.А. Фаворский.

С 1932–1935 гг. А.А. Васильев обучался в аспирантуре при Государственной Третьяковской галерее. Изучение произведений русского искусства в галерее способствовало формированию творческого направления в живописи. В этот период А.А. Васильев женился, в молодой семье родился сын.

Начало трудовой деятельности А.А. Васильева

После окончания аспирантуры А.А. Васильева направляют в г. Фрунзе на должность директора Государственной картинной галереи. Открытие выставочного зала под его руководством стало крупным событием в Киргизии в то время. Затем он работал в Хабаровске, в Комсомольске, создавал картины о советском строительстве на Дальнем Востоке. Некоторое время снова работал в г. Москве, где принимал участие в реэкспозиции музея в Митрополичьих палатах Загорского монастыря. В этот период в личной жизни художника происходят перемены, брак распался. После развода А.А. Васильев решил навестить братьев в Хабаровске, где они проживали с семьями и с матерью.

В Хабаровске художник встретил Татьяну Анатольевну Буслову. Она работала учителем, затем сотрудником краеведческого музея. В 1938 г. А.А. Васильеву предложили должность директора Чукотского окружного краеведческого музея. Для него это была возможность почерпнуть новые идеи для творчества. А.А. Васильев и Т.А. Буслова отправились из г. Владивостока на Чукотку. Из воспоминаний их дочери известно, что на тот момент А.А. Васильеву было 30 лет, а Т.А. Бусловой – 24 года. Для молодых эта поездка стала романтическим путешествием.

Музей в поселке Анадырь и косторезное искусство на Чукотке

Чукотский национальный округ был образован в 1930 г. и входил в состав Камчатской области Дальневосточного края [9. С. 5]. Центром округа стал пос. Анадырь, который располагался на берегу Анадырского лимана¹. В поселке разместились органы власти, пограничное управление, радиосвязь, образовательные и медицинские учреждения, торговые и снабжающие организации.

Краеведческий музей был создан по постановлению Организационного комитета Бюро краеведения от 14.11.1931, в котором рекомендовалось осуществить сбор средств для создания музея. В документе было предложено организациям, действующим в округе, внести средства на создание музея [8. Д. 2. Л. 1–3]. Строительной организации поступил заказ сделать *«десять шкафов застекленные с трех сторон с внутренними четырьмя полками, и небольшой шкаф 1,0 × 0,7 × 0,8 м»* [Там же. Л. 4]. Под музей отвели маленький домик, построенный в 1913 г. «из разбитой американской шхуны» [10].

Основой музейного собрания стала коллекция образцов флоры и фауны, изготовленных Андреем Корнеевичем Седько. Он был принят на должность заведующего музеем 25 июля 1935 г. по договору на два года [8. Д. 2. Л. 7]. Согласно акту передачи от 5 августа 1937 г., в музее насчитывалось 345 предметов. В акте образцы флоры и фауны указаны по видам: *«птиц – 155, рыб – 3, жвачные животные – 4, пушной зверь – 14, грызуны – 19, ластоногие – 1»* и 13 экземпляров указаны как *«паталогия»* [Там же. Л. 6]. Предметов косторезного искусства насчитывалось 44 единицы хранения (ед. хр.), *«церковные вещи – 29»*, декоративно-прикладные предметы – 63 ед. хр. О музейных предметах и о работах косторезного искусства упоминается в газетной заметке от 14 февраля 1939 г. *«В Анадырском музее особое внимание посетителей привлекают тщательно и со вкусом изготовленные экспонаты животных, чукотских зверей и птиц. Исключительный интерес вызывает отдел косторезных изделий»* [10].

В документах имеются некоторые записи, характеризующие условия работы музея. Музей отапливался печью, для этого закупался уголь. Питание в Анадыре в то время было по карточкам. Сохранилась продовольственная карточка на имя А.К. Седько на октябрь 1935 г. на пять человек. Также карточка на имя Тенкеу – работника музея [8. Д. 3. Л. 10–11].

В 1938 г. А.К. Седько был тяжело болен и находился в больнице [Там же. Л. 71].

¹ Ново-Марининский Пост (с 1889 г.), переименован в посёлок Анадырь в 1923–1924 гг. В 1965 г. пос. Анадырь присвоен статус города [11. С. 45, 49, 264].

Необходимо отметить, что со дня основания музей развивался своим путем и нарабатывал совершенно новый опыт коммуникации, особое место в которой занимал диалог культур, в том числе в области совместного познания традиционных культур северных народов.

Также нарабатывался опыт по развитию косторезного искусства. В конце 1920-х гг. власти организовывали работу по развитию косторезного искусства на побережье Чукотского полуострова. Однако изделия из моржовой кости стали поступать в музеи страны гораздо раньше, с XVIII в. Гравировка на целых клыках моржа начала выполняться мастерами к концу XIX – началу XX в.

В 1929–1932 гг. производство косторезных изделий было организовано Чукотским окринтегралсоюзом в колхозных мастерских путем объединения мастеров в артели. Такие артели организовали в прибрежных поселениях: Чаплино, Сиреники, Наукан, Дежнево и Уэлене. Резьбой по кости занимались только мужчины. С 1930-х гг. гравировать клыки стали женщины [12. С. 87, 91]. В 1933–1936 гг. на Чукотке работал А.Л. Горбунков – художественный консультант косторезного промысла от Интегралцентра. В этот период была собрана коллекция предметов косторезного искусства в количестве 168 работ, более 600 рисунков мастеров и детей, более 150 образцов декоративно-прикладного искусства, маски. В мае 1937 г. эти предметы представляли чукотско-эскимосское искусство на выставке «Народное творчество» в Третьяковской галерее. Возможно, эту выставку видел А.А. Васильев в Москве.

Руководство Чукотским краеведческим музеем

С первых дней приезда молодые люди включились в жизнь пос. Анадырь. А.А. Васильев принялся за руководство краеведческим музеем. Т. Буслова преподавала несколько предметов в школе. Они разместились в маленькой комнатке-пристройке к основному помещению музея (рис. 1). В центре комнаты стояли чугунная печка, столик, табуретка.



Рис. 1. Здание краеведческого музея в пос. Анадырь. Татьяна Буслова стоит на крыльце. Пос. Анадырь, 1938 г. Фото А. Васильева¹

Fig. 1. The local history Museum building in the village of Anadyr. Tatyana Buslova was standing on the porch. V. Anadyr, 1938. The photo by A. Vasiliev

¹ Копии фотографий, размещенных в статье (рис. 1–3), автору предоставил Я.А. Васильев.



Рис. 2. А. Васильев в жилой комнате музея. Пос. Анадырь, 1938 г.

Fig. 2. A. Vasiliev in the living room of Museum. V. Anadyr, 1938.

О работе музея в 1930-х гг. сохранились архивные документы, некоторые из них раскрывают и деятельность А. Васильева [8. Д. 2. Л. 53–55, Д. 3. Л. 71–72]. В архиве сохранился акт приема предметов чукотского краеведческого музея от 26 июля 1938 г. Согласно документу «дела и музейные коллекции принял тов. Васильев А. назначенный директором музея». А.А. Васильев принял 502 музейных предмета, фотоаппарат «Фотокор» и принадлежности для проявления фотографий. В состав музейного собрания входили в том числе – 41 предмет косторезного искусства и коллекция монет и медалей «из 49 экземпляров металлических и 80 бумажных» [8. Д. 3. Л. 71]. В акте также было отмечено, что в коллекции не досчитались 12 чучел мелких птиц. В целом отмечено удовлетворительное состояние экспонатов, но слабое ведение учета, инвентаризации и паспортизации музейных предметов [Там же. Л. 72].

Первым делом на должности руководителя музея А.А. Васильев обратил внимание на косторезное искусство и старался содействовать его развитию. В августе 1938 г. в окружной музей пришла телеграмма из г. Москвы. Комитет по делам искусства интересовался о мерах, которые необходимы были для организации мастеров косторезного промысла, какая финансовая поддержка для этого необходима.

В рукописной копии телеграммы в Москву, которая предназначалась для руководства Главного Северного морского пути (Главсевморпути) и для Всесоюзного комитета по делам искусства, директор музея предлагал меры для развития косторезного искусства. А.А. Васильев пишет: «Необходимы срочные меры по укреплению и развитию замечательного национального чукотского косторезного искусства. Отгрузите первым пароходом два дома конструкции Свирина, оборудование: токарные станки для резьбы по кости. Чукотка должна иметь уполномоченного комитета по делам искусства» [8. Д. 2. Л. 28]. К сожалению, текст телеграммы не имеет даты, но указан адресат: «директор музея, художник» [Там же]. В музей поступил ответ от руководства Главсевморпути. В их телеграмме сообщилось, что комитет по делам искусства отказался направлять уполномоченного для работы на Чукотке в связи с отсутствием финансирования и их организация также не имеет средств на эти цели.

А.А. Васильев вел переписку с хабаровскими организациями о подготовке косторезов к участию в краевой выставке народного творчества.

Можно сделать вывод, что А.А. Васильев организовал работу по развитию косторезного искусства в Анадыре. Возможно, если бы он продолжил работать в музее, коллекция предметов пополнялась бы. Первый каталог чукотско-эскимосского косторезного искусства из собрания музея был опубликован в 1967 г. в Записках Чукотского краеведческого музея [13]. В каталоге изделия, поступившие в коллекцию до 1940-х гг., отнесены к ранним работам косторезного искусства. Время их создания было определено второй половиной XIX в. По-видимому, эти изделия и входили в состав первой коллекции косторезного искусства. Среди них: скульптурное изображение медведя, костяные подвески, осколок от ручки ведра [Там же. С. 38–39].

А.А. Васильев беспокоился о сохранности музейных предметов. Помещение музея необходимо было отапливать каждый день. В ноябре в докладной записке в Окружной отдел народного образования директор музея писал о том, что угля в музее осталось не более чем на 10 дней. *«Прекращение отопления отразится на сохранности экспонатов, в первую очередь на чучелах животных и птиц»* [8. Д. 3. Л. 64].

Художественное творчество А.А. Васильева обрело северную тему в Анадыре. Здесь были написаны картины «Шаман с женами» (рис. 3), «Из тундры», «Портрет девушки чукчанки» и др. Картина «Из тундры», написанная в 1939 г., была продана в Музей искусств в Филадельфии.

Картину «Шаман с женами» А.А. Васильев написал после одного судебного дела, по которому он выступал в качестве защитника. А.А. Васильеву был выдан мандат № 5 от 26 февраля 1939 г. В нем указывалось, что Анадырский райместком РГУ уполномочивает его участвовать в деле в качестве защитника обвиняемого Рынтыргина.



Рис. 3. Картина «Шаман с женами». Художник А. Васильев. 1939 г.

Fig. 3. The picture "The shaman and his wives". The artist A. Vasilliev. 1939

Во время беседы с местным жителем А. Васильеву приходилось бывать в его яранге (чукотском жилище). В картине он передал настроение людей, обстановку, традиционные атрибуты: бубен, курительную трубку, одежду с орнаментом.

Общественная деятельность А.А. Васильева

В то время подготовка кадров для Севера только организовывалась, поэтому во многих учреждениях был дефицит профильных специалистов. А.А. Васильев брался за любую работу. Он преподавал в пограничной школе, вел передачи на радио, где однажды читал стихи В. Маяковского.

Активное участие А.А. Васильева в общественной жизни поселка побудило его написать проект по решению топливной проблемы. В те годы уголь для отопления помещений зимой доставляли в поселок через Анадырский лиман на собачьих упряжках. 2 апреля 1939 г. в газете «Чукотский полярник» была напечатана статья А.А. Васильева «Проект сооружения зимней железнодорожной линии Угольные Копи - Анадырь - Комбинат» [8]. Как отмечалось выше, в газете поставили инициалы «В. Васильев». Проект А.А. Васильева о строительстве узкоколейной железной дороги рассматривался в Совете народных комиссаров РСФСР. В марте 1941 г. проект был направлен в исполнительный комитет Хабаровского краевого совета депутатов трудящихся на рассмотрение. Дальнейшая судьба о рассмотрении проекта неизвестна.

11 апреля 1939 г. у Васильевых родилась дочь Наташа. В те годы была сложная ситуация с отоплением, медициной и с продовольствием на Чукотке. А. Васильев был вынужден прекратить работу в связи с ухудшением здоровья. После заключения врачебно-медицинской комиссии окружной больницы он был освобожден от должности директора музея приказом Чукотского окружного отдела народного образования от 5 июля 1939 г. Супруги Васильевы с двухмесячной дочерью вернулись в Москву. Позже жена художника вспоминала: *«Жить там было очень трудно. Мы не были приспособлены к такому холоду, к полному отсутствию солнца. Если бы не постоянная работа, можно было бы прийти в уныние»* [1. С. 5].

Чукотка конца 1930-х гг. глазами А. Васильева

Как отмечалось выше, в 2019 г. в г. Анадыре в музейном центре «Наследие Чукотки» состоялось открытие выставки «Художник Алексей Васильев». Основу выставки составили документы из личного архива семьи, картины, фотографии, которые предоставил музею сын художника Я.А. Васильев. В витринах были представлены документы: свидетельство о рождении дочери художника Н.А. Васильевой. В семейном архиве сохранились фотографии событий в Анадыре и окрестные места: первомайский праздник, торговля в брезентовых палатках на р. Казачки, традиционный транспорт оленеводов. На фотографиях изображены учителя школы, чукчи в национальной одежде.

По некоторым фотографиям А.А. Васильев создавал картины в последующем. Картина «Высадка экспедиции С. Дежнева на Чукотке» написана художником в 1941 г. по воспоминаниям и историческим сведениям. К сожалению, картина не сохранилась, но зарисовки к картине визуально представ-

ляют оригинал. Все эти документы и художественные произведения музей принял на хранение для дальнейшего показа посетителям историю Чукотки.

Заключение

За короткий период деятельности на должности директора Чукотского краеведческого музея А.А. Васильев внес большой вклад в его развитие. В период его работы началась организация производственных условий для мастеров по кости, продолжился сбор информации о становлении советской власти на Чукотке, продвигались актуальные для Севера проекты. В его художественных произведениях впервые запечатлена история 1930-х гг. на Чукотке. На картинах отражены люди, которые проживали в тундре, запечатлена традиционная культура северных народов, взаимодействие культур того времени. Фотографии запечатлели исторические события поселка Анадырь. Личные документы, фотографии, картины художника, переданные в фонды, заполнили многолетнюю «пустоту» в истории музея.

Список источников

1. Алексей Васильев (1907–1975). Живопись. Альбом / отв. ред. Я.А. Васильев. Кишинёв : Universul, 2018. 80 с.
2. Шведов И.А. Алексей Александрович Васильев: литературный портрет. Кишинёв : Карта молдовеняскэ, 1969. 99 с.
3. Васильева Наталья Алексеевна. Ученики, друзья, родные. URL: http://www.na-vasilieva.ru/vasilev_aleksey_aleksandrovich_posle_ucheby_pered_moldaviej_monografija_vasilevoj_n_a/ (дата обращения: 21.05.2020).
4. Васильев Я.А. Две ипостаси Натальи Васильевой. Кишинёв : Tipogr. «Poliart», 2016. 160 с.
5. Рига И. Чукотский окружной краеведческий музей. Страницы истории // Косторезное искусство и музеи Чукотки (история, перспективы). Материалы науч.-практ. конф. 17–19 нояб. 2001 г. / отв. И.И. Романова. Анадырь : Крайний Север, 2002. С. 55–60.
6. Романова И.И. Художественное собрание чукотско-эскимосской резной кости (история формирования, особенности экспонирования) // В поисках музейного образа: материалы науч. конф., 12–13 апреля 2007 г. / отв. ред. А.А. Никонова. СПб., 2007. С. 326–335.
7. Васильев В. Проект сооружения зимней железнодорожной линии Угольные Копи – Анадырь – Комбинат // Газета «Чукотский полярник». 1939. № 18 (130), 2 апр. Анадырь : Типография «Чукотский полярник». С. 2.
8. Государственный архив Чукотского автономного округа. Ф. Р-208. Д. 1–3.
9. Краткий справочник по фондам Государственного архива Чукотского автономного округа. Анадырь : Крайний Север, 2005. 104 с.
10. Дзержинский. В музее Анадыря // Газета «Советская Чукотка». 1939. № 36, 14 февр.
11. Историческая хроника Магаданской области. События и факты. 1917–1972 / ред. А.Т. Хилобоченко. Магадан : Кн. изд-во, 1975. 340 с.
12. Горбунков А.Л. Художественный косторезный промысел на Чукотке // Советская Арктика. № 6. М. : Изд-во Главсевморпути, 1936. С. 87–93.
13. Широков Ю.А. Чукотская-эскимосская резная кость в Анадырском музее // Записки Чукотского краеведческого музея / под ред. Н.Н. Дикова. Магадан : Кн. изд-во, 1967. Вып. IV. С. 38–51.

References

1. Vasiliev, Ya.A. (ed.) (2018) *Aleksey Vasil'ev (1907–1975). Zhivopis'. Al'bom* [Aleksey Vasiliev (1907–1975). Painting. Album]. Chisinau: Universul.
2. Shvedov, I.A. (1969) *Aleksey Aleksandrovich Vasil'ev: literaturnyy portret* [Aleksey Aleksandrovich Vasiliev: a literary portrait]. Chisinau: Kartya moldovenyaske.
3. Vasilieva, N.A. (n.d.) *Ucheniki, druz'ya, rodnye* [Students, friends, family]. [Online] Available from: http://www.na-vasilieva.ru/vasilev_aleksey_aleksandrovich_posle_ucheby_pered_moldaviej_monografija_vasilevoj_n_a/ (Accessed: 30th June 2020).

4. Vasiliev, Ya.A. (2016) *Dve ipostasi Natal'i Vasil'evoy* [Two hypostases of Natalia Vasilyeva]. Chisinau: Poliart.
5. Riga, I.G. (2002) Chukotskiy okruzhnoy kraevedcheskiy muzey. Stranitsy istorii [The Chukotka state local museum. Pages of history]. In: Romanova, I.I. (ed.) *Kostoreznoe iskusstvo i muzei Chukotki (istoriya, perspektivy)* [Bone carving art and museums of Chukotka (history, prospects)]. Anadyr: Krayniy Sever. pp. 55–60.
6. Romanova, I.I. (2007) Khudozhestvennoe sobranie chukotsko-eskimosskoy reznoy kosti (istoriya formirovaniya, osobennosti eksponirovaniya) [The art collection of Chukchi-Eskimo carved bone (history of formation, features of display)]. In: Nikonova, A.A. (ed.). *V poiskakh muzeynogo obraza* [In search of a museum image]. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 326–335.
7. Vasiliev, V. (1939) Proekt sooruzheniya zimney zheleznodorozhnoy linii Ugol'nye Kopi – Anadyr' – Kombinat [Project for the construction of the winter railway line Coal Mines – Anadyr – Kombinat]. *Chukotskiy polyarnik*. 2nd April.
8. The State Archive of Chukotka Autonomous Okrug. Fund R-208. File 1, 2, 3.
9. The Federal Archival Agency. (2005) *Kratkiy spravochnik po fondam Gosudarstvennogo arkhiva Chukotskogo avtonomnogo okruga* [A brief reference book on the funds of the State Archive of the Chukotka Autonomous Okrug]. Anadyr: Krayniy Sever.
10. Dzerozhinskiy. (1939) V muzee Anadyrya [In the Anadyr Museum]. *Sovetskaya Chukotka*. 14th February.
11. Khilobochenko, A.T. (ed.) (1975) *Istoricheskaya khronika Magadanskoj oblasti. Sobytiya i fakty. 1917–1972* [Historical chronicle of the Magadan region. Events and facts. 1917–1972]. Magadan: Knizhnoe izdatelstvo.
12. Gorbunkov, A.L. (1936) Khudozhestvennyy kostoreznyy promysel na Chukotke [Artistic bone-carving craft in Chukotka]. *Sovetskaya Arktika*. 6. pp. 87–93.
13. Shirokov, Yu.A. (1967) Chukotskaya-eskimosskaya reznaya kost' v Anadyrskom muzee [The Chukchi-Eskimo Carved Bone in the Anadyr Museum of Local Lore]. In: Dikov, N.N. (ed.) *Zapiski Chukotskogo kraevedcheskogo muzeya* [Local Lore Notes]. Vol. 4. Magadan: Knizh. izd-vo. pp. 38–51.

Сведения об авторе:

Церковникова Е.А. – младший научный сотрудник лаборатории истории и экономики Северо-Восточного комплексного научно-исследовательского института им. Н.А. Шило Дальневосточного отделения Российской академии наук (Магадан, Россия). E-mail: ekaterinatserkovnikova@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Tserkovnikova E.A. – North-East Interdisciplinary Scientific Research Institute of Far East Branch of the Russian Academy of Sciences (Magadan, Russian Federation). E-mail: ekaterinatserkovnikova@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 03.08.2020;
одобрена после рецензирования 05.09.2021; принята к публикации 05.08.2023.
The article was submitted 03.08.2020;
approved after reviewing 05.09.2021; accepted for publication 05.08.2023.

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья
УДК 784.3
doi: 10.17223/22220836/51/25

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Е.М. ШЕНДЕРОВИЧА «В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ПЕДАГОГА»

Анна Александровна Окишева

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

Для цитирования: Окишева А.А. Рецензия на книгу Е.М. Шендеровича «В концертмейстерском классе: размышления педагога» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 293–301. doi: 10.17223/22220836/51/25

Original article

PUBLICATIONS AND REVIEWS

REVIEW OF THE BOOK BY E.M. SHENDEROVICH “IN THE CONCERTMASTER CLASS: REFLECTIONS OF A TEACHER”

Anna A. Okisheva

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

For citation: Okisheva, A.A. (2023) Review of the book by E.M. Shenderovich “In the concertmaster class: reflections of a teacher”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 293–301. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/25

«Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно,
чем научиться хорошо играть на рояле».
*Е.М. Шендерович «В концертмейстерском классе:
размышления педагога»*

Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). – М. : Музыка, 1996. – 224 с.



Рис. 1. Е.М. Шендерович

Fig. 1. E.M. Shenderovich

В 1996 г. была опубликована книга пианиста, педагога и композитора Евгения Михайловича Шендеровича (1918–1999) – заслуженного артиста РСФСР (1981 г.), профессора Московской государственной консерватории, Иерусалимской и Тель-Авивской академий музыки имени С. Рубина. Евгений Михайлович был награжден дипломами: «За лучший аккомпанемент на конкурсе» (Всесоюзные конкурсы вокалистов им. М.И. Глинки, 1960, 1962), «За лучшую концертную программу» (1970), Международного конкурса им. П.И. Чайковского (1978).

Е.М. Шендерович замечательно проявил себя и как композитор. Его наследие включает фортепианные пьесы, музыку к театральным постановкам, теле- и радиоспектаклям. Но большинство его сочинений относятся к вокальной музыке (романсы, концертные обработки народных песен). Музыкант писал статьи и брошюры по вопросам концертмейстерского мастерства, в том числе «О преодолении пианистических трудностей в клавирах» (1962 г.). В 1997 г. в Иерусалиме написал книгу воспоминаний «С певцом на концертной эстраде».

Книга «В концертмейстерском классе: размышления педагога» (1996 г.), о которой пойдет речь, содержит ценные сведения, методические и практические рекомендации для пианистов-концертмейстеров. Автор статьи является концертмейстером. Поэтому выбор для рассмотрения данной книги в качестве «наглядного пособия» обусловлен получением профессиональных знаний и преодолением трудностей в концертмейстерском классе. Известно, что Евгений Михайлович отдавал предпочтение именно работе с вокалистами.

Поэтому обращение к данной книге не случайно. Справедливо отмечено, что Евгений Михайлович не является тем, чья фамилия, как говорится, у всех «на слуху». Но, несмотря на это, он был необычайно разносторонним музыкантом. Жизненный путь его весьма разнообразен и интересен. В Ростове-на-Дону он окончил музыкальное училище, а в 1945 г. – Ленинградскую консерваторию. В 1948–1949 гг. работал концертмейстером в Ленинградской консерватории. В 1976 г. был приглашен на кафедру концертмейстерского ма-

стерства и вокального ансамбля Московской консерватории, где проработал до отъезда в 1991 г. в Израиль.

Концертная жизнь Евгения Михайловича часто предусматривала выступления с различными известными музыкантами. Он выступал на камерных вечерах со скрипачом Виктором Либерманом, аккомпанировал солистам оперных театров – Галине Ковалевой, Галине Туфтиной, Елене Образцовой. С конца 1970-х пианист регулярно сотрудничал с Беллой Руденко и Марией Биешу, позже – с Алибеком Днишевым.

Но самый длительный период сотрудничества сложился у Шендеровича с Евгением Нестеренко (рис. 2). Как отмечалось, их связывала интеллигентность, культура звука и образное видение произведения. В их многочисленном репертуаре особое место всегда занимали романсы Г. Свиридова и Д. Шостаковича. С этими композиторами Евгений Шендерович часто сотрудничал.



Рис. 2. Е.М. Шендерович и Е.Е. Нестеренко

Fig. 2. E.M. Shenderovich and E.E. Nesterenko

Книга состоит из семи глав. Обратимся к ним по очереди.

Первая глава «Чему должен научиться пианист-концертмейстер?» повествует о различиях сольной и аккомпаниаторской деятельности, умении тонко чувствовать солиста и понимать его внутреннее состояние, уметь одинаково мыслить относительно образного строя произведения.

Во *второй главе «Выразительные функции аккомпанемента»* уделяется внимание фортепианному вступлению в ариях и романсах.

Как особую тему следует рассматривать увертюру. Оперная увертюра функционирует практически как самостоятельное фортепианное произведение, самое главное – отсутствие в увертюре солиста. Как примеры можем задействовать увертюры к «Руслану и Людмиле» Глинки, «Царской невесте» Римского-Корсакова, «Севильскому цирюльнику» Россини, «Нюрнбергским мейстерзингерам» Вагнера и др. Сюда же можно отнести и вступление к опере Мусоргского «Хованщина» «Рассвет на Москве-реке».

Важное значение имеет то, что вступление к романсу нельзя сравнивать со вступлением, с увертюрой к опере. Настроение, характер романса начинается с первой ноты фортепианной партии. Певец уже находится в образе своего героя во время вступления к романсу. Взгляд солиста, «мерцающие» глаза, жесты, поза, руки устремлены к слушателю. Задача певца – донести главную мысль произведения до адресата (слушателя). Подчеркнем, что «творческое участие аккомпаниатора особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь аккомпаниатор наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения» [1. С. 82].

В третьей главе «**Что способствует быстрой ориентации в нотном тексте?**» рассказывается о значимости музыкальной одаренности как одной из главных причин в развитии музыканта. Музыкальный текст представлен составными частями – «блоками»: мотивы, фразы, предложения и периоды. Для понимания художественного образа произведения нужно уметь охватить его содержание целиком. Это возможно только при непосредственном контакте с произведением – при проигрывании его на инструменте.

Четвертая глава – «**Чтение с листа**». В процессе чтения с листа необходимо уметь дифференцировать фактуру сочинения на составные гармонические, мелодические части, уметь различать особенности каждого композиторского стиля. Здесь вместе участвуют вербальная и невербальная составляющие текста, «поэтому чтобы хорошо читать с листа и хорошо транспонировать, надо не только хорошо разбираться в теории музыки вообще, но и чувствовать стиль конкретного композитора, понимать особенности его музыкального языка, то есть иметь широкий музыкантский опыт – как интеллектуальный, так и эмоциональный, понимать язык музыки как совокупность рациональных составляющих и как эмоциональный поток, при этом эмоции рационально организованы, а интеллект устремляется на раскрытие эмоциональных красок, чувственных проявлений – интеллект и эмоции здесь гармонично дополняют друг друга» [2. С. 126].

Кроме того, полезно «от руки» проставлять гармонии в тексте – если до выступления есть хотя бы пять минут, концертмейстер, просматривая ноты, акцентирует внимание на двух факторах: 1) фактура; 2) гармоническая последовательность. В принципе эти факторы исчерпывают содержание его деятельности: при чтении с листа, как в шахматной блиц-игре, следует обращать внимание только на главное – в нашем случае на то, от чего зависит партия солиста.

Пятая глава – «**Транспонирование**». Читая с листа, мы имеем дело с конкретным нотным текстом – фиксированной звуковысотностью, и наша задача – научиться быстро ориентироваться в нем. При транспонировании же

первоначальный строй и, соответственно, аппликатура меняются, хотя фактура сохраняется. Поэтому, имея перед глазами один вариант записи нотного текста, нужно уметь воспроизводить другой – ниже или выше первоначального на какой-либо интервал (в большинстве случаев в пределах терции). В книге Иосифа Гофмана «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» на этот вопрос дается весьма неоднозначный ответ: «...перенесите мысленно звуковую картину в другую тональность совершенно так же, как если бы вы переселялись со всем своим имуществом с одного этажа на другой и вам нужно было бы расставить вещи на новом месте так же, как они стояли на старом» [3. С. 178].

Шестая глава – «Концертмейстер в классе и на концертной эстраде».

В данной главе существенное значение имеет отношение педагога к концертмейстеру как к ассистенту, проводнику своих принципов и идей.

В одном из своих интервью (28 августа 1974 г.) Е.Е. Нестеренко отмечал по этому поводу: «Ближайшим помощником певца после педагога является концертмейстер. Работа концертмейстера с вокалистом требует от пианиста знакомства с певческой технологией, любви к голосу как одному из самых выразительных и тонких музыкальных инструментов, понимания особенностей вокального искусства, не говоря уже о знании оперной и камерной музыки, об исполнительском такте, о чувстве ансамбля и других качествах, обязательных при совместном музицировании».

В *седьмой главе «Работа над произведением. Фортепианная партия в романсах и клавирах опер и инструментальных концертов»* автор излагает собственный исполнительский взгляд на роль фортепианной партии в романсах (М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье», А. Даргомыжский. «Ночной зефир струит эфир», А. Бородин. «Для берегов отчизны дальной» и т.д.), отрывках из опер (речитативы в «Борисе Годунове», «Царской невесте», «Пиковой даме» и т.д.). Самое главное, что хотел бы подчеркнуть автор статьи, – полезный для концертмейстера способ выделения значимого для солиста, так производится и экономия затраченных сил, а при чтении с листа – и времени.

В связи с разнообразием образных характеристик и в исполнительской заинтересованности автора статьи трактовка романса С.В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» рассматривается более подробно в контексте исполнительского анализа Е. Шендеровича:

«Романс начинается развернутым мягким, лирическим вступлением фортепиано. Мелодия ниспадает плавными „террасами“. Здесь соединяются три фактурных плана: в верхнем голосе звучит стилизованная восточная мелодия, в среднем – аккорды, движущиеся вниз по полутонам, и в нижнем – повторяющиеся ноты, напоминающие какой-то восточный инструмент типа барабанчика. В этих басовых повторяющихся восьмых передана колористическая звуковая картина, проходящая как воспоминание. В первых же тактах романса заключены большие трудности для аккомпаниатора. Как имитировать „барабанчик“, точно выполняя указания композитора: три ноты staccato, объединенные лигой? Если играть эту фигуру на педали, то трудно будет добиться „сухого“ звука – ведь этому мешает педальный гул... Если же попробовать без педали, „барабанчик“, безусловно, получится, но зато все остальные голоса лишатся той наполненности и красочности, которую создает педаль. Я

выхожу из этого положения так. Почти на каждой восьмой употребляю полу-педали, что, с одной стороны, сохраняет общий тембральный колорит и не мешает созданию звуковой картины, с другой стороны, избавляет от излишнего педального гула и помогает выполнить все паузы:

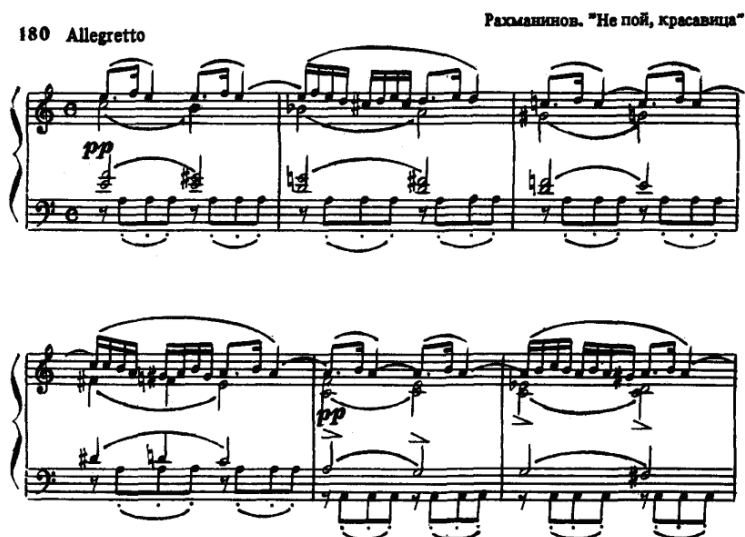


Рис. 3. С.В. Рахманинов. Романс «Не пой, красавица, при мне»

Fig. 3. S.V. Rachmaninov. The romance "Don't sing, beauty, with me"

Первый арпеджированный аккорд можно рассматривать как „трамплин“ к вокальной фразе „Не пой, красавица, при мне“.



Рис. 4. С.В. Рахманинов. Романс «Не пой, красавица, при мне»

Fig. 4. S.V. Rachmaninov. The romance "Don't sing, beauty, with me"

Следующий арпеджированный аккорд должен прозвучать у пианиста несколько скромнее, а третий и четвертый приводят к *piano* и *pianissimo*. К *tenuto* на слове „печальной“ может быть отнесен совет, высказанный выше. Не следует также рано произносить „ль“: лучше присоединить его к последующей согласной. Далее мелодия развивается вариационно и приводит к первой фортепианной интерлюдии. Ей сопутствует указание *Meno mosso*, которому Рахманинов во многих своих произведениях придавал большое значение и рассматривал как довольно значительное отступление от предыдущего темпа. Пианист должен исполнить этот сольный эпизод глубоким и плотным звуком: тогда будет ярко выражен эмоциональный всплеск чувств, а в синкопированной мелодии действительно будет ощущаться восточный колорит, оттененный грустной задумчивостью.

Следующий раздел после слов „Увы, напоминают мне твои жестокие напевы“ является самым трудным в ансамблевом отношении для обоих исполнителей. Несмотря на возвращение к *Tempo I*, в партии солиста появляется большое количество шестнадцатых, темповых отступлений и других важных указаний автора. Аккомпаниатор должен быть предельно внимателен к ним, в совершенстве знать вокальную партию и предугадывать любое темповое отклонение в партии солиста: расположение цезур для дыхания, манеру взятия верхних нот, *tenuto* и др. Без абсолютного совпадения намерений обоих исполнителей синхронность исполнения будет нарушена, что повлияет и на выразительность этого раздела:



Рис. 5. С.В. Рахманинов. Романс «Не пой, красавица, при мне»

Fig. 5. S.V. Rachmaninov. The romance "Don't sing, beauty, with me"

После второго *meno mosso* наступает эпизод, заканчивающийся динамической кульминацией романса. За полтакта до наступления *Tempo I*, перед словами „Я призрак милый, роковой“ можно чуть сдвинуть темп, как бы предваряя наступление новой мелодической волны. Каждый подъем вокальной мелодии должен быть поддержан роялем, в фактуру которого дважды входят фразы, дублирующие мелодические обороты. После завершения кульминационной фразы певца „виолончельная“ фраза у пианиста приводит к репризе романса. Хотелось бы поделиться нашей с Е. Нестеренко трактовкой этой репризы. Мы ощущаем ее как послесловие („так не пой же, красавица,

при мне...“). Повторение слов и музыки в репризе исполняется нами совершенно по-иному, чем в начале романса: этот эпизод звучит как напоминание, и все динамические оттенки здесь приглушены. Аккомпанируя много лет этот романс, я наблюдал, что обычно внимание публики на последних тактах заключения иссякает. Как же сохранить его до конца произведения? Еще раз просмотрев все указания Рахманинова, я понял, что необходимо точное соблюдение динамических указаний автора. Только внимательное изучение авторских указаний дает ключ к правильным исполнительским решениям» [4. С. 181–184].

Книга «В концертмейстерском классе: размышления педагога» повествует нам о различиях сольной и аккомпаниаторской деятельности. Пианист-солист свободен в проявлении творческой индивидуальности. Концертмейстер же вынужден сочетать свое видение произведения с исполнительской интерпретацией солиста. Дело в том, что солист-пианист исполняет на публике хорошо выученное произведение. Такое произведение уже «обыграно» не раз, звучит уверенно и технически точно. Концертмейстеру приходится иногда выходить на сцену, буквально читая с листа произведение, да еще и следить за партией солиста.

Концертмейстер, в отличие от пианиста-солиста, не имеет возможности выбирать «удобные» для себя произведения. Партии фортепиано в романсах или оперных ариях нередко являются не столь удобными по фактуре, темпу, как хотелось бы. Добавим к этому ответственность за солиста – концертмейстер должен внимательно следить за тремя строчками нотного стана.

Итак, в книге Е.М. Шендеровича пианист-концертмейстер сможет почерпнуть для себя бесценные рекомендации, в которых уделяется внимание функциям аккомпанемента, чтению с листа и скорости ориентации в нотном тексте. Исполнительское искусство, по утверждению Е. Шендеровича, держится как бы на трех китах: во-первых, это музыкальная одаренность, воображение, умение охватить образную сущность и форму произведения; во-вторых, автоматизм, выработанный в ходе работы над технической стороной музыкального текста, фактурой сочинения, и, в-третьих, артистизм, умение образно, вдохновенно воплотить замысел автора на концертной эстраде. Евгений Шендерович – яркий, самобытный музыкант XX в., исполнение которого отличалось филигранностью, интеллигентностью, чуткостью.

Список источников

1. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 112 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
2. Бикташев В.Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. СПб. : Союз художников, 2014. 157 с.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 224 с.
4. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). М. : Музыка, 1996. 224 с.

References

1. Kryuchkov, N.A. (2017) *Iskusstvo akkompanementa kak predmet obucheniya* [The art of accompaniment as a subject of study]. 2nd ed. St. Petersburg: Lan'.

2. Biktashev, V.N. (2014) *Iskusstvo kontsertmeystera. Osnovy ispolnitel'skogo masterstva* [The Art of the Concertmaster. Fundamentals of Performing Skills]. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov.

3. Hoffman, I. (1961) *Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoy igre* [Piano playing. Answers to questions about piano playing]. Translated from German. Moscow: Gos. muz. izd-vo.

4. Shenderovich, E.M. (1996) *V kontsertmeysterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga* [In the concertmaster class: Reflections of a teacher]. Moscow: Music.

Сведения об авторе:

Окишева А.А. – аспирантка кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: lariana.ok@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Okisheva A.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: lariana.ok@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.06.2023;
одобрена после рецензирования 28.07.2023; принята к публикации 05.08.2023.*

*The article was submitted 10.06.2023;
approved after reviewing 28.07.2023; accepted for publication 05.08.2023.*

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2023. № 51**

Редактор *В.Г. Лихачева*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Якобсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 14.09.2023 г. Дата выхода в свет 27.09.2023 г.
Формат 70x100¹/₁₆. Печ. л. 18,88; усл. печ. л. 24,54; уч.-изд. л. 25,9.

Тираж 50 экз. Заказ № 5579. 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