

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2023

№ 52

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

EDITORIAL COUNCIL

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

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

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

EDITORIAL BOARD

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Архангельская И.В. Доминантные образы промышленной архитектуры Саратова второй половины XIX – начала XX в.	5
Варакина Г.В. Античные мистерии и средневековый карнавал: компаративные параллели.	14
Галанина Е.В. Гендерные исследования видеоигр.	25
Дударева М.А. Формула русской жизни в романсе и стихотворении А.К. Толстого «Колокольчики мои...»: культурологический и онтологический аспекты.	39
Крохалев В.С. Роль городского дизайна в решении задач выстраивания социально-культурных взаимосвязей внутри высокоурбанизированных пространств.	49
Ладыгина О.В. Отражение философии традиционного дома таджиков Памира в его архитектурном пространстве.	63
Пантелеева Л.М. Городская культурантропология в российском контексте. Часть I: Границы науки.	74
Танюшина А.А. Формально-стилистические особенности дада-фотомонтажа и произведений «новой вещественности»: проблема взаимодействия художественных практик.	86
Фугелова Т.А. Эволюция образа Тюмени первой половины XVIII – начала XX века в воспоминаниях путешественников и гостей города.	103
Чистюхин И.Н., Жукова Н.И. К вопросу о происхождении и развитии школьного театра в системе образования средневековой Европы.	114
Turan C. Heritage of Medieval Anatolian Turkish Architecture: From Past to Future.	130

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Абдуллина Д.А. Ребенок без лица: детский портрет в живописи русского и европейского авангарда.	144
Айзенштадт С.А. О загадке «Детского альбома» П.И. Чайковского.	157
Езова С.А., Кучмурукова Е.А. Концепция «психология отношений» в развитии профессионального самосознания библиотечных специалистов.	170
Квашин К.А. О методологическом потенциале педагогики музыкального исполнительства на духовых инструментах.	181
Клименко В.В., Приходовская Е.А. Вокальный звук как сложная самостоятельная система.	196
Коляденко Н.П. Синестетичность и неакустическая музыкальность в творчестве Андрея Белого.	206
Окишева А.А. Путь произведения искусства во времени: модель маятника.	215
Сидорова М.А. Свадебно-семейная тематика оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки и её идейно-семантические функции.	220
Хазеева И.Н. К вопросу применения герменевтики в практической музыкально-исполнительской деятельности.	229

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Горенкин В.А., Микитинцев А.Ю., Микитинцев О.И., Чугунова Т.Н., Швецова А.В. Концептуализация культуры туризма в дискурсе современного социогуманитарного знания.	239
Дмитриенко Н.М., Едакина Д.А., Черняк Э.И. Типологическая и видовая классификация памятников культурного наследия.	253
Пудов Г.А. О сундучной мастерской Федора Семеновича Корешкова (Муромский уезд Владимирской губернии, вторая половина XIX – первая четверть XX века).	261
Тишкин А.А., Филиппова О.Г., Еркинова Р.М., Тишкина Т.В. Этюд Г.И. Чорос-Гуркина «Погребение»: история создания, археологический контекст и современное состояние.	270
Ушаков Д.В., Терентьев В.И. Музейное дело Монголии как выражение государственной идеологии.	280

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Звягин С.П. Рецензия на книгу: Дементьев А.П., Дробченко В.А. «Сессии органов местного самоуправления, съезды, конференции, совещания общественных организаций и социальных групп Енисейской губернии в период Гражданской войны (май 1918 г. – февраль 1920 г.)».	295
---	-----

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Arkhangelskaya I.V. Dominant images of industrial architecture of Saratov in the second half of the XIX – early XX centuries.....	5
Varakina G.V. Ancient mysteries and medieval carnival: comparative parallels	14
Galanina E.V. Gender research of video games.....	25
Dudareva M.A. Russian life formula in a romance and poem “My bells...” by A.K. Tolstoy: culturological and ontological aspects	39
Krokhalev V.S. The functions of urban design in solving the problems of socio-cultural relationships within highly urbanized spaces.....	49
Ladygina O.V. Philosophical reflection of the traditional house of the tajiks of Pamir in its architectural space	63
Panteleeva L.M. Urban cultural anthropology in the russian context. Part I. The frontiers of science.....	74
Tanyushina A.A. Formal and stylistic features of dada photomontage and works of “new objectivity”: the problem of interaction of artistic practices	86
Fugelova T.A. The evolution of the image of Tyumen in the first half of the XVIII century – the beginning of the XX centuries in the memories of travelers and guests of the city	103
Chistyukhin I.N., Zhukova N.I. On the origins and development of school theater in the educational system of medieval Europe.....	114
Turan C. Heritage of Medieval Anatolian Turkish Architecture: From Past to Future	130

ART HISTORY

Abdullina D.A. Child deprived of face: children's portrait in russian and european avant-garde.....	144
Aizenshtadt S.A. About the mystery of “Children’s album” by P.I. Tchaikovsky	157
Ezova S.A., Kuchmurukova E.A. The concept of “psychology of relationships” in the development of professional self-awareness of library specialists	170
Kvashnin K.A. On the methodological potential of pedagogy of musical performance on wind instruments	181
Klimenko V.V., Prikhodovskaya E.A. Vocal sound as a complex independent system	196
Kolyadenko N.P. Synesthetic and non-acoustic musicality in the works of Andrei Bely	206
Okisheva A.A. The path of a work of art in time: the pendulum model.....	215
Sidorova M.A. Wedding and family theme of the opera “A life for the tsar” by M.I. Glinka and its ideo-semantic functions.....	220
Khazeeva I.N. Application of hermeneutics in practical musical and performing activities.....	229

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Gorenkin V.A., Mikitinets A.Yu., Mikitinets O.I., Chugunova T.N., Shvetsova A.V. The conceptualization of the culture of tourism in the discourse of the modern socio-humanitarian knowledge	239
Dmitrienko N.M., Edakina D.A., Chernyak E.I. Typological and specific classification of cultural heritage memorials	253
Pudov G.A. About the chest workshop of Fyodor Koreshkov (Muromsky uyezd of Vladimir province, the second half of 19th – the first quarter of 20th century).....	261
Tishkin A.A., Filippova O.G., Erkinova R.M., Tishkina T.V. G.I. Choros-Gurkin's etude “Burial”: history of creation, archaeological context and current state	270
Ushakov D.V., Terentyev V.I. Mongolian museums affairs as an expression of state ideology.....	280

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Zvyagin S.P. Review of the book: Dementiev A.P., Drobchenko V.A. “Sessions of local self-government bodies, congresses, conferences, meetings of public organizations and social groups of the Yenisei province during the Civil war (may 1918 – february 1920)”.....	295
--	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья

УДК 7.072.2

doi: 10.17223/22220836/52/1

ДОМИНАНТНЫЕ ОБРАЗЫ ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ САРАТОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX В.

Инна Викторовна Архангельская

*Саратовский государственный технический университет им. Ю.А. Гагарина,
Саратов, Россия, anp-inna@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассмотрены архитектурные постройки ведущих производств Саратова второй половины XIX – начала XX в., которые определены как основные константы, формирующие доминантные образы. Константы рассмотрены с позиции образного содержания, каждая из которых имеет неизменяемое ядро и активный изменяемый слой. Данное исследование предлагает новые пути осмысления, благодаря которым формируется целостное восприятие уникальных образов архитектуры индустриального наследия в пространстве современности.

Ключевые слова: индустриальные образы, промышленная архитектура, индустриальное наследие, городское пространство

Для цитирования: Архангельская И.В. Доминантные образы промышленной архитектуры Саратова второй половины XIX – начала XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 5–13. doi: 10.17223/22220836/52/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

DOMINANT IMAGES OF INDUSTRIAL ARCHITECTURE OF SARATOV IN THE SECOND HALF OF THE XIX – EARLY XX CENTURIES

Inna V. Arkhangelskaya

*Yuri Gagarin State Technical University of Saratov,
Saratov, Russian Federation, anp-inna@yandex.ru*

Abstract. The architecture of the industrial heritage occupies a special place in the space of the modern city, filling the urban landscape with unique images.

At the time of the formation of industrial architecture, each region developed unique, unique industrial images, the appearance of which was determined, first of all, by the function of production. The time of the birth of industrial architecture as a material form was also a period of spiritual understanding of this new phenomenon in architecture.

The two main constants of the industrial architecture of Saratov in the middle of the XIX – early XX centuries, broadcasting dominant images, are the constant “mill” and the constant “oil mill”. constants are opposite in their figurative content, but at the same time they reveal their significance in interaction more fully. Mills are spatial dominants, large – scale, stand out for their architectural solutions and participate in the formation of urban panoramas. oil mills, in turn, are woven into the residential fabric of the city, they adapt to the scale of city streets, and their architectural solution is always based on traditional, familiar architectural solutions for citizens. At first glance, we see as if the opposition of two fundamental approaches in the figurative solution of industrial architecture, laid down by two clans of industrialists, the image of the original memorable building is opposed to traditional architecture. but such architectural solutions do not create a sense of fragmentation at the level of perception of the urban landscape, but, on the contrary, balance the figurative composition of space.

Dominant images of the industrial architecture of Saratov in the second half of the XIX-early XX centuries are defined as the interaction of basic constants, each of which has an unchangeable core and an active changeable layer. The core of the constant “Mill” is the semantic initial, which is expressed in the image of “fortress”. The active layer of the constant “Mill”, a layer that is subject to changes in time, we can define as “imagery”, the desire to create memorable images that stand out from the environment. The immutable core of the constant “Creamery” is defined as “city manor”, the active layer of the constant – this is “tradition”, the desire to adhere to traditions in architectural solutions. The identified constants interact with each other both on the material and spiritual level, and, representing opposite approaches in architectural solutions, balance the composition of urban space at the level of imaginative perception. The core of each constant retains its meanings in the modern space, which form the basis for understanding the images of industrial architecture of Saratov in the second half of the XIX – early XX centuries.

Keywords: industrial images, industrial architecture, industrial heritage, urban space

For citation: Arkhangel'skaya, I.V. (2023) Dominant images of industrial architecture of Saratov in the second half of the XIX – early XX centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 5–13. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/1

Архитектура индустриального наследия занимает особое место в пространстве современности, наполняя городской ландшафт уникальными образами. Ю.С. Асеев утверждает, что со временем каждое промышленное строение утрачивает свою функциональную актуальность и «...переходит в разряд ценности познавательного порядка, а художественная сторона остается действенным участником современности, продолжая оказывать влияние на последующие поколения» [1. С. 75]. Вопросы истории и охраны архитектуры индустриального наследия получили широкое освещение в трудах М.С. Штиглиц, В.В. Запария, Ю.Г. Тютюнника, Н.М. Арсеньева, Н.С. Алфёрова, К.С. Костова, Ю.С. Асеева, В.В. Алексеева, Е.Т. Артемьева. Сегодня активно развивается новая научная дисциплина под названием «Индустриальная археология», главной целью которой является изучение производственных ландшафтов, зданий и механизмов. М.С. Штиглиц отмечает, что главная задача этого направления заключается в том, чтобы «...удержать в исторической памяти исчезающие следы промышленной эпохи, так ярко проявившиеся в облике городов и так слабо отраженные в сознании современников» [2. С. 187].

В пору становления промышленной архитектуры для каждого региона сложились уникальные, присущие только ему индустриальные образы, внешний облик которых определялся, прежде всего, функцией производства. Так, образы металлургических заводов Южного Урала с возвышающимися силуэтами доменных печей среди степных просторов решительно отличают-

ся от архитектурного ансамбля «Новая Голландия», построенного в Санкт-Петербурге для нужд судостроения [3]. Появление промышленной архитектуры в городах формировало особую, невиданную прежде среду, которая создавала новый уровень образного восприятия пространства. Исследователи промышленной архитектуры рассматриваемого периода Е.А. Борисова, Е.И. Кириченко, Д.П. Шульгина, Е.Б. Морозова, Д.В. Сарабьянов отмечали важную роль промышленной архитектуры в формировании новых пространственных образов. Время рождения промышленной архитектуры как материальной формы было также и периодом духовного осмысления этого нового явления в зодчестве. Современникам предстояло осмыслить архитектуру нового функционального содержания, причем функции сложнейшей, под которую, как правило, полностью подстраивалось объемно-пространственное решение зданий.

При исследовании доминантных образов промышленной архитектуры Саратова середины XIX – начала XX в. представляется целесообразным использовать теорию констант. По словам М.М. Звягинцевой, «...фундамент региональной культуры, ее цементирующее ядро составляет комплекс культурных констант» [4. С. 19]. А.Л. Жебраускас выделяет «основные» константы, «...отражающие сущностные основы данной культуры и общества» [5. С. 18]. Ю.С. Степанов определяет в каждой константе активный слой, наиболее употребляемый и понятный всем, и дополнительные слои – пассивные, внутренняя форма которых представляет собой неосознанное смысловое первоначало [6]. Таким образом, в одной константе содержатся как изменяемые, так и постоянные компоненты, что является доказательством способности константы к динамическим трансформациям при сохранении постоянных смысловых первооснов. Опираясь на данные исследования, мы можем выявить основные константы промышленной архитектуры Саратова середины XIX – начала XX в.

Вторая половина XIX – начала XX в. для Саратова определяется как время создания значимых образов архитектуры индустриального наследия. Именно в этот период был сформирован необходимый производственный потенциал края, что послужило главным импульсом для появления ярких образных решений промышленной архитектуры, занявших достойное место в городском пространстве. При исследовании вопросов становления промышленной архитектуры Саратова были использованы труды М.В. Булычёва, Е.К. Максимова, А.С. Майорова, Е.Н. Ардабацкого, В.Н. Семёнова, Л.Г. Тарасовой, Б.И. Казакова, В.Х. Валеева, Г.А. Мишина, С.О. Терёхина, В.П. Бердицкого.

В Саратове середины XIX – начала XX в. основой для формирования доминантных констант промышленной архитектуры стало мукомольное и маслوبيчное производство. Мукомольное дело получило небывалый размах начиная со второй половины XIX в., а мука саратовского помола стала известна далеко за пределами губернии [7]. Производство представляло собой особый процесс, в который вкладывались не только материальные средства, но и душевные силы промышленников. Паровые мельницы Саратова, суровый облик которых впечатлял горожан своей таинственной красотой, стали настоящими символами города.

В основном мельницы располагались вдоль набережной Волги и создавали эффектную панораму, которая прекрасно читалась как с реки, так и с городских улиц. Силуэты мельниц, каждая из которых имела свой неповто-

римый образ, делали облик Саратова узнаваемым, а фотографии с изображением мельничных панорам были любимой темой поздравительных открыток и предметом гордости саратовцев. Лаконичные и объемные формы мельниц на фоне живописного рельефа саратовского берега как бы собирают воедино пространство волжских просторов и упорядочивают его. Выраженные силуэты дымовых труб и тяжеловесный массив мельничных форм вплетаются в единую композицию, дополняя друг друга и образуя единый архитектурный ансамбль. Расположение мельниц вдоль Волги было обусловлено прежде всего тем, что река изначально была главной транспортной магистралью региона, уступив позже первенство железнодорожным перевозкам. При общей схожести архитектурных решений мельниц, проявляющихся в первую очередь в виде масштабных и монументальных форм, обусловленных функцией, каждая мельница представляла собой неповторимый облик, который таил в себе зашифрованные послания и неразгаданные тайны, запечатленные в камне. Владельцы мельниц были уверены, что мельничное дело создается на века и, передаваясь из поколения в поколение, будет жить, развиваться, принося не только материальную прибыль, но и создавая неповторимый образ города [8]. Так, большая мельница Шмидтов напоминает белокаменные палаты, монументальная композиция которых достигнута сугубо рациональными средствами с включением элементов, заимствованных из классической архитектуры (рис. 1). Узкие просветы окон на фоне белых массивных стен подчеркивают монументальность объема, который производит впечатление жизнеутверждающей мощи, что соответствует образу одной из самых больших мельниц России.



Рис. 1. Большая паровая мельница Шмидтов в Саратове. Архитектор А.М. Салько, год постройки 1883. Фото 1900 г.

Fig. 1. Big steam mill of Schmidts in Saratov. Architect A.M. Salko, year of construction 1883. Photo of 1900

Расположившаяся неподалеку малая мельница Шмидтов представляется в образе средневекового замка, фасады которого изобилуют элементами романской архитектуры (рис. 2).



Рис. 2. Малая паровая мельница Шмидтов в Саратове. Архитектор А.М.Салько, год постройки 1860, перестроена в 1900 г. Фото 1902 г.

Fig. 2. Small steam mill of Schmidts in Saratov. Architect A.M. Salko, built in 1860, rebuilt in 1900. Photo from 1902

Обе мельницы имеют совершенно разные образы, несмотря на то, что построены архитектором А.М. Салько и принадлежат одним и тем же промышленникам. Мы можем предположить, что причина столь радикальных различий в эстетических предпочтениях заключалась в стремлении придать каждой мельнице индивидуальный облик. Так, паровая мельница Борелей отличалась легкостью пропорций и особо изящной проработкой деталей (рис. 3). Большие окна с арочными завершениями, ажурные решетки на башнях создают образ торжественной, парадной архитектуры. Особенно необычно выглядит декор, созданный из объемных металлических цветов, венчающих кровлю.



Рис. 3. Паровая мельница Борелей в Саратове. Архитектор А.М.Салько, год постройки 1888, перестроена в 1903 г. Фото 1909 г.

Fig. 3. Borelei steam mill in Saratov. Architect A. M. Salko, year of construction 1888, rebuilt in 1903. Photo from 1909

Образ мельницы Рейнеке основан на осмыслении эстетических возможностей новых конструкций, который по своей суровой экспрессии и эмоциональной силе можно отнести к самым впечатляющим объектам промышленной архитектуры Саратова (рис. 4). Дуга огромного свода в сочетании с масштабной лапидарностью форм основного объема создает яркий, неординарный образ.

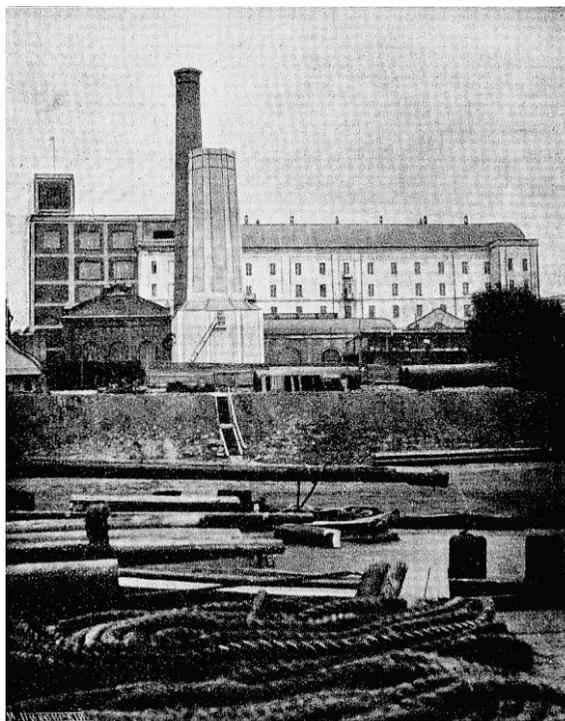


Рис. 4. Паровая мельница Рейнеке в Саратове. Архитектор неизвестен, год постройки 1880, перестроена в 1905 г. Фото 1909 г.

Fig. 4. Reinecke steam mill in Saratov. Architect unknown, year of construction 1880, rebuilt in 1905. Photo from 1909

Объединяющей основой разнообразия архитектурных решений паровых мельниц была функция этих зданий. Мукомольное производство требовало возведения крупномасштабных и особо прочных сооружений, стены которых должны были выдерживать вибрации, исходящие от работы мукомольного оборудования. Паровые мельницы схожи по своим конструктивным особенностям с оборонительными сооружениями. Здесь мы видим, как функция производства может не только влиять на форму, но и определять образное восприятие объекта. Кроме того, месторасположение мельниц вдоль берега Волги также способствовало закреплению за ними образа крепостей, своего рода стражей города, охраняющих его берега. Для Саратова, который был образован как город-крепость, тема оборонительных сооружений очень близка, именно поэтому образ мельниц-крепостей так органично вписался и в городской ландшафт.

Маслобойное производство – это второе по значимости и масштабу производство Саратова после мукомольного дела [9]. Архитектура маслобойных

заводов в городском пространстве проявила себя совершенно иначе по сравнению с мельницами. Если мельницы являлись композиционными доминантами городских панорам, маслобойные заводы зачастую ничем не отличались от рядовой городской застройки. Они идеально вписывались в пространство улицы, представляя собой своего рода дома-заводы, соседствующие с жильем самих хозяев. В своем облике маслобойные заводы повторяли мотивы традиционной жилой архитектуры Саратова. Полукруглые наличники на окнах в виде кокошников, пояски, зубчики, декорированные пилястры, а также традиционные приемы решения объема и планировки – все эти элементы отсылают нас к образу городской усадьбы. Маслобойное производство в основном принадлежало клану купцов-старообрядцев, которые по своему жизненному укладу и мировоззрениям стремились прежде всего к укреплению и сохранению традиций как в повседневной жизни, так и в производственной деятельности [10]. Внедряя на своих маслобойных заводах прогрессивное по своим техническим характеристикам оборудование, старообрядцы стремились свои маслобойные заводы облечь в традиционные архитектурные формы, ничем не выделяясь из окружающей застройки. Исключение составлял лишь построенный Шумилиным крупный маслобойный завод, но выглядел он вполне масштабно окружающей застройке (рис. 5).



Рис. 5. Маслобойный завод Шумилина в Саратове. Архитектор неизвестен, год постройки 1897. Фото 1902 г.

Fig. 5. Shumilin oil mill in Saratov. Architect unknown, year of construction 1897. Photo from 1902

Подобное впечатление достигалось благодаря особой композиции фасада, вертикальные членения которого разбивают его протяженный объем на меньшие части таким образом, что здание воспринимается как близко пристроенные друг к другу постройки небольшого масштаба.

Таким образом, можно определить две основные константы промышленной архитектуры Саратова середины XIX – начала XX в., транслирующие доминантные образы: это константа «Мельница» и константа «Маслобойный завод». Константы противоположны по образному содержанию, но в то же время более полно раскрывают свою значимость во взаимодействии. Маслобойные заводы и мельницы представляют образы, которые дополняют друг друга как на материальном уровне, так и на духовном. Мельницы – это пространственные доминанты, масштабные, выделяющиеся своими архитектурными решениями и участвующие в формировании городских панорам. Мас-

лобойные заводы, в свою очередь, вплетаются в жилую ткань города, они подстраиваются под масштаб городских улиц, а их архитектурное решение всегда строится на традиционных, привычных для горожан архитектурных решениях. На первый взгляд, мы видим как бы противостояние двух принципиальных подходов в образном решении промышленной архитектуры, заложенное двумя кланами промышленников, образ оригинального запоминающегося здания противопоставляется традиционной архитектуре. Но подобные архитектурные решения вовсе не создают ощущение дробности на уровне восприятия городского ландшафта, а, наоборот, уравнивают образную композицию пространства. Многоликость образов мельниц проявляется максимально ярко и выразительно на фоне городской застройки, привычной для восприятия. Своеобразным фоном, поддерживающим архитектурную выразительность мельниц, и были как раз маслобойные заводы, что отнюдь не умаляло их композиционной значимости.

Доминантные образы промышленной архитектуры Саратова второй половины XIX – начала XX в. можно определить как взаимодействие основных констант, каждая из которых имеет неизменяемое ядро и активный изменяемый слой. Ядром константы «Мельница» служит смысловое первоначало, которое выражается в образе «крепость». Активный слой константы «Мельница», слой, который подвержен изменениям во времени, мы можем определить как «образность», стремление создать запоминающиеся, выделяющиеся из окружения образы. Неизменяемое ядро константы «Маслобойный завод» определяется как «городская усадьба», активный слой константы – это «традиционность», желание придерживаться традиций в архитектурных решениях. Выявленные константы взаимодействуют между собой как на материальном, так и на духовном уровне и, представляя собой противоположные подходы в архитектурных решениях, уравнивают композицию городского пространства на уровне образного восприятия. Ядро каждой константы сохраняет свои смыслы и в современном пространстве, формируя основу для осмысления образов промышленной архитектуры Саратова второй половины XIX – начала XX в.

Список источников

1. Асеев Ю.С., Морозова Е.Б. Смена формообразующих факторов как условие эволюционного развития промышленной архитектуры // Изв. вузов. Строительство. 2005. № 6. С. 289.
2. Штиглиц М.С. Промышленная архитектура Петербурга в сфере «Индустриальной археологии». СПб. : Белое и черное, 2003. 256 с.
3. Андреева Е.Д., Веденин Ю.А., Ведерникова Н.М. Культурный ландшафт как объект наследия. СПб. : Институт Наследия : Дмитрий Буланин, 2004. 620 с.
4. Звягинцева М.М. Константы региональной культуры // Ученые записки. Науч. журнал Курского государственного университета. 2007. № 2.
5. Жебраускас А.Л. Понятие культурных констант и поиски ориентиров современности // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. 2006. № 20.
6. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М. : Академический проспект, 2001. 824 с.
7. Максимов Е.К. Саратовские мукомолы Шмидты, Рейнике, Борели // Краеведческие чтения: доклады и сообщения 4–5 чтений в XVIII – первой половине XIX века. 1994. С. 136.
8. Семенов В.Н. Саратов купеческий. Саратов : Волга, 1995. 352 с.
9. Казаков Б.И., Казакова Г.Д., Любомирова Л.Н. Страницы летописи Саратова. Саратов : Приволж. кн. изд-во, 1987. 136 с.

10. Ардабацкий Е.Н. Саратовские маслобойщики конца XIX – начала XX в. // Энциклопедия промышленности, строительства и бизнеса Саратовской области. Саратов : Приволж. кн. изд-во. 2005. С. 56.

References

1. Aseev Yu.S. & Morozova, E.B. (2005) Smena formoobrazuyushchikh faktorov kak uslovie evolyutsionnogo razvitiya promyshlennoy arkhitektury [Change of formative factors as a condition for the evolutionary development of industrial architecture]. *Izv. vuzov. Stroitel'stvo*. 6. p. 289.
2. Shtiglits, M.S. (2003) *Promyshlennaya arkhitektura Peterburga v sfere "Industrial'noy arkheologii"* [Industrial architecture of St. Petersburg in the field of "Industrial archeology"]. St. Petersburg: Beloe i chernoe.
3. Andreeva, E.D., Vedenin, Yu.A. & Vedernikova, N.M. (2004) *Kul'turnyy landshaft kak ob"ekt naslediya* [A Cultural Landscape as a Heritage Object]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
4. Zvyagintseva, M.M. (2007) Konstanty regional'noy kul'tury [Constants of regional culture]. *Uchenye zapiski. Nauchn. zhurnal kurskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2. p. 19.
5. Zhebrauskas, A.L. (2006) Ponyatie kul'turnykh konstant i poiski orientirov sovremennosti [The concept of cultural constants and the search for landmarks of modernity]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 20. p. 18.
6. Stepanov, Yu.S. (2001) *Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury. Opyt issledovaniya* [Constants. A Dictionary of Russian Culture. An Attempt of Research]. Moscow: Akademicheskij prospekt.
7. Maksimov, E.K. (1994) Saratovskie mukomoly Shmidty, Reynike, Boreli [The Saratov flour millers Schmidt, Reinike, Borel]. In: Maksimov, E.K. (ed.) *Kraevedcheskie chteniya: doklady i soobshcheniya 4–5 chteniy* [Local lore readings: Reports of Readings 4–6]. Saratov: Saratov State University. 136.
8. Semenov, V.N. (1995) *Saratov kupecheskiy* [Saratov of the Merchants]. Saratov: Volga.
9. Kazakov, B.I., Kazakova, G.D. & Lyubomirova, L.N. (1987) *Stranitsy letopisi Saratova* [Pages of the Saratov Chronicle]. Saratov: Privolzh. kn. izd-vo.
10. Ardabatskiy, E.N. (2005) Saratovskie masloboyshchiki kontsa XIX – nachala XX vv. [The Saratov butter press workers in the late 19th – early 20th century]. In: *Entsiklopediya promyshlennosti, stroitel'stva i biznesa Saratovskoy oblasti* [The Encyclopedia of Industry, Construction and Business of Saratov Region]. Saratov: Privolzh. kn. izd-vo. p. 56.

Сведения об авторе:

Архангельская И.В. – доцент кафедры «Архитектура» Института урбанистики, архитектуры и строительства Саратовского государственного технического университета им. Ю.А. Гагарина (Саратов, Россия). E-mail: anp-inna@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Arkhangelskaya I.V. – Yuri Gagarin State Technical University of Saratov (Saratov, Russian Federation). E-mail: anp-inna@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.01.2021;
одобрена после рецензирования 30.04.2021; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 05.01.2021;
approved after reviewing 30.04.2021; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 394.5

doi: 10.17223/22220836/52/2

АНТИЧНЫЕ МИСТЕРИИ И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ КАРНАВАЛ: КОМПАРАТИВНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Галина Владиславовна Варакина

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, Россия,
galina_varakina@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируется феномен античных мистерий в контексте карнавала как формы народной культуры западноевропейского Средневековья. В отличие от традиционного рассмотрения римских сатурналий как предшественника средневекового карнавала автор обращается к древним античным мистериям, в частности, дионисиям. Автор выявляет характерные черты дионисизма, рассматривает процесс его трансформации и формирования гражданских празднеств: трагедии и драмы сатиров. Именно драма сатиров и их римский эквивалент – сатурналии устанавливают связь мистерий и карнавала.

Ключевые слова: мистерия, дионисизм, карнавальность, компаративистика

Для цитирования: Варакина Г.В. Античные мистерии и средневековый карнавал: компаративные параллели // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 14–24. doi: 10.17223/22220836/52/2

Original article

ANCIENT MYSTERIES AND MEDIEVAL CARNIVAL: COMPARATIVE PARALLELS

Galina V. Varakina

The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation, galina_varakina@mail.ru

Abstract. The article analyzes the phenomenon of ancient mysteries in the context of carnival as a form of folk culture of the Western European Middle Ages. In contrast to the traditional consideration of the Roman saturnalia as a precursor to the medieval carnival, the author touches on a more ancient layer of culture – the ancient mysteries. In particular, the emphasis is made on dionysiacs. The author gives a broad retrospective of Dionysism in ancient culture, revealing the characteristic features of this phenomenon: folk origin, universality and syncretism, cosmogonic depth and secret meaning, ecstasy, orgiastic essence. The article also examines the process of the transformation of Dionysism and the formation of civil festivals within the framework of the still mystical practice: the tragedies and dramas of satyrs. Tragedy acts as a secular version of the mystery, while the drama of the satyrs is its further adaptation to the everyday life of a person. The drama of satyrs, and after it the Roman Saturnalia, are that bridge to the medieval carnival, which gives reason to consider them as links of a single chain, phases in the development of folk laughter culture. Describing the medieval carnival, the author focuses on modern concepts of its origin and understanding, developing the ideas of M. M. Bakhtin. The emphasis is on the ancient origins of carnival, its fusion with folk culture and early forms of pantheism, on the understanding of carnival as a form of overcoming the fear of death, opposition to inequality and personal dependence. The comparative analysis of the mystery and carnival allowed us to draw a conclusion about their historical relationship, as well as to establish the opposite of the syncretism of the mysteries and the utopianism of saturnalia and carnival. The drama of

satyrs, the Saturnalia, as their Roman inversion, and the medieval carnival are an example of the decomposition of a once holistic culture in the process of strengthening the rational-individual principle and social differentiation. The relevance of the study is determined not so much by the establishment of external links between medieval carnival and ancient mysteries, but by the identification of the internal mechanism of cultural transformation, which resulted in the birth of carnival as a phenomenon of the Middle Ages. The results of the study open up the prospect of studying some individual forms of culture within the framework of a single process of cultural differentiation. The results of the study are applicable both in the framework of the academic course "Theory and History of Culture", and in terms of the effectiveness of the comparative research method.

Keywords: Mystery, dionysism, carnality, comparative studies

For citation: Varakina, G.V. (2023) Ancient mysteries and medieval carnival: comparative parallels. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 14–24. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/2

Введение

Обращение к древним и средневековым формам бытования народной культуры – вопрос, интерес к которому начиная с эпохи романтизма только возрастает. От поверхностно-ассоциативного осмысления феномена карнавала до его понимания как специфической формы мышления – вот смысловой диапазон данного вопроса в истории научного знания. Тема средневекового карнавала и его древнейших прототипов – античных мистерий получила большое развитие в последние годы, рассматриваемая в контексте медиакультуры, нередко именуемой «современным мифотворчеством»¹ [1].

Поворотным моментом в изучении карнавала стал трактат М.М. Бахтина «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса» (1949–1950; 1965), в котором впервые карнавал был осмыслен не только как «синтез обрядово-зрелищных форм» (термин В.П. Даркевича), но и как «единая и целостная народно-смеховая, карнавальная культура» [2. С. 12].

Бахтин дает следующие характеристики карнавалу, подразумевая не только его внешнюю форму, но и сущностное содержание, глубинные формо- и стилеобразующие процессы: «...карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). ...в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия» [2. С. 16]. В карнавале нет деления ни по социально-иерархическому принципу, ни по принципу сценической роли – актеры и зрители. Это единый процесс, основанный на гротеске, перевоплощении, пародийности и антинормативности. Однако это не просто праздничное действие внешнего характера. За столь активной и подчас провокационной образностью скрывается глобальное содержание: «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» [2. С. 18].

¹ Е.В. Галанина и Е.О. Самойлова в статье «„Околоигровые феномены“» как форма современного мифотворчества» (2020) проводят компаративные параллели между карнавалом и мистериями, с одной стороны, и современным косплеем – с другой [1].

В полной мере можно считать карнавал утопией в силу его направленности: не в сторону реальной жизни, а как шутейное воплощение жизни желаемой. В.П. Даркевич видел в механизме карнавала своеобразную психоэмоциональную защиту народа от жестких рамок средневекового общества и его морали: «Конструируя иллюзорную и эфемерную „идеальную жизнь“, где все отношения перевернуты „наизнанку“, он (карнавал. – *Примеч. наше*) играл роль „предохранительного клапана“, „механизма“ социального равновесия в средневековом обществе» [3. С. 151–152].

Традиционно происхождение средневекового карнавала связывают с древнеримскими сатурналиями и луперкалиями, что объясняется как исторически – римское завоевание и латинизация Центральной Европы, так и формальными признаками – общенародные празднества, театрализация и анти-нормативность. Анализ этой проблемы дает В.Ф. Колязин в работе «От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья» (2002). Эти празднества в контексте римской культуры имели религиозный статус и непосредственную связь с аграрными культами: поворот от зимы к лету (сатурналии), древняя магия плодородия (луперкалии). В этих древних прообразах, подобно карнавалу, присутствуют и перевоплощение, и неофициальность («мир наизнанку», по Л. Тику), и общее равенство. В.Ф. Колязин выявляет концептуальную идею древних ритуалов, близкую средневековому карнавалу: «...тоска по счастливому состоянию человечества до возникновения государства с его формами угнетения, стремление вмешаться в круговорот природы и преодолеть смерть» [4. С. 93].

На древние корни карнавала как обрядово-зрелищной формы народной смеховой культуры указывает М.М. Бахтин: «...существенна генетическая связь этих форм с древними языческими празднествами аграрного типа» [2. С. 16]. Близкую интерпретацию дает А. Гуревич в статье 1966 г. «Смех в народной культуре средневековья» [5]. Учитывая распространенность пантеизма миропредставлений в рамках древних культур, такого рода параллелей и аналогий может быть гораздо большее количество, чем только римские сатурналии. В качестве древнейшего прототипа средневекового карнавала можно рассмотреть обширное мистериальное наследие Античности, имевшее как элитарную ограниченность, так и народное бытование.

Подтверждением научных интуиций М.М. Бахтина стало исследование О.Д. Фаис «„Карнавал“ в Сардинии в контексте современности» [6], в котором происхождение карнавала в данном регионе (в частности, в Барабадже) рассмотрено в контексте «древнейшего культа плодородия, реликта аграрно-пастушеских обрядов, приуроченных к окончанию зимы» [6. С. 111]. В условиях крайней изолированности горного района процессы христианизации и в целом модернизации культуры были весьма сомнительными, что привело к сохранению языческого контекста и большой популярности карнавала как некоего архаического действия, «предполагающего участие хтонических сил и заклятие некоего существа (животного, но, возможно, и человека), приносимого в жертву во имя будущей фертильности» [6. С. 113]. Все эти компоненты сценария сохраняют следы древних ритуальных действий мистериального характера, что косвенно подтверждает наше научное предположение о существовании глубинных связей между средневековым карнавалом и древними мистериями.

Целью данного исследования является выявление общих и специфических принципов и черт античных мистерий для установления исторической аналогии со средневековыми карнавалами. Учитывая значительные различия между культурами, их ценностным аппаратом, ведущим методом исследования выступает метод компаративного сравнения. Это позволит сопоставить явления, удаленные во времени, и выявить глубинные основы народного миропредставления. В частности, центральной проблемой является вопрос о форме преодоления страха смерти, противостояния неравенству и личной зависимости. Все эти вопросы являются концептуальной основой религиозных учений и философских систем. Однако только обращение к уровню стихийного, народного осмысления сущностных вопросов бытия вне рациональной надстройки и художественной интерпретации даст возможность приблизиться к познанию праосновы культуры, ее своеобразного «генома».

Античная мистерия как культурно-исторический феномен

Мистерия – явление, весьма распространенное в Древнем мире. Она имела форму ритуала, в которую облакался религиозный культ. Тем самым мистерия имела культовое подчинение, что не мешало ей быть популярной среди широких масс. Одним из широко известных культов, имевших в основе мистериальную практику, был египетский культ Исиды и Осириса (Сараписа), просуществовавший до VI в. н.э. и получивший различные региональные интерпретации. Так, в Греции Осириса отождествляли с Дионисом, богом умершим и воскресшим. В Передней Азии (Вавилон, позже Сирия) подобная аналогия прослеживается в культе Иштар и Таммуза. Финикия дала свою версию Исиды и Осириса в культе Астарты и Адона, затем вошедших в греческую культуру под именами Афродиты и Адониса.

Подробный анализ древневосточных культов и мистерий, заимствованных в эпоху эллинизации Средиземноморья греками, содержится в исследовании Ф.Ф. Зелинского «Религия эллинизма» (1922) [7]. Философ проводит параллель между фригийским культом Горной (иначе Великой Матери Кибелы) и греческими более поздними культами Диониса и Деметры, основывая свои выводы на множестве параллелей: шумная, нелепая свита; кровавая жертва, разрываемая и пожираемая. Основополагающий принцип, позволяющий выстроить эту линию, определяется эмоциональной составляющей мистерии. Мистерии Кибелы относятся к разряду оргийных практик, имеющих экстатическую направленность. Через экстастику и, что нередко, самоистязания участники действия достигали катарсиса в надежде на лучший удел. В самой Фригии существовал культ, подобный культу Кибелы, – культ богини Агдистис и ее возлюбленного, пастуха Аттиса. Во всех случаях – Кибела (Агдистис) и Аттис, Деметра и Дионис – мы сталкиваемся с чувственной любовью и трагической смертью, радостью и трагедией, жизнью и смертью.

Наиболее известными и массовыми оргийными культами Греции были Элевсинский культ Деметры и Самофракийский культ Кабиров. Культ Деметры в Греции стал общеэллиническим, а после римского завоевания – общемировым. Элевсинские мистерии объясняли природу зимнего сна и весеннего пробуждения природы через пленение Персефоны, которая была вольна гостить у матери Деметры две трети года, а оставшуюся треть должна была проводить вместе с супругом Плутоном под землей. Пантеистический смысл

мистерий раскрыл В.В. Латышев в труде «Очерк греческих древностей» (1889): «В нем представляется замирание природы зимой и возвращение ее к новой жизни с наступлением весны» [8. С. 209]. Ссылаясь на Пиндара, Платона, Софокла, Аристофана и Цицерона, В.В. Латышев раскрывает эсхатологический смысл элевсинских мистерий, характеризуя их не только с точки зрения обрядовости, но и как тайное учение. Он связывает посвящение в культ и участие в мистериях с верой в обретение счастья в потустороннем мире.

Самофракийский культ Кабирос имел глубокие финикийские корни, испытав затем влияние со стороны Элевсинских мистерий и орфизма. Это еще один оргиастический культ, обогащенный в Греции элементами дионисовой религии: убийство одного из трех братьев Кабирос и его воскресение. Культ Кабирос также сочетает ритуально-обрядовую часть с тайным учением о загробной жизни.

Одним из самых парадоксальных культов Греции стали культ и мистериальная практика Диониса. Истоки древнего божества и его культа теряются в истории, находя отголоски в разных мифах и культурах. В работе Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство» (1923) мы находим интересную и разветвленную генеалогию культа Диониса: «Первый Дионис, по Цицерону, рожден от Зевса и Персефоны (это – основной орфический миф); второй – от Нила (– знакомая нам египтизация Дионисова культа); третий – от Кабира, основатель мистерий Сабазия (– попытка ввести самофракийские мистерии и вместе фракийский культ в синкретическую форму Дионисовой религии); четвертый – от Зевса и Селены, патрон мистерий орфических (– мистическая интерпретация Артемидина сопрестольничества); пятый – от Ниса и Фионы (т.е. от Зевса, оодждяющего землю, и Семелы), бог триетерий» [9. С. 142].

Вопрос специфики и эволюции дионисизма мы исследовали в работе 2007 г. «Дионисизм как форма традиционной культуры и ее исторические мутации» [10]. Здесь остановимся только на одной проблеме – дионисические мистерии, их оргиастическая сущность. Свои истоки мистериальная практика в честь бога Диониса берет в нескольких древнейших культах, развивая и обогащая их: культ плодородия, от которого дионисии наследуют пляску и половой разгул; идея страдания и жертвенной смерти, наблюдаемая в вышеназванных культах египетского Осириса, фригийского Аттиса, финикийского Адониса и фракийского Сабазия, к которым можно добавить фракийский и фессалийский культ безымянных героев, прозванных Конником и Охотником, а также критского Загрея; и, наконец, Анфестерий – почитание душ умерших с неизменной тризной. Все эти компоненты были унаследованы дионисиями, став фундаментальной основой мистерий в честь бога изобилия и страдания, жизни и смерти, рождения, умирания и воскрешения. Тем самым мистерии обрели не только свою внешнюю форму, но и внутренний глубинный смысл: возможность пережить экстаз, повторяя судьбу Диониса, и, как следствие, преодолеть смерть и познать тайну бессмертия. Об эсхатологизме дионисических мистерий писал в работе «Древнегреческая религия» (1918) Ф.Ф. Зелинский: «В иступлении пляски душа положительно „выступала“ из пределов телесной жизни, преображалась, вкушала блаженство внетелесного, слившегося с совокупностью и с природой бытия; на собственном непреложном опыте человек убеждался в самобытности своей ду-

ши, в возможности для нее жить независимо от тела и, следовательно, в ее бессмертии» [7. С. 113].

Наибольшего распространения дионисии получили в архаической Греции в VIII–VII вв. до н.э., отразив демократические процессы в культуре и противостоя официальным олимпийским культам аристократической верхушки. В то же время мистерии Диониса отказались от сексуального компонента и человеческих жертвоприношений (растерзание младенца в память о смерти Диониса). Теперь мистерия представляла собой оргиастическую пляску под ритмические удары тимпанов и свист флейт.

Можно дать два истолкования подобной практики: катарсическое и психологическое. Катарсическая природа дионисий обусловлена возможностью лицезреть бога и пережить его смерть, сохранив свою целостность. Это позволяет человеку приблизиться к тайне бытия. В.В. Вересаев в работе «Аполлон и Дионис» (1914) на основе оригинальных текстов Павсания, Диодора и Плутарха предложил следующую реконструкцию оргиастического состояния участника мистерии: «В священном, оргийном безумии человек „исходит из себя“, впадает в исступление, в экстаз. Грани личности исчезают, и душе открывается свободный путь к сокровеннейшему зерну вещей, к первоединому бытию ... Занимается дух от нахлынувшего ужаса и нечеловеческого восторга, разум пьянеет, и в огненном „оргийном безумии“ человек преобразуется в какое-то иное, неузнаваемое существо, полное чудовищного избытка сил» [11. С. 239; 232].

Психологическая интерпретация экстастики мистерий дана Э.Р. Доддсом в исследовании «Греки и иррациональное» (1949). Он осмысливает дионисии как специфический способ преодоления «массовой истерии» [12. С. 391], как форму психоэмоциональной разрядки. В отличие от ежегодных мистерий, приуроченных к сельскохозяйственным празднествам, дионисии, в частности орибасии (ночные пляски), проводились раз в два-три года весной. Это принципиально отличает мистерии Диониса от прочих, что находит подтверждение в текстах Еврипида, Плутарха, Павсания, Пенфея. Доддс акцентирует внимание на магии танца, видя в нем причину массового психоза и, одновременно, лекарство от социального перенапряжения: «Дионис присутствует двойным образом, как св. Иоанн и как св. Витт; он – причина безумия и спаситель от безумия, Бакхос и Люсиос» [12. С. 392].

Дионисизм как форма стихийной народной культуры со временем утрачивает дух пантеизма и вселенскости. Он встраивается в систему общегосударственных культов и празднеств. Так, мистерияльный дифирамб кладется в основу трагедии и театра в целом; интеллектуально-религиозный компонент дионисий – священная повесть – получает дальнейшее развитие в орфизме и пифагореизме. Орфики акцентировали внимание на моральных и эсхатологических аспектах дионисизма, тем самым приближаясь к христианству: смерть и воскресение, принятие в себя священной жертвы как акт спасения, противостояние телесного и духовного в человеке. Пифагореизм утверждал в качестве идеала принцип «созерцательной жизни» – *bios theoretikos*. Пифагорейцы предлагали отнюдь не исключительно путь морально-нравственного самосовершенствования человека, ставя вполне конкретные социально-политические задачи, направленные на преобразование общества.

Таким образом, мы выделили несколько аспектов в рамках феномена античной мистерии: социальный, космогонический и эсхатологический. Социальное измерение мистериальной практики доказывает ее стихийное, народное происхождение. Дальнейшая эволюция мистерий – мужская доминантность, элитарность, художественность и интеллектуальность – лишь доказывают это. Социальное усложнение приводит к утрате мистерией народности, универсальности и синкретизма, порождая разного рода вариации. Космогонический аспект античных мистерий раскрывается в священной повести, известной нам преимущественно в обработанном, мифопоэтическом формате. Но и в этом случае мы можем реконструировать античные представления о началах мира, о сущности человека. Мистерии в ритуализированной форме доносят до нас эти представления. Именно космогоническая глубина и тайный смысл мистерий легли в основу учений орфиков и пифагорейцев. Они заключались в единении с богом, самосовершенствовании и обретении лучшего удела в потустороннем мире. И здесь берет начало эсхатологическая основа мистических культов и мистериальной практики античности.

Социальное измерение мистерии и карнавала

Анализ мистериальной практики античности, в частности, дионисий, позволил нам выявить их древнее происхождение и проследить последующую трансформацию культово-обрядовой формы в тесной связи с постепенной социальной дифференциацией. Мистерия тем самым является ранней формой народной культуры, автономия которой ослабевает, как только усиливается роль государства как регулятора взаимоотношений в обществе. Это подтверждается хотя бы степенью распространенности дионисий: период архаической Греции и еще более ранние культуры Древнего мира (Египет, Месопотамия и т.д.). На этом этапе развития культуры ей свойствен синкретизм основных компонентов, которые в дальнейшем обретают свою автономию: религиозность, художественность, ученость, теоретическая и практическая направленность. Именно такого рода единство и являют нам античные мистерии. При этом синкретия характеризует как само миропредставление – единение человеческого и божественного, земного и потустороннего, физического и духовного, так и переходит на способы внешнего воплощения, на характер исполнения мистерий: неделимость на участника (зрителя) и жреца (исполнителя), синтез искусств (экстатическое действо), единство действия и состояния, внешнего и внутреннего. Эта высшая гармония в полной мере может быть выражена греческим словом (он же принцип эстетики) калокагатия (греч. *καλοκαγαθία*, от *καλός* – прекрасный и *ἀγαθός* – хороший, нравственно совершенный¹).

Расцвет практики карнавала напротив относится к позднесредневековому периоду – XV–XVI вв. Это скорее ответ народных масс на усиливающуюся формализацию общественных отношений и рост социальной зависимости. Тем не менее карнавал так же имеет глубокие корни. По мнению М.М. Бахтина, он берет свое начало в «более древних смеховых обрядах», когда собственно и «был выработан как бы особый язык карнавальных форм и симво-

¹ Приводится по кн.: Античная философия: Энциклопедический словарь / П.П. Гайденок, М.А. Солопова, С.В. Месяц, А.В. Серегин, А.А. Столяров, Ю.А. Шичалин. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

лов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа» [2. С. 19]. Соответственно, к XVI в. карнавал перерастает из формы исключительно народной культуры в ее производную, развиваясь затем по принципу конфронтации официальным властям и церкви «за сохранение своего неповторимого облика, которого его упорно пытались лишить все это время» [13. С. 97]. В еще большей степени социальная (и даже социально-политическая) природа карнавала проявляется при обращении к его современным формам, как в случае с карнавалом Салентийской Греции в Мартиньяно [14]. В этом случае реконструкция древней формы народного праздника выполняет функцию объединения грекоговорящего населения Салентийской Греции, или, как сказано в проекте «Карнавала для всех» – для «сохранения и развития культурной и лингвистической идентичности Салентийской Греции через изучение и распространение старинных религиозных, музыкальных, языковых и культурных традиций, связанных с переходным обрядом, который предполагает излишества и переворачивание социальных ролей, а именно с греческим карнавалом» [14. С. 130–131].

Мы не можем сравнивать эти явления – античную мистерию и средневековый карнавал – напрямую, хотя их внешнее сходство вполне очевидно: глубинные народные истоки и неофициальность, перевоплощение и жизненность. В качестве своеобразного аргумента можно вспомнить и о религиозной природе обоих феноменов. Тем не менее античной калокагатийности противостоит гротеск средневекового действия как основа его образности и языковых форм. Однако мистерия может выступать как древнейший предшественник карнавала. Аргументом в пользу подобной исторической преемственности может служить связь римских сатурналий, которые чаще всего рассматриваются как непосредственный предшественник карнавалов, с греческими гражданскими празднествами, в том числе крониями (Кронос – греческий прототип римского Сатурна), гермиями (в честь бога Гермеса), дионисиями (гражданская версия мистерий) и рядом других общенародных действ. Во всех случаях праздник был связан с окончанием сбора урожая и ориентирован, прежде всего, на низшие социальные слои – рабов и демос. И именно в этой части мы находим прямую аналогию со средневековым карнавалом: «По селам и городам устраиваются веселые пиршества, господа прислуживают своим рабам, отсюда же и наш (т.е. римский) обычай, что господа пируют вместе с рабами» [15. С. 56¹].

Гражданские дионисии представляли собой неоднозначное явление. С одной стороны, развитие получает дифирамб – основа мистерии, рождая тем самым трагедию. Одновременно появляется драма сатиров, повествующая о другой стороне образа Диониса–Вакха – его безудержном веселье, необузданности и даже распутности. Первый вариант, долгое время сохраняя формальные признаки священной игры, становится основой греческого театра; а сама трагедия, по сути, является «не литературой для сцены, но разыгрываемым богослужением» [16. С. 142]. Появлению драмы сатиров в VI в. способствовало нововведение Писистрата: включение в празднование дня урожая, в частности сбора винограда, шествия ряженных – свиты Диониса – сатиров. «Параллельно, в результате им же инициируемой орфической ре-

¹ Со ссылкой на римского поэта Акция.

формы, приведшей к объединению таинств Диониса с Эливсинскими мистериями, происходит переосмысление Диониса из образа трагического, страстного в образ юного, веселящего шествие, бога Вакха» [17. С. 179].

Таким образом, мы можем наблюдать, с одной стороны, появление светской версии мистерии в лице трагедии, с другой – ее дальнейшую адаптацию к обыденной жизни человека – драму сатиров. Это деление закрепляется в категориальном аппарате античной эстетики: возвышенное – низменное; а также отражается в жанровой противоположности трагедии и комедии. «Различны, прежде всего, их цели и механизм воздействия. Комедия радует и веселит, вселяя оптимизм в сердца людей. Трагедия же примиряет человека с его судьбой в мире рождения и разложения» [17. С. 179].

Драма сатиров и вслед за ней римские сатурналии и являются тем мостиком к средневековому карнавалу, который дает основание рассматривать их как звенья единой цепи, фазы в развитии народной смеховой культуры.

Заключение

Анализ античных мистерий в свете проблем народной культуры западноевропейского средневековья, в частности, карнавала как одной из ее форм, позволил нам установить их взаимоотношение с точки зрения исторического времени и социального статуса. Мистерии являются не просто духовной практикой, формой ритуала, но древнейшей формой культуры до ее разделения на сакральную и гражданскую, элитарную и всенародную. Мистерии предполагали лишь акт посвящения как приобщения или даже породнения (священный брак, отечество) членов общины и бога (богов).

Рассмотрев историческую трансформацию мистерий, их деление на парнасские и гражданские, мы обнаружили почти буквальное совпадение последних – драмы сатиров и сатурналии – с карнавальными празднествами Средневековья. Тем самым мы не только подтвердили генетическую связь средневекового карнавала с языческими мистериальными действиями, но и выявили социальный механизм трансформации последних. В свою очередь, компаративное сопоставление двух удаленных во времени, разных в ценностной основе культур позволило нам увидеть процесс разложения единого космогонического целого на автономные, но одновременно фрагментированные реальности: возвышенного и низменного, трагического и комического, художественного и жизненного, примирения и противостояния.

Таким образом, и драма сатиров, и карнавал являются разновременными формами противостояния человека несовершенству жизни, что служит подтверждением разрыва в культуре идеального и реального уровней. Мистерия же, напротив, выступает примером их изначального синкретизма.

Список источников

1. Галанина Е.В., Самойлова Е.О. «Околоигровые феномены» как форма современного мифотворчества // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 5–19.

2. Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 (2): Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965). Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) (1940, 1970). Комментарии и приложение. М. : Языки славянских культур, 2010. 752 с.

3. Даркевич В.П. Народная культура: Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / отв. ред. Г.К. Вагнер ; АН СССР, Ин-т археологии. М. : Наука, 1988. 341 с.

4. Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М. : Наука, 2002. 208 с.
5. Гуревич А. Смех в народной культуре средневековья // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 207–212.
6. Фаис О.Д. «Карнавал» в Сардинии в контексте современности // Традиционная культура. 2021. № 3 (23). С. 108–122.
7. Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия / вст. ст. А.Н. Шумана. Минск : Экономпресс, 2003. 330 с.
8. Латышев В.В. Очерк греческих древностей. Пособие для гимназистов старших курсов и для начинающих филологов. Ч. 2: Богослужбные и сценические древности. СПб., 1889. 326 с.
9. Иванов Вяч. Дионис и прадонисийство. СПб.: Алетейя, 2000. 343 с. (Античная библиотека. Исследования).
10. Варакина Г.В. Дионисизм как форма традиционной культуры и ее исторические мутации // Традиционная культура: научный альманах. 2007. № 1. С. 24–33.
11. Вересаев В.В. Живая жизнь: О Достоевском. О Льве Толстом. О Ницше / сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Фохт-Бабушкина. М. : Республика, 1999. 447 с.
12. Доддс Э.Р. Греки и иррациональное / пер. с англ., коммент. и указатель С.В. Пахомова ; послесл. Ф.Х. Кессиди. СПб. : Алетейя, 2000. 507 с. (Античная библиотека).
13. Кожановский А.Н. Испанский карнавал, диктатура и политкорректность // Традиционная культура. 2021. № 3 (23). С. 94–107.
14. Сиднева С.А. Карнавал Салентийской Греции в Мартиньяно: функции и символика // Традиционная культура. 2021. № 3 (23). С. 123–135.
15. Ельницкий Л.А. О социальных идеях Сатурналий // Вестник древней истории. 1946. № 4. С. 54–65.
16. Хейзинга Й. Homo Ludens : Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова ; коммент. Д.Э. Харитоновича. М. : Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.
17. Варакина Г.В. Маски Диониса, или Дионис как маска // Катарсис : Метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. СПб. : Алетейя, 2007. С. 168–188. (Серия: Мир культуры).

References

1. Galanina, E.V. & Samoylova, E.O. (2020) Game-related phenomena as modern mythmaking. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 40. pp. 5–19. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/40/1
2. Bakhtin, M.M. (2010) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 7 vols]. Vol. 4(2). Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
3. Darkevich, V.P. (1988) *Narodnaya kul'tura: Svetskaya prazdnichnaya zhizn' v iskusstve IX – XVI vv.* [Folk Culture of the Middle Ages: Secular Festive Life in the Art of the 9th – 16th Centuries]. Moscow: Nauka.
4. Kolyazin, V.F. (2002) *Ot misterii k karnavalu: Teatral'nost' nemetskoj religioznoj i ploshchadnoj stseny rannego i pozdnego srednevekov'ya* [From Mystery to Carnival: The Theatricality of the German Religious and Square Scene of the Early and Late Middle Ages]. Moscow: Nauka.
5. Gurevich, A. (1966) *Smekh v narodnoy kul'ture srednevekov'ya* [Laughter in Medieval Folk Culture]. *Voprosy literatury*. 6. pp. 207-212. [In Russian].
6. Fais, O.D. (2021) “Karnaval” v Sardinii v kontekste sovremenosti [“Carnival” in Sardinia in the context of modernity]. *Traditsionnaya kul'tura – Traditional Culture*. 3(23). pp. 108–122. (In Russian). DOI: 10.26158/TK.2021.22.3.009
7. Zelinskiy, F.F. (2003) *Ellinskaya religiya* [Hellenic religion]. Minsk: Ekonompress.
8. Latsyshev, V.V. (1889) *Ocherk grecheskikh drevnostey. Posobie dlya gimnazistov starshikh kursov i dlya nachinayushchikh filologov* [An Essay on Greek antiquities. A manual for senior high school students and beginning philologists]. Vol. 2. St. Petersburg: [s.n.].
9. Ivanov, Vyach. (2000) *Dionis i pradionisistvo* [Dionysus and pre-Dionysianism]. St. Petersburg: Aleteyia.
10. Varakina, G.V. (2007) *Dionisizm kak forma traditsionnoy kul'tury i ee istoricheskie mutatsii* [Dionysism as a form of traditional culture and its historical mutations]. *Traditsionnaya kul'tura – Traditional Culture*. 1. pp. 24–33.
11. Veresaev, V.V. (1999) *Zhivaya zhizn': O Dostoevskom. O L've Tolstom. O Nitsشه* [The Living Life: About Dostoevsky. About Leo Tolstoy. About Nietzsche]. Moscow: Respublika.

12. Dodds, E.R. (2000) *Greki i irratsional'noe* [The Greeks and the Irrational]. Translated from English by S.V. Pakhomov. St. Petersburg: Aleteyya.

13. Kozhanovskii, A.N. (2021) Spanish Carnival, Dictatorship, and Political Correctness. *Traditsionnaya kul'tura – Traditional Culture*. 3(22). pp. 94–107. (In Russian). DOI: 10.26158/TK.2021.22.3.008

14. Sidneva, S.A. (2021) The Carnival of the Salento Greeks in Martignano: Functions and Symbols. *Traditsionnaya kul'tura – Traditional Culture*. 3(22). pp. 123–135. (In Russian). DOI: 10.26158/TK.2021.22.3.010

15. Elnitskiy, L.A. (1946) O sotsial'nykh ideyakh Saturnaliy [On the social ideas of Saturnalia]. *Vestnik drevney istorii – Journal of Ancient History*. 4. pp. 54–65. (In Russian).

16. Huizinga, J. (1997) *Homo Ludens: Stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens: Articles on Cultural History]. Translated by D.V. Silvestrov. Moscow: Progress – Traditsiya.

17. Varakina, G.V. (2007) Maski Dionisa, ili Dionis kak maska [Masks of Dionysus, or Dionysus as a Mask]. In: Shestakov, V.P. (ed.) *Katarsis: Metamorfozy tragicheskogo soznaniya* [Catharsis: Metamorphoses of Tragic Consciousness]. St. Petersburg: Aleteyya. pp. 168–188.

Сведения об авторе:

Варакина Г.В. – доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой общего и славянского искусствознания, Институт славянской культуры (факультет) Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва, Россия). E-mail: galina_varakina@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Varakina G.V. – The Kosygin State University of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: galina_varakina@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.07.2021;
одобрена после рецензирования 01.01.2022; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 18.07.2021;
approved after reviewing 01.01.2022; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 316.346.2:159.923-055:004.925.84

doi: 10.17223/22220836/52/3

ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИДЕОИГР

Екатерина Владимировна Галанина

*Национальный исследовательский Томский политехнический университет, Томск, Россия,
galanina@tpu.ru*

Аннотация. Актуальность темы исследования связана с актуализацией гендерной проблематики в современной культуре и расширением аудитории видеоигр. Видеоигры влияют на формирование и трансформацию гендерной идентичности, репрезентируя гендерные модели поведения и роли. На основе анализа литературы мы выделяем три блока исследований: исследование гендерных различий в игровых предпочтениях и способностях, исследование роли женщин в игровой индустрии, исследование репрезентации гендера в видеоиграх. Нами выявляются противоречия существующих исследований и обозначаются их возможные перспективы.

Ключевые слова: гендер, видеоигра, стереотип, гендерная идентичность, игрок, мужчина, женщина, исследование видеоигр, гендерные исследования

Благодарности: Исследование выполнено в рамках проекта Российского научного фонда 22-28-01526 «Комплексное исследование семиотики и онтологии гендера в современных видеоиграх: трансформации, паттерны, нарратив».

Для цитирования: Галанина Е.В. Гендерные исследования видеоигр // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 25–38. doi: 10.17223/22220836/52/3

Original article

GENDER RESEARCH OF VIDEO GAMES

Ekaterina V. Galanina

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

Abstract. The relevance of the topic of gender studies of video games is connected, on the one hand, with the fact that the problem of gender identity is actualized in modern culture, on the other hand, with the fact that the audience of video games today is expanding significantly.

The problem of gender studies of video games is related to the fact that, firstly, the video game industry is traditionally male-oriented, secondly, there is a difference in gaming preferences between men and women, thirdly, video games represent and reinforce gender stereotypes, and fourthly, in the virtual worlds of video games there is the possibility of choosing, transforming and constructing any gender identity.

The purpose of this work is to identify the key directions of gender studies in video games based on a review of modern literature, identify shortcomings and outline the prospects for the development of research. Based on the analysis of the literature, we identified three blocks of research: a study of gender differences in gaming preferences and abilities, a study of the role of women in the gaming industry, and a study of gender representation in video games.

The first block of works is devoted to the study of gender differences between men and women in their preferences and abilities in the game, motivation, and the use of video games. The disadvantage of the approach is that the very identification of these differences and defining them through gender reinforces existing gender stereotypes. This makes it

difficult for researchers to see that video game audiences are becoming more diverse today, and that personal preferences, rather than gender identity, play a significant role in shaping gaming preferences.

The second block of works is devoted to the study of the role of women in the video game industry and gaming culture, women's gaming experience. This block of works is connected with feminist criticism of video games for sexism, harassment and discrimination of female developers and female players, and unequal representation of male and female characters in video games. The disadvantage of the approach is that these studies continue to support a binary gender ontology and the idea of women's oppression. In such studies, little attention is paid to the study of the play experience of men, and the concept of identities as the only ones and unchanging is supported.

The third block of works is devoted to the study of the representation of gender stereotypes in video games, criticism of the gaming industry for the hypersexualization of female characters and propaganda of violence against women. The disadvantage of this approach is that recent research on the representation of women in video games shows minimal negative impact of such representations on society.

We have identified the following perspectives for gender studies in video games: first, going beyond the binary identity system that reinforces gender stereotypes; secondly, game analysis should be included in research (the subject of game studies).

Keywords: gender, video game, stereotype, gender identity, gamer, man, woman, game studies, gender studies

Acknowledgments: The research was carried out within the framework of the project of the Russian Science Foundation 22-28-01526 "Comprehensive study of semiotics and gender ontology in modern video games: transformations, patterns, narrative".

For citation: Galanina, E.V. (2023) Gender research of video games. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 25–38. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/3

Актуальность темы гендерных исследований видеоигр связана, с одной стороны, с тем, что в современной культуре актуализирована проблематика гендерной идентичности, с другой стороны, с тем, что аудитория видеоигр сегодня значительно расширяется. Видеоигры, как и многие другие медиа, репрезентируют определенные гендерные модели поведения и роли, однако в случае видеоигр в силу их интерактивности эти модели не просто предлагаются игрокам, но и проигрываются, «проживаются» во множестве перформативных актов.

Проблематика гендерных исследований видеоигр связана с тем, что, во-первых, традиционно индустрия видеоигр ориентирована на мужскую аудиторию, во-вторых, присутствует разница в игровых предпочтениях между мужчинами и женщинами, в-третьих, видеоигры репрезентируют и подкрепляют гендерные стереотипы, в-четвертых, в виртуальных мирах видеоигр есть возможность выбора, трансформации и конструирования любой гендерной идентичности.

Таким образом, в гендерных исследованиях видеоигр освещается множество вопросов: Какую роль видеоигры играют в формировании гендерной идентичности? Какие гендерные модели видеоигры репрезентируют и почему? Как гендерные различия и предпочтения влияют на дизайн видеоигр и их потребление?

Цель данной работы заключается в том, чтобы на основе обзора современных источников литературы определить ключевые направления развития гендерных исследований видеоигр, выявить возможные противоречия, обозначить перспективы исследований.

В современных гендерных исследованиях видеоигр можно выделить, на наш взгляд, три ключевых блока: исследование психологических аспектов гендерных различий и предпочтений в видеоиграх, исследование роли женщин в игровой индустрии, исследование репрезентации гендера в видеоиграх.

Исследование психологических аспектов гендерных различий и предпочтений в видеоиграх

Этот блок работ посвящен половым различиям между мужчинами и женщинами, мальчиками и девочками, а также исследованию транс- и гендерно-разнообразных людей, играющих в видеоигры.

Достаточно много исследований посвящено анализу игровых умений и способностей в зависимости от гендерной принадлежности. Так, например, было подтверждено, что пространственные способности, традиционно связанные с успехами в науке, технологиях, инженерии и математике (STEM), зависят от пола. Мужчины демонстрируют лучшие пространственные способности в видеоиграх, чем женщины [1].

Исследование подростков в США показало, что видеоигры могут быть полезны мальчикам в социальном и психологическом планах, снижая их уровень тревожности, в то время как для девочек имеет место обратная тенденция [2]. Согласно исследованию К. Оганнесян МакКоли, у мальчиков, которые больше всего играли в онлайн-игры, был самый низкий уровень тревожности, тогда как у девочек, которые больше всего играли в онлайн-игры, был самый высокий уровень тревожности (особенно когда они играли с другими). Подобное гендерное различие автор исследования объясняет различиями в использовании видеоигр. Так, мальчики гораздо больше взаимодействуют с другими во время игры, чем девочки. Конкуренция и жестокость, присущая многим онлайн-играм, а также взаимодействие с другими у девочек приводят к повышению уровня тревожности и беспокойства [2].

В литературном обзоре Н.Ф. Велтри и др. [3] гендерные различия и сходства в онлайн-играх исследованы в шести аспектах:

1) *использование видеоигр*: большее количество мужчин играет в онлайн-игры, чем женщин; мужчины проявляют интерес к видеоиграм в более раннем возрасте в сравнении с женщинами; мужчины играют чаще и значительно дольше, чем женщины;

2) *мотивация*: фактор достижения и преодоления трудностей является мотивирующим для мужчин; женщины больше мотивированы эскапизмом; и мужчины, и женщины играют в игры ради развлечения; оба пола признают значимость социальных взаимодействий в игре;

3) *социальное взаимодействие*: женщины более общительны в игре, они более склонны к сотрудничеству и используют поддерживающий язык, чтобы подбодрить своих коллег. Между тем мужчинам тоже нравится социальный аспект игр. Они меньше обращаются к другим за помощью в начале игры, но делают это позже, по мере усиления конкурентного давления;

4) *самопрезентация*: женщины уделяют больше внимания внешнему виду своего аватара; однако и мужчинам, и женщинам интересно попробовать аватар противоположного пола; смена пола более популярна среди игроков мужского пола;

5) *навыки*: мужчины демонстрируют лучшие навыки навигации в игре, чем женщины; мужчины в целом лучше справляются с различными задачами в игре;

6) *игра*: мужчины больше играют в экшн-игры и игры-симуляторы, женщины играют в логические и развивающие игры; женщины обычно играют в «игры для девочек» или семейные симуляторы; женщины предпочитают играть в игры, в которых они могут легко исправлять ошибки или отменять действия; мужчины стремятся к социальному доминированию и власти над женщинами в видеоиграх [3].

Гендерные различия в использовании видеоигр показаны в исследовании М. Леонхардт и др., согласно которому в Норвегии мальчики в возрасте от 14 лет играют в видеоигры в 5 раз чаще, чем девочки, в то время как девочки большее количество времени используют социальные сети [4].

Что касается предпочтений, то традиционно считается, что мужчин больше привлекают соревновательные видеоигры, ориентированные на результат, достижения и преодоление трудностей. А женщины больше предпочитают кооперативные видеоигры, в которых есть социальное взаимодействие, творчество и самовыражение. Однако исследование гендерных различий игровой мотивации Дж. Книр и др. показывает, что несмотря на то, что считается, что мужчины играют больше в целях достижений, а женщины больше интересуются социальным взаимодействием, на их игровую мотивацию в меньшей степени влияет биологический пол или их гендерная идентификация, а в большей степени – модель личности самого человека [5].

Таким образом, если говорить о недостатках существующих подходов, то мы видим, что наряду с тем, что сегодня исследований гендерных предпочтений и различий в видеоиграх достаточно много, их результаты противоречивы. С одной стороны, мы можем говорить о том, что существуют определенные игровые предпочтения у мужчин и женщин, с другой стороны, само выявление этих различий и определение их через гендер, на наш взгляд, только укрепляет существующие гендерные стереотипы. Это мешает исследователям увидеть то, что сегодня аудитория видеоигр становится все более разнообразной и что личностные предпочтения, а не гендерная идентификация играют существенную роль в формировании игровых предпочтений.

Отдельный блок исследований посвящен трансгендерным и гендерно-различным людям в игровом сообществе. Как отмечают Х. Морган и др., «лица, чья гендерная идентичность не соответствует полу, назначенному им при рождении, идентифицируют себя как трансгендеры или гендерно-различные (TGD)» [6]. Они сталкиваются со стигматизацией и социальным отвержением, вследствие чего они подвержены повышенному риску развития проблем с психическим здоровьем, включая тревожность, депрессию, суицидальные наклонности и пр. Сегодня существует мало исследований их игровых предпочтений и онлайн-поведения.

Однако именно видеоигры рассматриваются исследователями как позитивный психологический инструментарий, который способствует выражению и проживанию выбранной ими гендерной идентичности в безопасной среде. Интерактивный аспект видеоигр и возможности выбора гендера позволяют игроку переживать события с точки зрения переживаемой им гендерной идентичности, благодаря чему на практике решаются многие психологиче-

ские проблемы, связанные с непринятием женского и/или мужского начала своей личности.

Результаты исследования Х. Морган и др. показывают, что предоставляемые разработчиками видеоигр возможности адаптировать свои аватары для представления переживаемой *TGD*-пользователями гендерной идентичности приносят пользу их психологическому здоровью, повышая настроение и самооценку [6]. Участники исследования сообщали, что они испытывали положительные эмоции и одобрение, когда другие игроки безоговорочно принимали и подтверждали пол их аватара в игре. Они также сообщали о негативном опыте ощущения себя исключенным из-за общепринятой бинарной гендерной концепции, отраженной в самом игровом дизайне [6].

Как отмечают П. Страус и др., «существует широкий спектр идентичностей, с которыми гендерно-разнообразные люди идентифицируют себя, включая мужскую, женскую, небинарную, агендерную, гендерквирную и бигендерную идентичности» [7].

Следует отметить, что сегодня традиционная бинарная концепция гендерной идентичности уходит в прошлое. Как отмечает В.Д. Менделевич, «современные исследования доказывают наличие гендерного многообразия и спектра гендерной идентичности», а «использование психиатрами бинарного подхода не соответствует быстро меняющимся общественным представлениям о норме и патологии поведения человека» [8. С. 5].

В связи с этим, если говорить о перспективах развития индустрии и гендерных исследований, на наш взгляд, постепенно будет меняться сама индустрия видеоигр, предоставляя все большие возможности для конструирования и проживания различной гендерной идентичности в виртуальных мирах видеоигр за счет более широких возможностей кастомизации аватара и ориентации на гендерно-разнообразную аудиторию. Так, например, уже сегодня компания-разработчик видеоигр *BioWare* ведет политику гендерного и расового разнообразия. В играх компании представлены возможности выбора аватара различной расы, гендера и сексуальной ориентации.

Однако в настоящее время игровая индустрия демонстрирует жесткость в вопросе гендерного разнообразия. Как отмечает М.А. Подвальный, «в течение десятилетий *RPG* воспроизводили ложные бинарности пола и гендера, и на данный момент видеоигровая индустрия все еще не стремится бросить вызов сложившимся представлениям о гендерной стратификации общества» [9. С. 277]. Во многом это связано с укрепившимися в обществе гендерными стереотипами и с нежеланием индустрии и часто самих игроков признавать растущее многообразие и неоднородность групп потребителей.

Исследование роли женщин в индустрии видеоигр и игровой культуре, женского игрового опыта

Этот блок работ связан с феминистской критикой видеоигр за сексизм, притеснение и дискриминацию женщин-разработчиков и женщин-игроков, неравной представленности в видеоиграх мужских и женских персонажей.

Все это во многом связано с тем, что традиционно основными потребителями видеоигр считались гетеросексуальные мужчины. Многие видеоигры представляют так называемый мужской взгляд (*male gaze*). А в сочетании со стереотипным представлением о том, что женщины плохо играют в видеоиг-

ры, это приводит к тому, что как таковой женский игровой опыт, роль женщин в игровом сообществе дискриминируются.

Как правило, женщины не воспринимаются в игровом сообществе как «настоящие геймеры». Кроме того, сами женщины часто не считают себя таковыми в силу выбора ими казуальных игр или игр на мобильных устройствах, которые в обществе в целом не воспринимаются как игры. Традиционно считается, что «настоящие» или «хардкорные» геймеры – это мужчины, которые играют в сложные соревновательные игры на более «серьезных» платформах (компьютерах или игровых консолях). Мужчины более компетентны в играх и демонстрируют лучшие способности решать игровые задачи, чем женщины. На этой основе мужчины-игроки часто дискриминируют женщин (используют уничижительный язык, домогательства, бригадинг) или отказываются играть с женщинами.

Поэтому значимым является разрушение гендерных стереотипов об использовании видеоигр и расширение представлений об аудитории. Если мы обратимся к статистике, то увидим практически равное соотношение мужчин и женщин, играющих в видеоигры. Согласно отчету *Entertainment Software Association* за 2022 г., в США 215,5 млн американцев играют в видеоигры, среди них 52% мужчин и 48% женщин [10]. То есть, несмотря на то, что женщины практически наравне с мужчинами играют в видеоигры, в общественном сознании все еще действуют стереотипы относительно образа «настоящего геймера», а также о неумении женщин играть, что демонстрируют нам результаты последних исследований.

Т. Моргенрот и др. исследуют гендерную природу стереотипов об игроках и утверждают, что «маргинализация женщин-геймеров обусловлена мужскими стереотипами» [11]. Как отмечают Вассерман и др., подобные мужские стереотипы об игроках создают потенциальный барьер для участия женщин в различных игровых контекстах: развлекательных видеоиграх, соревновательном киберспорте, обучении на основе игры [12]. Тем не менее эти стереотипы податливы к изменениям за счет увеличения контактов мужчин с женщинами-игроками, а также большей видимости женщин-геймеров в игровом сообществе.

Исследование Ш.С. Яо и др. направлено на борьбу с сексизмом в видеоиграх путем изучения процессов, влияющих на намерение мужчин играть в видеоигры с женщиной [13]. Исследование показало, что игроки-мужчины демонстрировали большее намерение играть с женщиной, после того, как они познакомились с профилем на *Xbox*, изображающим женщину со стереотипными чертами «настоящего геймера». Авторы исследования трактуют это как положительный результат, вследствие чего они приходят к выводу о том, что для продвижения гендерного равенства в видеоиграх необходима демонстрация контр-стереотипных образов женщин-игроков, которые представляют женщин как опытных геймеров с разнообразными интересами в видеоиграх, а также увеличение межгрупповых контактов. С их позиции это будет более эффективно, чем рассказывать игрокам-мужчинам о негативных последствиях гендерной дискриминации [13].

Исследование Дж. Вассерман и др. показало, что гендерные стереотипы в видеоиграх постоянны вне зависимости от выбора игровой платформы, однако на их восприятие влияет индивидуальная идентичность игрока. Чем

больше человек идентифицирует себя как игрок в целом, тем меньше на него влияют гендерные различия. Этот вывод о влиянии идентичности игрока предполагает, что она функционирует как идентичность более высокого порядка и может снижать межгрупповую напряженность за счет включения и женщин, и мужчин в более крупную группу [12]. Авторы исследования дают рекомендацию по смягчению гендерных стереотипов, которая заключается в разработке видеоигр с более разнообразными персонажами, что увеличит возможности представления о том, кто может быть игроком.

Феминистские гендерные исследования видеоигр критикуют индустрию за то, что, во-первых, видеоигры как коммерческий продукт мало ориентированы на женщин как потребителей; во-вторых, за то, что женщины недостаточно представлены в индустрии в качестве разработчиков; в-третьих, за существующие барьеры для женщин в киберспорте.

Р. Харрисон и др. исследуют то, как женщины-игроки существуют в игровой культуре, в которой доминируют мужчины. Исследователи выявили скрытую уязвимость потребителей видеоигр по гендерному признаку на индивидуальном, рыночном и культурных уровнях [14].

Согласно О. Лопес-Фернандес и др., женщины меньше играют в видеоигры, чем мужчины, поскольку видеоигры разрабатываются таким образом, который наименее привлекателен для женщин, включая чрезмерно агрессивный и сексуальный контент. Также женщины сталкивались с негативным опытом гендерной дискриминации в играх. Поэтому, чтобы избежать домогательств и травли в игре, они часто играют за персонажей мужского пола [15].

Ориентированность индустрии видеоигр на мужскую аудиторию ярко представлена в киберспорте. На профессиональном уровне доля женщин в киберспорте едва достигает 5% от общего числа игроков [16]. Для расширения аудитории и снятия барьеров в киберспорте, связанных с гендерной разницей, исследователи рекомендуют компаниям создавать новую линейку брендов киберспортивных мероприятий, чтобы сделать их более узнаваемыми среди женщин [17].

Гендерные стереотипы и сексизм также ограничивают возможности построения женщинами карьеры в области игровой индустрии, где сейчас мало количество женщин-разработчиков. Влияет ли гендерная идентичность разработчика на дизайн видеоигры и на то, для какой аудитории она будет предназначена? Исследование К. Хитер и др. отвечает на этот вопрос [18]. Они изучали, как гендер команды разработчиков игр влияет на игровой дизайн и потребление. В исследовании приняли участие мальчики и девочки 5-го и 8-го классов, которые работали в командах одного пола и одного возраста, чтобы разработать концепцию образовательной игры.

Результаты исследования показывают, что гендерная идентичность действительно влияет на разработку игр и на то, для кого они предназначены. Девочки ожидали, что в игры, разработанные для девочек, будет интереснее играть, чем в игры, разработанные для мальчиков. У мальчиков были такие же ожидания от игр, разработанных для мальчиков. Интересно, что игры, которые разрабатывали девочки, предназначались, как для мальчиков, так и для девочек, в то время как игры, разработанные мальчиками, предназначались для мальчиков. Исследователи объясняют это тем, что мужчины создают игры, которые им нравятся (соревновательные, файтинги и пр.), и, соответ-

ственно, они также нравятся мальчикам, которые затем создают новые игры на основе тех, в которые они уже играли ранее. Получается своего рода замкнутый, самовоспроизводящийся цикл, куда сложно попасть женщинам-разработчикам. Поскольку когда девочки представляют свои концепции игр, они больше нравятся девочкам, чем мальчикам, и наоборот [18].

Стоит отметить, что женщины-разработчики, как правило, создают более детальные изображения женщин в дизайне своих персонажей [19]. Кроме того, в видеоиграх женщин интересуют иные вещи по сравнению с мужчинами, например, поддержание отношений, которые нечасто включаются разработчиками-мужчинами в игровой дизайн [15].

Таким образом, современное феминистское движение в игровой индустрии поддерживает представление о женщинах как равных мужчинам в своих способностях и умениях играть и разрабатывать видеоигры и требует признания роли и вклада женщин в игровую культуру.

Если говорить о недостатках подобного подхода, то следует отметить, что эти исследования продолжают поддерживать бинарную гендерную онтологию и идею угнетения женщин. В подобных исследованиях мало внимания уделяется исследованию игрового опыта мужчин.

Мы солидарны с Дж. Дженсон и др., которые критикуют современные гендерные исследования с точки зрения методологии [20]. На их взгляд, исследования и описания женщин в видеоиграх подтверждают уже знакомые нам всем гендерные представления и не вносят принципиально ничего нового, а сама методология препятствует прогрессу [20]. Они критикуют гендерные исследования также за то, что в них предпринимаются настойчивые попытки определить типичные модели видеоигр для девочек, в основном для того, чтобы поддержать гендерное равенство в игровой индустрии. Это касается и участия женщин в качестве разработчиков видеоигр и в маркетинге «игр для девочек». А сами существующие исследования различий между мужчинами и женщинами поддерживают жесткую и устойчивую концепцию идентичностей как единственных и неизменных. С их точки зрения, более перспективным является альтернативный подход, основанный на более тонких теориях гендерной идентичности, разработанных с помощью постмодернистской, постфеминистской, квир-теории и др. [20].

Исследование репрезентации гендера в видеоиграх

Этот блок исследований продолжает предыдущий, однако посвящен он больше тому смысловому, дискурсивному и визуальному содержанию, которое транслируют видеоигры. Видеоигры репрезентируют определенные гендерные модели поведения и закрепляют роли, которые могут быть приняты игроками и которые впоследствии будут влиять на восприятие и воспроизведение гендерных ролей в обществе.

Гендерные стереотипы представлены не только в видеоиграх, но и во всех современных медиа и массовой культуре. Так, женщине в обществе отводится подчиненная, пассивная роль, а в мужчине поощряются активность, лидерство и доминирование.

В видеоиграх репрезентация мужских и женских образов обусловлена также потребительским спросом и изначальной ориентацией на мужскую аудиторию, где женщины представлены как объекты мужского взгляда. Поэто-

му в видеоиграх присутствуют гиперсексуализированность женских персонажей и объективация женского тела, за что видеоигры активно критикуют.

Видеоигры репрезентируют гендер в трех аспектах: гендер неиграбельного персонажа (*NPC*), гендер аватара (протагониста) и гендер имплицитного игрока [9. С. 273].

Часто в роли неигровых персонажей (*NPC*) выступают женские персонажи. Таким образом, им отводится пассивная, а не активная роль в игре, что усиливает стереотипное представление о роли женщины в обществе. Такие *NPC* становятся своего рода объектами, с которыми у игроков нет эмоциональной связи. Как отмечает А. Саркисян, интерактивные алгоритмы видеоигр постоянно подтверждают мужское доминирование и укрепляют стереотипное убеждение, что основная роль женщины заключается в удовлетворении желаний мужчины [21].

Считается, что подобная репрезентация вредна не только женщинам, но и мужчинам, поскольку игроками усваивается идея о том, что женщины являются объектами и должны обслуживать мужчин. Многие видеоигры пропагандируют приемлемость насилия в отношении женщин. Следует отметить, что если традиционные медиа обращаются к аудитории, как к пассивному наблюдателю, то видеоигры как цифровые медиа переводят ее в позицию активного участника. Таким образом, изображение женщин в видеоиграх влияет на восприятие женщин в игровой культуре, где они часто становятся жертвами сексуальных домогательств и дискриминации.

Что касается репрезентации гендера аватара, то, как отмечается в исследовании О. Лопес-Фернандес, гиперсексуализированное изображение женских аватаров может оказывать негативное влияние на представление женщин-игроков о собственном теле, поскольку представления женских тел в видеоиграх не соответствуют реальности женских тел. Это может вызывать социальные сравнения и приводить к снижению уровня самооценки, негативно влияя на самовосприятие женщин, которое скажется на их коммуникации с другими людьми уже вне игры [15].

В этом плане игровая индустрия значительно меняется. Ярким примером изменения подхода к репрезентации женских персонажей является эволюция костюма Сони Блейд в серии игр *Mortal Kombat*. В первой игре 1992 г. героиня была представлена в открытой и обтягивающей одежде. Постепенно разработчики серии создавали более закрытый и практичный костюм. Так, в *Mortal Kombat X* одежда Сони Блейд консервативна и реалистична.

Что касается гендера имплицитного игрока (того, к кому обращена игра), то, как правило, под ним подразумевается игрок мужского пола, если не обозначено другое.

М. Фонтур и др. исследуют способы, с помощью которых гендерные нормы и представления о фемининности и маскулинности транслируются в видеоиграх в визуальном и нарративных аспектах, а также то, как это влияет на общение игроков друг с другом [22].

В визуальном аспекте можно исследовать, как строится дизайн персонажа, какие цифровые образы мужчин и женщин создаются. Так, например, женственность в видеоиграх визуально часто стереотипно представлена через розовый цвет, высокие каблуки, макияж. Дизайн мужских персонажей разнообразен и креативен (мужские персонажи имеют широкий спектр типов тело-

сложения и черт лица), в то время как дизайн женских персонажей более однородный. Подобное отсутствие визуального разнообразия в репрезентации женских персонажей, как правило, показывает, что существует только один способ представления женщины – это гиперсексуализация женского образа, обусловленная мужским взглядом. Таким образом, визуально видеоигры закрепляют стереотипное представление женщины (молодая, стройная, привлекательная) и ожидаемую мужскую идентичность игрока (тот, кто заинтересован в этих представлениях) [22].

С точки зрения анализа нарративной составляющей видеоигры можно говорить о выявлении сюжетных гендерных стереотипов. Классическим сюжетом здесь является «дева в беде», который строится на том, что женщина оказывается бессильной в опасной ситуации и ждет спасения мужчиной, который, в свою очередь, движим идеей спасения. А. Саркисян в серии видеороликов «Тропы против женщин» анализирует данный сюжет, показывая дихотомию субъект-объектных отношений. В то время как субъект (главный герой) действует, объект (женщина) бездействует и оказывается наградой герою. Подобный нарратив, с ее точки зрения, определяет ожидания в отношении женщин в культуре и закрепляет механизм подчинения и зависимости женщин от мужчин [21].

Репрезентация гендерных стереотипов видеоиграми влияет на то, каким образом происходит общение между игроками. Было задокументировано множество случаев домогательств и притеснений игроков-женщин. М. Фонтура и др. подчеркивают, что необязательно быть женщиной, чтобы подвергаться домогательствам, достаточно ассоциироваться с фемининностью, играя за женского персонажа [22].

Если обратиться к недостаткам данного подхода, то мы увидим, что в современных исследованиях видеоигр нет доказательств того, что репрезентация гендерных стереотипов видеоиграми однозначно приводит к увеличению насилия в отношении женщин, сексизму, дискриминации или иному другому негативному влиянию на женщин в обществе.

Так, в своих трех исследованиях репрезентации женских персонажей в видеоиграх Л. Кросс и др. пришли к нулевым результатам и выводу о том, что видеоигры с агрессивным и насильственным контентом и с использованием женских персонажей не оказывают существенного влияния на поведение игроков в реальной жизни [23]. В их исследовании использовались модифицированные и коммерческие видеоигры для проверки влияния репрезентации женских персонажей на явное или неявное сексистское отношение к женщинам. Было обнаружено мало доказательств того, что изображение женских персонажей повлияло негативно на отношение к женщинам. Результат был одинаков вне зависимости от того, являлся ли женский персонаж *NPC*, активным главным героем или был изображен гиперсексуализированным способом. Таким образом, результаты исследования указывают на то, что гендерные репрезентации и насилие в видеоиграх могут быть не такими вредными для игроков и оказывать незначительное влияние на поведение в реальном мире [23].

В исследовании К. Фергюсон и др. также стремятся ответить на вопрос – связаны ли видеоигры, в которых происходит гиперсексуализация женщин, с враждебностью по отношению к ним, а также с проблемами психического

здоровья игроков. Доказательная база не подтвердила вывод о том, что сексуализированные игры (какими бы оскорбительными они ни были для многих людей) отрицательно сказываются на психологическом благополучии игроков или способствуют сексизму, женоненавистничеству [24].

Таким образом, мы видим противоречия в исследованиях гендерной репрезентации видеоиграми. В основном эти исследования строятся с опорой на феминистскую теорию, в которой присутствует тема доминирования белых гетеросексуальных мужчин и угнетения женщин. При этом последние исследования в области репрезентации женщин в видеоиграх показывают минимальное негативное воздействие подобных репрезентаций на общество. Также отметим, что мужчины в том числе сталкиваются со стереотипной репрезентацией в видеоиграх. Так, мужские персонажи часто наделяются невероятной силой, атлетическим телосложением и жестким характером, а основной их задачей становится уничтожение врага, применение силы и насилие. Однако подобные аспекты не слишком часто становятся объектом гендерных исследований.

В качестве перспективы исследований можно было бы предложить выходить на рамки традиционного подхода анализа репрезентации женских персонажей в видеоиграх на визуальном, нарративном и коммуникативном уровнях, а обратить больше внимания на сам игровой процесс, процедурную риторiku, механики игры и геймплей. Как отмечает, А.А. Родионова, в современных гендерных исследованиях видеоигр присутствует теоретический дисбаланс, когда внимание исследователей сосредоточено больше на вопросах гендера, а видеоигры «представляют своего рода сцену, где разворачиваются гендерные проблемы» [25. С. 227]. Для большей эффективности исследований, на наш взгляд, следует взять в фокус внимания сам аспект игры как таковой.

В заключение отметим, что индустрия видеоигр претерпевает сегодня значительные изменения за счет расширения своей аудитории и предлагаемые ей цифровые продукты дают большие возможности гендерного разнообразия, чем это было прежде. Возможно, постепенно уйдет в прошлое образ «хардкорного» игрока-мужчины, уступив место любым возможным игрокам и многообразию игрового опыта вне зависимости от пола, возраста, расы, сексуальной ориентации и пр. А проблематика гендерных исследований видеоигр сместится от изучения различий между мужчинами и женщинами к исследованию более тонких нюансов в рамках небинарной системы гендерной идентичности.

Список источников

1. *Castell S. de, Larios H., Jenson J.* Gender, videogames and navigation in virtual space // *Acta Psychologica*. 2019. № 199. P.102895.
2. *Ohanessian McCauley C.* Video game play and anxiety during late adolescence: The moderating effects of gender and social context // *Journal of Affective Disorders*. 2018. № 226. P. 216–219.
3. *Veltri N.F., Krasnova H., Baumann A., Kalayamthanam N.* Gender Differences in Online Gaming: A Literature Review // In *Smart Sustainability: The Information Systems Opportunity*. Paper Presented at 20th Americas Conference on Information Systems, Savannah, GO, USA, August 7–9. Atlanta : Association for Information Systems (AIS), 2014. P. 3884–3894.
4. *Leonhardt M., Overå S.* Are There Differences in Video Gaming and Use of Social Media among Boys and Girls?-A Mixed Methods Approach // *Int. J. Environ. Res. Public Health*. 2021. № 18 (11). P. 6085.

5. Kneer J., Franken S., Reich S. Not Only for the (Tom) boys: Gender Variables as Predictors for Playing Motivations, Passion, and Addiction for MMORPGs // *Simulation & Gaming*. 2019. № 50 (1). P. 44–6.
6. Morgan H., O'Donovan A., Almeida R., Lin A., Perry Y. The Role of the Avatar in Gaming for Trans and Gender Diverse Young People // *Int. J. Environ. Res. Public Health*. 2020. № 17. P. 8617.
7. Strauss P., Morgan H., Toussaint D.W., Lin A., Winter S., Perry Y. Trans and gender diverse young people's attitudes towards game-based T digital mental health interventions: A qualitative investigation // *Internet Interventions*. 2019. № 18. P. 100280.
8. Менделевич В.Д. Небинарная гендерная идентичность и трансгендерность вне психиатрического дискурса // *Неврологический вестник*. 2020. Т. LII (2). С. 5–11.
9. Подвальный М. А. Видеоигры и гендер // *Видеоигры: введения в исследования*. Томск: Изд-во ТГУ. 2018. С. 271–295.
10. Essential Facts About the Video Game Industry. 2022. URL: <https://www.theesa.com/resource/2022-essential-facts-about-the-video-game-industry/> (accessed: 10.10.2022).
11. Morgenroth T., Stratemeyer M., Paaßen B. The gendered nature and malleability of gamer stereotypes // *Cyberpsychology, Behavior and Social Networking*. 2020. URL: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/120851> (accessed: 10.10.2022).
12. Wasserman J.A., Rittenour C.E. Who wants to play? Cueing perceived sex-based stereotypes of games // *Computers in Human Behavior*. 2019. № 91. P. 252–262.
13. Yao S.X., Ewoldsen D.R., Ellithorpe M.E., Van Der Heide B., Rhodes N. Gamer Girl vs. Girl Gamer: Stereotypical Gamer Traits Increase Men's Play Intention // *Computers in Human Behavior*. 2022. № 131. P. 107217.
14. Harrison R.L., Drenten J., Pendarvis N. Gamer Girls: Navigating a Subculture of Gender Inequality // *Consumer Culture Theory*. 2016. № 18. P. 47–64.
15. Lopez-Fernandez O., Williams A.J., Griffiths M.D., Kuss D.J. Female Gaming, Gaming Addiction, and the Role of Women Within Gaming Culture: A Narrative Literature // *Review*. *Front. Psychiatry*. 2019. № 10. P. 1–14.
16. Hilbert J. Gaming & gender: how inclusive are eSports? The Sports Integrity Initiative. 2019. URL: <https://www.sportsintegrityinitiative.com/gaming-gender-how-inclusive-are-esports/> (accessed: 10.10.2022).
17. Amor J.S.C., Alguacil M., Gómez-Tafalla A.M. Gender influence on brand recommendation at an esports event // *Journal of Physical Education and Sport*. 2022. № 22 (1). P. 231–238.
18. Heeter C., Egidio R., Mishra P., Winn B., Winn J. Alien Games: Do Girls Prefer Games Designed by Girls? // *Games and Culture*. 2009. № 4 (1). P. 74–100.
19. McArthur V. Damsel in this Dress: an analysis of the character designs of women in post-secondary game design programs // *Feminist Media Studies*. 2021. № 21(3). P. 381–397.
20. Jenson J., de Castell S. Gender, Simulation, and Gaming: Research Review and Redirections // *Simulation & Gaming*. 2010. № 41 (1). P. 51–71.
21. Sarkeesian A. Tropes VS Women. 2014–2015. Youtube. URL: <https://www.youtube.com/user/feministfrequency> (дата доступа: 10.10.2022).
22. Fontoura M.M., Amaral M.A. Femininity in Video Games: an Analysis of Gender in Terms of Visual Aspects, Narrative and Sociability // *International Conferences Interfaces and Human Computer Interaction 2019; Game and Entertainment Technologies 2019; and Computer Graphics, Visualization, Computer Vision and Image Processing 2019*. Porto, Portugal. P. 181–188.
23. Cross L., Kaye L.K., Savostijanovs J., McLatchie N., Johnston M., Whiteman L., Mooney R., Atherton G. Gendered violence and sexualized representations in video games: (Lack of) effect on gender-related attitudes // *New Media & Society*. 2022. № 0 (0). P. 1–22.
24. Ferguson C.J., Sauer J.D., Drummond A., Kneer J., Lowe-Calverley E. Does sexualization in video games cause harm in players? A meta-analytic examination // *Computers in Human Behavior*. 2022. № 135. P. 107341.
25. Родионова А.А. Феминистские и гендерные исследования видеоигр: современные подходы к изучению // *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*. 2020. № 8. С. 220–228.

References

1. Castell, S.de, Larios, H. & Jenson, J. (2019) Gender, videogames and navigation in virtual space. *Acta Psychologica*. 199. pp. 102895. DOI: 10.1016/j.actpsy.2019.102895

2. Ohannessian, C.M.C. (2018) Video game play and anxiety during late adolescence: The moderating effects of gender and social context. *Journal of Affective Disorders*. 226. pp. 216–219. DOI: 10.1016/j.jad.2017.10.009
3. Veltri, N.F., Krasnova, H., Baumann, A. & Kalayamthanam, N. (2014) Gender Differences in Online Gaming: A Literature Review. *Smart Sustainability: The Information Systems Opportunity. Paper Presented at 20th Americas Conference on Information Systems*. Savannah, GO, USA, August 7–9. Atlanta: Association for Information Systems (AIS). pp. 3884–3894.
4. Leonhardt, M. & Overå, S. (2021) Are There Differences in Video Gaming and Use of Social Media among Boys and Girls? A Mixed Methods Approach. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 18(11). pp. 60–85.
5. Kneer, J., Franken, S. & Reich, S. (2019) Not Only for the (Tom) boys: Gender Variables as Predictors for Playing Motivations, Passion, and Addiction for MMORPGs. *Simulation & Gaming*. 50(1). pp. 44–6. DOI: 10.1177/1046878118823033
6. Morgan, H., O'Donovan, A., Almeida, R., Lin, A. & Perry, Y. (2020) The Role of the Avatar in Gaming for Trans and Gender Diverse Young People. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 17. pp. 86–17.
7. Strauss, P., Morgan, H., Toussaint, D.W., Lin, A., Winter, S. & Perry, Y. (2019) Trans and gender diverse young people's attitudes towards game-based T digital mental health interventions: A qualitative investigation. *Internet Interventions*. 18. pp. 100280
8. Mendelevich, V.D. (2020) Nebinarnaya gendernaya identichnost' i transgendernost' vne psikiatricheskogo diskursa [Non-binary gender identity and transgenderism outside psychiatric discourse]. *Neurologicheskii vestnik*. LI(2). pp. 5–11.
9. Podvalnyy, M.A. (2018) Videoigry i gender [Video games and gender]. In: Galanina, E.V. (ed.) *Videoigry: vvedeniya v issledovaniya* [Video games: An introduction to research]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 271–295.
10. ESA Foundation. (2022) *Essential Facts About the Video Game Industry*. [Online] Available from: <https://www.theesa.com/re-source/2022-essential-facts-about-the-video-game-industry/> (Accessed: 10th October 2022).
11. Morgenroth, T., Stratemeyer, M. & Paaßen, B. (2020) The gendered nature and malleability of gamer stereotypes. *Cyberpsychology, Behavior and Social Networking*. 23(8). pp. 557–561. DOI: 10.1089/cyber.2019.0577
12. Wasserman, J.A. & Rittenour, C.E. (2019) Who wants to play? Cueing perceived sex-based stereotypes of games. *Computers in Human Behavior*. 91. pp. 252–262. DOI: 10.1016/j.chb.2018.09.003
13. Yao, S.X., Ewoldsen, D.R., Ellithorpe, M.E., Van Der Heide, B. & Rhodes, N. (2022) Gamer Girl vs. Girl Gamer: Stereotypical Gamer Traits Increase Men's Play Intention. *Computers in Human Behavior*. 131. pp. 107217.
14. Harrison, R.L., Drenten, J. & Pendarvis, N. (2016) Gamer Girls: Navigating a Subculture of Gender Inequality. *Consumer Culture Theory*. 18. pp. 47–64.
15. Lopez-Fernandez, O., Williams, A.J., Griffiths, M.D. & Kuss, D.J. (2019) Female Gaming, Gaming Addiction, and the Role of Women Within Gaming Culture: A Narrative Literature. *Review. Front. Psychiatry*. 10. pp. 1–14. DOI: 10.3389/fpsy.2019.00454
16. Hilbert, J. (2019) *Gaming & gender: how inclusive are eSports?* [Online] Available from: <https://www.sportsintegrityinitiative.com/gaming-gender-how-inclusive-are-esports/> (Accessed: 10th October 2022).
17. Amor, J.S.C., Alguacil, M. & Gómez-Tafalla, A.M. (2022) Gender influence on brand recommendation at an esports event. *Journal of Physical Education and Sport*. 22(1). pp. 231–238. DOI: 10.7752/jpes.2022.01030
18. Heeter, C., Egidio, R., Mishra, P., Winn, B. & Winn, J. (2009) Alien Games: Do Girls Prefer Games Designed by Girls? *Games and Culture*. 4(1). pp. 74–100. DOI: 10.1177/155541200832
19. McArthur, V. (2021) Damsel in this Dress: an analysis of the character designs of women in post-secondary game design programs. *Feminist Media Studies*. 21(3). pp. 381–397.
20. Jenson, J. & de Castell, S. (2010) Gender, Simulation, and Gaming: Research Review and Redirections. *Simulation & Gaming*. 41(1). pp. 51–71. DOI: 10.1177/1046878109353473
21. Sarkeesian, A. (2014–2015) *Tropes VS Women*. Youtube. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/us-er/feministfrequency> (Accessed: 10th October 2022).
22. Fontoura, M.M. & Amaral, M.A. (2019) Femininity in Video Games: an Analysis of Gender in Terms of Visual Aspects, Narrative and Sociability. *International Conferences Interfaces and Human Computer Interaction 2019; Game and Entertainment Technologies 2019; Computer Graphics, Visuali-zation, Computer Vision and Image Processing 2019*. Porto, Portugal. pp. 181–188.

23. Cross, L., Kaye, L.K., Savostijanovs, J., McLatchie, N., Johnston, M., Whiteman, L., Mooney, R. & Atherton, G. (2022) Gendered violence and sexualized representations in video games: (Lack of) effect on gender-related attitudes. *New Media & Society*. 2022. 0(0). pp. 1–22.

24. Ferguson, C.J., Sauer, J.D., Drummond, A., Kneer, J. & Lowe-Calverley, E. (2022) Does sexualization in video games cause harm in players? A meta-analytic examination. *Computers in Human Behavior*. 135. pp. 107341. DOI: 10.1016/j.chb.2022.107341

25. Rodionova, A.A. (2020) Feministskie i gendernye issledovaniya videoigr: sovremennye podkhody k izucheniyu [Feminist and gender studies of video games: Modern approaches to study]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya."* 8. pp. 220–228.

Сведения об авторе:

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

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

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

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 24.10.2022;
одобрена после рецензирования 29.10.2022; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 24.10.2022;
approved after reviewing 29.10.2022; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 008

doi: 10.17223/22220836/52/4

ФОРМУЛА РУССКОЙ ЖИЗНИ В РОМАНСЕ И СТИХОТВОРЕНИИ А.К. ТОЛСТОГО «КОЛОКОЛЬЧИКИ МОИ...»: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Марианна Андреевна Дударева

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина

(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет

им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия, marianna.galieva@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена стихотворению и романсу А.К. Толстого «Колокольчики мои...», которые рассматриваются в разветвленном культурно-историческом контексте. Предпринимается попытка высветить онтологический и аксиологический аспекты стихотворения и романса, поскольку в литературоведении долгое время большое внимание уделялось лишь политическим, имперским мотивам. В этой связи анализу подвергается фольклорная былинная формула «гой еси», использованная в латентном виде поэтом и указывающая на комплекс представлений, связанных с культурой богатырства и братания.

Ключевые слова: фольклор, онтогерменевтика, сакральная география, апофатизм, А.К. Толстой

Для цитирования: Дударева М.А. Формула русской жизни в романсе и стихотворении А.К. Толстого «Колокольчики мои...»: культурологический и онтологический аспекты // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 39–48. doi: 10.17223/22220836/52/4

Original article

RUSSIAN LIFE FORMULA IN A ROMANCE AND POEM “MY BELLS...” BY A.K. TOLSTOY: CULTUROLOGICAL AND ONTOLOGICAL ASPECTS

Marianna A. Dudareva

The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russian Federation

*Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russian Federation,
marianna.galieva@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the poem and romance by A.K. Tolstoy “My bells...”, which are considered in an extensive cultural and historical context. An attempt is being made to highlight the ontological and axiological aspects of the poem and romance, since in literary criticism much attention has been paid only to political, imperial motives for a long time. In this regard, the folklore epic formula “goi esi” is analyzed, which was used by the poet in the latent form and indicates a complex of ideas related to the culture of heroism and fraternization. Much attention is paid to the image of a blue flower dating back to the aesthetics of German romanticism.

A consistent culturological commentary on the stanzas devoted to the unhistorical events of the unity of Russia and Ukraine allows revealing the ontological plan in the text, pointing out the peculiarities of national consciousness, Tolstoy’s folklore thinking. The poet knew the folk tradition well, studied traditional culture from the works of famous scholars – folklorists

and ethnographers. However, this does not mean the direct use of the folklore material by the poet, does not indicate stylization and borrowing. The poem under consideration is a result of thorough and lengthy processing of the Slavic heritage, appeal to epics, fairy tales, in which one can find an ideal world associated with the initiations of a cultural hero. In the axiological and ontological aspects, the model of space, the open field along which a horse and a rider are rushing, is important. The plain model of the Russian cosmos is characterized by apophatism that is typologically similar to the German philosophical concept of Ungrund.

Keywords: folklore, ontohermeneutics, sacred geography, apophatism, A.K. Tolstoy

For citation: Dudareva, M.A. (2023) Russian life formula in a romance and poem “My bells...” by A.K. Tolstoy: culturological and ontological aspects. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 39–48. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/4

Русский романс XIX в. «Колокольчики мои...», выросший из стихотворения А.К. Толстого 1850-х гг. и музыки П. Булахова, хорошо известен отечественной публике. Однако этот романс в том виде, в котором мы его знаем по классическому исполнению С. Лемешева 1960-х гг., О. Погудина в наши дни, значительно расходится с исконным текстом. Конечно, часто произведение в музыке живет своей жизнью, но случай с текстом Толстого требует дополнительного культурологического и историко-литературного комментария.

В литературоведении данное стихотворение рассматривается прежде всего с точки зрения существующих редакций двух вариантов стихотворения, известных по тетрадам А.О. Смирновой и В.М. Жемчужникова [1]: один возник в 1840-е гг., второй, опубликованный в «Современнике», – в 1950-е. Однако в современной гуманитаристике ученые последовательно доказывают, что перед нами два абсолютно разных текста, связанных друг с другом только зачином [2]. Романс сложился на основе более позднего варианта. Но нас в этой работе больше интересует не история вариаций, а история редакций второго текста, выглядевшего в полном объеме (12 строф) так:

Колокольчики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Темно-голубые?
И о чем звените вы
В день веселый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая?

Конь несет меня стрелой
На поле открытом;
Он вас топчет под собой,
Бьет своим копытом.
Колокольчики мои,
Цветики степные!
Не кляните вы меня,
Темно-голубые!

Я бы рад вас не топтать,
Рад промчаться мимо,

Но уздой не удержать
Бег неукротимый!
Я лечу, лечу стрелой,
Только пыль взметаю;
Конь несет меня лихой, –
А куда? не знаю!

Он ученым ездоком
Не воспитан в холе,
Он с буранами знаком,
Вырос в чистом поле;
И не блещет как огонь
Твой чепрак узорный,
Конь мой, конь, славянский конь,
Дикий, непокорный!

Есть нам, конь, с тобой простор!
Мир забывши тесный,
Мы летим во весь опор
К цели неизвестной.
Чем окончится наш бег?
Радостью ль? кручиной?
Знать не может человек –
Знает бог единый!

Упаду ль на солончак
Умирать от зною?
Или злой киргиз-кайсак,
С бритой головою,
Молча свой натянет лук,
Лежа под травую,
И меня догонит вдруг
Медною стрелою?

Иль влетим мы в светлый град
Со кремлем престольным?
Чудно улицы гудят
Гулом колокольным,
И на площади народ,
В шумном ожиданье
Видит: с запада идет
Светлое посланье.

В кунтушах и в чекменях,
С чубами, с усами,
Гости едут на конях,
Машут булавами,
Подбочась, за строем строй

Чинно выступает,
Рукава их за спиной
Ветер раздувает.

И хозяин на крыльцо
Вышел величавый;
Его светлое лицо
Блещет новой славой;
Всех его исполнил вид
И любви и страха,
На челе его горит
Шапка Мономаха.

«Хлеб да соль! И в добрый час! –
Говорит державный. –
Долго, дети, ждал я вас
В город православный!»
И они ему в ответ:
«Наша кровь едина,
И в тебе мы с давних лет
Чаем господина!»

Громче звон колоколов,
Гусли раздаются,
Гости сели вокруг столов,
Мед и брага льются,
Шум летит на дальний юг
К турке и к венгерцу –
И ковшей славянских звук
Немцам не по сердцу!

Гой вы, цветики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Темно-голубые?
И о чем грустите вы
В день веселый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая?

[З. С. 57]

В «Современнике», по мнению исследователей, Толстой по политическим причинам опубликовал усеченный вариант, изъяв историческое наполнение, придававшее произведению балладность. Но интересно то, что романс представляет собой уже третий вариант – без последней строфы, слов обращения к цветикам «гой вы, цветики мои...». Разберемся в этих вариантах.

С одной стороны, можно принять точку зрения исследователей, обосновывающих усечение текста политическими причинами: «Публикация той ча-

сти стихотворения, в которой говорилось о радости Воссоединения Украины с Россией, и особенно картина торжественного застолья по случаю прибытия в Москву посланцев украинского народа, могла и наверняка вызвала бы нежелательные ассоциации» [2. С. 128]. С другой стороны, ученые также указывают на странное в смысловом отношении положение первой и последней строф, которые якобы не связаны с основной частью. Вырезав исторические строфы, посвященные объединению двух земель и восславляющие единую славянскую кровь, стихотворение Толстого легко превратилось в романс, и, по мнению исследователей, заслонило «политическое звучание менее известных широкому читателю вариантов и редакций этого стихотворения» [4. С. 13]. Но потеряло ли от вынужденной или задуманной правки произведение свой аксиологический смысл?

В большинстве работ в последние десять лет российской гуманитаристики «Колокольчики мои...» рассматривались в биографическом ключе, в свете многочисленных редакций, вариантов и четырех тетрадей Толстого. Лишь в некоторых статьях исследовательская мысль была направлена в сторону онтологического смысла. О стихотворении писали в контексте изучения корней образа *голубого цветка* в русской поэзии и его параллелей с немецким романтизмом, а также разбирали в фольклорном аспекте с точки зрения стилизаций и заимствований. Эти наблюдения стоит развивать и дальше, поскольку Толстой, во-первых, был прекрасно знаком с немецкой философией, ее ключевыми понятиями на языке оригинала, во-вторых, глубоко интересовался народной традиционной культурой: изучал труды фольклористов, русские былины. Кроме того, без детального анализа образа колокольчиков, являющегося доминантным и в стихотворении, и в романсе, ничего понять нельзя. На первый взгляд, в этой интродукции с колокольчиками нет ничего примечательного и основная смысловая нагрузка приходится на историческую часть. Однако Толстой *почему-то* сохранил этот образ и в последней строфе:

*Гой вы, цветики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Темно-голубые?
И о чем грустите вы
В день веселый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая?*

Если отбросить в сторону политический план, то перед читателем возникают онтологически важные вопросы, разрешимые только в сфере фольклорного сознания и *теографии* русского пространства. Здесь важна древнерусская стартовая былинная формула «гой еси», которая трансформирована в лексическом плане – лирический герой обращается не к молодцам, а к цветикам. Это сложное и многомерное по своей семантике сочетание заставляет задуматься над возможными вариантами интерпретации, которые до сих пор волнуют исследователей. С одной стороны, эта формула связана с речевым этикетом, концептом «знакомство»: «В качестве приветствия в сказке и былине используется *гой еси* (формульное междометие, состоящее из восклица-

ния „гой“, „ой“ и формы второго лица глагола *быть* в древнерусском и старославянском языке...» [5. С. 299]. С другой стороны, выражение «гой еси» означает *братание* в ответственный поворотный для богатыря момент: «Начальное „гой еси“ присутствует в инициативных репликах и другого героя – богатыря Василия Буслаева, с юных лет не отличавшегося кротким нравом. Этим выражением он чувствует первого молодца, прошедшего подготовленные хозяином – самим Василием – испытания на физическую выносливость гостей» [6. С. 399]. Лирический герой, приветствуя этой формулой колокольчики, как бы братается с ними, т.е. приобретает тем самым к *универсуму*. Видимо, именно второй смысл востребован в данном случае; обращение к цветикам происходит в конце стихотворения, путешествия лирического героя, хотя было бы логичнее включить формулу приветствия в первую строфу.

На идеальную действительность, которая противопоставлена исторической (строфы 6–11), указывает и сам образ голубого колокольчика, который восходит к голубому цветку немецкого романтизма: «Сначала колокольчики Толстого создают атмосферу перезвона, под который происходит движение кареты, под этот звон поэт летит по России, вспоминая нелегкую историю страны, буквально погружаясь в страшные картины прошлого. И этот звон не то колокольчиков-цветков, не то колокольчиков на дуге повозки, превращается в единую музыку одного большого колокола, который звенит под куполами русской церкви... И делает русский колокольчик уникальным знаком» [7. С. 22]. Это вполне точное наблюдение С.Г. Горбовской, автора статьи «Из истории „голубого цветка“ как одного из художественно-литературных символов французской, немецкой и русской литературы XIX в.», все-таки нуждается в дополнениях.

Все же лирический герой путешествует не в бричке, что было бы весьма соблазнительно в исследовательском плане и позволило бы вставить образ в один семантический ряд с гоголевской птицей-тройкой, а верхом на коне, что типологически нас отсылает к богатырству и даже рыцарству (оба явления Толстой подробно изучал). По замечанию исследователей, «большинство произведений А.К. Толстого, отмеченных литературоведами как жанр баллады, находятся в „поле притяжения“ фольклорного жанра былины. Это взаимодействие (баллады и былины) осознавал сам писатель» [8. С. 134]. Стихотворение «Колокольчики мои...» совмещает в себе признаки и баллады, и былины. Толстой через взгляд умного, наблюдательного лирического героя репрезентирует картины прошлого и настоящего, но важно то, что этот герой скачет на коне, а не едет в повозке. Несмотря на быструю езду непокорного славянского коня, в стихотворении дана *ретардация*, свойственная былине и связанная в ней с седланием коня и пиром. Здесь уделяется большое внимание коню, его характеру, его дикому бегу, что придает *архетипический* характер ситуации. Само положение всадника на коне и еще в открытом поле приобретает у Толстого сакральное значение:

Конь несет меня стрелой
На поле открытом;

Конь несет меня лихой, –
А куда? не знаю!

Это незнание носит амбивалентный характер. Лихой бег коня и неопределенность героя нельзя объяснить с точки зрения позитивного смысла, именно это, наверное, и сбивало исследователей, которые видели в стихотворении в первую очередь политический смысл, имперский мотив [4]. Однако такое пограничное положение героя обусловлено и географией русского пространства, апофатизмом равнины [9. С. 238]. Подобное состояние типологически близко к понятию **Ungrund** из немецкой философии, поэзии романтизма, с которыми Толстой был знаком в подлиннике, на что указывают письма к Б.М. Маркевичу, Б. Ауэрбаху, будущей жене С.А. Миллер. По мысли В. Янкелевича, это понятие сопряжено со сложным амбивалентным психологическим состоянием беспочвенности, которое может быть источником смыслов: «Пропасть, не имеющая дна, является основанием сущностей...» [10. С. 69]. Именно это состояние в чистой форме, не нагруженное историческим и политическим содержанием, запечатлел в музыке П. Булахов.

Русский романс, являясь частью отечественной словесной культуры, состоит из определенных концептов, которые условно сводятся к трем большим группам: «...ментальный фундамент русской камерной вокальной музыки формируют ключевые идеи русской культуры об определяющем значении пейзажного хронотопа и библейских заповедей, в которых красной нитью проходит богословие любви. Слова и фразеологизмы словесных первоисточников, репрезентирующие ценностные коллективные установки и образные стереотипы русской культуры, определили имена концептов – „Простор“, „Диалог с Библией“, „Человек любящий“» [11. С. 58]. Так, в романсе на стихи у Толстого репрезентирован концепт, связанный с равнинным космосом русского пространства, вызывающего в герое чувства свободы, воли и печали, грусти одновременно. За эти эмоции отвечает мелодико-гармоническое клише D7 [11. С. 59]. Примечательно то, что вначале используется доминант септаккорд. Крайние звуки, от первого до последнего четырехголосного аккорда D7, составляют малую септиму, самый трагический интервал, чувственный. Далее здесь идет разрешение в минор. Вроде бы это просто с точки зрения структуры романса. Однако в романсе на стихи Толстого много септаккордов, что указывает на некую тревогу, стремительность и динамизм, – в онтологическом смысле это подкрепляет апофатическое настроение лирического героя, который, выражаясь языком фольклора, едет туда, не зная куда, т.е. пребывает в лиминальном состоянии, состоянии поиска «иног царства». В романсе этот бег дикого коня лишен точных координат и поэтому направлен за пределы данного, как пушкинские *неведомые дорожки*, тогда метафизическое преобладает над бытовым [12]. В стихотворении, которое опубликовано в «Современнике» и отличается от романса лишь одной последней строфой, акцент смещен на образ колокольчиков, с которыми братается лирический герой. В полном тексте, обнародованном в 1856 г., прочтенном на вечеру императрице, историческое содержание на самом деле не заслоняет онтологического, не отодвигает в сторону образ летящего в неизвестность коня. Важно то, что герой вначале скачет на коне в открытом поле, а потом попадает в *светлый град с кремлем престольным* (в Москву), где наблюдает разные картины прихода гостей, дружного застолья, единения народов. Но потом он снова оказывается за городом, и, вопреки мнению исследователей,

его конечный пункт не Москва [13. С. 38], а нечто большее, не имеющее физических координат:

Гой вы, цветики мои,
Цветики степные!

Последняя строфа крайне важна, она не только замыкает стихотворение, создавая кольцевую композицию, но и возвращает героя к универсуму. Жизнь человека, судьба народа в таком контексте определяется не волей царей, а только божьей волей. Именно поэтому герой не грустит о своей смерти, а спокойно размышляет:

Чем окончится наш бег?
Радостью ль? кручиной?
Знать не может человек –
Знает Бог единый!

В этом отрицании реальных координат, *ненаправленности* бега коня и вместе с ним лирического героя и кроется двойственность ситуации, апофатизм русской жизни и смерти, который имеет основания в русском фольклоре, в *иномирной* эстетике волшебной сказки, в формулах поиска. Кроме того, само глагольное отрицание здесь играет не последнюю роль. В языке фольклора такие формулы и отрицательные лексемы исследователи связывают с апофатической традицией [14]. Русский человек *идет туда, не зная куда, ищет то, не зная что*. И в романсе, и в первой журнальной публикации, и в полном тексте онтологический, историософский план оказывается доминантным по отношению к историческому, политическому контексту. Перед нами не стилизация под фольклор, как полагают некоторые исследователи [15], а зрелая вдумчивая переработка фольклорных кодов, образов. Сам Толстой сторонился подделок под народность, о чем писал другу Жемчужникову: «Посылаю тебе переделанную балладу „Садко“. ...Кажется, теперь лучше, потому что нет рассказа, а стало быть, *нет бесполезного и опасного соревнования с былинной, которая будет всегда выше переделки*» [3. Т. 5. С. 349]. Таким образом, поэт проник в фольклорное сознание, показал образ богатыря, человека, приобщенного к историософской действительности, тайнам универсума. Формула русской жизни, по Толстому, заключается в поисках «ино царства», на которые направляет всевышний, и только божественная воля превыше всего – даже масштабных исторических событий, счастливых и печальных.

Анализировать стихотворение «Колокольчики мои...» невозможно в отрыве от традиционной народной культуры, вне фольклорного контекста и вытекающего из этого онтологического смысла. Подробное комментирование текста, его неисторической части позволяет показать национальную топику, особенности фольклорного мышления Толстого, а также поставить и разрешить сложный в теоретическом плане вопрос о трансформации фольклорной традиции в его поэтике.

Список источников

1. Федоров А.В. «Ленюсь переписывать»: рукописные тетради графа А.К. Толстого // Литературоведческий журнал. 2017. № 42. С. 77–114.

2. Курилов А.С. Когда и о чем звенели колокольчики? К вопросу о датировке стихотворений А.К. Толстого // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 114–142.
3. Толстой А.К. Собр. соч. : в 5 т. М. : ТЕРРА – Книжный клуб : Литература, 2001. Т. 1, 5.
4. Герасимова И.Ф. Имперские мотивы в русской лирике периода Первой мировой войны // Вестник МГТУ им. М.А. Шолохова. 2011. № 2. С. 10–19.
5. Черноусова И.П. Концепт знакомство в фольклорно-языковой картине мира (на материале эпических жанров) // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2014. Вып. 3. С. 297–307.
6. Крюкова Г.М. Нравственно-философский контекст древнерусского выражения «гой еси» // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 4 (99). С. 397–403.
7. Горбовская С.Г. Из истории «голубого цветка» как одного из художественно-литературных символов французской, немецкой и русской литературы XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2010. Вып. 1.
8. Антохов А.В., Шаравин А.В. Богатырство как национальное проявление дохристианской Руси в творчестве А.К. Толстого // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 58. С. 129–150.
9. Океанский В.П. Человек и тотальность: поэтика пространства и ее кризис. Иваново : ШГПУ, 2010. 358 с.
10. Янкелевич В. Смерть. М. : Лит. ин-т им. А.М. Горького, 1999. 448 с.
11. Кривошей И.М. Русский романс: поиск национальной идентичности // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по материалам XL Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2014. № 9 (40). С. 57–61.
12. Галиева М.А. Руслан и Людмила А.С. Пушкина: фольклористический комментарий. Необъяснимое в русской литературе: песнь первая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. Т. 6, № 1. С. 46–50.
13. Лассан Э.Р. Благовест сменяется набатом (дискурс колокола в русской культуре) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2014. № 3. С. 28–42.
14. Михайлова М.Ю. Художественная апофатика русского фольклора // Вестник Башкирского университета. 2016. Т. 21, № 2. С. 472–476.
15. Никитина И.Н. Фольклорная стилизация как отражение славянского мировоззрения в лирике А.К. Толстого // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 3. С. 96–98.

References

1. Fedorov, A.V. (2017) “Lenyus' perepisyvat’”: rukopisnye tetradi grafa A. K. Tolstogo [“I’m too lazy to rewrite”: Handwritten notebooks of Count Aleksey K. Tolstoy]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*. 42. pp. 77–114.
2. Kurilov, A.S. (2016) Kogda i o chem zveneli kolokol'chiki? K voprosu o datirovke stikhotvoreniy A.K. Tolstogo [When and what did the bells ring about? On the dating of poems by Aleksey Tolstoy]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*. 39. pp. 114–142.
3. Tolstoy, A.K. (2001) *Sobranie sochieniy: v 5 t.* [Collected Works in 5 vols]. Moscow: Knizhnyy klub; Literatura.
4. Gerasimova, I.F. (2011) Imperskie motivy v russkoy lirike perioda Pervoy mirovoy voyny [Imperial motifs in the Russian lyrics of First World War]. *Vestnik MGGU im. M.A. Sholokhova*. 2. pp. 10–19.
5. Chernousova, I.P. (2014) Kontsept znakomstvo v fol'klorno-yazykovoy kartine mira (na materiale epicheskikh zhanrov) [The concept of acquaintance in the folklore-linguistic world image (based on epic genres)]. *Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki*. 3. pp. 297–307.
6. Kryukova, G.M. (2015) Nrvstvenno-filosofskiy kontekst drevnerusskogo vyrazheniya “гой еси” [The moral and philosophical context of the Old Russian expression “goi esi”]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*. 4(99). pp. 397–403.
7. Gorbovskaaya, S.G. (2010) The history of the Blue Flower as a literary and artistic tradition of the 19th century. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura*. 1.
8. Antyukhov, A.V. & Sharavin, A.V. (2019) Heroism as a national manifestation of pre-Christian Russia in the works of A.K. Tolstoy. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. 58. pp. 129–150. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/58/9
9. Okeansky, V.P. (2010) *Chelovek i total'nost': poetika prostranstva i ee krizis* [Human and Totality: The Poetics of Space and its Crisis]. Ivanovo: Shuisk State Pedagogical University.

10. Yankelevich, V. (1999) *Smert'* [Death]. Moscow: The Maxim Gorky Literature Institute.
11. Krivoshey, I.M. (2014) Russkiy romans: poisk natsional'noy identichnosti [The Russian romance: The search for a national identity]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii*. 9(40). pp. 57–61.
12. Galieva, M.A. (2015) Ruslan i Lyudmila A. S. Pushkina: fol'kloristicheskiy kommentariy. Neob'yasnimoe v russkoy literature: pesn' pervaya ["Ruslan and Lyudmila" by A.S. Pushkin: A folkloristic commentary. The inexplicable in Russian literature: The first song]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 6(1). pp. 46–50.
13. Lissan, E.R. (2014) Blagovest smenyaetsya nabatom (diskurs kolokola v russkoy kul'ture) [Ringing of church bells is replaced by an alarm bell (the bell discourse in Russian culture)]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Lingvistika*. 3. pp. 28–42.
14. Mikhaylova, M.Yu. (2016) Khudozhestvennaya apofatika russkogo fol'klora [The Artistic Apophaticism of Russian Folklore]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. 21(2). pp. 472–476.
15. Nikitina, I.N. (2016) Fol'klornaya stilizatsiya kak otrazhenie slavyanskogo mirovozzreniya v lirike A. K. Tolstogo [The folkloric stylization as a reflection of the Slavic worldview in the lyric poetry of A.K. Tolstoy]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta*. 3. pp. 96–98.

Сведения об авторе:

Дударева М.А. – профессор кафедры общей и славянской филологии ИСК РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство); Доцент кафедры журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского; заведующая отделом литературоведения и межкультурной коммуникации журнала «Невечерний свет» (Москва, Нижний Новгород, Санкт-Петербург, Россия). E-mail: marianna.galieva@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Dudareva M.A. – Candidate of Philology, Doctor of Culturology, Professor of the Department of General and Slavic Philology of the Kosygin University; Associate Professor of the Department of Russian literature Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod; Head of the Literary Studies and Intercultural Communication Department Magazine “Nevecherniy Svet” (Moscow, Nizhny Novgorod, St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: marianna.galieva@yandex.ru

The author declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 30.04.2020;
одобрена после рецензирования 28.08.2020; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 30.04.2020;
approved after reviewing 28.08.2020; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 74

doi: 10.17223/22220836/52/5

РОЛЬ ГОРОДСКОГО ДИЗАЙНА В РЕШЕНИИ ЗАДАЧ ВЫСТРАИВАНИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ ВНУТРИ ВЫСОКОУРБАНИЗИРОВАННЫХ ПРОСТРАНСТВ

Виталий Сергеевич Крохалев

*Уральский государственный архитектурно-художественный университет
им. Н.С. Алфёрова, Екатеринбург, v_krokhalev@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются исторические причины разрушения традиционных общественных отношений, вызванные глобальными процессами урбанизации. Анализируется актуальный сегодня переход от «сильных связей», характерных для деревенского уклада жизни, к «слабым связям» высокоурбанизированной среды. Делаются выводы об особенностях выстраивания новых «слабых связей» между горожанами, их важности для создания благополучного сообщества, а также о ключевых характеристиках городского дизайна, способствующих или препятствующих их возникновению. Формулируются основные задачи для проектирования современного городского дизайна.

Ключевые слова: урбанизированная среда, городской дизайн, социальные проблемы, культурное взаимодействие

Для цитирования: Крохалев В.С. Роль городского дизайна в решении задач выстраивания социально-культурных взаимосвязей внутри высокоурбанизированных пространств // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 49–62. doi: 10.17223/22220836/52/5

Original article

THE FUNCTIONS OF URBAN DESIGN IN SOLVING THE PROBLEMS OF SOCIO-CULTURAL RELATIONSHIPS WITHIN HIGHLY URBANIZED SPACES

Vitaly S. Krokhalev

*Ural State University of Architecture and Arts, Ekaterinburg, Russian Federation,
v_krokhalev@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the historical causes of the destruction of traditional social connections with the influence of global urbanization processes. The actual process of transition from “strong relations” of the village way of life to “weak relations” of a highly urbanized environment is analyzed. Conclusions about the specific process building new “weak connections” between citizens in the conditions of highly urbanized spaces are drawn including facts about their importance for creating a community, as well as about key factors of modern urban design which necessary to the development of these connections:

1. Required street frequency / quarter size;
2. The variety of buildings by construction time and architecture;
3. The mixing of primary uses: housing and workplace.

Required street frequency provides not only the possibility of more efficient crossing / contacts between residents of nearby small areas, creates greater variability of travel routes,

freedom of pedestrian movement, but also increases public safety by the “eyes of the streets”.

The second task is determined by the economy and business: rental in new buildings is higher than in old buildings usually, so only large network companies can allow it. Thus, quarterly development leads to the fact that all the lower floors are occupied by typical chain stores and facilities. This situation is deciding many areas of its originality and diversity which are the most people value cities for. Unique local facilities arise in old buildings and attracting tourists.

The third task is explained by the need to overcome the legacy of the modernist method in the urban design of XX centuries. This method divided the city according to the principle of an industrial plant into functional blocks: plants, cultural and educational centers, residential areas, etc. Today, this method is being replaced by the concept of “temporal cities» filled with different communities at different times.

Urban design can help to create an intensely social activity, as well as create favorable conditions for the development of “weak connections”. Design can give each citizen specific senses of self-worth, involvement, care, comfort, and safety, also include it in a positive interaction with the environment and other people.

Keywords: urbanized space, urban design, social problems, cultural interaction

For citation: Krokhalev, V.S. (2023) The functions of urban design in solving the problems of socio-cultural relationships within highly urbanized spaces. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 49–62. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/5

Высокие темпы глобальной урбанизации XX–XXI вв. привели к необходимости поиска проектных решений, направленных на гуманизацию новой среды обитания человека – города-мегаполиса. Актуальным решением сегодня становится городской дизайн. Термин «городской дизайн» возник еще в середине XX в. на фоне критики архитектуры модернизма, объединив в себе элементы градостроительства, архитектуры, средового и промышленного дизайна, инженерных коммуникаций, инфографики и рекламных конструкций. Что такое современное высокоурбанизированное пространство? Какое воздействие оно оказывает на его обитателей? Какую роль в этом играет городской дизайн? Какими характеристиками он должен обладать? Чтобы ответить на эти вопросы, в статье рассмотрены исторические причины и социальные последствия урбанизации, проанализированы и систематизированы исследования Дж. Джекобс, О. Ньюмена, А.В. Ефимова, А. Форти, Л. Холлиса и др.

Специфика социально-культурных проблем высокоурбанизированных территорий и причины их возникновения

В качестве высокоурбанизированных пространств сегодня могут рассматриваться как составные элементы города: район, парк, площадь, улица, – так и целые города или городские агломерации, например, Нью-Йоркская, Токийская или Московская, отличающиеся быстрыми темпами роста городского населения и расширением занимаемой территории. Работы на эту тему английского историка и урбаниста Лео Холлиса (Leo Hollis), американской активистки и писательницы Джейн Джекобс (Jane Jacobs), американского архитектора и педагога Оскара Ньюмена (Oscar Newman) объединяет представление о том, что основой здоровой и полноценной жизни города является интенсивное социально-культурное взаимодействие его обитателей или, ина-

че говоря, «связи» между ними, обусловленные необходимостью большого числа людей сосуществовать и взаимодействовать друг с другом в ограниченном пространстве. На основе их исследований можно сделать вывод о том, что негативное воздействие современной высокоурбанизированной среды на человека и социум в значительной степени вызвано плохой организацией, частичным или полным отсутствием необходимых связей: отчужденность людей друг от друга, от окружающей их природы и городского ландшафта, вытекающие из этого вандализм, потребительское отношение к невозобновляемым природным ресурсам и экологии в целом, проблемы самоопределения и самовыражения личности. Такие факторы, как низкое социальное доверие, неравенство, отгороженность / приватность городских уличных пространств лежат в основе большинства социально-культурных конфликтов высокоурбанизированной среды. Это, в свою очередь, означает, что обеспечение благоприятных условий для возникновения и развития общественных «связей» позволит снизить влияние перечисленных факторов на горожан, мотивирует их на «социальное» поведение. В чем же заключается специфика организации высокоурбанизированной среды? Исследуя городскую среду в США, Джекобс приходит к выводу, что нельзя применять идентичные подходы к проектированию пространства в густонаселенных центральных районах и разреженных пригородах: «Большие города – это не увеличенные копии малых и не уплотненные копии пригородов. У них есть базовые отличия от малых городов и пригородов, и одно из них – то, что большие города по определению полны незнакомцев. Для любого человека в большом городе незнакомцы – гораздо более привычное зрелище, чем знакомые. Более привычное зрелище не только в местах публичных собраний, но и у своих собственных дверей. Незнакомцами являются даже многие из живущих рядом...» [1. С. 39]. Действительно, в малых или низкоурбанизированных городах социальных отношений – людей, с которыми регулярно контактирует человек, намного меньше, но они значительно глубже, интенсивнее и стабильнее – именно они и называются «сильными связями». И наоборот, в силу специфики сконцентрированной городской жизни, большей мобильности и человеческого разнообразия житель крупного города – высокоурбанизированной среды вынужден ежедневно играть множество социальных ролей и поддерживать большее число «слабых связей»: соседи, коллеги по работе, продавцы, кондукторы, почтальоны, врачи, работники социальных служб, случайные прохожие и т.д. Поверхностность этих отношений не стоит считать чем-то негативным или нежелательным, это их естественная трансформация в условиях высокоурбанизированной среды, тем более, что некоторые из них могут со временем стать «сильными». Важность «слабых связей» в обществе развивает урбанист Лео Холлис, утверждая, что современный «город – это не плохо, это величайшее достижение», «город – сложная творческая организация взаимодействия людей» [2. С. 18–20], «слабые связи» в нем объединяют все общество в сообщество. Для понимания причин возникновения и исчезновения этих связей следует рассмотреть урбанизацию как исторический процесс.

История человеческой цивилизации включает достаточное число примеров городов-мегаполисов: Урук (45 тыс. человек в 3000 г. до н.э.), Вавилон (65 тыс. человек в 1750 г. до н.э.), Рим (1 млн человек в I в.), Константино-

поль (600 тыс. человек в VI в.). Однако настоящий расцвет городов и городских агломераций начался значительно позднее, во времена промышленной революции в ведущих индустриальных странах мира в XVII–XIX вв. Именно промышленная революция стала катализатором урбанизации. Преподаватель University College London Адриан Форти (Adrian Forty) описывает данный период в Англии – родине промышленной революции как тяжелое социальное потрясение для целой нации. Изобретение паровой машины, связанное с этим резкое повышение эффективности промышленного производства делали труд небольших предприятий, частных ремесленников и мастеровых экономически неэффективным, что привело к росту безработицы и обнищанию значительной части сельского населения. Оказавшись в безвыходной ситуации, люди отправлялись в города в поисках работы на крупных промышленных предприятиях [3. С. 16–24]. При этом существовавшие городские условия радикально отличались от привычной сельской жизни в худшую сторону: более низкое качество продуктов питания и питьевой воды, высокая плотность расселения рабочих, антисанитария, ненормированный рабочий график и низкая оплата труда, повышенный травматизм на производствах. Помимо непосредственно бытовых сложностей, утраты ряда личных свобод, при переезде в город человек лишался традиционного общинного уклада жизни деревни, сложившихся поколениями моделей общественного поведения, культурных кодов – основ его мироощущения и самоопределения. Стабильность проживания в небольших поселениях и деревнях позволяла на протяжении долгого времени эффективно выстраивать местные сообщества, в которых не было места «чужакам», а поведение людей регулировалось социальными нормами. Обеднение деревень, масштабная миграция рабочей силы и механистический уклад новых центров притяжения – разрастающихся городов-заводов стали причиной «трагедии общин». «Трагедия общин – отсутствие у горожан мотивации для того, чтобы заботиться об общем благе, в результате чего ухудшается среда обитания, уровень безопасности и экологии... Наконец, именно горожане склонны стекаться в непредсказуемые толпы и формировать спонтанные и долговечные, но чрезвычайно агрессивные объединения» [4. С. 108].

Такие фундаментальные и быстрые перемены жизненного уклада не могли не вызвать социальную рефлексию. Так, с середины XVIII в. в Англии распространяется мода на неоклассицизм [3. С. 29]. мода на традиции античности среди британских элит и среднего класса была обусловлена прежде всего поиском образа вечного порядка, стабильности и спокойствия в пугающем своим темпом преобразований современном им мире. Идея сделать из людей машину, лишить их «человеческого» негативно воспринималась и в творческой проектной среде. Доминирование мнения о том, что механизмы губительны для общества, отразилось на специфике товаров, представленных на Великой выставке промышленных работ всех народов (The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations) 1851 г. в Лондоне. Одной из главных задач выставки было продемонстрировать преимущество ручных товаров с Востока и Азии над местной промышленной продукцией. Позднее, в конце XIX в., стремление отказаться от бесчеловечного стандартизированного производства как образа стандартизированной бесчеловечной жизни в Англии привело к появлению художественного движения «Искусств и ремесел»

(Arts & Crafts), идеологами которого стали поэт, художник, издатель Уильям Моррис (William Morris) и писатель, художник Джон Рескин (John Ruskin). Непродолжительный период существования движения и последовавшего за ним стиля модерн, ориентированного на противоположную агрессивным механизмам колористику и эстетику природных форм, продлилось до начала Первой мировой войны. Позднее Уильям Моррис признавал идеалистичность своих воззрений и невозможность реализации гуманистического дизайна «для всех» без применения средств отрицаемого промышленного производства. Требования военного времени лишь ускорили процессы индустриализации, стандартизации и технологической оптимизации не только военной, но и гражданской продукции, городского дизайна и архитектуры. В сложившейся ситуации концепция города-завода оказалась эффективнее: «...новые градостроительные принципы, делавшие акцент на организации движения транспорта и строгом функциональном зонировании, имитирующем деятельность завода, были сформулированы в «Афинской хартии», принятой Международным конгрессом современной архитектуры (CIAM) в 1933 г.» [5]. Пионер архитектурного модернизма и функционализма, создатель концепции «Лучезарного города» 1935 г. Ле Корбюзье (Le Corbusier) утверждал: «Новая улица должна быть... чем-то вроде длинного заводского корпуса, со сложной системой городских коммуникаций» [5].

Доминирующим направлением в архитектуре стал функционализм (рис. 1), он оказал влияние на развитие городов всех промышленных стран, в том числе на советский модернизм и программу индустриализации СССР 1929–1941 гг. Рассматривая проблемы массовой стандартизации в архитектуре и дизайне, американский дизайнер и преподаватель Джордж Нельсон (George Nelson) писал: «В молодой Советской Республике – функционализм был экономически целесообразен: крайняя бережливость была единственным способом в короткий срок создать огромную промышленную базу» [6. С. 80]. Оправданные в военный период и годы после Второй мировой войны стандартизированные методы модернистского городского планирования просуществовали вплоть до распада СССР, а их влияние ощущается и сегодня. Критика высокоурбанизированных пространств в современных индустриальных и постиндустриальных городах чаще всего предполагает критику наследия масштабного внедрения этих методов: типовая квартальная застройка, монотонность и однообразие среды, разрыв с национальными и локальными культурными традициями, жесткое разделение города на «рабочую» и «жилую» часть, несомасштабность человеку (рис. 2). «Идеалом вдруг стал исчезающий старый город, который модернистами считался непригодным для жизни» (рис. 3) [4. С. 74]. Еще в начале XX в. американский архитектор Фрэнк Ллойд Райт (Frank Lloyd Wright) говорил об альтернативе «Лучезарного города» 1930 г. и «Футурамы» Н.Б. Геддеса (Futurama, N.B. Geddes) 1939 г. – «органической архитектуре», способной воссоединить человека с окружающей природой в их особом масштабе и ритме. Подобно идеалистическим социальным идеям Рескина и Морриса, Райт критиковал капитализм, мечтал о гармонии человеческой жизни, равенстве и развитии индивидуальности каждого горожанина: «Кондовый же индивидуализм, который сегодня заправляет в нашей индустрии, – капиталистический – совершенно чужд этому идеалу индивидуальности» [7. С. 36]. В своей книге «Исчезающий город» (The Disap-

rearing City) Райт выявляет ключевые проблемы американских городов того времени, среди которых наравне с экономическим неравенством, необходимостью выплачивать земельную ренту – основной причиной бедности, по мнению автора, называется плотность городского населения [7. С. 120].



Рис. 1. Токио (Koto City), Япония (фото В.С. Крохалева)
Fig. 1. Tokyo (Koto City), Japan (photo by V.S. Krokhalev)



Рис. 2. Токио (Chuo City), Япония (фото В.С. Крохалева)
Fig. 2. Tokyo (Chuo City), Japan (photo by V.S. Krokhalev)



Рис. 3. Киото (Fushimi Ward), Япония (фото В.С. Крохалева)

Fig. 3. Kyoto (Fushimi Ward), Japan (photo by V.S. Krokhaliev)

В качестве градостроительных мер им была предложена радикальная концепция «Акрогорода»: «Этот город для индивидуальности мы назовем Акрогородом, потому что он предполагает выделение на каждую семью земельного участка площадью минимум один акр» [7. С. 40]. Радикальность концепции заключалась в том, что города как источник всех бедствий должны были исчезнуть, раствориться, рассредоточиться, превратившись в огромную разреженную сеть низкоэтажных индивидуальных участков с узловыми станциями торговых, образовательных и социально-культурных центров. Соединить элементы этой гигантской сети между собой должен был автомобиль – символ свободы, технического прогресса и человеческого гения. Если концепция автомобилизации уже давно и достаточно убедительно опровергнута, то стоит ли считать сами города и высокоурбанизированные пространства тем, что препятствует возникновению необходимых социально-культурных связей?

Ключевые факторы городского дизайна, оказывающие влияние на формирование социально-культурных связей

Развитие человеческой цивилизации напрямую связано с историей городов как центров притяжения и сосредоточения экономических, производственных, интеллектуальных и творческих сил. «Человеческая цивилизация XXI в. – это городская цивилизация. Именно город и сконцентрированные в нем противоречия, функции, технологии стали центром проектной деятельности» [5]. Эта концентрация важна как в масштабе города, так и района: «...району необходима достаточно высокая концентрация людей, по каким

бы причинам они в нем не находились», «при недостаточной плотности населения невозможно поддерживать культурные учреждения» [1. С. 200]. Плотность высокоурбанизированных территорий номинально обеспечивает большее жизненное разнообразие, позволяя встречаться и пересекаться различным идеям, ускоряет научно-технический прогресс, дает возможность индивидуального развития личности и независимой частной жизни, практически не осуществимых в ограниченных условиях общин малых городов и поселений. Но как при этом избежать перенаселения и сопутствующих отрицательных явлений, на которые обращали внимание гуманисты Рескин, Моррис и Райт? Дж. Джекобс разделяет два понятия: «плотность жилых единиц» (Dwelling Density) и «перенаселенность жилищ» (Dwelling Overpopulation). Первый термин характеризует то, какая часть изучаемой территории занята жильем. По мнению Джекобс, для создания достаточного резервуара уличной активности – катализатора остальных процессов – она должна быть не ниже 60%. Второй – фактическое количество людей, проживающих в одной жилой единице; именно этот параметр является реальным показателем перенаселения: «В наши дни перенаселенность гораздо чаще обнаруживается при низкой плотности (жилищ), чем при высокой» [1. С. 208].

Стоит отметить, что идеи децентрализации города и дальнейшей дезурбанизации остаются актуальными и, вероятно, по мере развития технологий удаленного обучения, работы, развлечений они смогут доминировать в будущем. Но сегодня, несмотря на тенденции к процессам дезурбанизации в ряде развитых стран, согласно данным доклада ООН «Мировые перспективы урбанизации» (World Urbanization Prospects, 2014) [8], к 2050 г. процент городского населения продолжит увеличиваться с 54 до 66%. Города и плотность проживания в них продолжат расти в ближайшие 30 лет. Английский историк и урбанист Лео Холлис пишет: «Больше всего людей привлекают другие люди. Но многие городские пространства спроектированы так, будто дело обстоит с точностью до наоборот» [2. С. 99]. «Доверие – основа счастливого города. Доверие разрушается неравенством, потерей сочувствия. С этим мы постоянно сталкиваемся в современном городе, который становится все более жестоким и равнодушным... Чтобы сократить этот опасный разрыв между горожанами, надо понять, как оживить общественные пространства, открыть их силу и вернуть город всем жителям» [2. С. 178]. Город, по мнению Холлиса, несет благо, город – величайшее достижение человеческой цивилизации, дающее уникальные возможности самореализации и развития каждому его обитателю: «Мы – городская порода» [2. С. 18]. Но для эффективной работы города как сложной творческой организации недостаточно только технологий, экономики, рабочих мест: «Город – это не только скорость, работа и стресс...» [2. С. 16]. Для города важны различные виды внутренних контактов-связей. По мнению Холлиса, наибольшее значение имеют временные или «слабые» связи, позволяющие объединить индивида не только с его постоянными контактами – близкими родственниками, друзьями, коллегами, местом проживания и работой, но и со всем городским сообществом. Городское пространство способно как стимулировать возникновение этих связей, так и разрушать их.

Ключевым фактором, влияющим на эффективность формирования общественных связей, является достаточно высокая концентрация пользователей

высокоурбанизированного пространства, иначе говоря, пешеходов. Л. Холлис отмечает, что для социализации индивидуума очень важно ходить по городу пешком, воспринимать город в человеческом масштабе и темпе (рис. 4). Сегодня концепция пешеходного города, ориентированного на организацию привлекательных уличных территорий и демократичный общественный транспорт, является наиболее гуманной и перспективной. Даже соответствующие более высоким экостандартам Евро-5 индивидуальные транспортные средства продолжают оставаться источником загрязнения, социальной дезинтеграции, неэффективного использования высокоурбанизированного пространства и инфраструктуры. Социальные исследования последствий автомобилизации показывают, что на загруженных автомобилями улицах жизнь на тротуарах сокращается или полностью исчезает [2. С. 305], таким образом решая данную территорию равенства, доверия, общественного потенциала. Сокращение количества личного транспорта за счет ограничительных мер и развития общественного транспорта способно высвободить большие городские участки для повышения плотности жилых единиц (Dwelling Density), проектирования новых прогулочных зон. Но и эти меры не вполне способны создать условия для возникновения и развития социально-культурных связей. Джекобс отмечает, что нужную концентрацию пешеходов можно получить, обеспечив ряд условий:

- 1) необходимую частоту улиц / размер кварталов;
- 2) разнообразие зданий в отношении возраста и архитектуры;
- 3) смешение первичных способов использования, т.е. жилья и работы.



Рис. 4. Токио (Sumida City), Япония (фото В.С. Крохалева)

Fig. 4. Tokyo (Sumida City), Japan (photo by V.S. Krokhalev)

Первый параметр связан не только с очевидной возможностью более эффективного пересечения / контакта жителей близкорасположенных маленьких районов, большей вариативностью маршрутов передвижения – разнообразием / свободой, но и общественной безопасностью, формируемой «глазами улиц». Транслируя этот параметр на городской дизайн и дизайн средовых объектов, можно сделать вывод о том, что следует отдавать предпочтение частым пересекающимся дорожкам-маршрутам вместо протяженных изолированных траекторий. Даже если вторые хорошо просматриваются, фактор дистанции является решающим. В случае если речь идет о закрытой территории: парке, сквере, дворе, – необходимо предусмотреть несколько входов / выходов так, чтобы равномерно наполнить их посетителями и избежать потенциально криминогенных «слепых» зон с низким трафиком. Неотъемлемая часть современного города – наличие огороженных частных и охраняемых территорий. Авторы доклада ООН-Хабитат (UN-Habitat: United Nations Human Settlements Programme) 2007 г. пришли к выводу: «Существенные результаты огораживания проявляются в реальной и потенциальной пространственно-социальной фрагментации городов, что ведет к сокращению использования и снижению доступности общественных пространств, а также усилению социально-экономической поляризации... Росту преступности, страха перед преступностью: представители среднего класса оставляют общедоступные улицы незащищенным беднякам...» [2. С. 186]. Современное городское общественное пространство должно быть открытым, доступным, демократичным. При этом полная «открытость» также является нежелательным фактором: «Ключевая мотивация при выборе места обитания у животных – видеть, но не быть на виду» [9. С. 36]. Так называемый «принцип обзора и укрытия» означает необходимость в ощущении личного пространства внутри общественного. Реализацию данного принципа в проектировании можно назвать зонированием.

Второй параметр во многом определяется экономикой и бизнесом: аренда помещений в новых зданиях, как правило, выше, чем в старой застройке, поэтому позволить ее может только крупный сетевой бизнес. Таким образом, квартальная застройка приводит к тому, что все нижние этажи занимают типовые сетевые магазины и учреждения, обезличивая район, решая его оригинальности и разнообразия – того, за что большинство людей и ценят города. Уникальные самобытные бизнесы и местные заведения (Local Facilities), привлекающие туристов, возникают в старых зданиях. Средовые объекты дизайна, являясь менее масштабным и менее долговечным элементом городского дизайна, в отличие от архитектуры, редко внедряются в уже существующую экосистему средовых объектов. Тем не менее их культурная связь с территорией, разнообразие, а также разнообразие вариантов использования проектируемой среды позволят наполнить ее различными группами пользователей в разное время, тем самым поддерживая необходимую для социальных связей концентрацию – «интенсивную уличную жизнь, на которую хочется смотреть» [1. С. 44].

Третий параметр легко объяснить наследием модернистского подхода, при котором город был поделен на функциональные блоки: промышленные территории, социально-культурные центры, жилые зоны и т.д. Важным аргументом в пользу подобного разделения были и остаются вопросы экологиче-

ской безопасности: распространение выбросов, вывоз / утилизация производственных отходов и т.д. Но глобализация, общемировое перераспределение занятости населения из производственной сферы в сферу услуг в конце XX – начале XXI в. привело к необходимости децентрализации рабочих мест, индивидуальной организации рабочего графика в зависимости от специфики деятельности, необходимости быть ближе к клиентам или иметь возможность работать удаленно. Если прежняя схема означала низкую эффективность общественного транспорта и общественных территорий, получающих нагрузку в строго ограниченные промежутки времени, опасную «пустынную» спальных районов в рабочее время, то новая концепция «темпоральных городов», наполняемых разными сообществами в разное время [4. С. 106], подразумевает необходимость смешения первичных способов использования территории: жилья и работы. Для проектировщиков средовых объектов дизайна это означает, что в городе должны возникать общественные пространства не только для отдыха, но и для работы, деловых встреч, обучения, мастер-классов.

В ближайшие десятилетия автоматизация и развитие технологий в сельском хозяйстве, в промышленном секторе, массовая профессиональная переориентация на сферу услуг продолжат способствовать миграции рабочей силы в города. Одновременно с ростом населения планеты мы будем наблюдать рост высокоурбанизированных пространств и их влияния на жизнь людей, эта тенденция может продлиться и значительно дольше. То, какими будут наши города, определит, какой будет человеческая цивилизация. Концепцию индустриального города-завода Ле Корбюзье, как и противоположный ей «Акрогород» Райта, сегодня следует считать неприемлемо радикальными: человек не машина, но уже и не «дитя природы». Людей привлекают другие люди и общественная жизнь. Несмотря на заметную долю вынужденной миграции из сельских территорий в развивающихся странах (как и во времена промышленной революции XVII–XIX вв.), все большее число людей переезжает в города как притягательные центры культурного разнообразия, образования, медицины, самореализации и социального взаимодействия. Города в действительности конкурируют друг с другом, предлагая своим потенциальным жителям более высокий уровень жизни, неотъемлемой частью которого является качественный городской дизайн. Архитектура и коммуникации являются наиболее фундаментальными и стабильными элементами городского дизайна, а потому эксперименты и изменения в них наиболее затруднительны и затратны. Дизайн же позволяет более оперативно реагировать на изменения «...Будучи в предметно-пространственном организме города самым подвижным и временным слоем, дизайн тем не менее способен решительно повлиять на стилевые и образные характеристики города» [10]. Именно с дизайном и со средовыми объектами горожанин контактирует каждый день; постоянно оказываясь в зоне его личного пространства, они, вероятно, оказывают на него даже большее воздействие, чем окружающая архитектура. «Дизайн – лучший проводник глобальных идей, ...он лучше, чем пропаганда и обучение» [3. С. 318]. Исторически первыми глобальными задачами городов были чистота, порядок, безопасность, противопоставляемые хаосу и угрозам окружающей дикой природы. Но возведенные в абсолют в XX в., эти идеи дали обратный эффект – выхолащенные «чистые» здания, упорядоченные площа-

ди и проспекты современных «лучезарных городов» создали опасные уличные пустоты, чистота обернулась безжизненной стерильностью, рациональное однообразие – депривацией целых городских районов – «великим несчастьем скуки» [1]. Оригинальность позиции Дж. Джекобс и Л. Холлиса в этом вопросе заключается в том, что не постоянная «расчистка» тротуаров и регулярный контроль, а самоорганизация людей позволяет более эффективно поддерживать искомые чистоту, порядок и безопасность. Но для этого необходимо обеспечить нужную концентрацию населения и ориентированную на пешеходов городскую среду, способствующих созданию достаточно резервуара уличной жизни.

Выводы

Городской дизайн может способствовать возникновению интенсивной социальной активности, создать благоприятные условия для возникновения и развития «слабых» связей, на подсознательном уровне сообщить человеку чувство самооценности, сопричастности, заботы, уюта и безопасности, включить его в позитивное взаимодействие со средой и другими людьми (рис. 5).



Рис. 5. Токио (Sumida City), Япония (фото В.С. Крохалева)

Fig. 5. Tokyo (Sumida City), Japan (photo by V.S. Krokhaliev)

Он не должен рассредоточивать горожан, формируя потенциально криминогенные зоны отчуждения. Наоборот, правильно организованная плотность людей на уличных общественных пространствах в разное время суток в сочетании со смешением первичных способов использования территории

позволяет наполнить их посетителями – «глазами улиц». Дж. Нельсон писал: «Дизайнер... решает двойную задачу – социально-коммуникативную и эстетически культурную. Массовая коммуникация, каковой является дизайн, позволяет донести «эстетическое сообщение» большому числу людей» [6. С. 26]. Для каждой страны, региона, города или района должно быть сформулировано свое «эстетическое сообщение» и транслировано через городской дизайн. Дизайн «облекает идеи о том, кто мы такие и как мы должны себя вести, в устойчивые и осязаемые формы» [3. С. 9].

Список источников

1. *Джекобс Дж.* Смерть и жизнь больших американских городов / пер. с англ. Л. Мотылева ; под ред. А. Курилкина. М. : Новое изд-во, 2019. 512 с.
2. *Холлис Л.* Города вам на пользу: Гений мегаполиса / пер. с англ. М. Коробочкина ; под ред. А. Красниковой. М. : Strelka Press, 2015. 432 с.
3. *Форти А.* Объекты желания. Дизайн и общество с 1750 года / пер. с англ. И. Форонова ; под ред. К. Андреевой. М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2013. 454 с.
4. *Куренной В. и др.* Горожанин. Что мы знаем о жителе большого города? М. : Strelka Press, 2017. 216 с.
5. *Крохалев В.С.* Гуманизация и культурная идентификация колористики города средствами среднего дизайна // Академический Вестник УралНИИпроект РААСН. № 3 (42). Екатеринбург, 2019. С. 89–94.
6. *Нельсон Дж.* Проблемы дизайна / пер. с англ. Д.Э. Куниной, Д.В. Сильвестрова ; под ред. К.М. Кантора. М. : Искусство, 1971. 207 с.
7. *Райт Ф.Л.* Исчезающий город / пер. с англ. А. Смирнова, П. Фаворов ; под ред. П. Фаворова. М. : Strelka Press, 2018. 180 с.
8. *World Urbanization Prospects*, 2014. URL: <http://www.un.org/en/development/desa/publications/2014-revision-world-urbanization-prospects.html> (accessed: 15.01.2021).
9. *Эллард К.* Среда обитания / пер. с англ. Е. Корюкина, А. Васильева ; под ред. Л. Любвиной. М. : Альпина Паблишер, 2018. 288 с.
10. *Асс Е.В.* Городской дизайн. URL: <http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st003.shtml> (дата обращения: 15.01. 2021).

References

1. Jacobs, J. (2019) *Smert' i zhizn' bol'shikh amerikanskikh gorodov* [The Death and Life of Great American Cities]. Translated from English by L. Motylev. Moscow: Novoe izd-vo.
2. Hollis, L. (2015) *Goroda vam na pol'zu: Geniy megapolisa* [Cities are Good for You. The Genius of the Metropolis]. Translated from English by M. Korobochkin. Moscow: Strelka Press.
3. Forty, A (2013) *Ob'ekty zhelaniya. Dizayn i obshchestvo s 1750 goda* [Objects of Desire. Design and Society Since 1750]. Translated from English by I. Foronov. Moscow: Izd-vo Studii Artemiya Lebedeva.
4. Kurennoy, V. (2017) *Gorozhanin. Chto my znaem o zhitele bol'shogo goroda?* [Citizen. What do we know about big city residents?]. Moscow: Strelka Press.
5. Krokhaliev, V.S. (2019) Humanization of coloristic of the city by means of design. *Akademicheskij Vestnik UralNIIProekt RAASN*. 3(42). pp. 89–93. (In Russian).
6. Nelson, G. (1971) *Problemy Dizayna* [Design Problems]. Translated from English by D.E. Kunnina, D.V. Silvestrov. Moscow: Iskusstvo.
7. Wright, F.L. (2018) *Ischezayushchiy gorod* [The Disappearing City]. Translated from English by A. Smirnov. Moscow: Strelka Press.
8. *World Urbanization Prospects*. (2014) *The 2014 Revision. Highlights*. [Online] Available from: <http://www.un.org/en/development/desa/publications/2014-revision-world-urbanization-prospects.html> (Accessed: 10th January 2023).
9. Ellard, C. (2018) *Sreda obitaniya* [Environment]. Translated from English by E. Koryukin, A. Vasilyev. Moscow: Al'pina Publisher.
10. Ass, E.V. (n.d.) *Gorodskoy dizayn* [Urban Design] [Online] Available from: <http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st003.shtml> (Accessed: 10th January 202)

Сведения об авторе:

Крохалев В.С. – профессор кафедры индустриального дизайна Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия).

E-mail: v_krohalev@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Krokhalev V.S. – professor of Industrial Design Department, Ural State University of Architecture and Arts (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: v_krohalev@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.01.2021;
одобрена после рецензирования 01.05.2021; принята к публикации 15.11.2023.*

*The article was submitted 20.01.2021;
approved after reviewing 01.05.2021; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 130.2: 908(575.32)

doi: 10.17223/22220836/52/6

ОТРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФИИ ТРАДИЦИОННОГО ДОМА ТАДЖИКОВ ПАМИРА В ЕГО АРХИТЕКТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Ольга Владимировна Ладыгина

*Российско-Таджикский (Славянский) университет, Душанбе, Республика Таджикистан,
friedrichii@rambler.ru*

Аннотация. Автором предпринята попытка систематизировать результаты научных экспедиций в Горно-Бадахшанскую автономную область Таджикистана, проанализировать символическое пространство традиционного жилища таджиков Памира, отражающего их космогонические представления. Проведенное исследование – одна из первых попыток представить философию традиционного дома таджиков Памира как модели Вселенной. Актуальность изучения объясняется необходимостью сохранения традиционного жилища как культурного наследия таджикского народа.

Ключевые слова: мировое дерево, чорхона, столбы, уровни настила, очаг

Для цитирования: Ладыгина О.В. Отражение философии традиционного дома таджиков Памира в его архитектурном пространстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 63–73. doi: 10.17223/22220836/52/6

Original article

PHILOSOPHICAL REFLECTION OF THE TRADITIONAL HOUSE OF THE TAJIKS OF PAMIR IN ITS ARCHITECTURAL SPACE

Olga V. Ladygina

Russian-Tajik Slavonic University, Dushanbe, Republic of Tajikistan, friedrichii@rambler.ru

Abstract. The comprehension of the ‘house’, as a cultural phenomenon, is connected with the idea of the cultural formation of a person, ensuring the existence of a person in the world and reflecting his picture of the world.

As a model of the Universe, the philosophy of the traditional house of the Pamir Tajiks is presented based on the systematization of the available factual material, the results of the ethnological expeditions of 2017–2019.

The study of the cultural semantics of the house as a phenomenon of traditional culture, which reflects the ideas of the people about the world and the world order, its value orientations.

As a system of symbols, the usage of semiotic and functional methods allowed us to characterize the uniqueness of the traditional house of the Tajiks of Pamir. Also, this methodology helped to determine their significance in the ontological dimension of the life of local residents.

The Pamiri house has a connection with the archaic cosmogonic concepts of the ancient inhabitants. Following this concept, the Cosmos was born out of Chaos in early spring due to sacrifice. Therefore, the construction of the house usually began in the spring with a sacrifice, which symbolizes the outflow of the male seed into the primary ocean. As a result, a World egg appears – the seat of the father-progenitor (the owner of the house).

The vertical composition of the house is associated with the antithesis value "top" – "bottom", which reflects the division of the World egg into the upper part – the sky and the lower – the earth. In this regard, the air is considered to be the space between them. The upper part of the dwelling is a stepped four-tiered dome, which ended with an opening that allows you to establish a connection between a person and the heavenly bodies, the deity.

The air space is formed by supporting pillars, while one of the main pillars symbolizes the World Tree. It is the strength of the home, which connects heaven and earth, embodies the unity and well-being of the family. The central element of the interior of a traditional house is the hearth, the home altar. The hearth connects a person with the earth and the sky.

The lower part of the living space is connected with the earthly life of the inhabitants of the house. Three levels of flooring, located in the central part, represent a structured space of the world surrounding a person. The internal space of the house is designed based on the binary oppositions: male and female, friend and stranger, senior and junior, ancestors and descendants.

An integral part of the interior is an ornament that arranges the space, performing a protective function and creating a joyful feeling of happiness and self-confidence.

Despite the changes that occur in the way of life of a modern person, the traditional Pamir house retains its architectural appearance. The house is considered to be a combination of the sacred, aesthetic and utilitarian concepts. Its symbolic space reflects the spiritual foundations of the culture of the people. The traditional Pamir house is a unique artifact of Tajik culture, which worth global consideration by the UNESCO World Heritage List.

Keywords: world tree, chorhona, pillars, flooring levels, hearth

For citation: Ladygina, O.V. (2023) Philosophical reflection of the traditional house of the tajiks of Pamir in its architectural space. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 63–73. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/6

Введение

Интеграционные процессы актуализируют сегодня проблему изучения, сохранения и развития культурных традиций и обычаев народов, включенных в активные межкультурные коммуникации. Механизмом оптимизации межкультурного диалога являются взаимная осведомленность народов, достоверные представления друг о друге. С другой стороны, активизация межкультурного взаимодействия способствует критическому изменению своей позиции, обогащает собственный социальный опыт, заставляет обратиться к культуре своего народа.

На современном этапе развития в мире происходят существенные изменения как в социальной, так и культурной сферах. Под влиянием современных тенденций развития многое из того, что имело когда-то ценность, теряет свою привлекательность. Так, например, атомизация общества, стремление комфортно обустроить свое жизненное пространство привели к его унификации, всеобщей усредненности. Меняется мировосприятие человека, утрачивается культурная самобытность. Именно эти процессы привели к необходимости осмысления дома как феномена культуры, связанного с идеей культурного становления человека, обеспечивающего существование человека в мире и отражающего его картину мира.

Дом строится на духовных ценностях культуры, обеспечивая взаимное притяжение людей [1]. Поэтому вопросы, относящиеся к изучению дома, являясь частью проблемы культурной картины мира, представляют собой важную составляющую социально-гуманитарного знания.

Дом относится к ряду всеобъемлющих антропологических и культурных констант в мыслительной традиции человечества. Изучение архитектурных

особенностей традиционного жилища таджиков предполагает обращение к фундаментальному этнографическому исследованию М.С. Андреева «Таджикские долины Хуф», в котором систематизированы данные о быте и культуре таджиков верховья Амударьи. Архитектурным особенностям традиционного жилища таджиков посвящены работы многих ученых Таджикистана, однако они имеют описательный характер. Между тем важным представляется проанализировать эти особенности в контексте ценностных представлений обитателей жилища, определить символические смыслы, которые вкладывал в них человек – носитель традиционной культуры, и выявить динамику трансформации этих представлений.

Изучение культурной семантики дома как феномена традиционной культуры, в котором отражаются представления народа о мире и мировом порядке, его ценностные ориентации, а также выявление исторически обусловленных изменений в его интерпретации являются актуальной научно-исследовательской задачей, которая позволяет не только охарактеризовать уникальность традиционного жилища, но и обосновать необходимость его сохранения как объекта культурного наследия народа.

С целью изучения повседневной культуры жителей Горного Бадахшана кафедра культурологии Межгосударственного образовательного учреждения высшего образования «Российско-Таджикский (Славянский) университет» совместно с Национальным музеем Таджикистана при исполнительном аппарате президента Республики Таджикистан организовали научные экспедиции в 2017–2019 гг. в Горно-Бадахшанскую автономную область Республики Таджикистан. Методом включенного наблюдения и интервьюирования был собран эмпирический материал.

Проблематизация эмпирического материала позволяет теоретически осмыслить традиционный дом таджиков как прецедентный феномен культуры. Дом представляет собой один из ключевых культурных символов. Его интерпретация раскрывает особенности мировосприятия народа, его представления о мире и месте человека в нем, ценностные ориентации, понимание гармонии быта. Эти представления изменяются со временем. Подобные трансформации отражают те изменения, которые происходят в культурной картине мира народа.

Традиционный дом таджиков Памира – чид, что в переводе с шугнанского означает большой дом. Обозначение жилища как большого дома связано с тем, что в нем проживала большая патриархальная семья, которая состояла из нескольких семей одного рода. В одном доме могли проживать одновременно 15–20 человек. По свидетельству Хисравбека Мамадбека, старейшего жителя кишлака Рендон Ишкашимского района, количество живущих доходило до 45 человек, т.е. в доме проживало 8–9 семей одного рода.

В таких домах в XIX – первой половине XX в. проживало до 80 человек, а количество колыбелей доходило до 9 [2. С. 431]. Поэтому необходимо было определенным образом организовать жизнь домочадцев, создать упорядоченный мир, внося в него сакральные смыслы. Изучение символического пространства традиционного дома предполагает осмысление и анализ его интерпретации в рамках конкретной культурной традиции. В статье объектом исследования является традиционное жилище таджиков Памира – чид.

Исследование явлений культуры требует не только их описания, но и поиска того, что концептуально связывает различные признаки в единое целое, определения механизмов изменения форм культуры. Семантика чида исследована на основе культурологического подхода, который позволяет определить смысловое поле в культурной картине мира бадахшанцев – строителей чида. Использование семиотического и функционального методов позволило охарактеризовать своеобразие чида как системы символов, а также определить их значение в онтологическом измерении быта местных жителей. На основе кросскультурного анализа рассмотрены изменения в интерпретации символического пространства, обусловленные влиянием религии и идеологии.

Культурологический подход позволяет акцентировать внимание на то, как факт переживается, осмысливается человеком, какое воздействие оказывает на социокультурную мотивацию действий и поступков человека, как влияет на социопсихологическое состояние общества.

Человек, обустривая свой дом, ограждал себя от разрушительных внешних воздействий. Дом – свое пространство, свой мир, свой космос в отличие от внешнего чужого и враждебного хаоса. Человек возводил не просто свое местожительство, он упорядочивал жизненное пространство.

Как справедливо отмечает Н. Рябчун, дом в традиционной культуре воспринимался как образ Вселенной: «Человек собирался создавать свою Вселенную – маленькую, домашнюю, но вполне настоящую, и в ней должно быть все по подобию большой Вселенной» [3. С. 15]. Поэтому создание дома представлялось священнодействием, подобным сотворению мира.

Выбор места для строительства имел главной целью использовать особенности естественной среды, гармонично и непротиворечиво вписаться в природу [4. С. 18–19]. Этот вывод Н.Н. Пиликина о строительстве домов в традиционной культуре подтверждается результатами полевых исследований. Традиционный дом таджиков должен был слиться с горным пейзажем и стать незаметным своими каменными стенами и плоской, засыпанной землей кровлей. Это было требованием безопасности. Дом строили у подножия горных массивов еще и с тем, чтобы при любой опасности можно было уйти в горы. Не строили домов на местах, где когда-то были кладбища. При выборе места строительства дома обращали внимание и на опасности природного характера – места возможного схода селевых потоков и горных обвалов. Поэтому обращались за советом к старейшим жителям селения.

Начинали строительство обычно весной, чтобы до начала холодов его закончить. Кроме утилитарного смысла, время начала строительства имело и сакральный смысл. Согласно архаическим представлениям, Космос рождался из Хаоса ранней весной на стыке старого и нового года [3. С. 24]. Худоербекова Давлатпачо, 78-летняя жительница кишлака Зигар Дарвазского района, сравнивает начало строительства традиционного дома с рождением, поясняя, что весна – самое удобное время для начала строительства, когда вся природа зацветает и зарождаются плоды. В ее представлении дом как живое существо тоже должен «родиться» весной.

К строительству традиционного дома готовились задолго до его начала. Основная проблема была в наличии древесины, вернее, в ее недостатке. Зафар Лайлиев, житель города Хорога, рассказывал, что когда рождался сын,

то отец высаживал тополя для строительства кровли и деревянных частей дома, в частности, балок и столбов. Выбор пирамидального тополя объяснялся тем, что рос он сравнительно быстро и имел прямой и длинный ствол.

М.С. Андрев обратил внимание и на то, что тополь в благоприятных условиях может прослужить долго [2. С. 435]. И действительно, в старых домах, которым насчитывается более 100 лет, деревянные части, сделанные из тополя, хорошо сохранились.

Однако практическое значение дерева в традиционной культуре объяснялось и его сакральными свойствами. Тополь, как и другие деревья, наделялся мистическими свойствами. Несмотря на то, что тополь не плодоносит, он обладает свойством вбирать в себя негативную энергию. Поэтому во многих традиционных культурах его высаживали вблизи жилищ. Считалось, что дерево облегчает жизнь.

После рубки деревьев их стволы сушили от года до двух. Стены возводили из камней, тщательно подгоняя один камень к другому и скрепляя их глиной. Для крепости стен между камнями укладывали бревна. Сегодня при строительстве традиционного дома используют цемент.

Постройка дома и сам дом имеют связь с архаичными космогоническими представлениями древних жителей. Наиболее архаичный космологический архетип, повсеместно распространенный среди индоевропейских народов, – Мировое яйцо. Оно символизировало гармонию всего сущего, совершенное в самом себе, Вселенную. Из него был сотворен мир. Поэтому Мировое яйцо как символ постоянно возобновляющейся жизни является средоточием витальной силы, символом плодородия, непрерывного начала всех начал. Этим определяется его основная культурная семантика [5].

В Законах Ману, одном из самых известных древнеиндийских литературных источников, космогенез начинается с истечения мужского семени в первичный океан. В результате появляется золотое яйцо – местопребывание творца-прародителя [6. С. 13]. В этой связи интересным представляется один из обрядов жертвоприношения при строительстве традиционного жилища бадахшанцев. Строительными жертвами обычно становились домашние животные. В Бадахшане повсеместно в роли строительной жертвы оказывался баран. Жертву приносили дважды. Первый раз барана резали при закладке фундамента дома и второй – после того, как были возведены стены и две несущие поперечные балки. На ближайшей к входу в помещение балке резали барана так, чтобы его кровь стекла по ней на землю. Таким образом, жертва обеспечивала успешное завершение строительства, а также благополучную жизнь в доме.

Обряд жертвоприношения восходит к архаическим представлениям о том, что условием возникновения мира, соотносимого с понятиями порядка и красоты, является жертвенность. В древнеиндийской Ригведе, например, речь идет о первом человеке Пуруше, которого боги принесли в жертву, расчленив его тело на части, из которых создали неживую и живую природу, людей. Если мир, согласно мифологическим представлениям, был создан благодаря жертве, то и строительство дома начиналось с жертвоприношения.

Сотворенное золотое яйцо, согласно Законам Ману, творец-прародитель разделяет надвое: верхняя половина – небо, нижняя – земля, а между ними – воздух [6. С. 13]. Подобная вертикальная композиция является структурным

качеством архитектурного построения традиционного дома таджиков Памира. Ее содержательный смысл связан с ценностной антитезой «верх» – «низ».

Верхняя часть жилища – чорхона – ступенчатый четырехъярусный купол, устанавливаемый над балками посередине помещения. В переводе с таджикского языка чорхона – четыре дома. Согласно древним арийским представлениям, каждый ярус символизировал определенную стихию: землю, воду, ветер и огонь. «Из этих же стихий, согласно древним представлениям, бог сотворил человека», – рассказал во время этнологической экспедиции Зоирбек Курбонбеков, 56-летний учитель математики кишлака Пиш Шугнанского района. Таким образом, дом и человек соотносились друг с другом как живые существа.

Чорхона завершалась отверстием – руз, которое выполняло функцию окна. Ведь стены традиционного дома не имели окон. Окна в стенах появились в 50–70-х гг. XX в., очевидно, под влиянием современных представлений о комфорте и безопасности.

Считается, что через это отверстие проходит в дом не только естественный природный, но и божественный луч света [7]. Как любое окно, руз символизировал свет, позволяющий установить связь человека с небесными светилами, божеством. Индоевропейский корень «luk» означает светить. Отсюда этимологию слова «люк» в значении «окно» утверждает не без основания Н. Рябчун [8]. Окно – проводник света, связанное с другим окном – солнцем. В.Н. Топоров, изучая символику окна в традиционных культурах, приходит к выводу об их соприродности как носителей света [8]. Поэтому четвертый ярус чорхоны символизирует и солнце, и, несомненно, связан с почитанием солнца как источника света, тепла, самой жизни. Он открыт для проникновения света и устанавливается в последнюю очередь.

Воздушное пространство образуется за счет несущих столбов, символизирующих еще один архетип – Мировое дерево, систематизирующий элемент Космоса-порядка, который В.Н. Топоров не без основания относит к универсальному знаковому комплексу [9].

В традиционном доме бадахшанцев символ Мирового дерева – главный столб – «мухимтарин», который связывает между собой небо и землю. Он расположен слева от входа и устанавливается при строительстве первым.

К нему принято относиться с особым почтением, о чем свидетельствует и его название, распространенное в рушанских селениях, – «хе-сетан» – «царский столб». Как подмечено в исследовании М.С. Андреева, согласно старому поверью, этот столб управляет домом [2. С. 445]. Он олицетворяет единство и благополучие семьи, крепость жилища. Во время землетрясения, рассказывают жители кишлака Пиш Шугнанского района, люди держатся именно за этот столб. По словам Амруло Назарова, жителя кишлака Зигар Дарвазского района, этот столб называют также саломга – приветственный. При входе в дом сначала здороваются с ним и только после с хозяевами дома. Эта традиция, описанная М.С. Андреевым, сохранилась до наших дней. На этом столбе устанавливался деревянный светильник, в который вставлялся промасленный травяной стержень. Согласно исмаилитской традиции, это столб Мухаммада – посланника Аллаха.

Ислам переработал многие древние культы, придав им мусульманскую окраску, что не позволяет, как справедливо отмечал в своем исследовании

А.З. Лашкариев, сделать однозначные выводы и приписывать ту или иную традицию к какой-то определенной эпохе [10].

Кроме этого столба, дом держится еще на четырех, устанавливаемых внутри дома, каждый из которых тоже имеют свою семантику. Согласно зороастрийской традиции, столбы символизировали стихийные силы природы – воду, воздух, огонь и землю, которые были упорядочены человеком в пространстве дома-космоса, укрощены и поставлены ему на службу. Из формата зороастризма эти представления перешли в ислам. С точки зрения исмаилизма, столбы олицетворяют «Пять чистых тел» (Панч тани пок). Столб, олицетворяющий воздух, стал символом имама Али (справа от главного столба), столб – символ воды, покровительствующий женщинам, стал олицетворять Биби Фотиму Захро, жену имама Али (справа от входа). Вход образован столбами, один из них, символизировавший огонь, который сохранял тепло в доме, стал олицетворять имама Хусейна. Другой, – символизировавший землю, – имама Хасана. Между этими столбами устанавливается плоская широкая доска – «бучкаич» – символ неба. С шугнанского буквально – «убиватель козлов». Очевидно, это связано с тем, что на эту перекладину подвешивались туша животного, рога горного козла. Местные жители верили, что это обеспечит обилие мяса в доме [2. С. 449]. Рога горного козла устанавливали на бучкаиче в качестве оберега. Горный козел – священное животное в представлениях арийцев. Его обережная функция, как указывает в своем исследовании А. Шохуморов, связана с тем, что в горном козле совершались восьмая и девятая инкарнации Вэртрангы – Бахрама – ангела Победы [11. С. 78]. Очевидно, с этим же обстоятельством связано поверье бадахшанцев о том, что если встать под перекладину, то можно обратиться к хозяину дома с любой просьбой, он обязан ее выполнить [1].

Две главные поперечные опорные балки, соединяющие столбы Мухаммеда и Али, Фатимы и Хасана / Хусейна символизируют два мира: материальный и духовный, отражая космологические представления арийской цивилизации; в исмаилитской философии – Мировой разум и Мировую душу.

Таким образом, если архитектурное решение традиционного дома практически не изменялось на протяжении нескольких веков, интерпретация символики его архитектурных элементов меняется под влиянием религиозных представлений.

Центральным элементом интерьера традиционного дома таджиков Памира является «кизор» (оташдон) – место для разведения огня, очаг, без которого строительство дома не имеет смысла и является одним из ритуальных необходимостей при проведении торжеств, религиозных мероприятий [12]. Обожествление домашнего очага – закономерность, характерная для традиционных культур.

Сегодня очаг устанавливают исходя из практических соображений, там, где удобно хозяйке. Очаг является наиболее сакрализованным элементом домашнего интерьера, своеобразным домашним алтарем. С ним связаны все значительные события членов семьи. Именно с очагом прощается невеста, покидая дом родителей.

Очаг связан с огнем, теплом, энергией, пищей. Он является источником жизни, поэтому его нельзя осквернять своими недобрыми словами, мыслями

и поступками. Такова традиция, имеющая зороастрийские корни. Очаг связывает человека с землей и небом. Дым, поднимавшийся от него, выходил в чорхону. Оттого чорхоны в старых домах, построенных 150–300 лет назад, прокопчены до черноты и пропитаны запахом гари.

Нижняя часть жизненного пространства связана с земной жизнью обитателей дома. Три уровня настила – дуканы, расположенные в центральной части дома, представляют собой структурированное пространство мира, окружающего человека. Первый уровень, чалак-сандж, расположенный рядом и вокруг с местом разведения огня, символизирует неодоушевленный мир, второй уровень, лошнух-сандж, – растительный мир, вегетативную душу, третий уровень настила, барнех-сандж, – животный мир, чувственную душу [7]. Внутреннее пространство дома упорядочивается на основе бинарных оппозиций: мужское / женское, свой / чужой, старший / младший, предки / потомки. У каждого члена семьи с учетом возраста и пола было свое место.

Так, например, настилы у очага являются главным местом хозяйственной деятельности женщин. На настилах, расположенных напротив входа, спят младшие члены семьи. Здесь проводят первые трое суток молодожены. Это место, на которое до похорон укладывают тело умершего члена семьи [2. С. 463]. Таким образом, это место связано с переходными состояниями членов большой семьи.

Напротив очага расположен главный настил – почетное место, на котором располагается старшая пара – хозяйева дома или почетные гости. Олицетворяя дом с Мировым яйцом и Мировым деревом, древние строители считали его местом воспроизводства жизни, идеальным пространством, совокупностью противоположностей.

Дом для человека представлял собой замкнутое безопасное пространство. Связь с внешним миром осуществлялась через двери и окна. Эти элементы в символической структуре дома гармонизировали отношения с внешним миром и одновременно защищали от его вредоносных воздействий.

Согласно исламской традиции, дверь должна открываться в сторону Мекки (кибла). Об этой традиции известно в Дарвазском и Шугнанском районах. Есть и утилитарная версия – вход в дом должен быть с подветренной стороны, чтобы сохранить тепло. Согласно традиции охранную функцию выполняли не только двери, но и порог дома.

Ребенка с малых лет приучали не наступать на порог, почитать его и не осквернять ритуально нечистым [2. С. 443]. Для того чтобы в дом не проникала разрушительная сила, на дверях прикрепляли подковы, колючее растение, нож и другие острые предметы, согласно поверьям, отгоняющие злые силы.

Изображали солярные знаки разных видов: круги, розетки, спирали. Внутри круга часто изображали лучи-спицы. «Солнечные знаки, – пишет Н. Рябчун, – символизируют богатство, радость и хорошую судьбу, охраняют владельца от болезней, несчастий, оберегают не только отдельных людей, но и весь род» [3. С. 32]. Такое отношение к солнцу как источнику жизни, спокойствия и мира характерно не только для славянской культуры, о которой пишет исследовательница, но и для жителей Горного Бадахшана. Солярная символика изображалась и на бучкаиче – крестообразно расположенные лучи, свастика и другие вариации круга – символа солнца. Круг представляет

собой идеальную форму, к которой стремится тело в процессе своего вращения. Примечательно, что движения во многих традиционных танцах представляют собой вращение тела вокруг себя и по кругу [13]. Круг – символ совершенного поворота, под которым подразумеваются сутки, год, жизненный цикл человека.

Так как бучкаич обозначал границу между небом и землей, то на нем изображали не только солярные знаки, но и знаки земли – ромб и квадрат. Очевидно, ромб, квадрат в архаических представлениях бадахшанцев символизируют также дом, участок земли. Об этом свидетельствует название «чорхона» – четыре дома, представляющие собой положенные друг на друга под углом 90 градусов четыре квадрата. С числом «четыре» ромб связан концептуально, символизируя идеально устойчивую структуру, полноту, завершенность действия.

Весьма распространенным элементом орнамента является зигзаг в форме ломаной или волнистой линии. В горизонтальном виде он символизирует воды земные, в вертикальном – воды небесные. Так как зигзаг ассоциируется с небесным божеством, то его изображение в вертикальном варианте встречается на столбах, на которых установлен бучкаич.

Основываясь на том, что этот древнейший орнаментальный знак, появившийся в эпоху неолита [8] и символизирующий счастливую и согласную жизнь обнаружен у разных народов, можно предположить, что и у бадахшанцев он имеет то же обозначение.

В домах, построенных в 50–70-е гг. XX в., на бучкиик можно обнаружить пятиконечные звезды – советскую символику, которая отражает идеологию того времени.

В селении Синдев Рошкалинского района в заброшенном доме, построенном более 150 лет назад, были расписаны стены прихожей дома. Среди изображений можно обнаружить не только солярные знаки, но и символические стилизованные изображения рогов горного козла, ласточки, а также восьмиконечную звезду.

Такой магический знак в культуре древних балтов считался знаком счастья, его острые углы отпугивают всякое зло. Н. Рябчун описывает в своем исследовании истоки магических свойств этого знака, исходящих из «многokrатно перекрещенных линий и плоскостей, которых насчитывается 27 – „тридевят“, число, связанное с лунным циклом» [8]. Если восьмиконечная звезда представляет собой графическое отображение лунного цикла, то можно предположить, что и в арийской культуре оно имело тот же магический смысл.

Таким образом, орнамент является неотъемлемой частью традиционного дома таджиков Памира, визуализируя мировосприятие человека, его представления о гармонии, графически устанавливая связь человека с Космосом. Орнамент не только упорядочивал пространство и выполнял обережную функцию, он создавал радостное ощущение счастья и уверенности в себе.

Дом представляет собой культурную картину мира, через его пространство осмысливаются ценности, он «одомашнивает» человека, упорядочивая его жизнь и внося в нее смысл. В доме реализуется природная необходимость в защищенности, обретается чувство физической и психологической безопасности; обеспечиваются процессы первичной социализации и инкульту-

турации; удовлетворяются витальные и духовные потребности. Несмотря на изменения, которые происходят в укладе жизни современного человека, традиционный дом бадахшанцев сохраняет свой архитектурный облик, генетически восходящий к домусульманским верованиям. В доме совмещается сакральное, эстетическое и утилитарное. Его символическое пространство отражает духовные основы культуры народа. Традиционный дом является уникальным артефактом таджикской культуры, достойным пополнить Список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Список источников

1. Ladygina O. The culture of everyday life as an object of the tourist activity // *Social & Behavioural Sciences*. <https://doi.org/10.15405/epsbs.2019.12.04.493>
2. Андреев М.С. Таджики долины Хуф. Перизд. / под ред. Э. Кочумкуловой. Бишкек : Джем Кей Джи, ИИАЭ УЦА, 2020. Вып. II. 521 с.
3. Рябчун Н.П. Философия быта: Дом как средоточие Вселенной. М. : Летний сад, 2016. 136 с.
4. Пиликин Н.Н. Деревянное зодчество Севера. Архангельск : Правда Севера, 2005. 160 с.
5. Виноградова Л.Н. «Родила Оленька ребенка, без рук, без ног, одна – головенка»: Яйцо в славянской мифологии и магии // *Славяноведение*. 2011. № 6. С. 34–41.
6. Демин В.Н. Тайны русского народа. В поисках истоков Руси. М. : Амфора, 2011. 447 с.
7. Мамадназаров М., Якубов Ю. Конструктивные и функциональные особенности Горнобадахшанского ступенчатого потолка чорхона // *Памироведение*. Душанбе : Изд. АН РТ : До-ниш, 1985. Вып. 2. С. 34–57.
8. Топоров В.Н. К символике окна в мифологической традиции // *Балто-славянские исследования*. М. : Наука, 1983. С. 164–186.
9. Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. Т. 1, 2. 944 с.
10. Лаикариев А.З. Похоронно-поминальная обрядность бартангцев (конец XIX – XX в.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2007. 31 с.
11. Шохуморов А. Памир – страна ариев. Душанбе, 1997. 152 с.
12. Тиллов С. Особенности символики памирского дома // *Бюллетень науки и практики. Исторические науки*. М. : Изд-во АН РФ, 2017. № 1. С. 34–45.
13. Клычева Н., Казакова З. История хореографического искусства Таджикистана : очерки. Душанбе : Адабиёти бачагона, 2014. 367 с.

Reference

1. Ladygina, O. (2019) The culture of everyday life as an object of the tourist activity. In: Bataev, K.S. et al. (eds) *Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism*. Vol. 76. pp. 3668–3675). DOI: 10.15405/epsbs.2019.12.04.493
2. Andreev, M.S. (2020) *Tadjiki doliny Khuf* [Tajiks of the Khuf valley]. Vol. 2. Bishkek: Dzhem Key Dzhi, IIAE UTsA.
3. Ryabchun, N. (2016) *Filosofiya byta: Dom kak sredotochie Vselennoy* [Philosophy of Life: The Home as the Center of the Universe]. Moscow: Letniy sad.
4. Pilikina, N. (2005) *Derevyannoe zodchestvo Severa* [Wooden architecture of the North]. Arkhangelsk: Pravda Severa.
5. Vinogradova, L. (2011) “Rodila Olen'ka rebenka, bez ruk, bez nog, odna – golovenka”: Yaitso v slavyanskoy mifologii i magii [“Olenka gave birth to a child, without hands, without legs, only head”: An egg in Slavic mythology and magic]. *Slavyanovedenie*. 6. pp. 34–41.
6. Demin, V. (2011) *Tayny russkogo naroda. V poiskakh istokov Rusi* [Secrets of the Russian people. In search of the origins of Russia]. Moscow: Amfora.
7. Mamadnazarov, M. & Yakubov, Yu. (1985) *Konstruktivnye i funktsional'nye osobennosti Gorno-badakhshanskogo stupenchatogo potolka chorkhona* [Structural and functional features of the Gorno-Badakhshan step ceiling chorkhon]. *Pamirovedenie*. 2. pp. 34–57.
8. Toporov, V. (1983) *K simbolike okna v mifologicheskoy traditsii* [To the symbolism of the window in the mythological tradition]. In: Ivanov, V.V. (ed.) *Balto-slavyanskije issledovaniya* [Balto-Slavic Studies]. Moscow: Nauka. pp. 164–186.

9. Toporov, V. (2010) *Mirovoe derevo. Universal'nye znakovye komplekсы* [The world trees. Universal sign complexes]. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi.

10. Lashkariev, A. (2007) *Pokhoronno-pominal'naya obryadnost' bartangtsev (konets XIX – XX vv.)* [Funeral and memorial rites of the Bartangians (the late 19th – 20 century). Abstract of History Cand. Diss. Moscow.

11. Shokhumorov, A. (1997) *Pamir – strana ariev* [Pamir – the country of the Aryans]. Dushanbe: [s.n.].

12. Tilloev, S. (2017) Osobennosti simvoliki pamiirskogo doma [Specificity of the symbolism of the Pamir house]. *Byulleten' nauki i praktiki. Istoricheskie nauki*. 1. pp. 34–45.

13. Klycheva, N. & Kazakova, Z. (2014) *Istoriya khoreograficheskogo iskusstva Tadjikistana: ocherki* [History of choreographic art of Tajikistan: Essays]. Dushanbe: Adabieti bachagona.

Сведения об авторе:

Ладыгина О.В. – доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии Российско-Таджикского (Славянского) университета (Душанбе, Республика Таджикистан). E-mail: friedrichii@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Ladygina O.V. – Russian-Tajik Slavonic University (Dushanbe, Republic of Tajikistan). E-mail: friedrichii@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 24.02.2021;
одобрена после рецензирования 01.05.2021; принята к публикации 15.11.2023.*

*The article was submitted 24.02.2021;
approved after reviewing 01.05.2021; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 14

doi: 10.17223/22220836/52/7

ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРАНТРОПОЛОГИЯ В РОССИЙСКОМ КОНТЕКСТЕ. ЧАСТЬ I: ГРАНИЦЫ НАУКИ

Лилия Михайловна Пантелеева

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Пермь, Россия, liliya_pant@mail.ru*

Аннотация. В статье предлагается новое обоснование сферы исследований городской культурантропологии в российском контексте. В первой части статьи поднимается вопрос о границах науки, вытекающий из проблемы дифференциации культурологического и антропологического ракурсов в исследованиях культуры. Автор видит ее решение в аспектуальном противопоставлении указанных научных областей по основанию «общее / частное» и увязывает городскую культурантропологию с изучением особенных проявлений культуры городов.

Ключевые слова: культурология, антропология, культурантропология, культурантропология города, типология городов

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 19-412-590001 «Вариативность региолекта: территориальный, социальный и когнитивный аспекты».

Для цитирования: Пантелеева Л.М. Городская культурантропология в российском контексте. Часть I: Границы науки // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 74–85. doi: 10.17223/22220836/52/7

Original article

URBAN CULTURAL ANTHROPOLOGY IN THE RUSSIAN CONTEXT. PART I. THE FRONTIERS OF SCIENCE

Liliya M. Panteleeva

*National Research University Higher School of Economics, Perm, Russian Federation,
liliya_pant@mail.ru*

Abstract. The article offers a new look at the place of cultural anthropology of the city in the national system of the humanities. The contiguity of culturology and anthropology is substantiated according to the principle of “general/particular”, arguments and illustrations are given in favor of such a distribution of scientific problems.

The system of author's provisions is based on the history of culturological thought in Russia. It is shown that the Western and Russian ways of development of cultural studies do not coincide. In the West, the study of culture is part of the anthropological problematics, that is, a wide area of research about the physical and spiritual life of mankind. In Russia, the conceptual and terminological system of sciences is built on another principle – there is no such generalization of meanings in it: culturology is an independent science, along with ethnography, linguistics, sociology, etc. Accordingly, the anthropological view of culture in the Russian context cannot displace the existing cultural experience, but should more likely complete it in certain aspects. The culture of specific individuals, communities, and societies is seen as such an area for the application of intellectual efforts.

According to the author, the culturology of the city and the cultural anthropology of the city are two oppositely aligned research areas. The first of them covers such issues as properties, genesis, manifestations that make up urban culture, etc., while the second focuses on cultural portraits of cities and proceeds from the principle that the culture of each city is unique. At the same time, in terms of their problems, the culturology of the city and the cultural anthropology of the city undoubtedly intersect.

The question of urban types is chosen as the main example illustrating the proposed view of the system of sciences. Within the framework of culturology, its solution is seen in the plane of identifying and characterizing cultural models of cities, i.e. schemes, enclosed in urban cultures and abstracted from individual manifestations. The anthropological path runs through the establishment of whether the cultural portrait of a particular city coincides with one or another model. If so, to which model (s) does the cultural image of a particular city gravitate, what features of the model are embodied in it? If not, what is its specificity, in what aspects, features, details does it manifest itself?

At the end of the article, additional explanations are introduced on the division of atropological and urbanistic views on the city, the methodological status of urban theory, approaches to the analysis of urban culture.

Keywords: culturology, anthropology, cultural anthropology, cultural anthropology of the city, typology of cities

Acknowledgments: The research was carried out with the financial support of the RFBR and the Perm Krai within the framework of the scientific project No. 19-412-590001 "Variability of the regiolect: territorial, social and cognitive aspects".

For citation: Panteleeva, L.M. (2023) Urban cultural anthropology in the russian context. Part I. The frontiers of science. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 74–85. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/7

Обращение к аналитическому описанию городской антропологии в российском контексте обусловлено ее неоднозначным положением в системе знания, на что в значительной степени повлияла история специализации научной области. Выделившись как направление культурной антропологии, антропология города, с одной стороны, унаследовала проблему, связанную с разделением исследовательских полей на культурологические и культурантропологические, а с другой – значительно зависела и зависит в теоретическом плане от зарубежного опыта (см. [1–4]). Вполне соглашаясь с обозначенными в статье Е.Г. Трубиной трудностями современного состояния российской антропологии города, мы все же видим не бессмысленным разговор о том, «чем городская антропология *должна* либо *могла бы* (курсив авт. – Л.П.) заниматься» [3. С. 115], и хотели бы изложить собственную точку зрения на границы, объект и аспекты этой научной области. В соответствии с этими категориями исследование делится на 2 части: 1-я часть посвящена вопросу о разделении «культурологического» и «антропологического» в исследовании культуры городов, 2-я часть – вопросу об объекте культурантропологии города и ракурсах современных исследований городской культуры.

Новизна представляемого исследования заключается в том, что в отличие от имеющихся на сегодняшний день единичных работ о содержании городской антропологии [2–4], в нем поднимается проблема теоретико-методологических оснований науки, а не истории ее мировой мысли. В «приближенном» фокусе становится очевидным, что генетические связи этнографии и культурной антропологии в российском контексте куда более слабые, чем в западной науке. Если исторически культурантропология и выводится из этнографии, то ее интересы в современности не определяются целиком

проблемой этносов и этничности. Ее интересует культура разнообразных сообществ, а ее теория зависима от достижений культурологической мысли. Культурология города и культурантропология города *могут и должны* (курсив мой. – Л.П.) рассматриваться как противоположные аспекты исследований городской культуры.

Прежде чем приступать к непосредственному изложению своей позиции, необходимо обозначить два установочных момента. Первое – определиться с языком описания. Проблема, выносимая на обсуждение в этой статье, в корпусе отечественной литературы определяется как культурантропологическая, социально-антропологическая или даже социокультурантропологическая. Свободное варьирование определениями является результатом перенесения западной терминологии на отечественную почву и характеризует начальный этап становления науки. Поддерживать эту вариативность нам бы не хотелось, поскольку традиции социальных и культурных исследований общества в отечественной науке не совпадают.

Из приведенных терминологических вариантов ближе всего к настоящему исследованию находится наименование *культурная антропология*, так как в его форме зафиксировано указание на непосредственный объект и методологию исследовательского поля. Термин *социальная антропология* (и также *социокультурная антропология*) определяет объект более широко, а главное – обнаруживает задействованность в сфере социологии, на территорию которой в данной статье заходить нецелесообразно. В разговоре о культуре города мы бы хотели избежать пересечений с кругом тем о «соотношении[и] человека (субъекта) и созданных его деятельностью общественных отношений и институтов» [5].

Во-вторых, нам хотелось бы говорить о ситуации в настоящем. Быстрое развитие науки, переформатирование ее областей, накопление материала позволяют сегодня видеть проблемное поле в новых красках даже по сравнению с ситуацией десятилетней давности. Наука в целом и культурная антропология в частности находятся на таком этапе развития, когда требуется пересмотр некоторых понятийно-терминологических единиц, которые либо уже не могут определять что-то в современной реальности, либо делают это очень неточно. «При остром дефиците терминов имеющиеся концепции выражаются с помощью относительно небольшого количества слов. При этом концепции весьма компактны: распределения единой научной теории между несколькими дисциплинами не происходит. Очень редки споры о том, какая именно наука должна изучать тот или иной предмет. На практике вопрос решается предельно просто: какая хочет, такая и изучает. А если требуется привлечение результатов смежных наук, это делается без тени сомнения» [6. С. 153].

Трудности современного состояния антропологии города, как было уже отмечено, во многом определяются ее историей, а точнее – историей антропологии. Ее западная проекция заключалась в отпочковании антропологии от этнографии, которое задавалось расширением объекта исследований, обращенного к проблемам физической и духовной жизни человечества [7]. Впрочем, новый объект сразу осознавался как многосоставный, т.е. разделяющийся на биологическую, психологическую, культурную, лингвистическую и другие ветви. Одна из его частей, обращенная к изучению культуры, в силу

разных теоретико-методологических уклонов стала называться культурной или социальной антропологией. При этом предпочтение в выборе определения являлись и являются в том числе и национально обусловленными: в США используются оба варианта термина, в Великобритании – социальная антропология, а в Германии и Франции эта область по традиции сохраняет название «этнология» [8. С. 47; 9. С. 6].

Об антропологии применительно к культурной сфере в отечественной науке стали говорить на рубеже веков, поскольку прежде это поле было закреплено за культурологией, а антропология как таковая изучала биологическую природу человека. Так, данные российской научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU (по состоянию на 21.06.2021) показывают, что наименования *культурная антропология* и *социальная антропология*¹ фиксируются в названиях, аннотациях, ключевых словах публикаций с 1997 г., в то время как термины *антропология* и *культурология*² регистрируются в этих же позициях с 1900 и 1969 гг. соответственно (рис. 1).

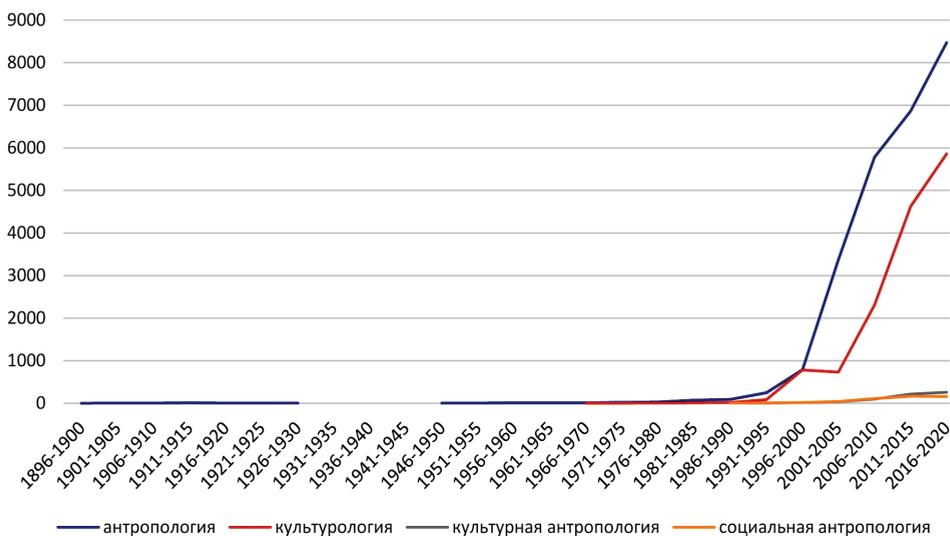


Рис. 1. Количество фиксаций конкретных терминов в названиях, аннотациях и ключевых словах российских публикаций (по данным elibrary.ru)

Fig. 1. The number of fixations of specific terms in the titles, annotations and keywords of Russian publications (according to elibrary.ru)

Российская наука столкнулась с неизвестной Западу проблемой дифференциации понятий «культурология» и «культурная антропология». В этом моменте как раз и проявляется несовпадение двух моделей развития наук о культуре – западной и отечественной. Если первая из них может быть метафорически обозначена как «последовательное разветвление», то вторая – де-

¹ Поиск публикаций по терминам *культурная антропология* и *социальная антропология* осуществлялся с использованием кавычек путем сложения поисковых выдач по всем падежным вариантам словосочетаний (напр., «культурная антропология», «культурной антропологии», «культурную антропологию», «культурной антропологией») и последующего вычета из выдач повторяющихся данных.

² Поиск публикаций по терминам *антропология* и *культурология* осуществлялся без использования кавычек, учитывая все результаты выдачи.

монстрирует образец «разветвления с привоем». Под «привившейся частью» мы имеем в виду именно культурологию, основы которой были заложены в 1940-е гг. в трудах американского исследователя культуры Л. Уайта, а развитие в самостоятельную науку осуществлялось в контексте советских и постсоветских разработок [10. С. 26].

Широкий интерес к культурологии в России просыпается в 90-е гг. прошлого века. О ее популярности свидетельствует и тот факт, что бытование термина – названия научной области, выходит за пределы исключительно научной литературы (рис. 2). В это время публикуются работы, обобщающие историографию науки, выстраивающие ее аспектуальные подходы, конституирующие ее терминологический аппарат. Культурология становится самостоятельной наукой, учебной дисциплиной и образовательной специальностью [10. С. 27].

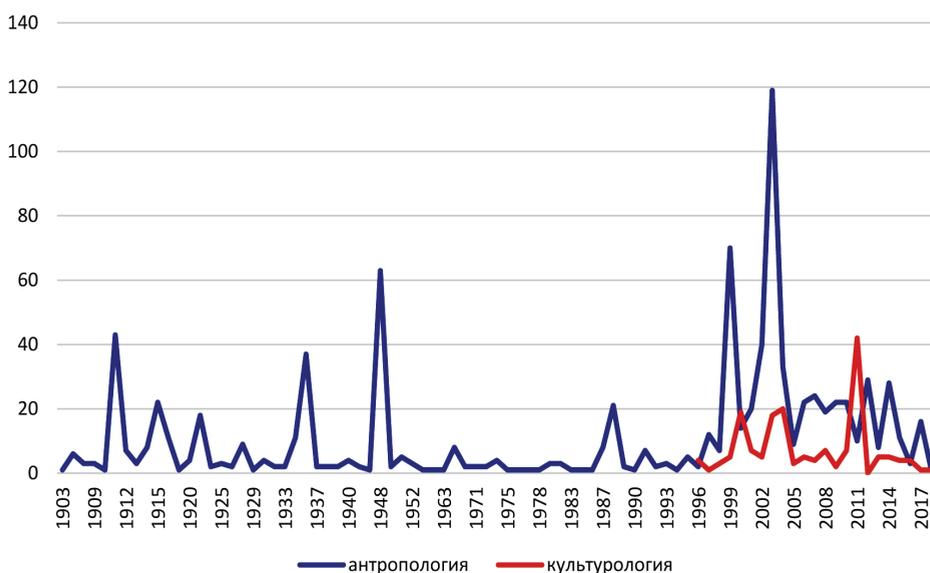


Рис. 2. Распределение слов по годам в основном корпусе «Национального корпуса русского языка» с 1902 по 2019 г.

Fig. 2. Distribution of words by years in the main corpus of the “National Corpus of the Russian Language” from 1902 to 2019

В этот же период в исследованиях культуры наметились две проблемы. С одной стороны, стала проявляться конкуренция названий научной области, вызванная несовпадением отечественной и западной системы наук и стимулируемая глобализацией. А с другой стороны, накопленный разнородный материал по исследованиям культуры требовал разработки отдельных подходов к его анализу. Указанные проблемы вылились в множество разнотипных мнений о том, что считать культурологическим, а что – антропологическим.

До настоящего времени в российской научной литературе границы между культурологией и культурной антропологией разведены очень неопределенно. Эта ситуация еще больше осложняется, когда рассматривается на фоне социологии и этнологии или когда выстраивается общая история культурной

антропологии (без учета национальных траекторий). Пробраться на твердую почву через «зыбкие» определения очень тяжело, а иногда практически невозможно. Культурантропология то поглощает культурологию: «В культурной антропологии границы такой области устанавливаются самым общим определением понятия „культура“, а ее внутренняя упорядоченность обусловлена набором сопутствующих понятий и их логическими комбинациями, соответствующими исследовательским целям» [8. С. 75]), то, напротив, внедряется в ее тело, например, так: «Со временем произошло разделение научного труда: культурологи изучают все проявления человеческой культуры – от шаманских танцев, мифологии и примитивных ритуалов до элитарной и массовой культуры, присущих постиндустриальному обществу, а культурные антропологи – примитивной, первобытно-родовой, племенной культурой, не касаясь современного общества» [11. С. 47]. А иногда обе области настолько срастаются, что граница намечается только пунктиром и довольно свободно: «Социолог изучает отношения людей, индивидов и групп как таковые. Антрополог – отношения людей, проявленные в нормах и явлениях культуры. Культуролог – отношения явлений культуры как бы помимо людей. Социолог работает в основном посредством анкетирования и изучения статистического материала. Антрополог – посредством наблюдения и интервью, без статистики. Культуролог оперирует музейными вещами и их описаниями без непременно контакта с создающими и употребляющими вещи людьми. Понятно, что все это в общем-то схоластика и на самом деле неизбежно отчасти переплетается и перекликается. И в этом ответ на следующий вопрос – как это все пересекается. Чем больше пересекается, тем лучше. Самая хорошая работа – это когда все три подхода идут в синтезе» [12. С. 15].

Представляется, что выход из сложившейся проблемы «культурологического» и «антропологического» в исследованиях культуры не может исходить из элементарных переназваний, упразднения одной из сторон, свободных перераспределений исследовательских полей. Это отсутствие строгости в терминологии является показателем нестрогости понятийных полей и не способствует выходу науки на уровень зрелого функционирования. Выход же на эту вершину может быть осуществлен через достраивание сложившейся научной системы, которое видится нам в следующем.

Культура неоднородна и подходы к ее анализу могут быть выстроены с разных сторон: той общей, что уже разработана культурологией, и новой – частной, обусловленной современным поворотом науки к индивидуальным и локальным феноменам. В разделении культурологического и антропологического ракурса в исследованиях культуры мы исходим из позиции А.Я. Флиера, который, как нам кажется, очень точно определил поле исследований культурологии: «Культурология обращена в первую очередь к культурным универсалиям – таким характеристикам разных культур, которые не дифференцируют их по реализованным в их облике формам, а объединяют в социально-функциональные типы по сущностному содержанию и социальной значимости» [10. С. 75]. Имея в виду эту область, можно сделать вывод о содержании противоположного – культурантропологического – ракурса, объектом которого, соответственно, становятся культуры конкретных личностей, сообществ, обществ. Ср. положения философской

антропологии: «Антропологический мир всегда чей-то мир. Это мир мужчин или женщин, русских или американцев. Это не просто часть космологического или эпистемологического мира наблюдателя, это не „вещь в себе“, ибо он всегда релятивен определенным актам субъекта, выделяющим, придающим смысл определенным секторам окружающей действительности. Этот мир все время меняется, и поэтому Хайдеггер считал его принципиально временным. Благодаря временности, возможно понимание других и даже чужих миров» [13. С. 9].

Выделенные ракурсы не обладают полной автономией, их многое объединяет: и частичное единство терминологии, и некоторые объекты исследования, и др. Поэтому часть научных проблем в исследовании культур не требует одностороннего подхода и, соответственно, не может быть отнесена строго к тому или иному ракурсу. В проблемном поле между культурологией и культурантропологией решаются общетеоретические вопросы, располагаются некоторые объекты исследования, осуществляются индукционные и дедукционные наблюдения и выводы (рис. 3).



Рис. 3. Схематичное изображение двух аспектов исследований культуры
Fig. 3. Schematic representation of two aspects of cultural studies

И культурологический, и антропологический подход, имея своим объектом культуру, являются продолжением философии и, как нам кажется, могут испытывать общие трудности в формировании теоретико-методологических основ. По крайней мере пока в качестве одной из таких значительных трудностей культурологам видится неразработанность собственных категорий материала: «Но самое главное, как представляется, заключается в том, что культурологии необходимо пройти через определенную психологическую ломку. Ей нужно выйти из образа „гениального младенца“, которому „мамочки“ – история, антропология, филология, искусствоведение, археология и пр. поставляют „игрушки“ – культурно-историческую фактуру, а культурология тешится с ней в своих интеллектуальных играх. Пока культурология не „отпустит мамочкин подол“ и не научится сама добывать нужный фактурный материал для своих аналитических обобщений, ее перспективы как самостоятельной науки не вызывают уверенности» [10. С. 95].

Если рассматривать городские исследования на фоне указанных – общего и частного – ракурсов, то очевидно тяготение работ к разным полюсам. Культурологическая проблематика охватывает такие вопросы, как свойства, генезис, проявления, составляющие городской культуры и т.п. Это широкий круг работ о типах городских субкультур (детских, молодежных, профессио-

нальных), типичных визуальных примет (планировании, архитектуре, скульптуре), формах творчества (городском фольклоре, наивной литературе, наивном искусстве), обрядовой культуре (родильной, свадебной, похоронной, проводах в армию) и многом-многом другом. Для культурологии важно вычленить то, что продемонстрировало бы существенные свойства городской культуры или ее категорий в целом.

Культурантропологическая проблематика, как уже было отмечено, выстраивается с противоположной стороны. Устремленная к многообразию, она сосредоточена на культурных портретах городов и исходит из принципа, что культура каждого города своеобразна. Через выявление различий в культурных системах городов появляется информация об индивидуальных признаках той или иной макросоциальной формы, ее месте в региональном, национальном или мировом культурном пространстве. Городскую антропологию интересуют уникальные локальные феномены (топосы, практики, ритуалы, праздники, привычки, маршруты, герои, события, институции, субкультуры, языки, народные произведения и т.д., и т.п.) или уникальные сочетания тех или иных феноменов.

Переходя к конкретным примерам того, как разводятся указанные ракурсы применительно к единой тематической области, обратимся к вопросу о городских типах. Культурологически его решение видится в плоскости выявления и характеристики культурных моделей городов, т.е. схем, заключенных в городских культурах и абстрагированных от индивидуальных проявлений. Антропологический же путь пролегает через установление того, совпадает ли культурный портрет конкретного города с той или иной моделью. Если да, то к какой / каким из моделей тяготеет культурный образ конкретного города, какие из признаков модели воплощаются в нем? Если нет, то в чем его специфика, в каких аспектах, признаках, деталях она проявляется?

К слову, вопрос о культурных моделях решается по-разному на различном национальном материале. На Западе получили описание *священные, этнические, гендерные, глобальные, традиционные, оспариваемые, дискурсивные, мифические, физические, поэтические, подземные, ночные, рабочие, разделенные, деиндустриальные, модернистские, постмодернистские города, города-крепости* и др. [14–16]. В российском контексте, по данным eLIBRARY.RU (по состоянию на 21.06.2021), в разное время анализу поддавались городские типы, специфика которых проявляется, например, в отношении возраста: *исторические (старинные), молодые (новые, новостройки) города*; значимой социальной группы: *купеческие, шахтерские, университетские (студенческие), тюремные (города ссыльных, пленных, репрессированных) города, наукограды, города мигрантов, город невест*; местоположения (по регионам): *северные, южные, сибирские, уральские, поволжские, северокавказские, крымские, дальневосточные города, города Крайнего Севера* и др.; (по близости к границе) *приграничные города, города-близнецы*, национального экономического статуса: *центральные (столичные), периферийные (региональные) города*; национального и регионального культурного статуса: *центральные (столичные), провинциальные города*, планирования: *города-крепости, города-сады, соцгорода*; уровня развития: *развивающиеся, депрессивные, умирающие (бесперспективные), города-призраки (покинутые города)*; функционального профиля (в том числе и исторического): *моно-*

рода, города-заводы, города-курорты, города-остроги, города-предприниматели, поморские, горные, торговые, промышленные, торгово-промышленные, портовые, закрытые, атомные, нефтяные, металлургические, туристические города; цивилизации: доиндустриальные, индустриальные (включая раннеиндустриальные и позднеиндустриальные), постиндустриальные города. Как видно уже из этих (далеко не полных) перечней, у исследователей есть много шансов для анализа универсальных и национально специфичных культурных моделей городов.

Индивидуальность городской культуры, в свою очередь, может проявляться в самых разных чертах: социальных типах, архитектурном убранстве, природных особенностях, истории, экономическом профиле, расположении – всем так или иначе, определяющем специфику городской культуры. По причине того, что зачастую сам вопрос о необходимости выявления культурной специфики того или иного города ставится исходя из прикладной задачи – например, по разработке бренда, имиджа, планирования, культурантропологическое исследование ложится в основу конкретных урбанистических проектов. Однако культурантропология города предоставляет урбанистике лишь материал для проектирования и, будучи задействованной в урбанистической практике, не теряет своего самостоятельного значения.

Мы целиком разделяем позицию М.Д. Алексеевского о том, что определенные прикладные наработки могут послужить обогащению антропологии [17], даже если речь идет не о предваряющих урбанистический проект исследованиях городского сообщества, а о стратегиях и последствиях проектирования. В частности, сегодня видно, что складывающиеся закономерности брендинга территорий обнаруживают задействованность символики, сопряженной с функциональным профилем города (*Астрахань – арбузная столица, Верхняя Салда – титановая столица, Иваново – столица текстильного края, Кемерово – угольная столица, Соликамск – соляная столица, Магнитогорск – металлургическая столица, Норильск – никелевая столица, Тула – пряничная столица, Ханты-Мансийск – нефтяная столица*), что, в свою очередь, указывает на развитие в городских сообществах коллективных идентичностных структур, формируемых по распространенному виду деятельности. А этот вывод к тому же коррелирует с приводимыми выше данными о разнообразии (если углубиться в материал, то и о распространенности) культурных моделей, выделяемых тоже по функциональному профилю.

Вводимое разделение культурологического и культурантропологического взгляда на город в обоих случаях очерчивает объект исследования тематически, категориально, но не инструментально. И если в России об этом нюансе предпочитают не говорить, то в ряде западных работ уже с середины XX в. стала проявляться критика городской теории как таковой (D. Pcosck 1960, A. Leeds 1972 – цит. в: [16. P. 88; 18. C. 81]). «[S]ince the 1990s, most anthropologists prefer to define their field of study as anthropological research in urban settings, rather than ‘urban anthropology’» [16. P. 99] – (с 1990-х гг. большинство антропологов предпочитают определять свою область исследований как антропологические исследования в городских условиях, а не ‘городская антропология’).

Культурантропологическое изучение города, как и культурологическое, зависит от того, что понимается под культурой. В соответствии с этим мо-

гут быть выделены описательный, нормативный, функциональный, семиотический, адаптивный, исторический, психологический и другие подходы к исследованию культуры города. В каждом из них, соответственно, объект исследования должен приобретать специфические характеристики, но де факто этот принцип слабо реализуется даже в культурологии: «Среди культурологов уже стало „правилом политкорректности“ дискутировать о культуре, аккуратно обходя молчанием вопрос о том, что каждый из собеседников понимает под культурой» [10. С. 96].

На наш взгляд, несфокусированность исследователей на этом моменте часто обусловлена развивающейся междисциплинарностью работ, когда авторы входят в культурологическое или антропологическое пространство, будучи представителями иных наук. В этих случаях из материала извлекается разнообразная культурно-значимая информация, соотнесение которой с конкретной научной теорией не осознается как проблема. Другой причиной этого же обстоятельства нам видится распространенность описательного подхода в исследованиях культуры, что, в свою очередь, обусловлено современным состоянием науки: российская культурантропология еще только формирует свой теоретико-методологический аппарат. Ей еще далеко даже до культурологии, а ведь и та, как мы отметили выше, имеет соответствующие трудности.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что представленный взгляд на антропологию города в российском контексте тоже в определенном смысле «антропологический»: он показывает специфику анализируемой области изнутри, в ближайших обстоятельствах ее развития. Его ценность определяется тем, что понимание национально-специфических черт науки обеспечивает возможность для установления ее естественных связей с мировыми исследованиями.

Список источников

1. Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р. Прикладная антропология: управление и развитие // Полис. Политические исследования. 2004. № 6. С. 136–150.
2. Трубина Е.Г. Городская антропология: сложное наследие специализации // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2009. № 3. С. 26–30.
3. Трубина Е.Г. Генезис американской урбанистики // Этнографическое обозрение. 2016. № 4. С. 102–119.
4. Шабаетов Ю.П., Садохин А.П., Лабунова О.В., Сазонова Н.Н. Антропологическое понимание города и методология урбанистического изучения // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2018. № 3 (145). С. 248–267.
5. Шаронов В.В. Основы социальной антропологии. СПб.: Лань, 1997. 192 с. URL: http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/KOMPLEKS/KURS_1/kurs/10/19.htm (дата обращения: 02.08.2021).
6. Лурье С.В. Культурная антропология в России и на Западе: концептуальные различия // Общество, науки и современность. М., 1997. № 2. С. 146–159.
7. Боас Ф. История антропологии / пер. И.В. Кузнецова // Этнографическое обозрение. 2002. № 6. С. 86–96.
8. Орлова Э.А. История антропологических учений: учебник для студентов педагогических вузов. М.: Академический Проект: Альма Матер, 2010. 621 с.
9. Клейн Л. История антропологических учений / под ред. Л.Б. Вишняцкого. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2014. 744 с.
10. Флиер А.Я. Культурология 20–11. Авторский сборник эссе и статей. М.: Согласие, 2011. 560 с.
11. Добренков В.И., Кравченко А.И. Социальная антропология: учебник. М.: ИНФРА-М, 2005. 688 с.

12. Арутюнов С.А. Вопросы редколлегии // Антропологический форум. 2012. № 16. С. 15–16.
13. Марков Б.В. Философская антропология: очерки истории и теории. СПб. : Лань, 1997. 384 с.
14. Low S. The Anthropology of Cities: Imagining and Theorising the City // Annual Review of Anthropology. 1996. Vol. 25. P. 387–399.
15. Irving A. Cities: an Anthropological Perspective // Anthropology Matters Journal. 2004. Vol. 6 (1). P. 1–4.
16. Prato G.B., Pardo I. Urban anthropology // Urbanities. November 2013. Vol. 3, № 2. P. 80–110.
17. Алексеевский М.Д. Трудности перевода: заметки о развитии прикладной городской антропологии в России // Фольклор и антропология города. 2018. Т. 1, №1. С. 204–213.
18. Коуп Б. Вопросы редколлегии / пер. А. Блюмбауна // Антропологический форум. 2010. № 12. С. 86–93.

References

1. Romanov, P.V. & Yarskaya-Smirnova, E.R. (2004) Prikladnaya antropologiya: upravlenie i razvitie [Applied anthropology: management and development]. *Polis. Politicheskie issledovaniya – Polis. Political Studies*. 6. pp. 136–150.
2. Trubina, E.G. (2009) Gorodskaya antropologiya: slozhnoe nasledstvo spetsializatsii [Urban anthropology: The complex legacy of specialization]. *Akademicheskii vestnik UralNIiproekt RAASN*. 3. pp. 26–30.
3. Trubina, E.G. (2016) Genezis amerikanskoj urbanistiki [The genesis of American urbanism]. *Etnograficheskoe obozrenie*. 4. pp. 102–119.
4. Shabaev, Yu.P., Sadokhin, A.P., Labunova, O.V. & Sazonova, N.N. (2018) Antropologicheskoe ponimanie goroda i metodologiya urbanisticheskogo izucheniya [Anthropological understanding of the city and methodology of urban studies]. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny*. 3(145). pp. 248–267.
5. Sharonov, V.V. (1997) *Osnovy sotsial'noy antropologii* [Fundamentals of Social Anthropology]. St. Petersburg: Lan'. [Online] Available from: http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/KOMPLEKS/KURS_1/kurs/10/19.htm (Accessed: 2nd August 2021).
6. Lurie, S.V. (1997) Kul'turnaya antropologiya v Rossii i na Zapade: kontseptual'nye razlichiya [Cultural anthropology in Russia and the West: Conceptual differences]. *Obshchestvo, nauki i sovremennost'*. 2. pp. 146–159.
7. Boas, F. (2002) Istoriya antropologii [History of anthropology]. *Etnograficheskoe obozrenie*. 6. pp. 86–96.
8. Orlova, E.A. (2010) *Istoriya antropologicheskikh ucheniy* [History of Anthropological Teachings]. Moscow: Akademicheskii Proekt; Al'ma Mater.
9. Klein, L. (2014) *Istoriya antropologicheskikh ucheniy* [History of Anthropological Teachings]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
10. Flier, A.Ya. (2011) *Kul'turologiya 20–11. Avtorskiy sbornik esse i statey* [Culturology 20–11. Author's Collection of Essays and Articles]. Moscow: Soglasie.
11. Dobrenkov, V.I. & Kravchenko, A.I. (2005) *Sotsial'naya antropologiya* [Social Anthropology]. Moscow: INFRA-M.
12. Arutyunov, S.A. (2012) Voprosy redkollegii [Questions to the editorial board]. *Antropologicheskii forum*. 16. pp. 15–16.
13. Markov, B.V. (1997) *Filosofskaya antropologiya: ocherki istorii i teorii* [Philosophical Anthropology: Essays on History and Theory]. St. Petersburg: Lan'.
14. Low, S. (1996) The Anthropology of Cities: Imagining and Theorising the City. *Annual Review of Anthropology*. 25. pp. 387–399.
15. Irving, A. (2004) Cities: An Anthropological Perspective. *Anthropology Matters Journal*. 6(1). pp. 1–4.
16. Prato, G.B. & Pardo, I. (2013) Urban anthropology. *Urbanities*. 3(2). pp. 80–110.
17. Alekseevskiy, M.D. (2018) Trudnosti perevoda: zametki o razvitiu prikladnoy gorodskoy antropologii v Rossii [Lost in translation: Notes on the development of applied urban anthropology in Russia]. *Fol'klor i antropologiya goroda*. 1(1). pp. 204–213.
18. Cope, B. (2010) Forum “Issledovaniya goroda” [City Research Forum]. *Antropologicheskii forum*. 12. pp. 86–93.

Сведения об авторе:

Пантелеева Л.М. – кандидат филологических наук, научный сотрудник социально-гуманитарного факультета пермского филиала Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь, Россия). E-mail: liliya_pant@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Panteleeva L.M. – National Research University Higher School of Economics (Perm, Russian Federation). E-mail: liliya_pant@mail.ru

The author declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.10.2021;
одобрена после рецензирования 10.01.2022; принята к публикации 15.11.2023.*

*The article was submitted 14.10.2021;
approved after reviewing 10.01.2022; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 7.037

doi: 10.17223/22220836/52/8

ФОРМАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДАДА-ФОТОМОНТАЖА И ПРОИЗВЕДЕНИЙ «НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ»: ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК

Александра Александровна Танюшина

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия,
a.tanyushina@gmail.com*

Аннотация: Целью статьи является сопоставление образно-стилистических особенностей таких двух явлений в искусстве Веймарской Германии, как фотомонтажные работы дадаистов и произведения «новой вещественности». Ссылаясь на тексты современных исследователей культуры и искусства, а также на труды самих художников и их современников, автор представляет ряд параметров, по которым возможно продуктивное сравнение образных систем упомянутых художественных практик. В результате применения методов формально-стилистического, компаративистского, культурно-исторического и социологического анализов автор приходит к выводу о наличии преемственности художественных программ данных направлений, что, в свою очередь, свидетельствует об их тесном взаимодействии.

Ключевые слова: дадаизм, «новая вещественность», Веймарская Германия, фотомонтаж, фотография, «новый реализм»

Для цитирования: Танюшина А.А. Формально-стилистические особенности дада-фотомонтажа и произведений «новой вещественности»: проблема взаимодействия художественных практик // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 86–102. doi: 10.17223/22220836/52/8

Original article

FORMAL AND STYLISTIC FEATURES OF DADA PHOTOMONTAGE AND WORKS OF "NEW OBJECTIVITY": THE PROBLEM OF INTERACTION OF ARTISTIC PRACTICES

Alexandra A. Tanyushina

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, a.tanyushina@gmail.com

Abstract. German visual art of the 1920s is represented by two dominant artistic trends: Dadaism and “new objectivity” (also known as German “new realism” or “magic realism”). Despite the fact that the “new objectivity” covers a number of painting and photographic practices that are quite difficult to combine by highlighting some common stylistic and artistic principles, some art critics (such as F. Roo and H. Hartlaub) noted the inherent “fidelity to directly tangible reality and objectivity”. Of course, the refusal of artists and photographers of the “new objectivity” from the avant-garde practices of Dadaism, represented primarily by photomontage works, in favor of pictorial and photographic realism is associated with the search for other formal, stylistic and visual strategies that differ from the anarcho-nihilistic and absurdist techniques that were so actively used by their predecessors. Nevertheless, when comparing Dada photomontages and works of “new objectivity”, it becomes obvious that there is some figurative continuity of these trends in art.

Representatives of the “new realism” not only free their works from any traces of the creation process, like Dada artists who presented themselves as “reality monteures”, but also use a number of compositional techniques characteristic of photomontage. Thus, the static and dense structure of photomontage is replaced by an airless and glass-like pictorial space, and the discreteness of heterogeneous photographic elements will be replaced within the framework of the “new realism” by the isolation of the figure from the background. Unsentimental and unemotional vision, non-dynamic representation of objects, lack of hierarchy of images within the work – these and many other features are characteristic not only for photo collages of representatives of Dada art, but also for the works of such artists and photographers as M. Beckmann, A. Kanoldt, G. Grosz, K. Schad, A. Sander, K. Blossfeldt, A. Renger-Patsch et al. Turning, like the Dadaists, to everyday and unremarkable objects, representatives of German interwar art created a new visual system based on the principles of objectivity and neutrality. And despite the fact that Dada practices followed the path of political propaganda and social advertising, and the art of the “new objectivity” after 1933 was recognized as “degenerate art” and was forgotten, stylistic and artistic-figurative techniques developed within these areas had a significant impact on many art trends of the second half of the twentieth century, as well as on the features of modern artistic and photographic vision.

Keywords: dadaism, “new objectivity”, Weimar Germany, photomontage, photography, “new realism”

For citation: Tanyushina, A.A. (2023) Formal and stylistic features of dada photomontage and works of “new objectivity”: the problem of interaction of artistic practices. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 86–102. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/8

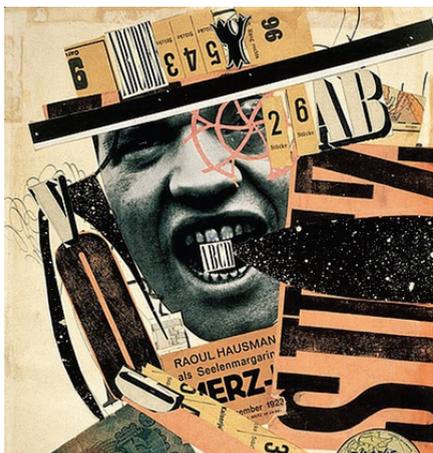
Искусство первой половины XX в. представлено как буйным авангардизмом, принявшим и поддержавшим постепенное разрушение устоявшихся ценностей и возложившим на себя роль помощника мировой истории в деле массовой деструкции привычных для европейской культуры понятий и категорий, так и «новым реализмом», желающим вернуть утраченную ясность и гармонию в мир, сошедший с ума от хаоса и неопределенности. Представители направления «новая вещественность», появившегося в Германии в 1920-х гг. и пришедшего на смену дадаистским авангардным практикам, отказались от кричащего и абсурдного нигилизма в пользу жизнеутверждающего и читаемого реализма. Несмотря на то, что переход от дада-искусства, представленного, прежде всего, в форме фотомонтажей и фотоколлажей, к «новой вещественности» часто трактуется историками искусства как следствие радикального отказа художников и фотографов от взаимодействия с авангардным художественным опытом, некоторые исследователи тем не менее видят некоторую стилистическую преемственность между данными направлениями в немецком изобразительном искусстве.

Сравнивая художественно-образные системы различных течений, исследователь всегда должен осознавать долю риска, которую несет эта задача. Утверждение о наличии некоторых формально-стилистических сходств между фотомонтажными работами немецких дадаистов, творивших в первой половине 1920-х гг., и образностью немецкого «нового реализма», безусловно, может вызвать некоторые возражения: во-первых, сопоставлять эти практики достаточно сложно из-за различия в используемых художниками техниках (в нашем случае это дискретный фотоколлаж и цельная живописная или фотографическая работа); во-вторых, сильно отличаются и содержательные составляющие рассматриваемых работ (абсурдные, кричащие и эпатажные структуры фотомонтажа и спокойный холодный реализм «новой веществен-

ности»), что, в свою очередь, объясняет причину, по которой данный аспект прежде практически не рассматривался в научных исследованиях. Тем не менее совпадение некоторых формально-стилистических характеристик произведений, относящихся к данным направлениям, на наш взгляд, является одним из ключевых признаков, свидетельствующих о наличии тесного взаимодействия между этими явлениями в искусстве. Кроме того, так как данные художественные практики оказали большое влияние на развитие образных систем многих течений в послевоенном искусстве, а также на становление современного фотографического видения, изучение их стилистических особенностей представляется крайне актуальным.

Обращаясь к художественно-образным характеристикам дада-фотомонтажа, а также тех фотомонтажных произведений, которые получили свое распространение на территории Германии после непосредственного распада дада-группировок в 1922 г., отметим, что их выразительность была во многом обусловлена композиционной структурой, представленной чем-то большим, нежели простой суммой отдельных, лишенных собственной динамичности элементов (фотографий, текста, геометрических фигур и пр.); их композиция, как правило, выстроена таким образом, что совокупность данных статичных объектов придает произведению своеобразную ритмику, создаваемую за счет использования следующих художественных приемов:

- четко обозначенная геометрическая схема произведения, выраженная, как правило, в выделении главенствующих осей, вписывании фотомонтажных элементов в определенные геометрические фигуры и формы, активное использование диагоналей;
- максимальное использование и обыгрывание свойств заданного формата;
- игра с масштабами, соотношением фигуры и фона, построение пространственных планов за счет задания иллюзорной линии горизонта, которая определяется точкой схода композиционных элементов;
- комбинация геометрических форм и фигур, которая создает иллюзию наличия в плоскостном произведении перспективы и глубины;
- наложение повторяющихся объектов (так называемый «оверлэппинг»), создающее ощущение движения за счет стробоскопического эффекта;



- совмещение прямой и обратной перспективы;
- игра с цветовой гаммой произведения: выделение цветом композиционно важных сюжетов на фоне остальных монохромных элементов;
- контраст между четко проработанными деталями и расфокусированными элементами (рис. 1–6).

Рис. 1. Р. Хаусман. ABCD. 1920 г. Фотомонтаж.
15 × 10

Fig. 1. R. Hausmann. ABCD. 1920. Phomontage.
15 × 10

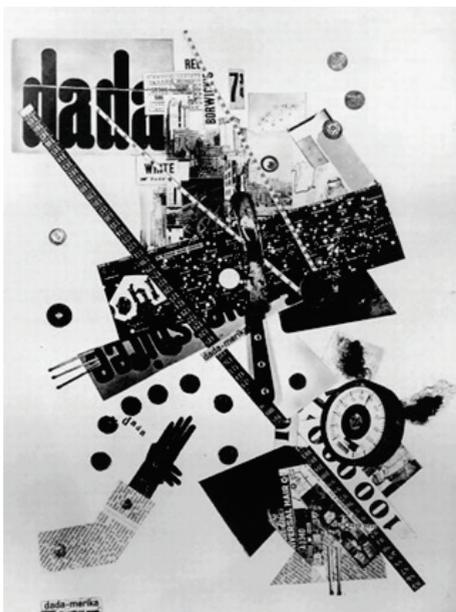


Рис. 2. Д. Хартфилд, Г. Гросс. Дада-фото-монтаж. 1919 г. Фото-монтаж. 20 × 13

Fig. 2. J. Heartfield, G. Grosz. Dada-photo-montage. 1919. Photomontage. 20 × 13

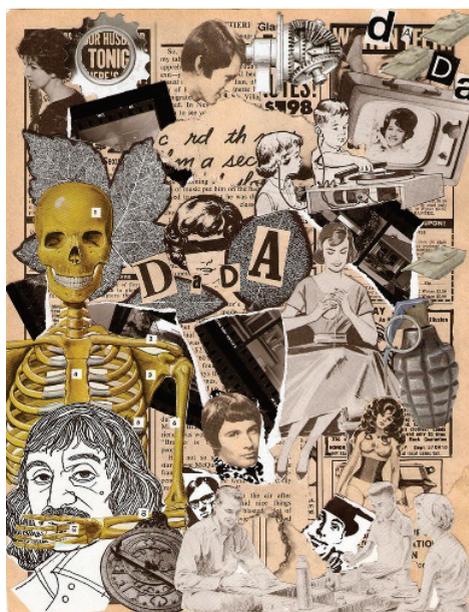


Рис. 3. Г. Гросс. Против деструкции этого мира. 1919 г. Фото-монтаж. 30 × 10

Fig. 3. G. Grosz. Against the destruction of this world. 1919. Photomontage. 30 × 10

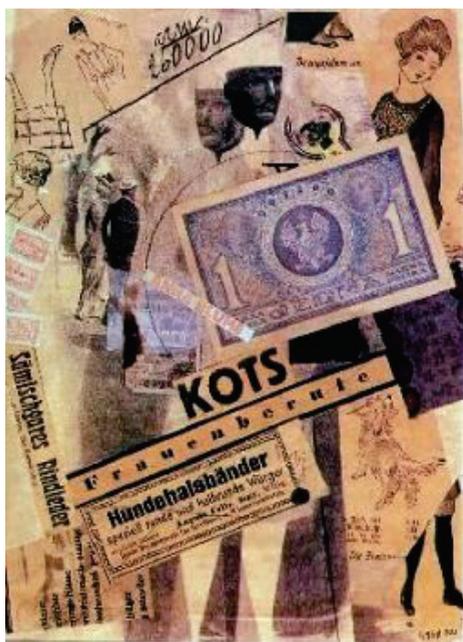


Рис. 4. К. Швиттерс. Без названия. 1921 г. Фото-монтаж. 31 × 17

Fig. 4. K. Schwitters. No name. 1921. Photomontage. 31 × 17



Рис. 5. Х. Хёх. Дада-монтаж. 1920 г. Фото-монтаж. 28 × 11

Fig. 5. H. Hoch. Dada-montage. 1920. Photomontage. 28 × 11

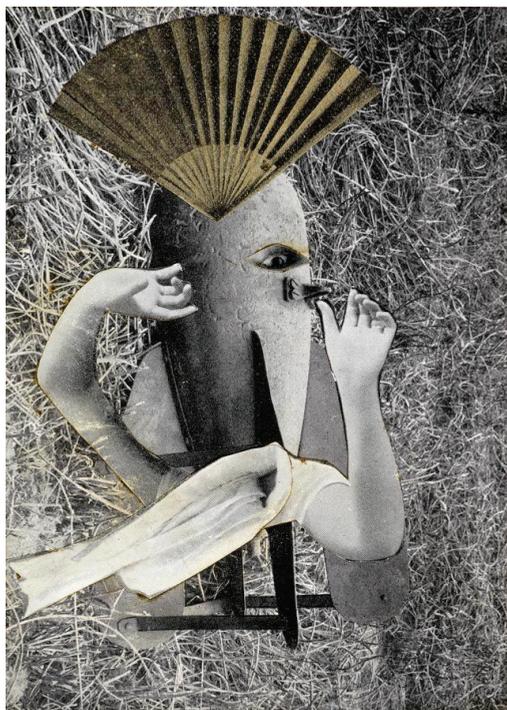


Рис. 6. М. Эрнст. Китайский соловей. 1920 г. Фотомонтаж. 12,2 × 8,8
Fig. 6. M. Ernst. The Chinese Nightingale. 1920. Photomontage. 12.2 × 8.8

Бывшие дадаисты и прочие художники, продолжавшие использовать в 1920-х гг. технику фотомонтажа, осознавали, что заданная произведением ритмика делает его более выразительным, агрессивным и запоминающимся; именно по этой причине фотоколлаж получил особое распространение в политической пропаганде и социальной рекламе. Ясный, аналитический и читаемый ритм фотомонтажа имеет большую силу убеждения, чем неделимая мелодика цельного живописного или фотографического образа. Так, дада-художница Ханна Хёх в своем эссе 1934 г. под названием «Несколько слов о фотомонтаже» пишет: «Известно, что изображение – например, мужского галстука – может произвести более сильное впечатление, если вырезать фотографию одного галстука, наложить сверху еще десяток таких же, и сделать фотографию их всех вместе» [1. Р. 119]. (Немного забегаая вперед, отметим, что для композиционных построений произведений «новой вещественности» также характерен такой прием, как повторение; так, рассуждая о принципах изобразительности, возникающих в 1920-х гг., немецкий историк искусства Герберт Мольдерингс пишет: «Выяснилось, что промышленное производство в целом определяется серийным принципом и интенсификацией повторения. С этого момента ритм стандартизации и орнаментальное нанизывание вечно идентичных объектов стали решающими для всех работ новых фотографов и живописцев» [2. Р. 289]). Еще один дада-художник Рауль Хаусманн отмечает: «Необходимость в ясности в политических и коммерческих слоганах заставляет фотомонтаж все больше отказываться от его изначальной игривости. Способность взвесить и сбалансировать наиболее яркие противоположности

или, попросту, диалектические формы, обуславливает динамику, присущую фотомонтажу. Именно этот факт обеспечит данной практике долгую жизнь и большие возможности для развития» [3. Р. 116]. Ян Чихольд, соавтор фотографа и искусствоведа Франца Роо по фотографическому альбому «Фотоглаз» (нем. «Foto-Auge»), в свое время тесно общавшийся с кругом берлинских дада-художников, также замечает: «Изначальная случайность отдельно взятой фотографии подразумевает художественную выразительность, опосредованную композицией в целом... Логика такого творения является иррациональной логикой искусства. Но мы получаем совершенно неожиданный эффект, когда фотомонтаж осознанно использует контраст между фотографической пластичностью и неодушевленным белым или цветным тоном. Это необычное впечатление стоит особняком от мощи живописи или рисунка. Возможности сильно контрастирующих размеров и форм, противоположности между далекими и близкими объектами, плоскими и практически объемными предметами комбинируются, делая фотомонтаж чрезвычайно разнообразной формой искусства» [4. Р. 112].

Визуальная перегруженность ранних немецких фотомонтажных произведений вкупе с неудержимым стремлением зрителя послевоенной эпохи к поиску смысла, разумеется, порождала массу претензий со стороны последнего к данному виду художественной практики, что повлекло за собой волну изменений в наборе формально-стилистических черт фотомонтажных работ во второй половине 1920-х гг. Как уже было отмечено выше, фотомонтаж со временем пожертвовал своей кричащей абсурдностью в пользу более однозначной читаемости визуального материала. Это стало возможным, в первую очередь, за счет уменьшения количества разрозненных элементов в корпусе фотомонтажного произведения и увеличения композиционной значимости лишь нескольких из них. Возвращение своеобразной иерархии образов в рамках работы было следствием таких формальных перестроений, как:

- упрощение общей геометрической схемы произведения (доминирование одной геометрической оси или фигуры вместо нескольких, обеспечивающих общую читаемость планов);
- выявление композиционного центра;
- масштабирование разрозненных фигурных элементов;
- более осознанная игра с цветом, контрастом и фокусировкой фигур;
- тенденция к уменьшению количества фигур и превалированию белого фона, создающего, в свою очередь, своеобразную рамку-окантовку, обеспечивающую концентрацию внимания зрителя на образе внутри нее.

Если сравнить фотомонтажные работы Ханны Хёх или Джона Хартфилда дада-периода с их произведениями, созданными после 1922 г., то можно заметить, что художественный язык последних становится более лаконичным, а смысл и затронутая авторами проблематика, в свою очередь, более читаемыми. Так, можно сопоставить знаменитые фотоколлажные композиции Хёх «Разрез последней веймарской культурной эпохи пивных животов Германии, сделанный кухонным ножом Дада» 1919 г. и «Индийскую танцовщицу», созданную художницей в 1929 г. (рис. 7, 8), или такие работы Хартфилда, как «Дада-фотомонтаж» 1920 г. и предвыборный плакат 1928 г. «Пять пальцев имеет рука – пятерней ты за горло ухватишь врага» (рис. 9, 10). Эти и многие другие поздние фотоколлажные работы являются наглядным

примером, иллюстрирующим общую тенденцию искусства второй половины 1920-х гг., заключающуюся в упрощении визуальной и семантической загроможденности произведений.

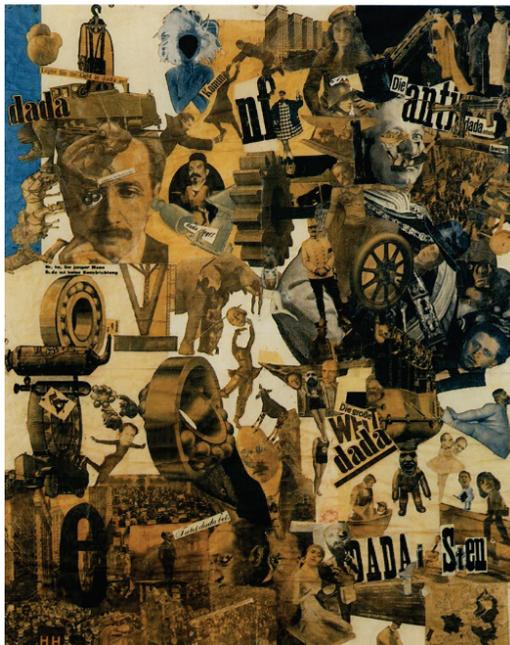


Рис. 7. Х. Хёх. Разрез последней веймарской культурной эпохи пивных животов Германии, сделанный кухонным ножом Дада. 1919 г. Фотомонтаж. 114 × 90

Fig. 7. H. Hoch. Cut with the Dada kitchen knife through the last Weimar beer-belly cultural epoch in Germany. 1919. Photomontage. 114 × 90



Рис. 8. Х. Хёх. Индийская танцовщица. 1929 г. Фотомонтаж. 25,7 × 22,4

Fig. 8. H. Hoch. Indian dancer. 1929. Photomontage. 25.7 × 22.4

ее недостатком. В обоих случаях, однако, главной задачей, встававшей перед зрителем, являлся поиск утраченного значения, завуалированного либо чрезвычайной сложностью, либо вызывающей простотой.

«Новая вещественность» также пошла по пути избавления от избыточности в живописи и фотографии в пользу особой простоты. Что именно собой представляла эта «избыточность» в ее формально-стилистическом аспекте, достаточно четко определил немецкий искусствовед Франц Роо в своей монографии 1925 г. «Постэкспрессионизм – магический реализм: Проблемы новейшей европейской живописи» [5]. Пользуясь компаративистским методом своего учителя Генриха Вёльфлина, Роо сопоставил ключевые характеристики двух течений в искусстве: экспрессионизма и так называемого «постэкспрессионизма», переименованного им впоследствии в «магический реализм» (некоторые представленные искусствоведом характеристики приведены в таблице).

Франц Роо. Сравнение формально-стилистических черт экспрессионизма и «постэкспрессионизма» (Roh F. Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neusten europaischen Malerei. Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1925. P. 119–120)

Franz Roo. Comparison of formal and stylistic features of Expressionism and “post-expressionism” (Roh F. Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neusten europaischen Malerei. Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1925. P. 119–120)

Экспрессионизм	Постэкспрессионизм
Экстатичные предметы	«Грезвые» предметы
Объект заглушен	Объект прояснен
Динамика	Статика
Громкий	Тихий
Суммарный	Детальный
Передний план, общий образ	Передний и задний план, общий и дальний образы
Устремленный вперед	Также бегущий назад
Монументальный	Миниатюрный
Теплый	Прохладный, вплоть до холодного
Густые краски	Тонкий красочный слой
Шероховато	Гладко, нюансированно
Как необтесанный камень	Как блестящий отполированный металл
Оставлены следы рабочего процесса	Следы рабочего процесса уничтожены, чистая объективация
Экспрессивная деформация объекта	Гармоничное очищение предмета
Диагонали и косые линии, часто остроугольность	Чаще прямые углы, параллельные раме
Выходит за границы картины	Прочно к ним прикреплен

Исследование реальности, нарочитая тщательность изображения, ценность детали – эти особенности принято отмечать в творчестве каждого художника или фотографа «новой вещественности» (или «магического реализма»). Ярким примером, позволяющим сравнить отношение к объекту в экспрессионизме и искусстве 1920-х гг., будет пара портретов немецкого поэта и писателя Макса Германа-Найсе, выполненных Людвигом Мейднером в 1913 г. и Георгом Гроссом в 1925 г. (рис. 11, 12). На первой картине художник скрадывает все детали ради создания впечатления общей композиционной целостности: одежда поэта едва выделяется на фоне обивки кресла, пастозные, неровные мазки и дисгармоничная изломанность линий наделяют произведение особой метафизической тревожностью. Из-за этих резких и крупных мазков нельзя с уверенностью

сказать, была ли одежда Германа-Найсе мятой или гладко выглаженной; расположение фигуры в пространстве полотна не дает зрителю понять, что герой на самом деле был карликом. Гросс же помещает персонажа в чистое свободное пространство, где вполне хватает места для изображения фигуры писателя целиком, из-за чего у зрителя сразу складывается представление о его комплекции. Художник прописывает мельчайшие детали, от цветов на кресле героя до проступающих вен на его голове, при этом освобождая композицию от каких-либо ненужных элементов.



Рис. 11. Л. Мейднер. Портрет М. Германа-Найсе. 1913 г. Холст, масло. 89,5 × 75,6

Fig. 11. L. Meidner. Portrait Of M. Herrmann-Neise. 1913. Oil on canvas. 89.5 × 75.6



Рис. 12. Г. Гросс. Портрет М. Германа-Найсе. 1925 г. Холст, масло. 80 × 80

Fig. 12. G. Grosz. Portrait of M. Herrmann-Neise. 1925. Oil on canvas. 80 × 80

Уже обращаясь к выделенным Францем Роо формальным характеристикам изобразительного искусства Германии 1920-х гг., можно обнаружить ряд пунктов, применимых и к формальному описанию фотомонтажных работ дада-художников, среди которых холодная стерильность очищенных объектов, четкая окантовка и явная граница между фигурой и фоном, детализация и статика предметов и т.д. Австрийский искусствовед Виланд Шмидт в своей работе 1969 г. «Новая вещественность и магический реализм в Германии в 1918–1933 годах» также выделил следующие художественно-образные особенности искусства «новой вещественности» [6. Р. 87]:

- Трезвость и четкая фокусировка; несентиментальное и неэмоциональное восприятие.
- Видение художника относится к ежедневным, привычным, ничем не примечательным объектам; беззастенчивое изображение нелицеприятного.
- Статическая, плотно объединенная структура с безвоздушным и стеклоподобным пространством, где почти нет динамического движения.
- Искоренение следов процесса творения, освобождение полотна от всех признаков ручной работы.

Снова заметим, что представленные особенности также характерны и для фотомонтажных произведений, в которых мы тоже не найдем не только проявлений субъективных переживаний автора, но и самих следов его присутствия (вспомним представление дадаистов о художнике как монтере, заменяющем творческий порыв на сухое конструирование образов), а отсутствие внутренней динамики обусловлено изначальной разрозненностью и обособленностью случайно выхваченных из «нехудожественной» реальности объектов.

Подобно фотографическим элементам, являющимся неотъемлемой составляющей любого фотоколлажа, со свойственными им натуралистичностью, четкостью образа, детализированностью и «объективностью», предметы, изображенные на живописных полотнах, созданных в 1920-е гг., также отличаются необыкновенной четкостью, свето-теневой и цветовой проработанностью и эмалевой гладкостью; материал (в случае живописных произведений это красочная поверхность) перестает играть какую-либо значимую роль для восприятия произведения (рис. 13–15). То же самое можно сказать и относительно фотографии «новой вещественности», представленной в работах таких фотографов, как Август Зандер (автор фотоальбома «Лицо нашего времени», 1929), Карл Блоссфельдт («Прототипы искусства», 1928), Вернер Графф («Приходит новый фотограф», 1929), Альберт Ренгер-Патч («Мир прекрасен», 1928) и др. (рис. 16–19). Последний писал: «В фотографии нужно исходить из самой сущности предмета и стремиться представить его фотографическими средствами как таковой, безотносительно к человеческой жизни, пейзажу, архитектуре и т.п. ...Секрет хорошей фотографии в том, что она способна достичь художественных качеств, достойных произведения искусства через свой реализм. А потому – оставим искусство художникам и попробуем создать фотографию средствами фотографии, способную на многое благодаря своим фотографическим качествам и не нуждающуюся в подражании искусству» [7. Р. 1325].



Рис. 13. М. Хирцель. Портрет Г. Гоедекера. 1929 г. Холст, масло. 82 × 57
Fig. 13. M. Hierzel. Portrait of G. Goedecker. 1929. Oil on canvas. 82 × 57



Рис. 14. А. Канольдт. Натюрморт. 1922 г. Холст, масло. 33,2 × 40
Fig. 14. A. Kanoldt. Still-life. 1922. Oil on canvas. 33.2 × 40

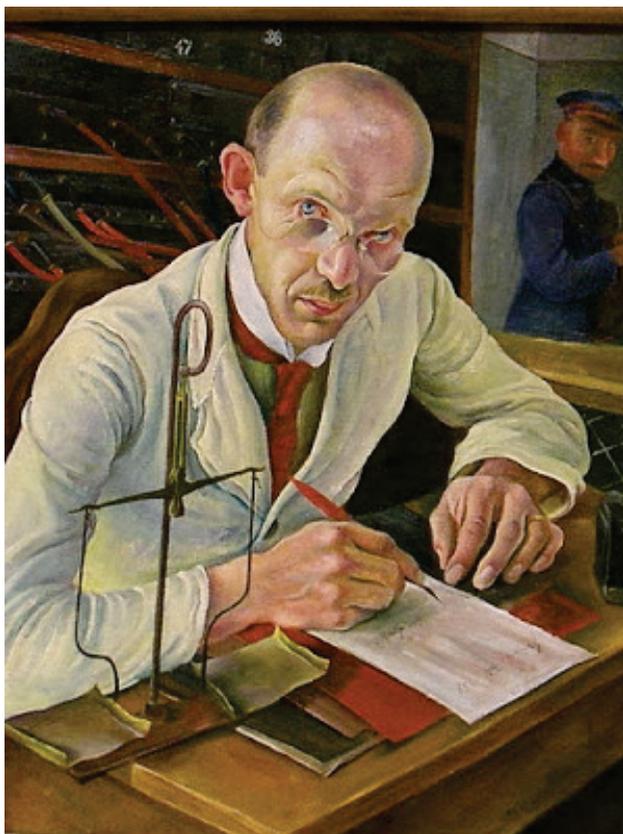


Рис. 15. А. Биркле. Оператор телеграфа. 1920-е гг. Холст, масло. 87 × 58

Fig. 15. A. Birkle. The operator of the telegraph. 1920s. Oil on canvas. 87 × 58

Венгерский художник и теоретик фото-искусства Ласло Мохой-Надь в своем труде «Живопись. Фотография. Кино», опубликованном в серии «Библиотека Баухауса» в 1925 г., выделил ряд характеристик, присущих современному фотографическому произведению: это, в первую очередь, композиция, обуславливающая особый род симультанного восприятия зрителем различных видов информации; включение разнообразных видов визуальных образов – от отвлеченных и неявных до четко определенных и сфокусированных; отказ от последовательной иерархии образов и их причинно-следственной взаимообусловленности в пользу их свободной комбинации в различные ассоциативные группы [8. Р. 35–37] (снова заметим, что сформулированные Мохой-Надем особенности абсолютно справедливы не только для цельной фотографии, но и для фотомонтажных произведений). Своеобразную дискретность внутри фотографии 1920-х гг. отмечает также и современный искусствовед Дэвид Джослит: «Модернистское упразднение пространства центральной перспективы в кубистской живописи привело к такой форме фотографии, которая эстетизировала угловатость и пространственные разрывы современности. Характерный для традиционной живописи общий обзор пространства и фигуры уступил место другим подходам – диаграмме и фрагментации» [9. С. 252].



Рис. 16. А. Зандер. Кондитер («Лицо нашего времени»). 1928 г. Фотография. 17 × 8
Fig. 16. A. Sander. Pastry chef ("The Face of our times"). 1928. Photograph. 17 × 8



Рис. 17. В. Графф. Портрет молодой девушки («Новая фотография»). 1927 г. Фотография. 15 × 8
Fig. 17. W. Graff. Portrait of a young woman ("New photography"). 1927. Photograph. 15 × 8



Рис. 18. А. Ренгер-Патч. В лесу («Мир прекрасен»). 1925 г. Фотография. 18 × 7,5

Fig. 18. A. Renger-Patzsch. In the forest (“The world is beautiful”). 1925. Photograph. 18 × 7.5

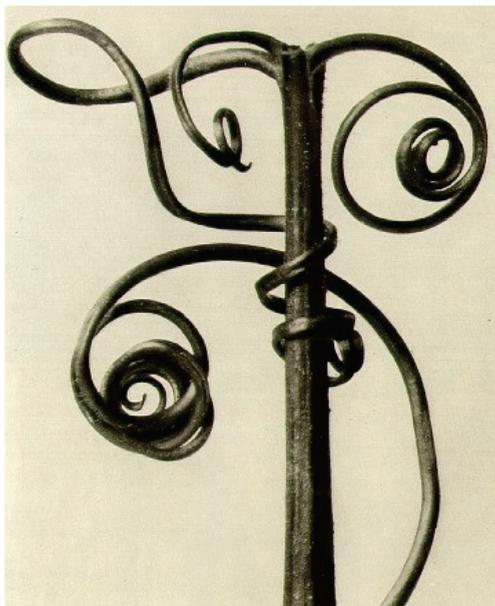


Рис. 19. К. Блоссфельдт. Без названия («Прототипы искусства»). 1928 г. Фотография. 13 × 6,3

Fig. 19. K. Blossfeldt. No name (“Prototypes of art”). 1928. Photograph. 13 × 6.3

Выраженность каждого отдельного объекта внутри произведения «новой вещественности» является причиной его обособленности от окружающего фона: все предметы словно живут своей жизнью, никак не взаимодействуя ни друг с другом, ни с окружающим живописным / фотографическим простран-

ством, создавая ощущение безвоздушности и вакуума внутри произведения. Так как каждый отдельный объект в равной степени выражен, иерархические отношения между фигурой и фоном, первым и вторым планом, предметом и человеком стираются: зритель уже не может с уверенностью сказать, на что в первую очередь следует обращать внимание и что является главным, а что второстепенным, а потому воспринимает все, что есть на картине, как значимое. Отсутствие взаимодействия и «вакуумное» пространство между предметами являются причиной ощущения статичности внутри произведения. Если в классической композиции «фигура» стремится к движению, а «основание» к покою, то в произведении «новой вещественности» ни фигура, ни фон не стремятся к движению. Динамика, обычно привносящая в произведение особого рода выразительность на уровне восприятия, уступила место статичной структуре, представляющей собой комбинацию разнообразных самостоятельных элементов. Как и в фотомонтажных работах 1920-х гг., некоторое упрощение формально-художественного исполнения этих образов, вместе с полной изоляцией их от окружающего фона, приводит к превращению образов в знаки; редукция их чисто художественного проявления приводит к увеличению роли их семантического значения. Авторы книги «Искусство после 1900. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм» пишут о формально-стилистической преемственности искусства 1920-х гг. следующее: «В обращении художников „новой вещественности“ к непрерывному замкнутому контуру и тщательной моделировке тел мы можем усмотреть двойной отказ. Во-первых, они уходят от угловатости и лучеобразных разрывов экспрессионизма в сторону вновь обретенной целостности фигуры. А во-вторых, буквализируют семиологию фрагментов и вырезов, свойственную фотомонтажу и коллажу дада, и пользуются теми же приемами в качестве хирургических инструментов: либо, как Дикс, для вскрытия искаленного протезированного тела и убогого существования субъекта; либо, как Гросс, для самой настоящей трепанации черепа представителей правящих сил государства» [9. С. 210]. Именно использование формально-стилистических средств своего искусства в качестве своеобразного инструмента социальной критики, политической пропаганды или рекламной агитации со временем заставило представителей дадаизма и «новой вещественности» отказаться от своих художественных практик и подвергнуть их забвению. Тем не менее опыт данных практик оказался весьма значимым для становления многих последующих течений в искусстве XX в.

Кратко обозначив ключевые художественно-образные особенности дада-фотомонтажа и «новой вещественности», можно прийти к выводу о наличии целого ряда формально-стилистических черт, в той или иной степени присущих обоим данным явлениям в искусстве. Совокупность образных и композиционных приемов, характерных для упомянутых направлений, знаково-индексальная природа их произведений, принципы повторов и серийности, апелляция к обыденному опыту, нивелирование роли художника или фотографа – эти и многие другие черты искусства Веймарской Германии нашли свое отражение в появившихся позднее практиках поп-арта, минимализма, концептуализма и т.д. По этой причине дальнейший формально-стилистический анализ произведений искусства Веймарской Германии представляется крайне актуальной задачей современного искусствоведения.

Список источников

1. Hoch H. A few words on photomontage // Photomontage between the wars (1918–1939). CUAG Press, 2012. P. 118–119.
2. Molderings H. Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses // Molderings, Keller und Ranke (Hg.). Beiträge zur Geschichte und Aesthetik der Fotografie. Giessen : Anabas Verlag, 1979. S. 67–88.
3. Hausmann R. Photomontage // Photomontage between the wars (1918–1939). CUAG Press, 2012. P. 115–116.
4. Jan Tschichold. Photography and Typography // Photomontage between the wars (1918–1939). CUAG Press, 2012. P. 111–114.
5. Roh F. Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neusten europäischen Malerei. Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1925. 134 S.
6. Scmied W. New objectivity and magical realism in Germany in 1918–1933 // Magic Realism rediscovered 1918–1981 / ed. by S. Menton. The Art Alliance Press, 1983. P. 82–97.
7. Renger-Patzsch A. On photography // Encyclopedia of twentieth-century photography / ed. by W. Lynne. New York : Taylor & Francis Group, 2006. P. 1325–1328.
8. Moholy-Nagy L. Malerei Fotografie Film. Mainz : F. Kupferberg, 1967. 147 p.
9. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.

References

1. Hoch, H. (2012) A few words on photomontage. In: Sudhalter, A. & Roldan, D. *Photomontage between the wars (1918–1939)*. CUAG Press. pp. 118–119.
2. Molderings, H. (1979) Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses. In: Molderings, H. et al. (ed.) *Beitrag zur Geschichte und Aesthetik der Fotografie*. Giessen: Anabas Verlag. pp. 67–88.
3. Hausmann, R. (2012) Photomontage. In: Sudhalter, A. & Roldan, D. *Photomontage between the wars (1918–1939)*. CUAG Press. pp. 115–116.
4. Tschichold, J. (2012) Photography and Typography. In: Sudhalter, A. & Roldan, D. *Photomontage between the wars (1918–1939)*. CUAG Press. pp. 111–114.
5. Roh, F. (1925) *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neusten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
6. Scmied, W. (1983) New objectivity and magical realism in Germany in 1918–1933. In: Menton, S. (ed.) *Magic Realism rediscovered 1918–1981*. The Art Alliance Press. pp. 82–97.
7. Renger-Patzsch, A. (2006) On photography. In: Lynne, W. (ed.) *Encyclopedia of Twentieth-century Photography*. New York: Taylor & Francis Group. pp. 1325–1328.
8. Moholy-Nagy, L. (1967) *Malerei Fotografie Film*. Mainz: F. Kupferberg.
9. Foster, H., Krauss, R., Bois, I.-A., Buchloh, B. & Joslit, D. (2015) *Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм* [Art since 1900. Modernism. Anti-modernism. Postmodernism]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem Press.

Сведения об авторе:

Танюшина А.А. – кандидат философских наук, лаборант кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: a.tanyushina@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Tanyushina A.A. – Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: a.tanyushina@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 09.12.2020;
одобрена после рецензирования 09.04.2022; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 09.12.2020;
approved after reviewing 09.04.2022; accepted for publication 15.11.2023.

Научная статья

УДК 94(47).041/.042:82-94

doi: 10.17223/22220836/52/9

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ТЮМЕНИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА В ВОСПОМИНАНИЯХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ И ГОСТЕЙ ГОРОДА

Татьяна Анатольевна Фугелова

Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия, fta2012@mail.ru

Аннотация. В статье представлена эволюция образа города в глазах путешественников как потенциальной отправной точки для приращения нового исторического знания. Автором предпринята попытка обобщить факты, впечатления, оценки, размышления каждого путешественника, позволяющие представить город в определенный исторический период. Взгляд «чужака» видит то, чего «свой» может и не заметить. Обращение к воспоминаниям путешественников и гостей города позволило восстановить ранее неизвестные исторические факты, а также информативно дополнить уже известные факты о городе и его людях.

Ключевые слова: эволюция, образ, воспоминания, путешественники, гости, город

Для цитирования: Фугелова Т.А. Эволюция образа Тюмени первой половины XVIII – начала XX века в воспоминаниях путешественников и гостей города // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 103–113. doi: 10.17223/22220836/52/9

Original article

THE EVOLUTION OF THE IMAGE OF TYUMEN IN THE FIRST HALF OF THE XVIII CENTURY – THE BEGINNING OF THE XX CENTURIES IN THE MEMORIES OF TRAVELERS AND GUESTS OF THE CITY

Tatiana A. Fugelova

University of Tyumen, Tyumen, Russian Federation, fta2012@mail.ru

Abstract. Through the prism of archival documents, memories of great, famous, as well as forgotten personalities who once visited the city, the image of the city of Tyumen is restored. Some spent several hours in Tyumen, others lived for several years. Someone from the “guests” left a stinging line about Tyumen in a diary or letter to relatives, someone has Tyumen and its inhabitants become the main characters of great works. “Live descriptions” of the first impression of everyday life, the mores of the inhabitants of the city are one of the significant, but not fully investigated problems. All travelers share time and life circumstances, so everyone has their own Tyumen.

The article focuses on the evolution of the image of the city in the eyes of travelers as a potential starting point for the increment of new historical knowledge.

The article attempts to summarize the facts, impressions, assessments, reflections of each traveler, allowing you to imagine the city in a certain historical period. The gaze of the “stranger” sees what the “friend” may not notice.

Archival materials of the first half of the XVIII – first third of the XX centuries allowed us to restore previously unknown historical facts, as well as informatively supplement already known facts about the city and its people.

The first mentions of Tyumen as an outpost of the development of Siberia and the Far East were associated with researchers of Siberia, Kamchatka, and the northwestern part of America.

Scientists consider different points of view and, as a result, come to the understanding that the attitude to the phenomenon under study depends, to a greater extent, on the cultural and historical experience, the peculiarities of perception of travelers, guests of the city of life, everyday life, mores of citizens. This already indicates its complexity and inconsistency, subjectivity in the perception of reality.

Tyumen through the eyes of travelers, guests of the first half of the XVIII century was associated, as a rule, with a geographical description of the location of the city, a stingy description of the structure of the city, without a description of the life and everyday life of citizens. The city is not ready to welcome guests who had to stay in inns, since there were no hotels in Tyumen yet.

In the second third of the XIX century, Tyumen is already a beautiful city, with clean and tidy houses, a fountain. The city had a post office, a railway station, a prison castle (not at all different in scale from Butyrka), factories, educational institutions equipped according to European standards. There was a telephone and electric lighting in the city.

Tyumen at the beginning of the XX century reminded the guests of a European city with wide cobbled streets, palaces built of stone, hospitals. They were struck by the huge number of advertisements and advertisements, as a sign that a significant number of residents of the city were literate.

Archival materials of the first half of the XVIII – first third of the XX centuries allowed us to restore previously unknown historical facts, as well as informatively supplement already known facts about the city and its people.

Keywords: evolution, image, memories, travelers, guests, city

For citation: Fugelova, T.A. (2023) The evolution of the image of Tyumen in the first half of the XVIII century – the beginning of the XX centuries in the memories of travelers and guests of the city. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 103–113. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/9

История развития, изменения облика города Тюмени в рассматриваемое время, анализ периодов его расцвета отражены в научной литературе, основанной на имеющихся письменных источниках. При этом материалы корпуса источников, связанных с воспоминаниями великих, известных, а также забытых личностей, которые когда-то побывали в городе, не в полной мере введены в современный научный оборот как единый тематический комплекс. На основе этого автор статьи формулирует актуальность работы, опираясь на материалы первой половины XVIII – начала XX в.

В представленной работе в качестве базового материала для данного исследования стали документы периодической печати Тобольской епархии 1901 г., Сибирской торговой газеты 1898–1914 гг., воспоминания путешественников и гостей города.

Цель проведенной работы – исследование трансформации первого впечатления истории, быта, нравов жителей Тюмени первой половины XVIII – начала XX в. в глазах путешественников и гостей города как потенциальной отправной точки для приращения нового исторического знания о жизни, быте, нравах жителей города.

В исследовании за основу были взяты принципы историзма и научной объективности. При описании истории, быта и нравов жителей города Тюмени мы опирались на конкретно-исторический, социокультурный и историко-антропологический подходы. Результаты исследования стало возможным включить в контекст общероссийских событий благодаря использованию историко-генетического, историко-сравнительного и системного методов.

История изучения трансформации первого впечатления истории, быта, нравов жителей Тюмени первой половины XVIII – начала XX в. в глазах путешественников и гостей города имеет довольно-таки давнюю традицию и огромное количество документов по исследуемой проблеме. Ученые рассматривают разные точки зрения и в итоге приходят к пониманию того, что отношение к исследуемому феномену зависит в большей степени от культурно-исторического опыта, особенностей восприятия путешественников, гостей города жизни, быта, нравов горожан.

Необходимо обратить внимание и на вариативность именованного самого феномена: *быт* (как повседневный привычный уклад жизни человека, позволяющий удовлетворить его насущные потребности), *нравы* жителей (обычаи, отражающие моральные ценности общества, конкретной социальной группы) и т.д. Это уже указывает на его сложность и противоречивость, субъективность в восприятии.

Первые упоминания о Тюмени как форпосте освоения Сибири и Дальнего Востока были связаны с исследователями Сибири, Камчатки, северо-западной части Америки.

Так, в первой половине XVIII в. посетили город мореплаватели *Витус Ионассен Беринг* (1681–1740), с именем которого связано открытие пролива между Чукоткой и Аляской, и его сподвижник *Георг Вильгельм Стеллер* (1709–1746). В своих воспоминаниях они упоминают о *постоялых дворах Ямской слободы*, расположенной за Тюменской, в районе современных улиц Луначарского, Полевой, Коммунистической, в которых им пришлось остановиться, поскольку *гостиниц в городе* в то время и в помине не было. Заправившись провизией, участники экспедиции продолжили свой путь.

Российский историограф, организатор Московского главного архива, автор труда «Описание Сибирского царства» *Герхард Фридрих Миллер* (1705–1783) в 1733 г. в составе академического отряда Второй Камчатской экспедиции проезжал через Тюмень. Возвращаясь из экспедиции, в 1742 г., Миллер несколько месяцев жил в Тюмени и увидел город, стоящий по правую сторону реки Туры, «берег которой высок и круг, однако по верху ровен и плоск, а вышина берега от воды реки Туры выступает на десять сажен. Редко какое место красотой сему подобно. Напротив того, левый берег низок и весьма лесист» [1].

Тюмень глазами путешественников, гостей первой половины XVIII в. была связана, как правило, с географическим описанием расположения города, скупой характеристикой устройства города без описания жизни и быта горожан. Город «не готов» был к встрече гостей, которые вынуждены были размещаться на постоялых дворах, поскольку гостиниц в Тюмени еще не было. Образ Тюмени второй трети XIX в. глазами гостей отличается от восприятия города столетней давности.

Так, в своих воспоминаниях о городе географ, этнограф, историк *Николай Алексеевич Абрамов* (1812–1870), который служил смотрителем уездного училища в Тюмени с 1851 по 1853 г., обращал внимание на то, что *грамотность в Тюмени* считалась необходимым делом вне зависимости от доходов семьи. Родители, как бы бедны ни были, отправляли своих детей учиться в училища [2].

Так, в марте 1859 г. после визита автора сказки «Конек-горбунок» *Пётра Павловича Ершова* (1815–1869), инспектора училища в Тобольской губернии к тюменскому окружному начальнику В.Я. Стефановскому, в Тюмени была открыта женская школа. Книги и пожертвования в пользу школы были сделаны купцом Шешуковым [3]. На просвещение горожан состоятельные люди денег не жалели. Да, грамотность для жителей города была необходимым делом, но не единственным...

Публицист, исследователь Сибири *Николай Михайлович Ядринцев* (1842–1894) в Тюмени провел несколько лет в детстве, впоследствии неоднократно бывал в этом городе. В своих очерках «Письма о сибирской жизни. Из Тюмени» он отмечал, что Тюмень – красивый город, с целой панорамой чистеньких и необыкновенно опрятных домиков ремесленного населения. Но «главная цель, двигающая жизнью города, есть еда...» [4]. И в Тюмени ее было много. А что нужно было еще приезжему человеку – где остановиться и что поесть.

В 1865 г. по дороге в ссылку (Иркутская губерния) проезжал через Тюмень участник польского восстания 1863 г. дворянин *Аполлинарий Владиславович Свенторжецкий* (1834–1913). Позже он оставил воспоминания о первой «встречи» с Тюменью, отметив, что в городе другой воздух, другой дух, другие люди. Любой приезжий мог *арендовать квартиру в городе*, поэтому изгнанники рассеялись по всей Тюмени. «Хозяева были по отношению к гостям очень любезны и с характерным *русским добросердечием* искренне полюбили постояльцев. В Тюмени проживал тогда их земляк Козелло-Поклевский из Литвы. Этот энергичный человек помогал всем своим соотечественникам, находившимся в Сибири. В Тюмени его все знали и уважали. На его *винокурном заводе* в Тюмени гости познакомились и быстро подружились. Он пригласил на обед. Затем устроил чудесную охоту на зайцев и гордился своими гончими... Так бежало время, чтобы убить его, Аполлинарий Владиславович Свенторжецкий занимался *хоровым пением*. В Тюмени хор стал еще лучше. Участники хора пели в *городском саду*. Местные купцы устроили им обильную овацию. Гостей кормили и поили, как на лукулловом пиру. Когда из нескольких десятков грудей зазвучали звуки польской песни, сибиряки, утирая слезы, говорили: „Мы не русские, а такие же, как и вы, несчастные“» [5].

В 1867 г. побывал в Тюмени американский журналист *Томас Нокс* (1835–1896), который в своих воспоминаниях подметил, что большая часть Тюмени расположена на обрыве над рекой Турой. «Нижний город раскинулся на широком лугу, и его многочисленные *ветряные мельницы* живо напомнили мне калифорнийский Стоктон». В *городском сквере* Тюмени есть *фонтан*, первый из увиденных журналистом в Сибири [6]. Все это подчеркивало *состоятельность города*, в котором хотелось останавливаться и жить.

Так, британский промышленник, зоолог и орнитолог *Генри Сибом* (1832–1895), летом 1877 г. приехав в Тюмень, сразу отправился в *лучшую гостиницу*. В комнате был и *ломберный столик*, и *диван*, и *пара стульев*. Из его воспоминаний следует, что посетители г-на Игнатова обедали в компании купцов, проживающих в этом *преуспевающем городе*. «Дом Ивана Ивановича Игнатова – милый особняк, красиво обставленный в германском духе. Ждал гостей ланч, скромный, но сытный, ростбиф и кларет, жареная куропатка

и херес, мороженое и шампанское. Река вся была забита вмерзшими в лед пароходами, которые оставлены были здесь на зимние квартиры» [7]. Посещение первых лиц города было обычным делом для путешественников и гостей.

Английский член Британского королевского географического общества *Генри Ланселл* (1841–1919) прибыл в Тюмень 29 мая 1879 г. Сразу же совершил визит к городскому мэру П.И. Подаруеву, выстроившему на благо города большую *коммерческую школу*, стоявшую более 20 тыс. фунтов. А сам мэр имел скромный дом, хотя жертвовал на других людей суммы в тысячи раз больше [8].

А вот французскому путешественнику *Эмону Котто* (1833–1896) довелось даже наблюдать воочию частную жизнь самого богатого и уважаемого тюменского промышленника Филимона Степановича Колмогорова. С 27 по 30 мая 1881 г. он посетил Тюмень и побывал у него в гостях, о чем подробно делился своими воспоминаниями. Его встретил приветливой наружности, высокий и сильный хозяин дома лет пятидесяти пяти. В гостиной была приготовлена закуска. Сначала было предложено опрокинуть стаканчик водки, затем попробовать икры всевозможных сортов, сырой семги и соленой кильки. Завтрак постепенно перешел в обед. После обеда хозяин пригласил гостей порыбачить. Плоды лова были тут же приготовлены и выставлены на стол. Икра стерляди намазана на ломти черного хлеба, приправлена щепоткой соли и стрелками лука. Бульон также был превосходен. Ближе к ночи г-н Колмогоров насильственно вручил гостям пару бутылок вина. Благодаря его поистине женскому гостеприимству иностранцы увидели прелюбопытную сторону *сибирской жизни* [6].

Журналист, этнограф *Илья Семенович Левитов* (1850–1918) приехал в Тюмень 9 сентября 1882 г. *Жабынский механический завод* был в то время единственным заводом, который соответствовал европейским. На заводе шло строительство барж и пароходов. Заводское товарищество пользовалось большим почетом и доверием в Сибири, так как сибирские богатства нуждались в перевозке и удобных путях сообщения [6].

Американский журналист, автор книги «Сибирь и система ссылки» *Джордж Кеннан* (1845–1924) в 1885 г. вместе с художником и фотографом из Бостона *Джорджем Фростом* побывал в Тюмени. На них произвело впечатление *Тюменское Александровское реальное училище*. По их мнению, учебное заведение было подобием технологического института в Бостоне. В училище было механическое отделение с паровой машиной, токарными станками, телефонами и фонографами. В училище созданы оборудованная химическая лаборатория, библиотека, музей, отделение рисования. Такой школой, по мнению гостей, мог бы гордиться любой город в Соединенных Штатах [9].

Помимо уютных гостиниц, оснащенных учебных заведений в Тюмени рассматриваемого периода, была и *железнодорожная станция*. Так, австралийский бизнесмен и политик *Джеймс Кэпмбелл* (1845–1893) побывал в Тюмени в 1887 г. И по его мнению, железнодорожная станция была расположена в замечательном здании, которое могло бы украсить и город более значительный. Отлично отужинав, Джеймс Кэпмбелл почувствовал гармонию с собой и с миром. Спустя несколько часов он был уже в поезде, чтобы

покинуть Сибирь. Джеймс Кэпмбелл был более чем удовлетворен *комфортом вагона*. По его мнению, душный, плохо оснащенный сиднейский экспресс не выдерживает никакого сравнения с просторным, уютным первым классом *сибирского экспресса* [10].

Не обошли вниманием город и представители творческих профессий. Так, писатель Российской империи *Глеб Иванович Успенский* (1843–1902) посетил Тюмень в июне 1888 г. Наблюдения писателя легли в основу цикла его очерков «Поездки к переселенцам». *Пароходная набережная* реки Тура, по его мнению, была превосходна: подъездные пути удобно *вымощены*. Купцы города Игнатов и Курбатов на пристани построили помещения для *бесплатного проживания «ожидающих» парохода*. А самое главное, по мнению Г.И. Успенского, это наличие в городе «*переселенческого пункта*». И все это сделано добросовестно, по-человечески, без малейшей тени благотворительной фальши, канцелярщины и пустой формалистики» [11].

А известный писатель *Михаил Михайлович Пришвин* (1873–1954) несколько лет в юности (1889–1892) прожил в Тюмени у дяди – крупнейшего судостроителя И.И. Игнатова, учился в реальном училище. Тюмень и ее жители стали главными героями автобиографического романа Пришвина «*Кашеева цепь*» (1928). Только один пример из описания: «Двухэтажный дом с танцевальной залой, люстрами и канделябрами на стенах. Видно, в свое время у него был расчет на хозяйку, на большое женское общество, но могучий человек на сибирских реках не справился с таким маленьким делом – разыскать себе женщину, и от всей этой мечты остался только нелепый дом, похожий на речной пароход, на вышке подзорная труба – смотреть в степь, на пароходы и на пожары» [12–14].

Не проехал мимо Тюмени и *Антон Павлович Чехов* (1860–1904). Весной 1890 г. писатель направился из Москвы в путешествие на остров Сахалин, чтобы воочию увидеть жизнь каторжан. В Тюмень Чехов прибыл по *железнодорожной дороге* 3 мая 1890 г. Остановился в *гостинице* с громким именем «*Пале-Рояль*», которая располагалась в деревянном доме на углу улиц Иркутской / Знаменской (ныне Челюскинцев / Володарского). Посетил Чехов и здание *почты*, которое до сих пор располагается на улице Республики, 12, а вот старый *вокзал* и легендарная гостиница «*Пале-Рояль*» не сохранились.

Чехову удобнее было бы направляться из Тюмени на Сахалин водным путем. Но пароходство Курбатова–Игнатова известило писателя о том, что Обь покрыта льдом и первый пароход в Томск пойдет только 18 мая. Ждать пришлось бы долго. Антон Павлович выбрал «конно-лошадиный» маршрут. Он ехал по знаменитому *Сибирскому тракту*, вдоль которого были только верстовые столбы, телеграфные проволоки, завывающие под ветер. Весна в 1890 г. выдалась холодной, поэтому Антону Павловичу в Ишиме пришлось даже купить валенки.

Чехов любил природу и сразу подметил, что в Сибири около каждой избы на заборе или на дереве есть *скворечня*. В дороге Чехов писал письма родным и близким, расспрашивал, как обстоят дела с почтовой отправкой. Сибирских *почтальонов* он назвал мучениками, которые много работают, воюют с природой (грязью, распутицей), а получают низкое жалованье. Но нравы сибирских людей его восхитили своей *добротой* и *порядочностью*. «Народ здесь хороший, добрый и с прекрасными традициями».

Приятные впечатления на Чехова произвели ухоженные *дома крестьян*. Чехову пришелся по вкусу и *сибирский хлеб* (пироги, блины, оладьи, калачи). Понравилась ему доброжелательность сибиряков – вслед все желают счастливого пути, доброго здоровья и успеха в делах. После двух месяцев путешествий Чехов метко сказал, что если бы не холод и не чиновники, то Сибирь была бы богатейшей и счастливейшей землей.

Сподвижник А.П. Чехова, биограф В.М. Васнецова, публицист, искусствовед *Владимир Львович Кигн-Дедлов* (1856–1908), описывая Тюмень этого периода, обращал внимание на то, что город старый, ему больше трехсот лет, но самое примечательное в нем – *телефоны* и *электрическое освещение паромных пристаней*. В городе проживает 45 тысяч жителей, но их не видно, по сибирскому обычаю все сидят по домам [15].

Писатель *Николай Дмитриевич Телешов*, побывав в Тюмени в 1894 г., отметил, что справедливого названия «*Ворота в Сибирь*» заслуживает не Екатеринбург, как было принято ранее, а Тюмень, поскольку, едва переступив порог Тюменского вокзала, все изменяется, потому что это Сибирь.

Известный ученый, химик, создатель периодической системы химических элементов *Дмитрий Иванович Менделеев* (1834–1907) в 1899 г. как руководитель Уральской экспедиции посетил Тюмень. Утром 29 июня 1899 г. Менделеев прибыл на станцию «*Пристань Тура*», чтобы пересест на паромод и отправиться в Тобольск. Ученый сфотографировал на реке *землечерпалку* и *паромод с баржей*. Наблюдения Менделеева за мелководной Турой утвердили его в необходимости продолжения *железных дорог дальше на восток и северо-восток* [16].

Автор «*Алых парусов*» и «*Бегущей по волнам*» *Александр Степанович Грин* (*Гриневский*) (1880–1932) в 1906 г. находился в Тюменской *пересыльной тюрьме*. Именно здесь, у стен тюремного замка, он получил напутствие в литературу. По поручению своего знакомого В.П. Ногина он написал политическую прокламацию, а когда тот прочитал ее, то сказал, что из Гриневского мог бы получиться хороший писатель. Эта фраза запала в душу будущего писателя. «Я нашел свое место в жизни», – признавался позже А. Грин.

А через год, 10 июня 1907 г., стартовал *автопробег Пекин–Париж*. Экипаж № 1 на автомобиле «*Itala 35/45 HP*» возглавлял 36-летний итальянский князь *Шитионе Боргезе*, самый богатый в то время человек в Италии. Вместе с ними в пробеге участвовали механик *Этторе Гуицарди* и журналист *Луиджи Барзини*, который выпустил книгу об этом путешествии.

В Тюмень итальянцы прибыли 5 июля 1907 г. Город напомнил им европейские города России с широкими мощеными улицами, дворцами, построенными из камня. Итальянцы увидели огромное количество реклам и объявлений, что является признаком грамотности жителей города. Тогда как в других городах Сибири на магазинах чаще можно было встретить картины, нежели надписи. Автопробег финишировал в Париже 31 июля 1907 г., князь Боргезе на целый месяц опередил своих конкурентов [17].

Неординарная личность в истории страны *Григорий Ефимович Распутин* (1869–1916) бывал в Тюмени многократно. Так, 3 мая 1914 г. тюменский фотограф И.С. Шустер снял первый кинофильм с участием Распутина. Съемка продолжалась более часа [18]. В воскресенье 29 июня 1914 г. в селе Покровском (в 80 километрах от Тюмени) Г.Е. Распутин был ранен кинжалом в жи-

вот сызранской мещанкой Хионией Гусевой. Раненого Распутина доставили в тюменскую городскую больницу. Из Тюмени Распутин дал телеграмму царице: «Кака-та стерва меня пырнула ножом в живот. Григорий».

Будущий почетный гражданин Тюмени Станислав Иосифович Карнацевич, проходивший тогда в тюменской городской больнице практику, делал Распутину перевязки. «Старец» лечился в Тюмени около четырех недель. *Тюменская городская больница* (современный адрес: ул. Даудельная, 1) была построена в 1904 г. городским главой Андреем Ивановичем Текутьевым.

Осенью 1915 г. «король символизма» *Константин Дмитриевич Бальмонт* (1867–1942), совершая гастрольного поездку от Москвы до Иркутска, посетил и Тюмень. Лекцию «Поэзия как волшебство» он читал в Текутьевском в театре. На К.Д. Бальмонта произвели впечатления радужие тюменских любителей поэзии, тишина и спокойствие города. Впоследствии он любил рассказывать историю про то, что в Тюмени его афиши, приклеенные на мучной клейстер, съели козы, бродившие по улицам города. «Меня знает вся Россия, – говорил он, – а в Тюмени даже козы – отъявленные бальмонтистки». На улице Ростовской Бальмонт увидел, как козлы влезают на скамейке и ухитряются уничтожить наклеенные на стенах афиши и лакомятся клейстером [19].

В 1918 г., во время Гражданской войны, в Тюмени несколько месяцев прожила фрейлина последней русской императрицы баронесса *София Карловна Буксевден* (1883–1956). Поздно ночью 17 июня она прибыла в Тюмень. И что она увидела? Здесь были настоящие домашний хлеб и сдобные булочки, икра, деликатесная уха из стерляди, дичь и все это по ценам, о которых в столице уже не слышали несколько лет! В октябре 1918 г. в Тюмень прибыло подразделение американского Красного Креста. В невероятно короткое время здание коммерческого училища Колокольниковых было превращено в образцовый госпиталь. Он был предназначен для чешских войск, но туда направляли и раненых Белой армии. Фрейлина предложила свои услуги переводчика и ходила туда, обычно оставаясь обедать с персоналом за цивилизованным обеденным столом. Там было прекрасное настоящее мясо (а не консервы...) и подавался настоящий кофе! Где-то нашли пианино, и когда она шла по длинному коридору, который проходил через все здание, то часто слышала, как кто-то очень хорошо играет [20].

В 1919 г. за участие в боях под Ишимом во время Гражданской войны получил свой первый из шести орденов Красного Знамени *Константин Константинович Рокоссовский* (1894–1968) – полководец Второй мировой войны, 24 июня 1945 г. командовавший парадом Победы на Красной площади.

В 1954 г. он приезжал в Тюмень как частное лицо, чтобы помочь сыну Виктору устроиться в вечернюю школу № 10. С матерью Виктора Людвигой Брыловской Рокоссовский познакомился в Ишиме. Затем еще дважды Рокоссовский побывал в Тюмени – в 1956 и 1958 гг. Старожилы вспоминали о том, что маршалу очень нравился мамонт в краеведческом музее, которого он почему-то упорно называл «слоном», и водонапорная башня на улице Орджоникидзе, 56, с высоты которой он неоднократно фотографировал панораму города [21].

Итак, на основе воспоминаний путешественников, гостей города мы проследили историю города, как трансформировался образ Тюмени начиная с первой половины XVIII до начала XX в.: от эпизодических упоминаний,

связанных с географическим описанием, устройством города, первого впечатления быта, нравов жителей города до обстоятельного историко-географического описания в трудах ученых и писателей. При этом постепенно приходило и понимание значимости Тюмени в истории страны.

В начале XVIII в. Тюмень – ничем не привлекательный город. Город – не готовый к встрече гостей, которые вынуждены были размещаться на постоянных дворах, поскольку гостиниц в Тюмени еще и в помине не было.

Во второй трети XIX в. Тюмень уже красивый город, с чистыми и опрятными домами, фонтаном. В городе имелись почта, железнодорожная станция, тюремный замок (нисколько не отличающийся по масштабам от Бутырки), заводы, образовательные учреждения, оборудованные по европейским стандартам. В городе были телефон и электрическое освещение.

Селились путешественники, гости уже в почти европейские гостиницы. Отличало Тюмень и радушное гостеприимство, и щедрость купеческого населения. Гости города могли наблюдать частную жизнь богатых и уважаемых тюменских промышленников, а также простого люда.

Путешественники, гости города единодушно отмечали, что грамотность в Тюмени считалась необходимым делом вне зависимости от доходов семьи. Родители, как бы бедны ни были, отправляли своих детей учиться в училища. В городе были открыты школы.

Тюмень начала XX в. напоминала гостям европейский город с широкими мощеными улицами, дворцами, построенными из камня, больницами. Их поражало огромное количество реклам и объявлений как признак того, что значительное число жителей города были грамотными.

Через призму воспоминаний великих, известных, а также забытых личностей, которые когда-то побывали в городе, восстанавливается образ города Тюмени. «Живые описания» первого впечатления быта, нравов жителей города являются одной из значительных, но не до конца исследованных проблем. Всех путешественников разделяют время и жизненные обстоятельства, поэтому Тюмень у каждого своя.

В работе мы уделили внимание вопросам эволюции образа города в глазах путешественников как потенциальной отправной точки для приращения нового исторического знания. Была сделана попытка обобщить факты, впечатления, оценки, размышления каждого путешественника, позволяющие представить город в определенный исторический период. Взгляд «чужака» видит то, чего «свой» может и не заметить.

Воспоминания гостей и путешественников, исследования первой половины XVIII – первой трети XX в. позволили восстановить ранее неизвестные исторические факты, а также информативно дополнить уже известные факты о городе и его людях, которые могут быть использованы для проведения уроков краеведения в образовательных школах.

Список источников

1. *Миллер Г.Ф.* История Сибири. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. Т. I. 607 с.
2. *Абрамов Н.А.* Город Тюмень: из истории Тобольской епархии. Тюмень : Софт Дизайн, 1998. Т. 8. 576 с. (Серия: Невидимые времена).
3. *Беспалова Л.Г.* Из дальних и близких лет. Тюмень : Вектор Бук, 2001. 196 с.
4. *Ядринцев Н.М.* На чужой стороне: из нравов переселенцев в Сибири // Азиатский вестник. 1872. Кн. 1. С. 84–116.

5. *Большое городище*: литературно-краеведческий альманах. Тюмень : Ю. Мандрика, 2017. № 4–5. 416 с.
6. *Большое городище*: литературно-краеведческий альманах. Тюмень : Ю. Мандрика, 2014. № 1 (34). 277 с.
7. *Корандей Ф.С.* Прибытия в Сибирь и отъезды из Сибири: 1870-е годы в путевых описаниях. Продолжение антологии // *Большое городище*: литературно-краеведческий альманах / ред.-изд. Ю.Л. Мандрика. Тюмень : Зауралье, 2016. № 3 (36). С. 214–253.
8. *Петрушин А.А.* На задворках Гражданской войны. Тюмень, 2003. 183 с.
9. *Тобольские* епархиальные ведомости. 1901. № 9. 68 с. URL: <https://552a15aa-fdbf-4290-a5c9-c6f97b040eb7.pdf> (pravoslavnoe-duhovenstvo.ru) (дата обращения: 03.06.2020).
10. *Корандей Ф.С.* Прибытие в Сибирь: 1880-е годы в путевых описаниях: опыт антологии // *Большое городище* : литературно-краеведческий альманах / ред.-изд. Ю.Л. Мандрика. Тюмень : Зауралье, 2015. № 2 (35). С. 182–208.
11. *Большое городище* : литературно-краеведческий альманах. Тюмень : Ю. Мандрика, 2015. № 2 (35). 254 с.
12. *Дворцова Н.П.* Тюмень в судьбе и творчестве Михаила Пришвина // Тюмень: образ, душа, судьба. Тюмень, 2004. С. 405–432.
13. *Кубочкин С.Н.* Кто вы, герои «Кашеевой цепи»? // Заводская слободка... и еще 1000 штрихов к портрету забытой Тюмени. Тюмень, 2011. С. 121–151.
14. *Рогачев В.А.* Тюмень помнит Пришвина // *Сибирское богатство*. 2003. № 1. С. 57.
15. *Дедлов В.Л.* Панорама Сибири. Путевые заметки. СПб., 1900. 252 с. URL: <https://elib.rgo.ru/handle/123456789/231840> (дата обращения: 15.09.2020).
16. *Копылов В.Е.* Окрик памяти. История Тюменского края глазами инженера. Кн. 1. Тюмень : Слово, 2000. 334 с.
17. *Barzini L.* Peking to Paris, an of Prince Borgheses jorney across two continents in a motor – car London: E. Grant Richards, 1907. 645 p.
18. *Сибирская* торговая газета. 1914. 8 мая. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004912057/ (дата обращения: 09.12.2020).
19. *Сибирская* торговая газета. 1898. № 112. 24 мая. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004912057/ (дата обращения: 14.12.2020).
20. *Буксгевден С.К.* Жизнь и трагедия Александры Федоровны, Императрицы России. Комментарии к воспоминаниям. М. : Лепта Книга, Вече. Гриф. 2012. 576 с.
21. *Ермаков И.* Семейные тайны великого маршала // Тюменский курьер. 2010. № 60 (2834). 8 апреля.

References

1. Miller, G.F. (1937) *Istoriya Sibiri* [History of Siberia]. Vol .1. Translated from German. Moscow; Leningrad: USSR AS.
2. Abramov, N.A. (1998) *Gorod Tyumen': iz istorii Tobol'skoy eparkhii* [Tyumen: From the history of the Tobolsk Diocese]. Vol. 8. Tyumen: Soft Dizayn.
3. Bespalova, L.G. (2001) *Iz dal'nikh i blizkikh let* [From distant and near years]. Tyumen: Vektor Buk, 2001. 196 p.
4. Yadrintsev, N.M. (1872) *Na chuzhoy storone: iz npravov pereselentsev v Sibiri* [On the other side: from the customs of migrants in Siberia]. *Aziatskiy vestnik*. 1. pp. 84–116.
5. Mandrika, Yu. (ed.) (2017) *Bol'shoe gorodishche: literaturno-kraevedcheskiy al'manakh* [Grand settlement: literary and local history almanac]. Vol. 4-5. Tyumen: Yu. Mandrika.
6. Mandrika, Yu. (ed.) (2014) *Bol'shoe gorodishche: literaturno-kraevedcheskiy al'manakh* [Grand settlement: literary and local history almanac]. Vol. 1(34). Tyumen: Yu. Mandrika.
7. Korandey, F.S. (2016) *Pribytiya v Sibir' i ot"ezdy iz Sibiri: 1870-e gody v putevykh opisaniyakh*. *Prodolzhenie antologii* [Arrivals in and departures from Siberia: 1870s in travel descriptions. Anthology continued]. In: Mandrika, Yu. (ed.) *Bol'shoe gorodishche: literaturno-kraevedcheskiy al'manakh* [Grand settlement: literary and local history almanac]. Vol. 3(36). Tyumen: Zaural'e. pp. 214–253.
8. Petrushin, A.A. (2003) *Na zadvorkakh Grazhdanskoy voyny* [In the Outskirts of the Civil War]. Tyumen: [s.n.].
9. *Tobol'skie eparkhial'nye vedomosti*. (1901) 9. [Online] Available from: <https://552a15aa-fdbf-4290-a5c9-c6f97b040eb7.pdf> (pravoslavnoe-duhovenstvo.ru) (Accessed: 3rd June 2020).
10. Korandey, F.S. (2015) *Pribytie v Sibir': 1880-e gody v putevykh opisaniyakh: opyt antologii* [Arrival in Siberia: the 1880s in travel descriptions: Anthology]. In: Mandrika, Yu. (ed.) *Bol'shoe*

gorodishche: literaturno-kraevedcheskiy al'manakh [Grand settlement: literary and local history almanac]. Vol. 2(35). pp. 182–208.

11. Mandrika, Yu. (ed.) (2015) *Bol'shoe gorodishche: literaturno-kraevedcheskiy al'manakh* [Grand settlement: literary and local history almanac]. Vol. 2(35). Tyumen: Yu. Mandrika.

12. Dvortsova, N.P. (2004) Tyumen' v sud'be i tvorchestve Mikhaila Prishvina [Tyumen in the fate and work of Mikhail Prishvin]. In: Gorbacheva, N., Gorbacheva, N.N. & Rogacheva, N.A. *Tyumen': obraz, dusha, sud'ba* [Tyumen: image, soul, fate]. Tyumen: [s.n.], pp. 405–432.

13. Kubochkin, S.N. (2011) *Zavodskaya slobodka... i eshche 1000 shtrikhov k portretu zabytoy Tyumeni* [Factory settlement ... and another 1000 strokes to the portrait of the forgotten Tyumen]. Tyumen: Mandr i Ka. pp. 121–151.

14. Rogachev, V.A. (2003) Tyumen' pomnit Prishvina [Tyumen remembers Prishvin]. *Sibirskoe bogatstvo*. 1. p. 57.

15. Dedlov, V.L. (1900) *Panorama Sibiri. Putevye zametki* [Panorama of Siberia. Travel notes]. St. Petersburg: [s.n.]. [Online] Available from: <https://elib.rgo.ru/handle/123456789/231840> (Accessed: 15th September 2020).

16. Kopylov V.E. (2000) *Okrík pamyati. Istoriya Tyumenskogo kraya glazami inzhenera* [A Cry of Memory. History of Tyumen Region Through the Eyes of an Engineer]. Vol. 1. Tyumen: Slovo.

17. Barzini, L. (1907) *Pekin to Paris, an account of Prince Borgheses journey across two continents in a motor-car*. London: E. Grant Richards.

18. *Sibirskaya torgovaya gazeta*. (1914) 8th May. [Online] Available from: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004912057/ (Accessed: 9th December 2020).

19. *Sibirskaya torgovaya gazeta*. (1898) 24th May. [Online] Available from: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004912057/ (Accessed: 14th December 2020).

20. Buksgevdn, S.K. (2012) *Zhizn' i tragediya Aleksandry Fedorovny, Imperatritsy Rossii. Kommentarii k vospominaniyam* [The life and tragedy of Aleksandra Fedorovna, Empress of Russia. Comments on memories]. Moscow: Lepta Kniga, Veche. Grif.

21. Ermakov, I (2010) Semeynye tayny velikogo marshala [Family Secrets of the Great Marshal]. *Tyumenskiy Kur'er*. 60(2834). 8th April.

Сведения об авторе:

Фугелова Т.А. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры психологии и педагогики детства Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия). E-mail: fta2012@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Fugelova T.A. – University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: fta2012@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 25.10.2021;
одобрена после рецензирования 28.04.2022; принята к публикации 15.11.2023.*

*The article was submitted 25.10.2021;
approved after reviewing 28.04.2022; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 373.67

doi: 10.17223/22220836/52/10

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

Игорь Николаевич Чистюхин¹, Наталия Ивановна Жукова²

^{1,2} Орловский государственный институт культуры, Орел, Россия

¹ dom26@list.ru

² zhuki-anna3@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы организации и деятельности монастырских и церковно-приходских школ в Европе в период средневековья. Отмечается роль католической церкви, в частности монастырей, в развитии системы школьного образования, значение монастырских школ в создании христианской культуры, искусства, науки. Авторами раскрывается история возникновения театральных постановок в школьной среде, влияние их на образование и театральную культуру, генезис новых драматургических жанров. Делается вывод о дидактической, воспитательной функции театра как способа передачи сакральных знаний в зримой форме.

Ключевые слова: школьный театр, монастырские школы, средние века, образование, духовно-нравственное воспитание, дидактика

Для цитирования: Чистюхин И.Н., Жукова Н.И. К вопросу о происхождении и развитии школьного театра в системе образования средневековой Европы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 114–129. doi: 10.17223/22220836/52/10

Original article

ON THE ORIGINS AND DEVELOPMENT OF SCHOOL THEATER IN THE EDUCATIONAL SYSTEM OF MEDIEVAL EUROPE

Igor N. Chistyukhin¹, Natalia I. Zhukova²

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

¹ dom26@list.ru

² zhuki-anna3@yandex.ru

Abstract. Modern trends in pedagogy encourage school education program to involve various forms of theater arts in both extracurricular and educational activities. Teachers discover large opportunities of theatre arts as a means of education, spiritual and moral development of children and adolescents. This paper addresses the origins of school theater in order to identify the initial function and purpose of theatre arts in school education. Our task is to trace the development of school education in the monasteries of medieval Europe, the emergence and purpose of the first school theaters.

The Middle Ages laid both the principles of school education and the didactic, spiritual and educational foundations of theatre arts. Monasteries, as the largest educational centers, played a leading role in this process. The analysis of the early monastic charters shows that children were taught not only literacy and knowledge of the Holy Scriptures, but arts as well.

Monasteries were also engaged in scientific activities. They created textbooks on grammar, literature, astronomy, arithmetic, history, and poetry. Monastic schools flourished in the West during the “Carolingian Renaissance” (VIII–IX centuries), when they became an important element of the educational reform. By the end of the ninth century the educational reforms initiated in the time of Charlemagne bore fruit: almost every monastery and cathedral church had schools. Secular urban schools were emerging and spreading widely since the XII century.

Theater, in the form of Latin dramas and individual dramatic scenes, entered monastic schools in the XI century. Later they developed to mystery-plays, moralité-plays and miracle-plays. In the XIV–XV centuries school drama began to move from Latin to the vernacular language. These theatrical genres began to influence the development of theatrical culture in general.

We conclude from our studies that the main purpose of theatrical performances in medieval schools and monasteries was the transmission of sacred concepts through a visible form, the transcendent – through the visible, the spiritual – through the tangible, the abstract – through the tactile.

To conclude, didactics was at the heart of the church drama. These were a kind of ecclesiastical illustrations of the doctrine of the faith, designed for the visual impression for the edification of church members. In the future, the study of the insufficiently explored experience of the use of theater and dramatization in the medieval spiritual culture, and that includes the domestic culture, may contribute to the formation of the methodology and principles of the organization of school theater, the return of the theater to its original purpose for the spiritual and moral education of the younger generation.

Keywords: school theater, monastic schools, the Middle Ages, education, spiritual and moral education, didactics

For citation: Chistyukhin, I.N. & Zhukova, N.I. (2023) On the origins and development of school theater in the educational system of medieval Europe. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 114–129. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/10

Следуя современным тенденциям в педагогике, программа школьного образования все чаще стала включать в себя театральное искусство в самых различных формах как внеучебной, так и учебной деятельности. Это театральные кружки, факультативы, уроки театра в общеобразовательных школах. Как отмечают исследователи, «включение искусства театра в учебно-воспитательный процесс школы становится потребностью развития современной системы образования, которая переходит от эпизодического присутствия театра в школе к системному моделированию его воспитательной и образовательной функции» [1. С. 4]. Происходит переоценка театра как развлечения, формы досуга. Педагоги открывают большие возможности театрального искусства прежде всего как средства воспитания, духовно-нравственного развития детей и подростков. Для такого воспитания зрительской культуры мало – важным средством являются непосредственное участие детей в театральном представлении, театрализация различных видов деятельности.

В связи с этим нам представляется важным обратиться к истокам школьного театра, выявить изначальную функцию и назначение театрального искусства в школьном образовании. Говоря о зарождении театра, исследователи обращаются в основном к античной культуре. Период европейского средневековья, где господствует христианская церковь, традиционно считают упадком литературы и искусства, мрачным, темным временем, но именно в эту эпоху закладываются как принципы школьного образования, так и дидактические, духовно-просветительские основы театрального искусства.

В Западной Европе, по мере установления и развития института монашества в III–IV вв., появилась и начала распространяться практика приема в монахи молодых людей или даже детей. В качестве примера можно привести преподобного Онуфрия Великого (S. Onufrius Magnus, IV в.), которого отец «по внушению ангела» отдал во младенческом возрасте в монастырь. Вместе с этим возникает необходимость в изучении такими детьми христианского вероучения, богослужебных текстов, чтения и понимания Священного Писания и т.д. Существование школ при монастырях предусматривалось уже в Уставах преподобного Пахомия Великого (IV), святителя Василия Великого (IV в.) и преподобного Венедикта Нурсийского (VI).

Из жития преподобного Пахомия (S. Pachomius Magnus, 292–348) видно, что дети воспитывались в его монастыре, но Устав [2] мало что говорит о порядках, какие соблюдались в этом отношении. Как детей принимали, не видно ни из житий, ни из Устава. Возможно, это происходило так, как позже практиковалось у святителя Василия Великого: сирот принимали без всяких условий, а для тех, у кого были родители, требовалась их просьба или согласие. Цель такого монастырского воспитания заключалась не столько в том, чтобы непременно сделать из них монахов (хотя такое стремление и приветствовалось), сколько привить христианское благочестие и страх Божий.

Внутри монастыря имелся особый дом, в котором жили дети и их наставники. Они вместе с насельниками монастыря принимали пищу, и в отличие от иноков им делались некоторые послабления: они принимали пищу два раза в день, и часто им готовилось что-то отдельно от остальной братии. Дети вместе с монахами участвовали в соборных богослужениях, молитвах, трудились вместе. При этом монахам было запрещено водить с детьми дружбу, забавляться, играть. За внешним поведением воспитанников строгий надзор вели их воспитатели (смотрители). За шалости и праздность их увещевали, делали замечания, а если эти меры были недостаточны, то об этом докладывали настоятелю монастыря, который мог их подвергнуть и телесному наказанию.

Святитель Василий Великий (S. Basilius Magnus, 330–379), в отличие от Пахомия, предлагает воспитывать детей с целью принятия ими монашества после наступления совершеннолетия. Так, 292-е правило гласит: «Поскольку Апостол сказал: отцы, не раздражайте чад своих, но воспитывайте их в наказании и учении Господни (Еф. 6, 4); то, если приводящие детей приводят их с подобною целью, и принимающие несомненно уверены, что могут приводимых воспитывать в наказании и учении Господни; пусть соблюдается повеление Господа, Который сказал: оставите детей прийти ко Мне, и не браните им: таковых бо есть Царство Небесное (Мф. 19, 14). А без такой цели и без такой надежды, как рассуждаю и Богу сие не угодно, и нам неприлично и бесполезно» [3. С. 482].

На ту же тему он пишет: «Хотя должно воспитывать детей во всяком благочестии как общих чад братства, однако же надо отделять особые дома и особый учреждать образ жизни детям мужского и женского пола, чтобы не приобрели они смелости и безмерной дерзости пред старшими, но, по редкости встречи, сохраняли уважение к высшим, и чтобы наказания, налагаемые на более совершенных за пренебрежение ими своих обязанностей (если б им случилось впасть в такое разсеяние), неприметным образом не породили в

детях удобопреклонности ко грехам, или иногда и превозношения, как скоро заметят, что старшие претыкаются в том, в чем сами они преуспевают. Ибо младенчеству разум не разнится с младенцем по возрасту, а потому неудивительно, если и в том и другом оказываются те же недостатки. Да и в чем у старших по их возрасту соблюдается приличие, то молодым, вследствие частого обращения их с старшими, делать преждевременно неприлично. Итак, для сей предосторожности и для соблюдения степенности во всем прочем надобно отдельно помещать детей и совершенных возрастом. А с сим вместе в доме подвижников не будет и шума при изучении уроков, необходимым для юных» [3. С. 483].

В Уставе Василия Великого предписывалось участие детей во всех богослужениях наравне с монахами, но это касалось лишь общих с братией собраний, для индивидуальных, келейных молитв, времени сна, качества и количества еды детям делались небольшие уступки в сторону послабления. Детями руководил взрослый наставник, «превосходящий других опытностью, доказавший свое великодушие, чтобы он мог с отеческим сердоболием благоразумным словом исправлять погрешности юных, после каждого падения употреблять приличные врачевства; от чего бы одно и то же служило наказанием за погрешность и обращалось в упражнение в беспристрастии душе» [3, С. 484].

Были и свои правила для обучения детей: «Надобно, чтобы и обучение грамоте было соответственно цели; а для сего должно заставлять их употреблять слова, взятые из Писания, – вместо басен рассказывать им повествования о делах чудных, вразумлять их изречениями из Притчей, и назначать награды за удержание в памяти слов и вещей, чтобы дети с приятностию и отдыхом, без огорчения для себя и непреткновенно достигали цели. При правильном руководстве дети удобно приобретут внимательность ума и навык не рассеиваться, если приставники постоянно будут допрашивать, на чем остановилась их мысль и какой предмет их размышления... Поэтому, пока душа еще способна к образованию, нежна и, подобно воску, уступчива, удобно напечатлевает в себе налагаемые образы, надобно немедленно и с самого начала возбуждать ее ко всяким упражнениям в добре, чтобы, когда раскроется разум и придет в действие рассудок, начать течение с положенных первоначально оснований и преподанных образцов благочестия, между тем как разум будет внушать полезное, а навык облегчит преуспеяние. Тогда должно принимать и обет девства, как уже твердый, произносимый по собственному расположению и рассуждению» [3. С. 484].

Не только грамоте и знанию Священного Писания учили в монастырях, живших по этому Уставу. Особое внимание уделялось занятию искусством: «Поскольку иным искусствам надобно обучаться тотчас с самого детства, то, как скоро некоторые из детей окажутся способными к обучению, не запрещаем им проводить дни с наставниками в искусстве. Но на ночь необходимо переводить их к сверстникам, с которыми надобно принимать им и пищу» [3. С. 483].

В истории Византии монастырские школы в целом не играли заметной роли, а вот на католическом Западе все было как раз наоборот. Монастырские школы сыграли огромную роль в создании христианской культуры, искусства, науки и вообще цивилизации. Здесь монастырские школы известны с IV–V вв. (в аббатствах Лерин, Лигуже и др.). В раннем средневековье они стали крупнейшими образовательными центрами.

В Римской Империи существовали школы троякого рода, которым отчасти наследовала средневековая Европа:

- начальные школы;
- школа грамматиков;
- школы риторов [4. С. 20].

Начальные школы еще назывались тривиальными, потому что находились на больших площадях. В них мальчиков обучали чтению, письму и счету. В школах грамматиков изучали литературу (сначала римскую, затем греческую), математику, музыку и гимнастику. Начиная с I в. до Рождества Христова ораторское искусство приобрело особое значение, так как оно служило юношам подготовкой к общественной деятельности, поэтому для изучения ораторского искусства были предназначены школы высшего разряда – школы риторов.

Кроме этих общеобразовательных школ, существовали еще специальные школы для юристов и медиков, но о них мы не будем говорить, так как это выходит далеко за рамки данной работы.

Подобные школьные учреждения существовали и в Галлии. Учителя этих школ получали жалованье от государства, имели определенные льготы и привилегии и даже подлежали особому суду. В 376 г. по указу императора Грациана (Flavius Gratianus, 359–383) учителя в Галлии получали:

- ритор – 30 аннон (запас хлеба – определенная мера);
- грамматик латинского языка – 20;
- грамматик греческого языка – 12 [5. Р. 18].

Когда в IV–V вв. под натиском германских племен пала западная часть Римской Империи, то погибло и само учебное дело, но римская культура не была совсем стерта с лица земли; христианская Церковь усвоила обломки этой культуры, став в том числе и носителем образования.

Самой известной была школа риторов в Бордо (лат. *Burdigala*). Здесь в течение 30 лет преподавал грамматику и риторику известный поэт Децим Магн Авсоний (D. Magnus Ausonius, 310–394). Школы риторов постепенно приходили в упадок, но просуществовали в Галлии дольше всех и даже сохранились в царствование Меровингов.

Необходимость в школьном образовании особенно возросла с VI в. в связи с уничтожением античной системы образования. В развитии почти угасшего учебного дела наибольшую роль сыграли монастыри. Особенно выделился орден Бенедиктинцев повсеместным распространением монашеского устава Венедикта Нурсийского (Benedictus Nursiae, 480–549), определявшего чтение религиозных книг как одну из главных обязанностей монахов. Глава 48-я его Устава гласит: «Во дни Четырдесятницы, с утра до третьего часа, пусть занимаются чтением, а отсюда до часа девятого – работают каждый свои работы. В эти дни Четырдесятницы всякий пусть возьмет себе из библиотеки особую книгу, которую должен прочитать всю подряд: выдавать их в начале Четырдесятницы. На это время назначаются один или два старца для обхождения келий в часы, когда братия должны заниматься чтением, и наблюдения, чтобы никто не потратил этих часов попусту в праздности, в дремании или празднословии, а не в чтении, – себе не на пользу и другим на соблазн» [6].

Венедикт Нурсийский – создатель западного монашеского ордена бенедиктинцев и основатель Монте-Кассинского монастыря, который под его ру-

ководством стал центром богословского образования для Западной Церкви. Он написал для этой обители в 530–540 гг. Устав, основанный на опыте жизни восточных пустынников и Уставе преподобного Иоанна Кассиана (Iohannes Cassianus, 360–435). Впоследствии этот Устав был принят в большинстве западноевропейских монастырей. Кроме обычных монашеских установлений, Устав вменяет старшим инокам кроме традиционного переписывания старинных трактатов еще и обязанность обучения детей. Это способствовало не только тому, что были сохранены многие письменные памятники древности, но и появлению большого штата образованных монахов.

В бенедиктинском ордене научной деятельностью отличались монастыри Англии, Шотландии и Ирландии. Здесь создавались учебные пособия по грамматике и литературе, астрономии и арифметике, истории и поэзии. Недаром в Европе Великобританию называли «остров ученых». Неудивительно, что из Йорка вышел Алкун (Alcuinus, 735–804) – поэт, ученый, богослов, педагог, советник Карла Великого. Его роль в создании и распространении светского образования в Европе вряд ли можно переоценить. Учебники, написанные им, использовались в европейских школах вплоть до самого конца средневековья.

Одним из самых выдающихся английских ученых был Беда Достопочтенный (лат. *Beda Venerabilis*, 673–735) – бенедиктинский монах монастыря Святых Петра и Павла в англосаксонском королевстве Нортумбрия. Образование Беда получил в родном монастыре обители, и оно было наилучшим для его времени и страны. В своей «Церковной истории» (V, 24) он сообщает, что когда ему было семь лет, его родственники отдали его на обучение в монастырь.

Впоследствии в своей автобиографии Беда писал, что его самым любимым занятием было «учить». При этом он нигде не упомянул, что и как преподавал в своей монастырской школе, но по содержанию его трактатов это можно реконструировать: латынь, риторика, арифметика, астрономия. Все ранние работы Беды были написаны для школы монастыря св. Петра и Павла в Ярроу; среди них: «Об орфографии», «Об искусстве метрики», «О фигурах и тропах Св. Писания» («*De orthographia*», «*De arte metrica*», «*De schematibus et tropis sacrae scripturae*»).

Школьное образование в Галлии находилось в глубоком упадке в период династии Меровингов (*Mérovingiens*, конец V – середина VIII в.), гибли последние остатки античной образованности. «Эти убежища образования стали настолько деморализованы, что те традиции, которые пробились из древних Галльских школ в школы франков, были почти полностью потеряны; из философии и литературы не было ничего; латинский язык забывается, а когда на нем говорят, то без правил или грамматики. Хуже того, голос учителя был почти безмолвным в городе и в монастыре; праздность и порок усердно следовали за упадком обучения, пока монах и священник, которые должны быть учителями своего народа, деградировали до такой степени, что почти потеряли даже инстинкт нравственной жизни (*the instinct for moral life*)» [7. P. 66].

Условия, вероятно, были бы еще хуже, если бы Карл Великий (*Carolus Magnus*, 742–814) не ввел в обществе некое подобие порядка, и образование начинает оживать. Устав св. Бенедикта, о котором мы говорили выше, вменял монахам в обязанность заботиться о «*pueri oblati*» («*посвященных детях*»), т.е. тех мальчиках, которые с раннего детства предназначались для монаше-

ской жизни и отдавались в монастыри. Этим детей нужно было воспитывать и обучать, вследствие чего монастыри наполнялись учениками и учителями. А так как архиепископ Майнца Бонифаций (Bonifatius, 673–754) положил в основание всех учрежденных им монастырей предписания св. Бенедикта, то всюду при монастырях устраивались монастырские школы для этих детей («pueri oblati»). Об этом говорит правило Собора в Аахене (Conciles d'Aix-la-Chapelle, 801–802): «правило святого Бенедикта будет введено повсеместно в монастырях; если миряне знают и понимают законы, которые их интересуют, каждый из них имеет заботу, чтобы отправить ее сына в школу (la règle de saint Benoît est introduite partout dans les monastères; si les laïques connaissent et comprennent les lois qui les intéressent, si chacun a soin d'envoyer ses fils à l'école) [8. P. 1122].

На протяжении почти шестисот лет школы ордена бенедиктинцев являлись самыми влиятельными учебными заведениями. В XV в. на всем европейском континенте у ордена было около 15 000 монастырей (только во Франции 2 000) [9. С. 713] и практически в каждом из них была школа.

Под влиянием этих реформ педагогическая деятельность духовенства не ограничилась только стенами монастырей. При кафедральных соборах также стали обучать мальчиков – будущих клириков. Одним из первых эту деятельность начал франкский епископ Хродеганг (Chrodegang, 742–766) из Метца. Он установил при своем соборе обычай брать на воспитание и обучение детей и готовить из них клириков. Преподавателями для них назначались духовные лица, обладавшие особыми педагогическими способностями, но это была школа, которой руководили исключительно клирики и которая предназначалась также исключительно для лиц духовного звания, можно сказать, первая семинария.

Это начинание встречает горячее сочувствие, и по образцу этой школы епископ Хеддо (лат. Heddo) устраивает такую же в Страсбурге при своем соборе. Незадолго до этого, на Соборе в Англии (Concile de Clovesho, 747 г.) уже поднимался вопрос о необходимости обучения детей при соборах и монастырях. «7. Епископы, настоятели и аббатства должны обеспечить, чтобы они усердно читали в своих семьях (их соответствующих домах); грустно видеть, как мало они любят учебу; большинство не хотят ничего изучать и предпочитают фривольность или незнание Священного Писания. Мы должны отправлять детей в школы» (Les évêques, abbés et abbesses doivent veiller à ce qu'on lise assidûment dans leurs familles (leurs maisons respectives); il est triste de voir combien peu aiment l'étude; la plupart ne veulent rien apprendre et préfèrent des frivolités ou l'ignorance à la sainte Ecriture. On doit envoyer les enfants aux écoles) [8. P. 907].

В результате на церковном Соборе в Нейхинге (Neuching, 770–772 гг.) учреждение соборных школ в Баварии стало законом. Епископам вменялось в обязанность устраивать школы в своей резиденции, поручать обучение детей учителям, которые были бы в состоянии «преподавать и руководить школой «по обычаю римлян». «Каждый епископ должен организовать школу в своем городе и доверить ее мудрому учителю, который будет учить в соответствии с традициями римлян» (Chaque évêque doit organiser dans sa ville une école, et la confier à un maître sage, qui instruira d'après les traditions des Romains) [8. С. 972].

Позднее на Соборах вновь возвращались к этому вопросу. Так, в Аахене в 789 г. (Conciles d'Aix-la-chapelle) постановили: «71. ...чтобы были созданы школы для мальчиков; мы будем учить во всех монастырях; и во всех епископских церквях псалмам, нотной грамоте, пению, счету и грамматике» (Qu'on érige des écoles pour des garçons; on enseignera dans tous les monastères; et dans toutes les églises épiscopales les psaumes, les neumes, le chant, le calcul et la grammaire) [8. P. 1032].

Собор 813 г. в Майнце (Concile de Mayence) принял такое правило: «45. Каждый должен научиться Символу Веры и Отче Наш; в случае необходимости заставим постом и покаянием (епитимьей) их изучать. Каждый должен отправить своих сыновей в школу, либо в монастырь, либо в другое место к священнику. Тот, кто не может сделать большего, должен, по крайней мере, выучить Символу и Отче Наш на своем родном языке» (Chacun doit apprendre le symbole et le Notre Père; si cela est nécessaire, on forcera par le jeûne et d'autres pénitences à les apprendre. Chacun doit envoyer ses fils à l'école, soit dans un monastère, soit ailleurs chez un prêtre. Celui qui ne peut faire plus, doit du moins apprendre le symbole et le Notre Père, dans sa langue maternelle) [8. P. 1142].

Время так называемого «Каролингского возрождения» (renaissance carolingienne VIII–IX вв.) можно считать эпохой наивысшего развития и распространения монастырских школ, когда они стали важнейшим элементом реформы образования, предпринятой императором Карлом Великим. В это время центрами образования становятся монастыри на территории современной Франции (в Туре, Люксей-ле-Бен, Сен-Дени, Сент-Аман-лез-О, Реймсе) и Германии (в Лорше, Фульде и Райхенау).

Среди наиболее ярких представителей того времени выделяется настоятель монастыря святого Мартина Григорий Утрехтский (Gregory of Utrecht, 707–770). Бабушка Григория была настоятельницей монастыря Пфальцель под Триром. Однажды, когда ему было 15 лет, она поручила ему читать за трапезой латинское поучение. За столом сидел знаменитый миссионер св. Бонифаций, который и принял Григория в ученики. Незадолго до своей гибели Бонифаций послал Григория в Утрехт руководить недавно основанным здесь монастырем. Обитель св. Мартина, которой он руководил, стала крупнейшим миссионерским центром. Школа его аббатства, своего рода семинария, была центром обучения для многих народов: франков, фризов, саксов, даже баварцев и швабов. Влияние Григория простиралось и за пределы Франции.

Даже Англия, хотя у нее были свои великолепные школы, послала сюда своих учеников. Среди наиболее известных учеников этой школы – святой Людгер (нем. Liudger, 742–809), миссионер в Нидерландах и северной Германии, позднее первый епископ Мюнстера. В память о своем учителе Григории он пишет его Житие («Vita Gregorii») [10]. В нем он восхваляет достоинства Григория, его презрение к богатству, трезвость, прощающий дух и милостыню.

Реформы в образовании, начатые во времена Карла Великого и во многом под его руководством, к концу IX в. принесли свои плоды: школы были открыты практически при всех монастырях или соборных храмах. В эту эпоху окончательно сформировались монастырские школы, которые делились на два вида:

- внутренние (*scholae interiores*) – закрытые, интернатного типа, где обучались монахи и будущие служители Церкви, отличались строгой дисциплиной;

- *внешние* (*scholae exteriores*), как правило, располагавшиеся вне монастырских стен и предназначенные для мирян, которые не всегда впоследствии стремились получить духовный сан, обладали большей свободой [11. Р. 100].

В монастырские школы принимались, как правило, дети 5–7 лет вне зависимости от их сословной принадлежности. Во внешних школах обучали грамоте, чтению, письму, счету, пению (богослужебному). Для внутренних школ был характерен уже углубленный уровень образования: здесь изучали предметы, составлявшие «семь свободных наук». Как мы помним, святой Людгер обучался в школе при Утрехтском соборе, где ему «семь свободных наук» (*septem artes liberales*) преподавал миссионер Григорий Утрехтский. Что же это были за дисциплины?

Еще во времена античности начал выработываться необходимый набор учебных дисциплин, который завершил свое формирование в Римской Империи, сформировав обязательный образовательный канон, достойный свободного человека. Число наук было ограничено семью, при этом они были выстроены в порядке, определяющем уровни обучения. Разделялись науки на два цикла:

- тривиум (*trivium*), – риторика, грамматика, диалектика;
- квадриум (*quadrium*), – арифметика, астрономия, музыка, геометрия.

Тривиум преподавался отдельно в начальных школах, которые поэтому и назывались *тривиальными*. Во внутренних школах к нему добавлялся квадриум. Лишь наиболее способные ученики переходили из *trivium* в *quadrium*, так как предметы последнего считались более сложными и трудными.

В лучших школах преподавали также медицину, каноническое право. Во многих монастырских школах (как внутренних, так и внешних) из-за практических потребностей быта монастыря было обучение ремеслам и основам агрономии; с их деятельностью связывается появление первых сельскохозяйственных школ. В женских аббатствах школьное образование девочек традиционно не выходило за круг обучения чтению, письму, пению, рукоделию и некоторым ремеслам.

К середине IX в. мы наблюдаем существование школ уже трех видов:

- монастырские;
- соборные;
- приходские.

При этом происходит некоторое сужение их задач. Церковный собор в Аахене 817 г. постановил допускать в монастырские школы только «*pueri oblati*» для подготовки их к монашеству, а монастырям иметь только одну школу (45. Il n'y aura dans le monastère qu'une seule école, pour les oblats. – C'est ce canon qui a donné lieu à l'institution générale des scholae externae. Quelques monastères avaient eu antérieurement deux écoles, une externa et une interna. Ainsi, en 815, Walafrid Strabo entra dans l'école des externes de Reichenau; elle comptait alors quatre cents élèves, tandis que la classe d'internes en comptait cent) [8. Р. 27].

Соборные школы также ограничиваются только церковными интересами и должны были готовить будущих клириков (*scholares canonici*). Весьма немногочисленные приходские школы хотя и предполагали возможность их воспитанникам стать клириками, давали самую элементарную подготовку для церковного служения, по существу являясь общеобразовательными. Наконец, к концу девятого столетия возникают общественные школы (*scholae publicae*), которые должны были готовить учителей для школ.

Начиная с XII в. школьное образование начинает покидать стены монастырей и церквей – появляются и широко распространяются светские городские школы. Их возникновение непосредственно связано с ростом городов, все возрастающими запросами ремесленных горожан. Постепенно обучение в монастырских школах сосредоточивается на потребностях монастырей, что, в свою очередь, ограничивает круг обучающихся, тем не менее монастырские школы сохраняют свое образовательно-воспитательное значение до конца XV в.

Итак, подведем итог. Совершенно ясно, что вплоть до конца IX в. в монастырских школах преподавали довольно много разнообразных дисциплин, читали даже комедии Теренция (*Publius Terentius Afer*, 185–159 гг. до н.э.), но при этом в них не было театральных постановок. Об этом говорят как отечественные [12], так и зарубежные исследователи [5]. В то же время мы знаем, что в 1110 г. английский школьный учитель Джеффри де Горхам (*Geoffrey de Gorham*, иногда еще называемый *Geoffrey of Dunstable*; ум. 1146), написал «Действо о святой Екатерине» (*Ludus Sanctae Catharinae*) и поставил его в монастырской школе с помощью учащихся. Возникает закономерный вопрос: когда же театральные постановки проникают в школьную среду? Собственно, это и был главный вопрос данного исследования, к которому мы исподволь подходили. Когда в монастырских школах начинают устраивать театральные представления?

Мы знаем, что саксонская монахиня Гросвита Гандерсгеймская (*Hrotsvitha, canonissa Gandeshemensis*, 935–973) написала в 963 г. шесть пьес назидательного характера на латинском языке, но, как отмечают многие исследователи, это были скорее драматизированные диалоги, чем произведения, предназначенные для сцены. Они были созданы под влиянием популярного в X в. римского драматурга Теренция (II в. до Р. X.), о чем собственно автор, не скрывая, сообщает в предисловии к своим пьесам. Она замечает, что многие, презирая все языческое, между тем «Теренция, однако, часто читают» (*Terentii tamen fragmenta frequentius lectitant*) [13].

Известно, что Гросвита читала их в своей монастырской школе воспитанникам, но в качестве назидательного примера, так как их сюжет был основан на житиях святых. Как мы уже указывали выше, в 1110 г. английский школьный учитель Джеффри поставил пьесу-моралите в своей школе, и это была уже сложившаяся практика. Таким образом, можно считать, что именно в XI в. театр проникает в монастырские школы.

Профессор Лионского университета Леон Кледа (*Léon Clédat*, 1851–1930) отмечает, что во французской литературе имеются образцы латинских драм, что исполнялись с одиннадцатого века в школах соборов и аббатств (*il faut signaler les drames scolaires, en latin, dont on a des exemples à partir du XI-e siècle, et qui étaient représentés dans les grandes écoles établies près des cathédrales et des abbayes*) [14. P. 7].

Французский историк Мариус Сепе (Marius Sepet, 1845–1925), рассматривая процесс возникновения церковной драмы из рождественских и пасхальных праздников, отмечает, что они возникли во Франции в конце десятого века и в начале одиннадцатого века (la scène dramatique des Bergers, celle des Innocents, celle des Mages, qui avaient pris place à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième dans l'office de Noël, du jour des Saints-Innocents, de l'Épiphanie) [11. P. 100].

Вначале это были отдельные драматические сцены (la scène dramatique), но затем стала возникать тенденция к их объединению в одно представление, в более широкую драму. Она проявилась именно в драмах, составленных для епископских и монашеских школ. Именно здесь это объединение отдельных сцен в широкое представление и происходит (on avait tendu à les réunir pour former un drame plus large. C'est précisément dans les drames composés pour les écoles épiscopales et monastiques que cette tendance se manifeste et que la réunion peu à peu s'accomplit) [11. P. 104], вызывая к жизни более масштабные постановки: такие, например, как Мистерии.

Подтверждение тому мы можем найти в рукописи из Мюнхенской библиотеки, представляющей собой сборник текстов, большинство из которых созданы студентами монастыря Бенедиктбойерн (Benedictbeuern; Верхняя Бавария, Германия, основан в 725 г.) в конце двенадцатого или в начале тринадцатого века. Среди них находится *Мистерия* Рождества в латинских и немецких стихах, и, вероятно, это произведение коллективное. В его создании принимали участие клирики высшего учебного заведения этого монастыря. Это видно по широко используемым материалам по классам логики и астрономии, да и Аристотель цитирован там много раз [11. P. 103–112].

Профессор французской средневековой литературы парижского университета Луи де Жюльвиль (Louis Petit de Julleville, 1841–1900) также говорит о том, что школьные театральные постановки существовали во всех учебных заведениях: «Представления на латыни, которые были даны в колледжах Университетов и даже раньше, в монастырских школах, в школах епископских (représentations latines, qui furent données dans les collèges dès la naissance des Universités et même auparavant, dans les écoles des monastères, dans les écoles épiscopales)» [15. P. 295]. Он не указывает, в какое время возникли данные школьные постановки, но отмечает, что в 1315 г. уставы колледжа Наварры в Париже запретили школьникам «любую игру в праздники святого Николая и Святой Екатерины» (En 1315, les statuts du collège de Navarre, à Paris, interdisaient aux écoliers «tout jeu déshonnête aux fêtes de saint Nicolas et de sainte Catherine») [15. P. 296]. Сохранилось известие, относящееся к 1392 г., о том, что на праздник Пятидесятницы (Троицы) в Анжере несколько школьников, детей буржуа и других («escoliers et fils de bourgeois, comme autres») [15. P. 308] исполняли игру «Робен и Марион».

Совсем немного пьес дошло до нас от пятнадцатого века. Известно лишь, что в 1426 и 1431 гг. в том же колледже Наварры были представлены моралиты на французском языке. Это самая ранняя дата театрального представления на французском языке, исполняемого школьниками, а вот шестнадцатый век богат на постановки и пьесы, но этот период уже выходит за рамки нашего исследования.

Мариус Сепе считал, что «христианская драма получила свое первое развитие в епископских и монашеских высших школах, которые содержали в себе ростки будущих университетов» (*Le drame chrétien reçut ses premiers développements dans les grandes écoles épiscopales et monastiques qui contenaient en germe les futures Universités*) [11. P. 45], однако это произошло несколько позднее, и документальные сведения говорят о том, что театр проник в школьную среду довольно поздно (конец XI – начало XII в.). Сепе говорит не о самом зарождении церковной драмы, а о периоде, когда школьная драма стала переходить с латыни на народный (французский) язык, а это происходит в XIV–XV вв. В этот период (когда литургическая драма становится полулитургической) школьные театральные представления начинают оказывать значительное влияние на развитие театральной культуры.

Так, Мариус Сепе считал, что именно в школьных представлениях стали вводиться *фарсы* на вульгарном языке в литургические мистерии, и это происходило в первые годы XII в. (*L'introduction de farcitures en langue vulgaire dans les mystères liturgiques peut bien remonter par elle-même aux premières années du douzième siècle, mais il ne suit pas de là que les vers français, en partie traduits de vers latins, que nous trouvons dans la version développée d'Origny Sainte-Benoîte, aient été composés si tôt*) [11. P. 174]. В женском монастыре (Origny Sainte-Benoîte, Франция; основан в 854 г.) монахини разыгрывали Пасхальное представление («*Jeu de Pâques*») для своих послушниц и школьниц, и это обстоятельство особенно объясняет присутствие этих французских стихов. По той же причине все заголовки в рукописи и сценические ремарки также написаны на народном языке. Более того, эти надписи на французском языке показывают, что «в конце тринадцатого века или в начале четырнадцатого монахини Ориньи несколько пренебрегали латинскими занятиями, которые сделали тремястами годами ранее славу монастырю Гандерсхайм и знаменитой Гротсвите» (*montre qu'à la fin du treizième siècle ou au commencement du quatorzième, les religieuses d'Origny avaient un peu négligé ces études latines qui faisaient, trois cents ans plus tôt, la gloire du monastère de Gandersheim et de la célèbre Hrotsvitha*) [11. P. 219].

Еще один жанр, популярный не менее мистерий, родился в школьных стенах – *миракль*, спектакль, сюжет которого основан на житии какого-то святого и специально приуроченный ко дню празднования его памяти. «Этот жанр, без сомнения, родился, в подражании более древним драмам Рождества и Пасхи, в тех высших епископальных или монашеских школах, из которых вышли Университеты и которые оказали значительное влияние на развитие театра в средние века» (*Miracles, spécialement consacré à célébrer les saints. Ce genre sans doute prit naissance, à l'imitation des drames plus anciens de Noël et de Pâques, dans ces grandes écoles épiscopales ou monastiques d'où sortirent les Universités, et qui eurent une influence considérable sur le développement du théâtre au moyen âge*) [11].

Наиболее любимым мираклем в школьном театре было «Чудо о святом Николае» («*Miracle de Saint Nicolas*»). Известны 4 миракля о чудесах этого святого (*Les Filles dotées, Les Trois Clercs, Le Juif volé, Le Fils de Gédron*). Сегодня этот миракль более известен по варианту трувера из Арраса Жана Боделя (1165–1210) «*Le Jous de Saint-Nicolas*», созданном в 1200 г. [16. P. 162–207]. Это неудивительно, ведь Святой Николай Чудотворец был покровите-

лем школьников («patron des écoliers»). Он и сегодня им остается. Каждое Рождество в Бельгии и Франции дети поют такую песенку:

Ô grand Saint Nicolas,
Patron des écoliers
Apporte-moi des jouets
Dans mon petit panier.
Je serai toujours sage
Comme un petit mouton.
J'apprendrai mes leçons
Pour avoir des bonbons.

О великий Святой Николай,
Покровитель школьников,
Принеси мне игрушки
В мою маленькую корзину.
Я всегда буду благоразумным,
Как маленькая овечка.
Я выучу уроки,
Чтобы иметь конфеты.

Христианство на Западе, сообразуясь с массой большинства народа, мало подготовленной к принятию христианского учения, в чем-то уступало, изобретало новые средства для распространения своих идей, а самое сильное по воздействию средство – передача сакральных понятий в зримой форме. *Трансцендентное через видимое, духовное через материальное, отвлеченное через осязательное.* Это самая действенная дидактическая форма в катехизации. Берта Меррил по этому по поводу пишет: «В эту эпоху стали вводить в службу Церкви, главным образом в праздничные дни, например, на Рождество и Пасху, живые картины, чтобы проиллюстрировать уроки Евангелия дня. Эта служба была полностью на латыни, эти картины, несомненно, имели большое значение как окулярный перевод великих евангельских истин для жадной, любопытной и неграмотной толпы, для которых «видеть было верить» (À cette époque on commença à introduire dans le service de l'Église, surtout aux occasions de fête comme à Noël et à Pâques, des tableaux vivants pour illustrer la leçons des évangiles du jour. Le service étant entièrement en latin, ces tableaux avaient assurément du être d'une grande valeur, comme traduction oculaire des grandes vérités évangéliques pour la foule avide, curieuse et illettrée pour qui “voir était croire”) [17. P. 20–21].

Говоря о необходимости дидактики в богослужении, нужно понимать, что Церковь для христиан средневековья не была только домом молитвы, это был также институт обучения и центр развлечений. За пределами Церкви была только война и работа, книги были очень редки и дороги, кроме того, они были написаны на латыни и потому их могло читать очень мало людей. Верующие искали в религиозной службе не только выражение своих духовных устремлений, но и пищу и вдохновение для их интеллектуального развития. Это был универсальный приют, и социальная жизнь полностью сосредоточилась там, поэтому именно в Церкви, а не в домах аристократов или королевском дворе начали развиваться драматизированные действия, поясняющие значение главных догматов церковных обрядов, дающих символическое истолкование важных событий Священного Писания. Так возникают театрализованные представления, торжественные процессии, связанные с церковными праздниками и объясняющие их сакральное значение.

Здесь особо отметим, что эти «представления» происходили не в рамках богослужения. Современник Хротсвиты епископ Этельвольд Винчестерский (Ethelwold, Bishop Winchester, 912–984), воспитатель короля Эдгара Мирлоубивого, даже специально указывает, что все это происходит: «В день Святой

Пасхи, перед заутрней» («In die sancto paschae eiusdem tempore noctis antequam») [18. Р. 309]. «Перед заутрней», т.е. между службами.

Эти режиссерские указания, ремарки и сам текст постановки были включены в 970 г. в корпус свода монастырских правил «Regularis concordia monachorum», составленного епископом Этельвольдом вместе со святым архиепископом Кентерберийским Дунстаном (анг. Dunstan, 909–988). При этом указывалась причина. Драматизация пасхальных событий осуществлялась для «укрепления в вере неученого люда и новообращенных (ad fidem indocti vulgi ac neofitorum curroborandam)» [16. Р. 308]. Святой Этельвольд в указанном сочинении рекомендует подобную театрализацию для подражания.

Это дидактическое значение внешнего выражения (материального воплощения) сакральных истин позже поэтически выразит Сюгер (Сюжер) аббат из Сен-Дени (1088–1151) в следующем стихе:

«Mens hebes ad verum per materialia surgit
Et demersa prius hac visa luce resurgit» [11]

(«Тупой (тусклый) ум восходит к истине через материальное
И, видя этот свет, воскресает из своей бывшей погруженности
[в материальное]»).

Скорее всего, это высказывание восходит к стиху из Послания Апостола Павла «К Римлянам»: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (1:20).

Этельвольд Винчестерский пишет, что подобные инсценирования событий Нового Завета нужны для того, «чтобы торжественно отпраздновать положение во гроб нашего Спасителя и крепить веру невежественного простонародья и неофитов, мы решили следовать похвальному обычаю некоторых церковников» [19. С. 62].

Какие же цели и задачи ставились перед подобного рода «представлениями»? Мы можем выделить следующие:

- катехизация через зрелище;
- презентация наглядным образом догматов вероучения;
- миссионерство на народном языке;
- замещение представлений гистрионов-жонглеров;
- нравственное воздействие на паству (зримая проповедь).

Дидактика лежала в основе церковной драмы. Это были своего рода церковные иллюстрации вероучения, рассчитанные, прежде всего, на зрительное впечатление, в назидание и поучение верующих, или «мнемонические инструменты» (mnemonic instruments [20]). Их цель – «побуждать человека делать добро и утверждать его в вере» – как сказал кастильский король Альфонсо X Мудрый (исп. Alfonso X de Castilla, 1221–1284).

Дальнейшее развитие этого направления церковной катехизации привело к появлению специфически религиозно-театральных представлений (мистерия, моралите, миракль). Их постепенная секуляризация привела к церковному запрету этих постановок и в то же время к появлению современного драматического театра в Европе.

В перспективе изучение мало исследованного опыта использования театра и драматизации в средневековой духовной культуре, в том числе и в отечественной, на наш взгляд, может способствовать формированию методо-

логии и принципов организации школьного театра, возвращению театру его изначального предназначения в целях духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения.

Список источников

1. Рыбина О.В. Школьный театр как педагогическая среда формирования компетенций школьников // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). 2012. № 3 (11). С. 4–18.
2. *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. J.-P. Migne, 1859. Tomus LXVI.
3. *Устав Пахомия Великого* // Древние иноческие уставы: пр. Пахомия великого, св. Василия великого, пр. Иоанна Кассиана и пр. Венедикта, собранные Епископом Феофаном. Издание Афонского Русского Пателеимонова монастыря. М., 1892.
4. Циглер Теобальд. История педагогики / авториз. пер. с 3-го изд., испр. и доп. нем. Е. Цитрон и А. Карнауковой ; под ред. [и с предисл.] прив. доц. С.А. Ананьина. Санкт-Петербург ; Киев : Сотрудник, 1911.
5. *Theobald Ziegler. Geschichte der Pädagogik mit besonderer Rücksicht auf das höhere Unterrichtswesen*. München, 1909.
6. *Древние иноческие уставы*: пр. Пахомия великого, св. Василия великого, пр. Иоанна Кассиана и пр. Венедикта, собранные Епископом Феофаном. Издание Афонского Русского Пателеимонова монастыря. М., 1892. С. 633–634.
7. Barlow R. *The letters of Alcuin*. New York, 1909.
8. *Hefele K.J. von. Histoire des Conciles d'après les documents originaux. Nouvelle traduction française, faite sur la deuxième édition allemande par Dom H. Leclercq*. In IV tomes. Paris, 1907–1911. Tome III, Deuxieme partie. 1910.
9. *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона* : в 86 т. СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. Т. XXXVIIа (74). 1903.
10. *Acta Sanctorum. Augusti. Tomus Quintus. Parisiis et Romae*, 1868. P. 240–264.
11. *Sepet M. Le drame chretien au Moyen Age*. Paris : Librairie Academique, 1878.
12. *Иванов К.А. Средневековый монастырь и его обитатели*. 4-е изд.. Петроград : Книгоиздательство Товарищества «Петроградский Учебный Магазин», 1915.
13. *Opera Hrosvite illustris virginis et monialis germane gente saxonica orte nuper a Conrado Celte inventa*. Nuremberg : Sodalitas Celticae, 1501.
14. *Clédat Léon. Le Théâtre en France au Moyen Age*. Raris, 1896.
15. *L. Petit de Julleville. Les Comediens en France au Moyen Age*. Paris, 1885.
16. *L.J.N. Monmerqué et Francisque Michel. Théâtre français au moyen âge, d'après les manuscrits de la bibliothèque du roi. (XI–XIV siècles)*. – Paris, Firmin Didot frères, 1842.
17. *Bertha Alice Merrill. L'Origine et le developpement du drame liturgique latin*. – Graduate School Boston University, 1918.
18. *Chambers E.K. The mediaeval stage*. V. 1–2. Oxford University Press, 1903. Vol. II. Book III.
19. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра*. М. : Искусство, 1952. Т. 1.
20. *The York Corpus Christi Plays*. Clifford Davidson (Editor) – Publisher Location: Kalamazoo, Michigan Publisher Name: Medieval Institute Publications Publication Date: 2011. Вступление.

References

1. Rybina, O.V. (2012) Shkol'nyy teatr kak pedagogicheskaya sreda formirovaniya kompetentsiy shkol'nikov [School theater as a pedagogical environment for developing schoolchildren's competencies]. *Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem*. 3(11). pp. 4–18.
2. Migne, J.P. (ed.) (1859) *Patrologiae Cursus Completus*. Vol. LXVI. J.-P. Migne
3. Pachomius the Great. (1892) *Ustav Pakhomiya Velikogo* [Rule of Pachomius the Great]. In: Bishop Theophan. (ed.) *Drevnie inocheskie ustavy: pr. Pakhomiya velikogo, sv. Vasiliya velikogo, pr. Ioanna Kassiana i pr. Venedikta, sobrannye Episkopom Feofanom* [Ancient monastic rules: Ave. Pachomius the Great, St. Basil the Great, St. John Cassian and St. Benedict, collected by Bishop Theophan]. Moscow: Athos Russian Pateleimon Monastery.
4. Ziegler, T. (1911) *Istoriya pedagogiki* [History of Pedagogy]. Translated from German by E. Tsitron, A. Karnaukhova. St. Peterburg; Kiev: Sotrudnik.
5. Ziegler, T. (1909) *Geschichte der Pädagogik mit besonderer Rücksicht auf das höhere Unterrichtswesen*. München: Beck.

6. Bishop Theophan. (ed.) (1892) *Drevnie inocheskie ustavy: pr. Pakhomiya velikogo, sv. Vasiliya velikogo, pr. Ioanna Kassiana i pr. Venedikta, sobrannye Episkopom Feofanom* [Ancient monastic rules: Ave. Pachomius the Great, St. Basil the Great, St. John Cassian and St. Benedict, collected by Bishop Theophan]. Moscow: Athos Russian Pateleimon Monastery. pp. 633–634.
7. Barlow, R. (1909) *The Letters of Alcuin*. New York: [s.n.].
8. Hefele, K.J. von. (1910) *Histoire des Conciles d'après les documents originaux*. Vol. 3. Paris: [s.n.].
9. Brockhaus, F.A. & Efron, I.A. (1903) *Entsiklopedicheskiy slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona* [The F.A. Brockhaus and I.A. Efron Encyclopedic Dictionary]. Vol. XXXVIIa (74). St. Petersburg: Brokgauz-Efron.
10. *Acta Sanctorum*. (1868) Augusti. Tomus Quintus. Parisiis et Romae. pp. 240–264.
11. Sepet, M. (1878) *Le drame chretien au Moyen Age*. Paris: Librairie Academique.
12. Ivanov, K.A. (1915) *Srednevekovyy monastyr' i ego obitateli* [Medieval monastery and its inhabitants]. 4th ed. Petrograd: Knigo-izdatel'stvo Tovarishchestva "Petrogradskiy Uchebnyy Magazin."
13. Anon. (1501) *Opera Hrosvite illustris virginis et monialis germane gente saxonica orte nuper a Conrado Celte inventa*. Nuremberg: Sodalitas Celticae.
14. Clédat Léon. (1896) *Le Théâtre en France au Moyen Age*. Paris: [s.n.].
15. L. Petit de Julleville. (1885) *Histoire du théâtre en France: Les comédiens en France au moyen âge*. Paris: [s.n.].
16. L.J.N. Monmerqué & Francisque Michel. (1842) *Théâtre français au moyen âge, d'après les manuscrits de la bibliotheque du roi. (XI-XIV siecles)*. Paris: Firmin Didot frères.
17. Merrill, B.A. (1918) *L'Origine et le developpement du drame liturgique latin*. Graduate School Boston University.
18. Chambers, E.K. (1903) *The Mediaeval Stage*. Vol. 2(3). Oxford University Press.
19. Stalnaya, V.Ya. (ed.) (1952) *Khrestomatiya po istorii zapadnoevropeyskogo teatra* [A Reader on the History of Western European Theater]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
20. Davidson, C. (ed.) (2011) *The York Corpus Christi Plays*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.

Сведения об авторах:

Чистюхин И.Н. – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры режиссуры, мастерства актера и экранных искусств Орловского государственного института культуры (Орел, Россия). E-mail: dom26@list.ru

Жукова Н.И. – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры режиссуры, мастерства актера и экранных искусств Орловского государственного института культуры (Орел, Россия). E-mail: zhua3@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Chistyukhin I.N. – Orel State Institute of Culture (Orel, Russian Federation). E-mail: dom26@list.ru

Zhukova N.I. – Orel State Institute of Culture (Orel, Russian Federation). E-mail: zhua3@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10.02.2021;
одобрена после рецензирования 22.11.2021; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 10.02.2021;
approved after reviewing 22.11.2021; accepted for publication 15.11.2023.

Original article

УДК 72

doi: 10.17223/22220836/52/11

HERITAGE OF MEDIEVAL ANATOLIAN TURKISH ARCHITECTURE: FROM PAST TO FUTURE

Caner Turan

Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul, Turkey, cinokoturan@yahoo.com

Abstract. Medieval Anatolian Turkish architecture is the result of the passion to create architectural space for functional and artistic purposes in Anatolian lands in the historical phase that emerged after the 1071 Battle of Malazgirt. In fact, it would be a much more correct approach to evaluate this passion not as a result but as a process. After the commanders declared their independence in the regions given to them because of serving in the Great Saljūq army, the Artukids, Saltūkids, Danishmend and Mengūjeks were established as the Early Turkish Principalities. These principalities synthesize several architectural elements in Central Asia, the elements being confronted on the way from Central Asia to Anatolia and currently existing elements in Anatolia together with the structural features of the neighboring states. They built many architectural structures such as mosque, madrasah, bridge, caravansary, shrine, and cupola. In this study, the typical characteristics of the Medieval Anatolian Turkish architecture, the sources that feed it and its specific aspects will be examined by making references to the structures built by the above-mentioned principalities. Since most of the legacy left by these principalities is still standing, it gives us important clues in terms of understanding the architectural aesthetics that prevailed at that time. When all these considered together, it is possible to mention about the existence of a Renaissance in the architectural field in Anatolia in the course of Middle Ages.

Keywords: Middle Age, Anatolia, Architecture, History, Art, Mosque, Madrasah, Cultural Heritage

Acknowledgement. I would like to thank some scholars for their useful suggestions on earlier versions of the article, as well as Prof. Dr. Nurcan Yazıcı METİN for her contribution to draw the general framework of the subject.

For citation: Turan, C. (2023) Heritage of medieval anatolian turkish architecture: from past to future. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 130–143. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/11

Научная статья

НАСЛЕДИЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АНАТОЛИЙСКОЙ ТУРЕЦКОЙ АРХИТЕКТУРЫ: ОТ ПРОШЛОГО К БУДУЩЕМУ

Канер Туран

*Университет изящных искусств им. Мимара Синана, Стамбул, Турция,
cinokoturan@yahoo.com*

Аннотация. Средневековая архитектура турецкой Анатолии является результатом стремления создать архитектурное пространство для функциональных и художественных целей на анатолийских землях на историческом этапе, возникшем после битвы при Малазгирте в 1071 г. На самом деле было бы гораздо правильнее оценивать это увлечение не как результат, а как процесс. После того как военачальники провозгла-

силы свою независимость в регионах, переданных им из-за службы в Великой армии Салджука, Артукиды, Салтукиды, Данишменды и Менгуджеки были созданы как ранние турецкие княжества. Эти княжества синтезируют несколько архитектурных элементов Центральной Азии, с которыми сталкиваются на пути из Центральной Азии в Анатолию, и существующие в настоящее время элементы в Анатолии вместе со структурными особенностями соседних государств. Они построили множество архитектурных сооружений, таких как мечеть, медресе, мост, караван-сарай, святилище и купол. В этом исследовании будут рассмотрены типичные характеристики средневековой анатолийско-турецкой архитектуры, источники, которые ее подпитывают, и ее специфические аспекты путем ссылок на сооружения, построенные вышеупомянутыми княжествами. Поскольку большая часть наследия, оставленного этими княжествами, сохранилась до сих пор, это дает нам важные ключи к пониманию архитектурной эстетики, преобладавшей в то время. Если все это рассматривать вместе, то можно упомянуть о существовании Ренессанса в области архитектуры в Анатолии в течение средневековья.

Ключевые слова: средневековье, Анатолия, архитектура, история, искусство, мечеть, медресе, культурное наследие

Благодарности. Я хотел бы поблагодарить некоторых ученых за полезные предложения по предыдущим версиям статьи, а также профессора, д-ра Нуркан Язычи МЕТИН за ее вклад в создание общих рамок темы.

Для цитирования: Turan С. Heritage of medieval anatolian turkish architecture: from past to future // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 130–143. doi: 10.17223/22220836/52/11

1. Introduction

After the Great Saljūqs triumphed against the Byzantine Empire at Battle of Malazgirt in 1071, the Turks dominated the Anatolia since the gates of Anatolia were opened for them. That is why the following four-hundred-years (that is, the 11th-12th-13th-14th centuries) on those lands witnessed a movement called Medieval Anatolian Turkish architecture. One of the important pillars of this architectural process is the architecture of the Early Turkish Principalities. The Anatolian lands experienced an architectural process by the Early Turkish Principalities of Artukids, Saltūkids, Danishmends and Mengūjeks. However, it should be noted that the architectural period of production belonging to the Early Turkish Principalities in the 12th century is more a period of preparation. The 12th century is mostly the period of Great Saljūqs establishing a political union in Anatolia. Before the huge dominance of Anatolian Saljūqs, architectural production was provided by the Early Turkish Principalities. In this sense, the Early Turkish Principalities are especially important to understand the architectural heritage they had left before they have faded away. The development of the structures like mosques, madrasahs, caravansaries, shrines, cupolas in Anatolia was ensured by them. In this study, the typical characteristics of Medieval Anatolian Turkish Architecture will be explained by giving reference to architectural works of Artukids, Saltūkids, Danishmends and Mengūjeks and also architectural tradition from Uyghurs and Karakhanids has been transferred to Anatolia by those principalities. Also, “Starting with the Uyghurs, Karakhanids and Ghaznavids, the dome problem continued with the Great Saljūqs, and the Anatolian Turkish architecture has reached magnificent monumental results that are unique in the world. It is possible to see the most vivid form of this in mosque architecture.” [1. P. 102] Since the fascinating development of mosque and madrasah in Anatolian Turkish architecture has been sustained by the Early Turkish Principalities, the

structural examples having been referred in this study are mostly mosques and madrasahs.

Turks have a habit of leading a life suitable for settling in the geography they move. Considering the historical process, Turks had naturally intense architectural interactions, especially after their introduction to Islam. However, the Islamic interpretations of the Turks are not first-hand Arap-Islamic, but Iranian-Islamic in origin. Therefore, the concentration of human resources in architectural production comes from Persian region. In other words, the architectural understanding, technical words concerning building and human resources synthesized with Islamic culture belong to Iranian geography. This situation also points to the geographical factors in the phase of Medieval Anatolian Turkish architecture. Construction experts from Horasan or Kermanshah region have been mentioned in the inscriptions on the buildings¹. For example, there is an inscription with Diyarbakır Grand Mosque mentioning a builder from the Kermanshah region of Iran came to work. Although Medieval Anatolian Turkish architecture is Islamic, there are several exceptions. For example, the tomb architecture in the Saljūqs stands somewhere between classical Islam and Christianity and does not actually draw a pure Islamic line. Therefore, Medieval Anatolian Turkish architecture has an architectural understanding put forward in both Islamic and Christian cultural environments. Furthermore, the definition of Anatolia when viewed through a motive by a geographical and cultural boundary is a broad definition. For example, while there was architectural production in Konya and Kızıltepe (two distant lands in Turkey) in the same period, we scrutinize both in the category of Medieval Anatolian Turkish architecture. However, the field we call Medieval Anatolian Turkish architecture, and its relations are different from today. At that time, Mardin region is more connected to Syria than Anatolia. In this regard, although there is a north Syrian connection in Konya by the Artukids, the relations of Medieval Anatolian characteristics in Konya and the ones in Mardin are different from each other. Of course, those differences are also reflected in architecture. Contemporaries and neighbors are particularly important for following the line of the architectural process.

After the Battle of Malazgirt in 1071 resulting in Turks entering Anatolia, some lands were handed to the commanders who took part in the conquest process as *iqta*², and in these regions, principalities were established with their names. For example, Artuqids was founded by the son of a Turkmen Bey named Eksük, Artuk Bey. The founder of Saltūkids is Saltūkid Bey. When Turks started to take power in Anatolia, that geography was not an empty space. In addition to this, the architectural and cultural accumulation created in Central Asia was also transferred to Anatolia. After adopting Islamic religion outside Anatolia and transitioning to settled culture, the development of Turkish architecture outside Anatolia has been affected by three states: Karakhanids, Ghaznavids and the Great Saljūqs. Those states affected the development of madrasah architecture in Anatolia within the framework of the continuity of Turkish architecture, and even influenced the 19th

¹ Inscriptions of the buildings are the most important written sources of the Early Turkish Principalities and Anatolian Turkish architecture period.

² Zaporozhets defines *iqta* basically as “the government endowed certain territories as payment for service in the armed forces. These territories, or more specifically, taxes collected from these territories were called *iqta*.” [2. P. 167].

century Dolmabahçe Palace in Istanbul in terms of its architectural and decorative features.

2. Medieval Anatolian Turkish Architecture

“Medieval Anatolian Turkish architecture was developed with continuous trials and errors, and this continuity is not a kind of simple repetition of plans and forms but searching for new spaces by protecting the traditional line” [3. P. 34]. By that, connection, continuity and uniqueness together has always shown itself implicitly or explicitly. For example, in the Great Saljūq mosques, the idea of a courtyard takes shape differently as an inner courtyard in Anatolia. In Kayseri Grand Mosque as a Danishmend building, the idea of an inner courtyard has been turned into a reality. An Artuqid structure of Harput Grand Mosque is one of the most important examples in Anatolia where the inner court plan scheme was applied, too. The general plan of the Old Malatya Grand Mosque of the Anatolian Saljūq also has an inner courtyard idea. The examples of monumental mosque architecture were created by the Great Saljūqs through Masjid-e-Jāmeḥ Isfahān and Masjid-e-Jāmeḥ Zaverie outside of Anatolia.

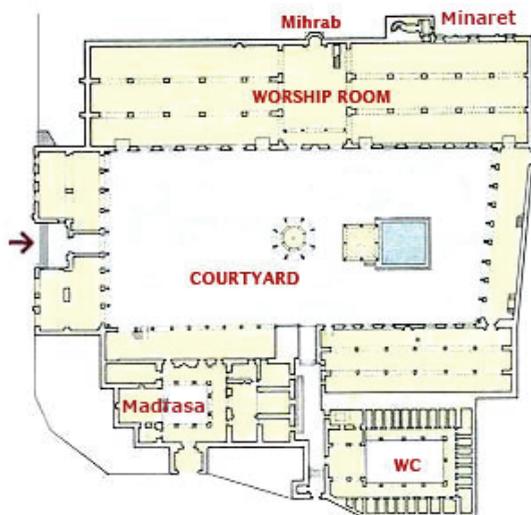


Fig. 1. Plan of Diyarbakır Grand Mosque, Diyarbakır
(Source: http://www.ne.jp/asahi/arc/ind/2_meisaku/35_diyarbakir/diy_eng.htm)

They are especially important as the plan examples developing parallel or transverse to the mihrab wall being appeared in Karakhanids or in the Leşker-i Bazar examples of the Ghaznavids. Among Turkish principalities, this situation can be found in Diyarbakır Grand Mosque, Silvan Grand Mosque and Kızıltepe Grand Mosque belonging to Artuqid architecture; and, in a Danishmend structure of Kayseri Grand Mosque. Those issues are the effects of the architectural and cultural environment referred to Central Asia.

One of the sources nourishing the Medieval Anatolian Turkish architecture is the cultural environment that already existed in these lands when the Turks came to Anatolia from Central Asia. The building and decoration material was mostly stone in Anatolia. Therefore, the Turks also used stones when they came to Anatolia. For

example, Bitlis Grand Mosque is a building made of cut stone. Even though brick minarets are characteristic of Medieval Anatolian Turkish architecture, Bitlis Grand Mosque's minaret is also made of stone. While Central Asian mausoleums are usually single-storey, the tombs in Anatolia are usually two-storey with grave floor and visiting floor. This is also an example of the impact of the cultural environment that has been pertinent in Anatolia. Plaster and wood have been used although the main aesthetic element in architecture is stone tile. The usage of stone-brick alternatives passing to the Turks through Byzantine is also important in terms of showing how geographic factors, contemporaries and neighbors influenced architectural features. Existence of a basilical plan scheme in Divriği Kale Mosque being a tribute to the Mengüjeks in Anatolia and Anatolian Saljūq structure of Burmalı Mosque in Amasya proves that there is a typological diversity regarding religious architecture in Anatolia. Brick was preferred as the top cover material. For example, bricks and glazed bricks are positioned in diverse ways in the minaret of Siirt Grand Mosque. "It is generally knitted with a horizontal flat pile in the lock knitting technique. They are also placed in vertical and cross stacks for decoration. The core and inner walls were built with horizontal stacking, in the lock (flat) knitting technique, the steps were built with one row of horizontal stacking at the bottom and vertical stacking above it." [4. P. 391] Brick is even used in the base of the minaret of this building. There is a brick minaret in Artuqids' Harput Grand Mosque, too. In terms of showing the continuity of Turkish architecture, the presence of the brick minaret setup is important in Saltūkids' Erzurum Kale Mosque. The minaret being the most important part of the mihrab wall of Danishmend's Sivas Great Mosque is also made of brick.

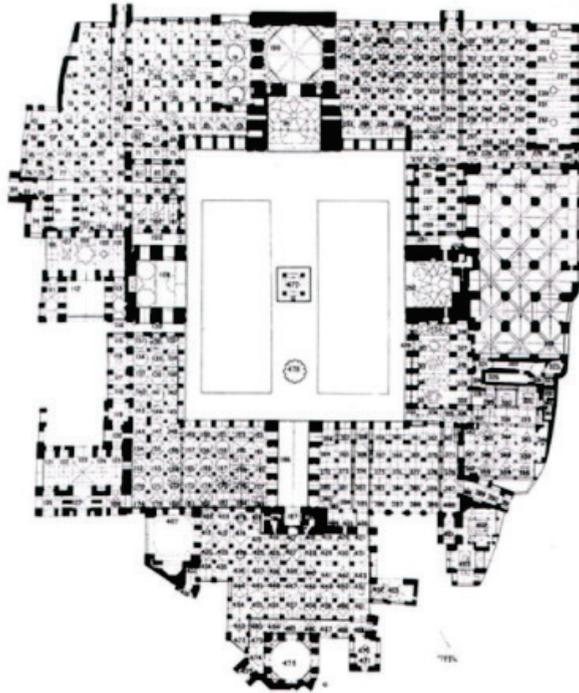


Fig. 2. Plan of Masjid-e-Jāmeḥ Isfahān, Isfahān
(Source: https://archnet.org/sites/1621/media_contents/62965)

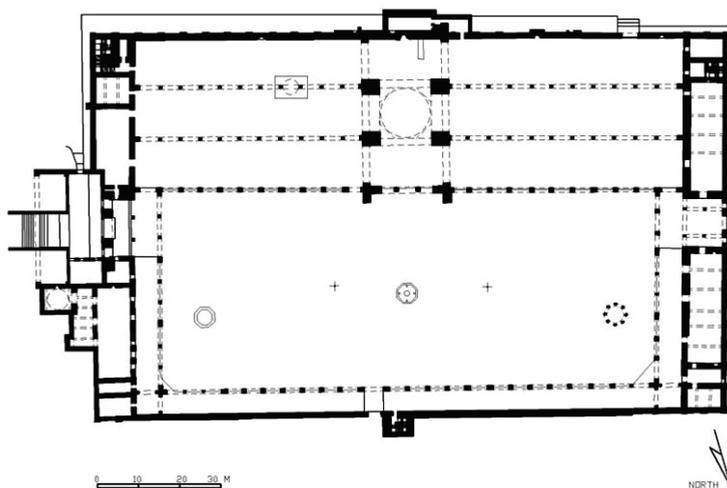


Fig. 3. Plan of Umayyad Mosque, Damascus.
(Source: https://archnet.org/sites/31/media_contents/44546)

There are two important schemes in the development of the mosque plan in the Medieval Anatolian Turkish architecture: The Umayyad Mosque model as the Islamic one, and the Masjid-e-Jāmeḥ Isfahān model as the Central Asian one. As the dome in front of the mihrab wall gradually dominates the space, the courtyard loses its significance in Diyarbakır Grand Mosque, Bitlis Grand Mosque and Siirt Grand Mosque. The dome comes into prominence as a development related to the actual space. The plan of the dome in front of the mihrab that develops transversely or parallel to the mihrab wall is a variation of the multi-legged grand mosque model that is mentioned in the upper head in Medieval Anatolian Turkish architecture. Artuqids' Harput Grand Mosque has a plan scheme connected to the Great Saljūqs. This plan scheme of dome-iwan-courtyard together exists in the Old Malatya Grand Mosque as a 13th century structure of Anatolian Saljūqs. The fact that Great Saljūq structure of Diyarbakır Grand Mosque has an Islamic model plan scheme shows that Medieval Anatolian Turkish architecture did not copy these models exactly. The Islamic model undoubtedly influenced the Great Saljūq architecture but it should be noted that the classical Islamic Mosque model does not have a dome. This model has a vertical development to the apse wall in the basilical plan scheme and consists of naves. For example, Mengüjeks' Kale Mosque also known as Süleyman Pasha Mosque has a rectangular plan divided into three naves with two rows, six bearing legs and conforms to the basilical plan scheme definition. The dome in front of the mihrab in the Artuqids' Silvan Grand Mosque, on the other hand, presents a unique combination of the dome built by the Melikşah in Masjid-e-Jāmeḥ Isfahān, and the dome in front of the altar in the Leşker-i Bazar Grand Mosque of the Ghaznavids. The dome in front of the mihrab in the Kölük Mosque-Madrasah is an extension of the Central Asian Mosque tradition in which the idea of an inner courtyard is kept alive, and the luminous lantern just behind this dome is another important example in terms of understanding the connections. In fact, the setting of the Kölük Mosque courtyard as a madrasah looks like the one in other Saljūq structures dating to the 13th century and even in the Ottomans. In Danishmend structure of Kayseri Grand

Mosque, is there a luminous lantern arrangement where the idea of the inner courtyard is taken place, too.



Fig. 4. Kayseri Grand Mosque, Kayseri.
(Source: <https://okuryazarim.com/kayseri-ulu-cami/>)

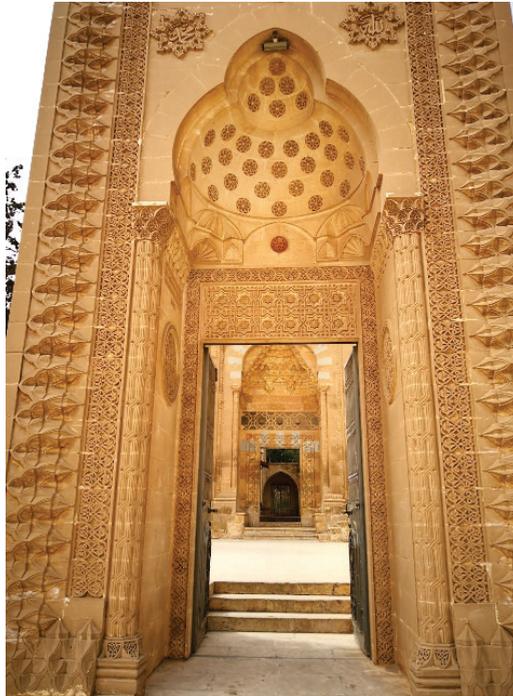


Fig. 5. Crown Door Arrangement of Mardin Latifiye Mosque, Mardin
(Source: https://mekan360.com/sanaltur_mardin-latifiye-camii-latifiye-mosque_89.html)

In the period of the Early Turkish Principalities and Anatolian Saljūqs existed in Anatolia, the neighbors should be reviewed to understand the connection and the eclectic characteristics. There are Islamic groups such as Ayyubids and Mamluks

in the Southeast. In fact, Ayyubids and Anatolian Saljūq were taken “as opponents to each other were always competing with each other to exert dominance over those principalities” [5. P. 37] Artuqids played a key role in the transfer of their architectural effects to Anatolia due to the geographical factor. For example, while the two-color stonework on the front door of the Kızıltepe Grand Mosque has the effects of the Zengid¹ architecture, this is also one of the proofs that the Northern Syria-Anatolia connection was established through the Artukids. The stonework seen in the three-segmented crown door configuration of the Mardin Latifiye Mosque has the Zengid effect. Isa Abu Dirhem as the architect of the Diyarbakır Zinciriye Madrasah also worked in the Zengid service and he brought their stonemasonry expertise to this madrasah. In Diyarbakır Mesudiye Madrasah the effects of a master working under Zengids can be observed, too. There are good examples of Ahlatlı stonemasonry in Divriği Grand Mosque and Hospital as the work of Mengüjeks. Tbilisi experts also worked on the stone ornaments of the same structure, and knotted joints formed by moldings associated with the Zengid architecture on the door on the east facade of the building. Georgian influences came from the east. In particular, the Georgian tradition has architecturally influenced the Saltūkids established in the region. The triangular pediment setup and twin circular arches on the Emir Saltūkid Tomb were remarkably similar with the Georgian churches in that region. Also, vertical triangular niches in Georgian structures “were used in some Islamic structures in Anatolia as well. The most interesting and unique example of this is Emir Saltūkid Tomb” [6. P. 245].



Fig. 6. Emir Saltūkid Tomb, Erzurum

(Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emir_Saltuk_Tomb_-_Emir_Saltuk_T%C3%BCrbesi_03.jpg)

¹ *Zengids* is the dynasty founded today's northern Iraq and Syria region between 1127 and 1222. They are famous for their production of fines metal inlay with bronze and also silver. Most of those craftsmen took their highly improved techniques out of the land of their dynasty. Thanks to geographical vicinity, their effects are felt in so many architectural structures in Anatolia.

The fact that the dome in front of Medieval Anatolian Turkish art has given its weight to architecture in a substantial extent due to the need for a new homeland. Realizing the absence of mosque in the geography landed, they built it there due to the need. They built caravansaries and inns for similar reasons. Many different kinds of structures like mosques, tombs, madrasahs, fountains, baths, bridges, mansions and palaces were built. A prominent issue regarding Turkish architecture is that most of these buildings were designed with the personal wealth of the rulers, religious leaders and notables of the city without creating a burden to the state treasury. Of course, there were also structures financially supported by the state treasury, but not very much. For instance, military structures were built from the state treasury. Construction of the fortresses and their maintenance were done by the state treasury. However, in general, the Turkish zoning system has been individualistic and the foundation system¹ has been used.



Fig. 7. Gazelle/Deer figures, Melikşah Tower on Diyarbakır Walls, Diyarbakır
(Source: [7. P. 870])

Figured plastic decoration has appeared extensively as a decoration style in Anatolian geography. These figures have been real or surreal. As they are bird, dove, elephant, rabbit and human figures; sphinx, dragon, lion mixed figures, harpy, heraltic figures are also located as surreal depictions, and Central Asia is the main location of this effect. For example, in Diyarbakır Grand Mosque, there are plant, animal and human figures on inscriptions of distinctive characteristics. Again, in the Melikşah Tower on Diyarbakır Walls, there are gazelle and deer figures, as in the Nur Tower, figures like galloping horse, bird, lion, falcon, gazelle in the reliefs together with flower kufi inscriptions. Just above the double-headed eagle was put as a reign symbol. There is a throne symbolism with the horse figures on both sides. The use of animal figures between the inscription text is a rare example not seen generally in Turkish art. Two lion figures on the Ahmedek or Aslan Tower take 3-line inscription in between on Divriği Castle belonging to the Mengüjeks. There are figures like double-headed eagle and falcon as the

¹ *Foundation system* has a major role in Turkish system of governance. It is kind of a system that the owner of the property leaves its rights on private property. However, it does not mean that the owner leaves it to the government. That is why the foundation property belongs neither person nor the government. It belongs to a third-party called *society property*. Thanks to foundation system, so many services like education, health, zoning, etc. are being done by not placing great burden on the economy of the government. Madrasahs are governed by the economical sources of foundation system as general.

symbol of power in the outer corners of the western gate of the Divriği Great Mosque and Şifahane (Hospital) of the Mengüjeks. On the door of the Şifahane, there are twin windows, gothic decorations and reliefs, and human figures attracting attention. There is no other example of the stone dressing used in the main portals in this schema. The decorations have reached a sculptural dimension in such a 3-dimensional way. In addition to this, a human figure was used in the Karatay Caravansary. Such a figure is there on the facade of Niğde Aleaddin Mosque. There are figured reliefs on the Silvan Malabadi Bridge as an Artuqid structure although it is not available today. There is a double-headed eagle crest on the wiping belt, which takes the form of three lines in the middle area in the Grand Beden Tower. There are sphinx reliefs on both sides. At the bottom, there are also mutually symmetrically placed lion reliefs. The tails of the lion reliefs are in the form of dragon's. There are ornaments with lion figures and eagle crests on the Diyarbakır Yedi Kardeş Tower.



Fig. 8. Yedi Kardeş Tower on Diyarbakır Walls, Diyarbakır
(Source: <https://www.pbase.com/dosseman/image/5218389>)

Various animal figures were used in round arched inward curved niches in Erzurum Emir Saltükid Tomb. Figures such as griffins, dragons, eagles, rabbits, bulls, and mice are some of them of which are examples of figured decoration in Anatolia in this period. But it is a specific example of the use of such a variety and number of figures in a tomb structure. These similar and diverse figures were also used in the fountain iwan of the Karatay Caravansary. As it can be understood, there are human, animal, and surreal figures described in Medieval Anatolian Turkish architecture.

The art of this period is displayed as a common motif and language in all decorative arts. Geometric ornaments are decisive in Central Asian Turkish Architecture. They can appear on the border ornaments of the main portal and the border gilding in the art of calligraphy. A sphinx or dragon figure on the stone decoration of the caravansary is similar with the ones on carpets in the Saljūqs. There is a scabby character on the border of the portal.

Calligraphy is important in geometric decoration. They include figures like dragons belonging to pre-Islamic beliefs. This also includes the Central Asian influence. As geometric ornament has a major importance in Medieval Anatolian Turkish architecture, then vegetal decoration, figured decoration and writing as an ornamental element are used with the order of importance. In the first half of the 13th century, geometric ornaments are dominant, and herbal decoration after the first half of the same century. There is a figural decoration concentrated in the 13th century, but it is prevailing in every period. There are also writing decorations in every period, but the density is mostly in the 13th century. For example, in the Artuqids' Silvan Grand Mosque, there is a mihrab with inscriptions and floral geometric ornaments.

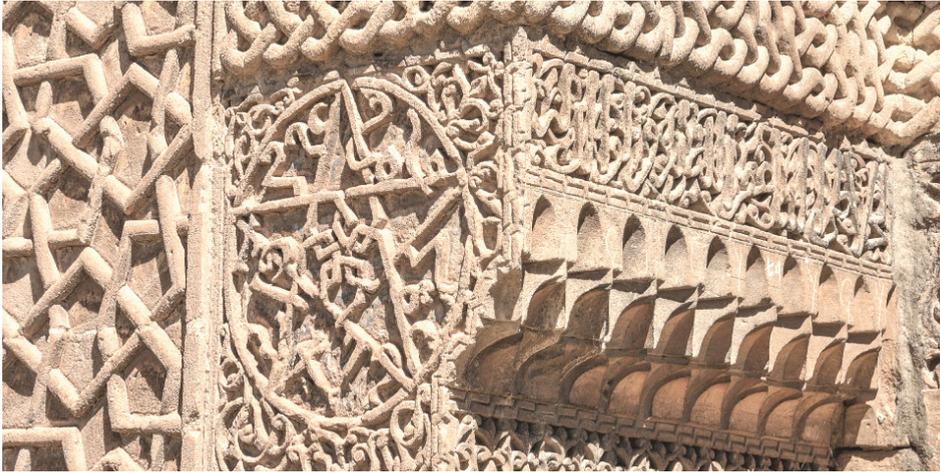


Fig. 9. Mama Hatun Cupola, Erzincan

(Source: <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/mama-hatun-kumbeti>)

Again, on the stone altar of the Kızıltepe Grand Mosque, are there both vegetal and geometric ornaments. Furthermore, there are kufic inscriptions, geometric interlocking knitting and star motifs on the minaret pedestal of Siirt Grand Mosque as geometric, herbal and kufic decorations in the Mama Hatun Cupola in the Tercan Mama Hatun Complex of Saltükid structure. Above the balcony of Danishmends' Sivas Grand Mosque there are geometric decorations made of brick and glazed brick. There are geometric ornaments on the main portal of Mengüjeks' Kale Mosque and geometric arrangements on the corner columns. The most monumental one of the four main portals of Divriği Grand Mosque is *the baroque door or the qibla door*. It has unique stone decorations. The tree of life was created in the order of palmettes surrounding the door from two directions. Double leaves, palmettes and lotuses are considered as motifs. The motifs are filled with rumi, stars and geometric forms. Divriği Grand Mosque is also important in terms of exemplifying how the ornaments that make the building unique is an important architectural element, too. Özbek says, "The decoration in Divriği may bear traces from Konya, Georgian, Armenian architectural traditions, Iranian stucco decoration and Central Asian memories in its motif-scale analysis, but it is an original creation in terms of design and fiction. It is emphasized based on the portal" [8. P. 149].

The development of mosques and madrasahs was provided by the Early Turkish Principalities in Medieval Anatolian Turkish architecture. The first examples of madrasahs with open courtyards in Anatolia were built by the Artukids and it was the Hatuniye Madrasah in Mardin. Danishmends built the first examples of madrasahs with a covered courtyard in Anatolia.



Fig. 10. Details, Baroque Door, Divriği Grand Mosque, Sivas
(Source: http://www.divrigiulucamii.com/tr/Cennet_Kapi_4.html)

In this sense, Tokat and Niksar Yağlıbasan Madrasahs being built in the middle of the 12th century are the first examples of Anatolian madrasahs with closed courtyards or domes. Another critical issue belonging to Danishmends is that the arrangement we call the *maksoorah*¹ in the Garipler Mosque in Tokat. In this period, it is quite widespread practice to associate the mausoleum with the architecture. People who have made the structure can prefer many distinct types. But in the madrasah, they prefer to be buried in the corner. Therefore, either one of the places of the madrasah becomes tomb or the shrine is located outside the main iwans and side iwans. This situation is a distinctive feature in Medieval Anatolian Turkish architecture. For example, Mardin Şehidiye Madrasah has a mosque and a tomb. Again, the small domed structure at the corner of Diyarbakır Zinciriye Madrasah² could be a shrine. Also, there is a tomb space at the corner of Mardin Sultan Isa Madrasah. The fact that the owners of Artuqids' Mardin Hatuniye

¹ *Maksoorah* is the special part of a mosque and it is reserved for the ruler of the government. The aim is to protect the ruler from any potential danger and to provide a safe praying process.

² Diyarbakır Zinciriye Madrasah "The small central courtyard surrounded by porches resembles the courtyard of a Diyarbakır house with all its dynamic and distracting construction techniques, materials and arches" [9. P. 230].

Madrasah and Saltükids' Tercan Mama Hatun Complex are woman and it shows that female builders have a prominent role in Medieval Anatolian Turkish art.

3. Result and Evaluation

In this study, the typical characteristics of Medieval Anatolian Turkish Architecture have been explained. As these features were revealed, examples were given over the architectural works of the Early Turkish Principalities. In general, in the period immediately after the conquest, the Great Saljūqs built several structures in Anatolia. The architectural process continued by the principalities “created a kind of Renaissance in the field of architecture” [3. P. 34] As the Northern Syria-Anatolian connection was established by the Artukids, many architectural works belonging to the Artukids, Saltükids, Danishmends and Mengüjeks have reached today. It is possible to say that in general, rich figurative ornaments can be observed, and that their contemporaries and neighbors shaped the architectural accumulation. For example, Saltükids have Georgian architectural influenced high rim fronted mihrab domes, and the bright lantern just behind the front of the mihrab dome of the Kölük Mosque Madrasah, which makes the Danishmend people use the idea of an inner court, is an extension of the tradition of the Central Asia mosque. Considering all these issues together, it is possible to state that the Medieval Anatolian Turkish Architecture had its own developments by using the heritage of the past with great virtue and transferred all these with great delicacy to the future. Therefore, it deserves a detailed examination from the art historical perspective.

References

1. Aslanapa, O. (1991) *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi* [The Beginning and Development of the First Turkish Architecture in Anatolia]. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi.
2. Zaporozhets, V.M. (2012) *The Seljuks*. Hannover: European Academy of Natural Sciences.
3. Altun, A. (1988) Orta Asya Türk Sanatı ile Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Mimarisi [Central Asian Turkish Art and the Architecture of Seljuks and Principalities in Anatolia]. In: *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
4. Öztürk, Ş., Kılazvu, B.N. & Ve Karakuş, Ü.C. (2007) Siirt Ulu Cami Minaresi. *Vakıflar Dergisi*. 13. pp. 385–405. [Online] Available from: <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/727/%c3%96zt%c3%bcrk%26K%c4%b1lavuz%26Karaku%c5%9f.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accessed: 7th March 2021).
5. Sümer, F. (1990) *Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri* [Turkish Principalities in Eastern Anatolia during the Seljuk Period]. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
6. Tunçer, O. (1978) Anadolu Türk Sanatı ve Yerli Kaynaklarla İlişkiler Üzerine Bir Deneme [An Essay on Anatolian Turkish Art and its Relations with Local Sources]. *Vakıflar Dergisi*. 11. pp. 239–270. [Online] Available from: <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1172/Tun%c3%a7er.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accessed: 7th March 2021).
7. Parla, C. (2014) Büyük Selçuklu Sultanı Melik Şah'ın Diyarbakır'da Yaptırdığı Zafer Anıtı İki Burca İkonografik Yaklaşım [Iconographic Approach to Diyarbakır's Two Monumental Victory Towers Made By Malik Shah The Sultan of Great Seljuk]. *Journal of Turkish Studies*. 9(10). pp. 865–865. [Online] Available from: <https://doi.org/10.7827/turkishstudies.7476> (Accessed: 7th March 2021).
8. Özbek, Y. (2009) Anadolu Türk Mimarisinde Taş Süsleme [Stone Decoration in Anatolian Turkish Architecture]. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 7(14). pp. 141–169. [Online] Available from: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/653598> (Accessed: 7th March 2021).
9. Altun, A. (2006) Anadolu'da Artuklu Devri Medreselerinin Plân Şemaları Üzerine Notlar [Notes on the Plan Schemes of Artuklu Period Madrasahs in Anatolia]. *Vakıflar Dergisi*. 10. pp. 229–233. [Online] Available from: <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1628/Altun.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accessed: 7th March 2021).

Information about the author:

Turan C. – Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Art History (Istanbul, Turkey).
Email: cinokoturan@yahoo.com

The author declares no conflicts of interests.

Сведения об авторе:

Туран К. – Университет изящных искусств Мимара Синана, факультет истории искусств (Стамбул, Турция). Email: cinokoturan@yahoo.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

*Статья поступила в редакцию 07.03.2021;
одобрена после рецензирования 09.04.2022; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 07.03.2021;
approved after reviewing 09.04.2022; accepted for publication 15.11.2023.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 75.03, 75.041.5

doi: 10.17223/22220836/51/12

РЕБЕНОК БЕЗ ЛИЦА: ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ РУССКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Дарина Александровна Абдуллина

*Комитет по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия, darina-abdullina@rambler.ru*

Аннотация. «Детский код» (Ю.Н. Гирин) авангарда включал в себя целый спектр явлений, определивших особенности видения мира и его отражения в творчестве художников 1910–1920 гг. Он влиял и на то, как понимали и изображали представители авангардистских течений образ ребенка, в том числе в детском портрете. Многие из них, обращаясь к данному типу жанра, пересматривали традиционные «формулы презентации» малолетних моделей. Правда, европейские и отечественные авангардисты в детских портретах демонстрировали как общность черт, так и существенную разницу.

Ключевые слова: детский портрет, русский авангард, советский авангард, европейский авангард, детский образ, пластический эксперимент авангарда, история детства

Для цитирования: Абдуллина Д.А. Ребенок без лица: детский портрет в живописи русского и европейского авангарда // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 144–156. doi: 10.17223/22220836/52/12

ART HISTORY

Original article

CHILD DEPRIVED OF FACE: CHILDREN'S PORTRAIT IN RUSSIAN AND EUROPEAN AVANT-GARDE

Darina A. Abdullina

*Committee for Science and Higher Education of the Government of St. Petersburg,
Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen, St. Petersburg, Russia,
darina-abdullina@rambler.ru*

Abstract. Among the variety of creative “formulas” proposed by avant-garde artists, the portrait image of a child has turned into an actual form of resetting “past words and images”, as well as a search for a new articulation to talk about the main thing: about the future. Avant-garde artists created portrait of a child as a project, which distinguished it from that of Russian and European predecessors. At the same time, its presentation in Russian and German artistic practices, for example, diverged greatly.

Children portrait images of European avant-garde borrowed a lot from post-impressionism and fauvism. Alexei von Jawlensky de-individualized portraits turning them into symbols of a spotless childhood. August Macke painted his son Walter, eventually in the form of still lifes representing baby items. Emil Nolde and Oskar Kokoschka, fascinated by children's spontaneity, portrayed them in Archaic style or in the style of the Middle Ages, sometimes these artists even inclined to the childish primitivism. Their images of children are full of life, but lack the features of a real being. They address children in general and attempt to look at the child and the world through his eyes, according to his way of viewing things.

There was also another approach. Thus, in the art of Ernst Ludwig Kirchner the images of children became "comprehensive portraits", but with elements of erotica that were previously unthinkable to apply for the genre. It was as if the child was removed by him from the unattainable heights of the children's world, likened to Paradise in romanticism, and reduced to the form of expression of the artist's inner self devoured by passions. Avant-garde artists tried to create in a way that had not previously been accepted and even was recognized as taboo, including the issue of child sexuality. The portraits of that period also reflected that side of childhood, which is associated with illnesses, fears, dreams, and semi-delusional fantasies. And this is a reason behind extraordinary brightness and expressiveness of the images, deconstruction of forms.

In the Russian avant-garde, the image of a child had a different meaning and expression. Mentality of Russian artists associated the child's face with the ideal face of the infant Christ and interpreted it according to the national traditions of portraiture. Artists often turned to the icon as a source of inspiration for the formation of imagery and, perhaps because of this, remained in relation to the child model, like their predecessors, restrained and serious, demonstrating an invariably respectful attitude towards it, without any sexual or other overtones.

While German artists discovered the baser traits in the child more peculiar to the sinful adult world and perhaps to their own nature, for our painters, even those who were fascinated by radical experiments, the child was a subject strongly associated with ethical meaning.

The unprepared, unconfined, plastic in them, which is so characteristic of childishness, was considered by them as a kind of prototype, from which a new person should be molded. The question of such "molding" in the Russian avant-garde sounded sharper than in the European, especially in the light of the cultivation of the idea of a "new person" in the Soviet period.

Keywords: Children's portrait, Russian avant-garde, Soviet avant-garde, European avant-garde, children's image, plastic experiment of the avant-garde, childhood story

For citation: Abdullina, D.A. (2023) Child deprived of face: children's portrait in russian and european avant-garde. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 144–156. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/12

Авангард – сложнейшее явление XX в., поиск в «беспорядочном нагромождении теснивших друг друга „измов“ очертанья некоего целостного тела» [1. С. 293] которого, если не только-только начинается, то определенно продолжается. С начала прошлого века в европейском и отечественном искусстве царило многообразие индивидуальных манер, принципов и манифестаций. Авангардисты по обе стороны границы ставили различные проблемы, искали новые пути и формы, находили их или не отыскивали никакого решения, но одинаково пристально с надеждой вглядывались в будущее. Это футуристическое видение, вероятно, и могло делать для них чрезвычайно важными лица тех, кто будет жить в будущем, т.е. детей. Так, Ю.Н. Тынянов отмечал, что в литературе авангарда того времени «ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые „нормы“ метра и слова» [2. С. 233]. Похожее происходило и в живописи, в которой «детский код» подвергся коренному пересмотру. Этот процесс был тесно связан с тем строительством «нового мира», к

которому так стремились авангардисты [3. С. 15]. Вместе с ним предполагалось и «проектирование / искусственное формирование человеческого существа» [4. С. 214], что и определяло интерес к миру детства. Более того, в своих мечтах о «тотальном произведении искусства» (Б. Гройс) авангардисты говорили на таком художественном языке, что зритель нередко восклицал: «Это же может каждый ребенок!».

В свете этого в данной статье предполагается осветить ранее обойденную вниманием исследователей сферу, а именно детский портрет в творчестве художников русского и европейского авангарда. Речь здесь идет о сравнении детских образов наших живописцев с портретами кисти современных им иностранных авторов. Поскольку под термином «авангард», как правило, понимаются различные течения в искусстве, то в предлагаемый анализ войдут работы экспрессионистов, фовистов, датаистов, футуристов и представителей некоторых других движений, которые формировали общее поле авангарда 1910–1930-х гг. и проявляли интерес к названной проблеме.

Поиск взаимосвязей между отечественным и европейским авангардом сейчас как никогда актуален. В области изобразительного искусства его ведут А.Д. Сарабьянов [5] и Е.А. Бобринская [6], исследующие феномен русского авангарда, в том числе в контексте мирового художественного процесса. Сквозь призму портретного жанра эта проблема освещается Я.А. Тугендхольдом [7], а также звучит в каталогах Русского музея к выставкам «Портрет XX века» [8] и «Лицо. Образ. Время. Изображение человека в искусстве. От модернизма к современности» [9]. Портрет в творчестве художников-авангардистов является объектом изучения в написанных в разное время статьях И.А. Доронченковым [10], М.Н. Цветаевой [11], А.Г. Раппапортом [12], Н.В. Злыдневой [13], А.А. Дубицкой [14], Г.М. Амировой [15] и другими исследователями. Несмотря на глубокий анализ закономерностей в развитии авангардного портрета, в данных публикациях авторы ни слова не пишут о детском портрете и теме детства в целом, игнорируя их значение для «нового искусства». Видимо, в глазах исследователей они пока теряются на общем фоне серьезных и «взрослых» проблем авангарда, которые на данном этапе требуют глубокого осмысления. Хотя обращение к ним могло бы внести лепту в формирование «целостного тела». Пожалуй, единственный труд, в котором детская тема в живописи «советского авангарда» прослеживается, – это каталог выставки «Дети Страны Советов» [16], которая прошла в Русском музее в 2017 г. Она стала важным этапом в череде выставочных проектов крупнейших музеев России, касающихся темы истории детства и показывающих ее растущую востребованность.

Указанные труды в разных ракурсах представляют авангард глобальным художественно-идеологическим комплексом [17], создатели которого знали друг друга, участвовали в совместных выставках и объединениях. Так, авторы сборника «Moderne Kunst – was ist das?» выстраивают его содержание на основе сопоставления образов и тем в творчестве немецких и отечественных авангардистов, находя много общего [18]. Так и портреты реальных мальчиков и девочек, которые писались по обе стороны границы, обнаруживали общность в подходах к «прочтению» и «построению» живописного образа. В детском портрете, как и в других жанрах, происходил своеобразный сброс «прошлых слов и прошлых изображений», пересмотр и синтез в новые фор-

мы. Авангардисты искали «новую артикуляцию» [19], в том числе, чтобы говорить о будущем, а ребенок был этим самым будущим. Поэтому они не изображали его, а словно познавали и размышляли о нем. Так, С. Вьетта считал, что на рубеже веков в искусстве фигурировало уже «изображение не «предметов», а «способ познания предметов» [20. С. 4]. Правда, авангардисты «познавали» ребенка, его мир, способ видения и отражения его в художественной форме схоже и различно одновременно. Разница была обусловлена скорее всего пресловутым «контрастом между традиционным русским образом жизни и западным научно-техническим прогрессом, приземленностью и урбанизацией, религией и причиной амбивалентного отношения России к Западу и модернизму» [21. Р. 20]. Это же определяло и те концепты детства, на которые они ориентировались.

Авангардисты проводили четкий водораздел между «портретностью внешней» – «маской, искажающей внутренний смысл» и «внутренними вибрациями» [22. С. 494]. Последние, с точки зрения авангардистов, следовало изображать. «Вибрации» внутреннего «Я» художников и «Я» маленькой модели словно совпадали, поскольку в них одинаково звучали жажда поиска новизны и креативность, а также желание отказаться от стереотипов и штампов, найти «пространство резервации» (Ю. Хабермас). Тем самым детский портрет приобретал функцию знака такого рода синтеза. Особенно этот аспект понимания детской темы актуализировался в период социальных катастроф, которыми было полно то непростое время. В наивности и детскости тогда находили условие становления необходимого для творчества трагического внутреннего опыта.

В процессе поиска «новой артикуляции» авангардисты пришли к тому, что «физиономия» для портрета уже была не так важна, и уж тем более детская, к которой и до этого относились вольно, то «одевая» маску «невинного ангела», то «примерного ребенка», то делая «уменьшенной копией взрослого». Художники интересующего нас периода попытались сбросить эти маски и изобразить ребенка не так, как было принято раньше, а по-другому. Они предложили не фокусироваться на детском лице вообще. Для них любой живой организм был подобен «веществу, случайности, некому агрегату, животному, безумному изделию» [23. Р. 223]. Поэтому и «охватывать» его следовало как целостность разрозненных частей и их систем.

От этого отечественные и европейские портретисты с азартом упрощали, искажали и видоизменяли облик ребенка разными способами, но при этом добивались сходства. Делали они это «не прямо, а своеобразными, условными средствами» [1. С. 348]. Во главу угла ставилась совокупность признаков и черт, увиденных и «схваченных» авторами за счет поз, жестов, обстановки, костюма, предметов и прически. Например, А.Ф. Пахомов в картинах «Девушка, собирающая цветы» (1928) и «Мальчик» (1929) изобразил моделей как «сумму контрастных форм» [8. С. 199]. Оба ребенка сидят, но так, как свойственно только им и никому больше. При этом черты их лиц переданы условно, буквально несколькими линиями. Как и Пахомов, многие художники-авангардисты увлекались передачей движений ребенка и специфических поз. Согласно Н.М. Жинкину, именно в них «скрывалось» главное отличие живой модели от вещи [24. С. 28]. Они делали акцент на движения рук, наклон и поворот головы. Большую роль также играл цвет. Так, впечатление от характера и

темперамента маленькой модели художник стремился передать за счет одного цвета или некой совокупности локальных цветовых пятен.

Увлеченный детским творчеством, В.В. Кандинский писал, что «одаренный ребенок, помимо способности отвергать внешнее, наделен властью облачать оставшееся внутреннее в форму, обнажающую это внутреннее в форму с наибольшей силой и таким образом воздействующую (или говорящую)» [25. С. 45]. Не эта ли особенность, увиденная авангардистами в детском мире, сказалась на сложении индивидуальных стилей и принципов современных моменту художников, тяготеющих к детскому мировосприятию? Так, в композициях Кандинского детские образы встречаются редко, но иногда они, можно сказать, «угадываются». Для художника не существовало предмета, как и субъекта. Но была связанная с детским образом, как и со многими другими, особая «сила палитры» [26. С. 199], а также по-детски «игровое» отношение к образам и художественным средствам. То же самое можно обнаружить и в творчестве других авангардистов, в том числе западных. Например, П. Клее изображал детей как динамичное соединение красочных форм. Причем для образа ребенка автор стремился выбирать максимально теплые оттенки цвета, приближаясь к не характерной для него монохромности. В этом опять проступают попытки найти новую «формулу презентации» для маленьких моделей.

Время, одинаково неблагоприятное и для художников, и для детей, подарило детскому портрету небывалую ранее эмоциональность, особенно в немецкой версии экспрессионизма [4. С. 296], рожденного в рамках обострения социальных противоречий в послевоенное время. Достаточно вспомнить детские портреты кисти Л. Коринта, О. Дикса, Г. Мюнтер и других авторов. Они поражают не только яркой эмоциональностью маленьких моделей в спектре от лихорадочной веселости до полнейшего равнодушия, но и буйством цвета. Ранее сдержанный в этом плане тип жанра у европейских мастеров словно утрачивал любые грани разумного, напоминая красочные феерии детского рисунка. Однако в портретах кисти наших мастеров синонимичность «детского» и «яркого» была не так выражена. В отношении маленьких моделей они сохраняли свойственную нашему варианту типа жанра сдержанность [27. С. 10]. Это касалось и цвета. Например, рядом с работами кисти той же Г. Мюнтер портрет сына художника Аполлона (конец 1910 – начало 1920 г.) кисти А.А. Лентулова кажется мягче и монохромнее, даже несмотря на не раз отмечаемую исследователями склонность этого художника к «цветовому веселью» и «праздничной колористической феерии» [18. Р. 57].

«Человеческое тело в авангардистской поэзии становится источником тропов, сюжета, лейтмотивов; телесность – одна из центральных категорий авангардистской поэтики» [20. С. 9]. Следовательно, детское тело в глазах художников-авангардистов виделось совершенно уникальным. Так, Д. Вертов писал в манифесте «киноков», что «видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод – вот наша ближайшая задача» [28. С. 97]. Таким образом, «молодой организм» ребенка, с точки зрения авангардиста, – это также нечто неготовое, незамкнутое и пластичное. Его можно рассматривать как

набор элементов, из которых можно слепить / составить нового человека. И это стало возможно только тогда, когда человек лишился иллюзии божественности [23. Р. 224]. Так, образы животных и детей, выходявших из-под кисти Ф. Марка, были одинаково обобщены и схематичны, чтобы показать скрытое в них «духовное», отбросив все лишнее и «безобразное», т.е. цивилизованное.

Нельзя также не заметить то, что образы мальчиков и девочек в портрете под кистью наших мастеров редко поддавались кардинальным трансформациям. Изображения словно деликатно «подстраивались» под манеру того или иного мастера, но не «перестраивались». «Строение ребенка» и «живописное строение» сосуществовали в гармонии, поскольку этого требовала суть портретности. Так, Н.И. Жинкин отмечал, что в современном ему портрете «формы характерного» в ребенке могут быть доведены до «любой ступени обобщения» в спектре от «телесной декоративности» до «индивидуального лица» [24. С. 29]. В то же время в русском авангарде вопрос «лепки» формы стоял острее, чем в европейском. Особенно тогда, когда он вошел в «советскую» фазу своего развития. В тоталитаризме, согласно С.С. Аверенцеву, «людям и следует быть незавершенными, несовершенными, неготовыми, чтобы их можно было лепить, ваять, перековывать, используя их детскую пластичность и постоянно уравнивая это вечное детство со смертью, ребенка – с трупом» [29. С. 120]. Отсюда и эмоциональная отчужденность модели, граничащая с ощущением «мертвенности», будто она – это не полноценный человек, а пока незавершенная протоформа. И все это в синтезе с активным поиском авторами формы для «лепки» «нового человека». Для этого подходила более экспрессионистическая с нотками импрессионизма манера, которая порой в отношении детских образов проявляла себя в творчестве тех мастеров, которые были к ней не склонны. Например, рядом с «безлицыми лицами» взрослых людей К.С. Малевича существовали яркие и нежные образы детей, таких, как, например, портрет Уны (1932). Точно так же происходило и в редких детских портретах нашего футуриста О.В. Розановой. Она видела детские образы в духе неопрIMITИВИЗМА – «русского варианта экспрессионистического течения в европейском искусстве» [18. Р. 39]. Так, в портрете девочки (1910–1911) читаются лапидарные формы, эффектно контрастирующие серые, синие и белые краски. Замкнутость и плотность композиции дают ощущение фокусировки на модели и диалога, но абсолютно без характерной для художницы «конструктивной переработки». Еще одним характерным примером является картина кисти И.В. Орехова под названием «Девочка» (1927). Согласно О. Шихаревой, чтобы работа не выглядела «обыденной», художник «лишил девочку черт лица, заставив зрителя задуматься над ее безликостью» [8. С. 164]. Тем самым автор хотел обозначить, что «общее побеждает частное» [8. С. 164], на самом деле более рассчитывая, как многие авангардисты, на «шок реципиента» [30. С. 29]. Примечательно, что через непродолжительное время Шихарев создал еще один портрет этой же девочки. Там она была изображена с обозначенными чертами лица. Причем на обоих полотнах модель остается узнаваемой.

Европейцы в плане «переработки» проявляли больший радикализм. В их интерпретации портрет ребенка куда менее походил на конкретную модель. Он более уклонялся в то, о чем писал Н.И. Жинкин: «...поток вещей превра-

тил человека в вещь, и мы теперь не знаем, что это: портрет бутылки или натюрморт из человека» [24. С. 7]. Так, западные живописцы гораздо легче низводили изображение реального ребенка до уровня предметов. А все потому, что они предпочитали, как и «логос Германии», иметь дело не с равноправной жизнью (условие всякой игры), а с вещью, объектом, не с игроком, а с фигурами» [31. С. 12]. Так, А. Макке с середины 1912 г. начал писать серию портретов сына Вальтера. Сначала они представляли собой фигуративные традиционные изображения мальчика с игрушками, но впоследствии модель исчезла вовсе, а вместо нее появились натюрморты с детскими вещами и игрушками. Дадаист Ф. Пикабия пошел еще дальше. В духе «детского лепета» своего течения он увлекся «механическими» или «антропоморфными чертежами» и создал композицию «Дитя-карбюратор» (1919). В ней он «вживил» образ ребенка в узел системы питания двигателя.

Детские портреты для авангардистов служили поводом изобразить не конкретного мальчика или девочку, а ребенка как «интонационную форму» для себя самих. Взять хотя бы Э. Нольде и О. Кокошку. Они были одинаково очарованы детской непосредственностью и близостью маленьких моделей ко всему естественному. Образы детей, особенно довоенного периода, у них чрезвычайно жизнерадостны и активны, но при этом почти не угадывается связь с реальностью самой модели. «Дети» – это словно попытки авторов взглянуть на окружение так, как мог бы это сделать ребенок. От этого мастера и писали детские портреты в духе примитивизма, близкого к детскому творчеству. О том, что дети видят мир иначе, тогда уже знали и по-своему ценили данный факт. Мир глазами ребенка, запечатленный в детском творчестве, пытались «увидеть» многие художники. Среди них назовем тех, кто занимался коллекционированием рисунков детей, а именно П. Пикассо, М. Эрнста, П. Клее и других иностранных авторов, а также таких отечественных живописцев, как В.В. Кандинский, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, М.З. Шагал, И.И. Машков и т.д. Детское видение отражалось на их творчестве и в плане образного и изобразительного языка.

Новшеством в детском портрете 1910–1920-х гг. было то, что европейцы обратились к проблеме амбивалентности детской природы, которая утверждалась в протестантизме, подтверждалась работами современных тому времени психологов и развитой детской клинической психологией и психоанализом. Уже несколько десятилетий в Европе штудировали труд Т.В. Прайера «Душа ребенка» (1882), впервые переведенный на русский язык на рубеже веков. В нем автор представил динамику развития ребенка как сложной совокупности взаимосвязанных физиологических и психических процессов. Там же говорилось о том, что ребенком руководит «память рода» [32. С. 17], т.е. инстинкты. В совокупности с протестантским представлением о том, что ребенок может быть не только выходцем из Рая, но и посланцем Ада, она приводила к тому, что иностранные художники могли изображать детей не только витальными невинными ангелами, а вполне приземленными созданиями, обуреваемыми далеко не детскими эмоциями и чувствами. Эту тему затрагивали еще до авангардистов, например, Ф. фон Ленбах, и А. Тулуз-Лотрек и другие художники. Помимо этого, страх перед «хаосом современного бытия» подогревал интерес к иррационализму, субъективной интерпретации реальности, эмоциональности и мистицизму. Возможно, отсюда в

авангардных портретах так часто возникают темы детских болезней, страхов, страшных снов и фантазий на грани бреда. Так, в уже упомянутых образах Э. Нольде цвет и форма были не однозначны, так как являлись, по убеждению мастера, воплощением «души», поэтому «есть огненно-красный, есть кроваво-красный, а есть красный, как у розы» [18. Р. 44], – писал он. Какой «красный» опасный или оптимистичный признак болезни или внутренней энергии у девочки в картине «Ребенок и большая птица» (1912) – загадка и одновременно секрет притягательности образа.

Авангардисты ко всему прочему затронули еще один опасный момент в детском портретировании. Традиционно ребенка принято было изображать благообразно, чтобы радовать глаз родителям и ему самому, когда он подрастет. Даже если он болен или неказист, он должен был иметь «красивость лица» и вызывать положительные чувства. Именно так и было до того, как авангардисты ощутили сложность и неоднозначность «внутренних вибраций» маленьких моделей. Двойственное отношение к детству еще в эпоху модерна, колеблющееся между ангеличностью и здоровьем в сторону демоничности и болезненности, привело к тому, что прежняя «благообразность» подвергалась деконструкции. Особенно в этом преуспели немецкие авангардисты, более решительно порывавшие с прежними порядками. Так, О. Диск изображал детей уродцами или карликами без грамма «пресловутого очарования детства». Они извиваются и искривляются, как душевнобольные или животные, следуя своим инстинктам. У них причудливая деформация тел и неестественная пластика. Это словно была рефлексия автором событий войны и послевоенного времени, его главная тема «увечных тел и страданий» [33. С. 218], перенесенная им на образы детей. Похожее происходило и в творчестве К. Кольвитц.

Детские образы, особенно для экспрессионистов, были поводом для рефлексии своего внутреннего состояния, нередко болезненного. Например, изображения женщины с ребенком на руках в творчестве Э. Шилле – это прямое отражение его еще детских переживаний, связанных с непростыми отношениями с матерью. Последняя рядом с витальным и светлым ребенком изображалась либо темной, сломленной болезнью, либо демоничной, страшной, готовой уничтожить свое чадо. Образ ребенка и здесь связывался с точкой зрения художника, проецируя его очень личное, сокровенное, связанное с темной стороной души, бессознательным и торжеством смерти. Это шло вразрез с той витальностью, которую сеял детский образ в искусстве ранее.

Отечественная версия авангарда не позволяла себе подобного рода вольностей в интерпретации детского образа. В книге «Русский авангард: границы искусства» (2006) Екатерина Бобринская отмечала вслед за В. Вейдле, что авангард «выражает попытки вернуться к детству, земле, погрузиться в ночные сны, научиться Отрицательной Способности» [6. С. 9]. В этом определенно сказывалось вольное или невольное соотношение образа ребенка с идеальным ликом Младенца Христа, сильно укорененное в нашей традиции. Авангард, обращавшийся и к народному творчеству, и к иконе как источнику образности, должен был быть особо чувствителен к этому. Образы детей в творчестве русских авангардистов оставались чисты и невинны в силу нашего менталитета, в то время как европейцы открывали в ребенке черты, более

свойственные материальному взрослому миру. Для нас дитя было субъектом, наполненным этическим и эстетическим смыслом, а для европейцев оно становилось объектом изображения. Например, если сравнить искаженные изображения детей, выполненные О. Диксом, с отдаленно напоминающими их образами в картинах П.Н. Филонова, то становится очевидной колоссальная разница в смысловом наполнении. Дети в интерпретации нашего художника словно замерли в вечности, ведь именно о ней они и «говорят». Его образы в отличие от работ немецкого автора возвышенны и серьезны, чисты и светлы. Это «дети Солнца и Земли, связавшие в себе две половые ипостаси – мужскую и женскую» [34. С. 281], становясь «первоатомами» предстоящего «мирового расцвета». Мастер, следуя еще евангельской традиции и философской рефлексии детства, начатой еще в нашем Серебряном веке, не нарушает целомудренности детства и «кристаллов старой красоты» [35. С. 20].

Поскольку европейский авангард был значительно смелее в отношении трактовки детской модели, то он и первым затронул табуированную для нас тему детской сексуальности. С легкой руки З. Фрейда, давшего ей статус «нормальности» даже в период младенчества, на Западе окончательно рухнуло такое ранее безоговорочное моральное установление, как благоговение перед безгрешностью ребенка. Так, в девичьих портретах, которые выполнял Э.Л. Кирхнер, буквально гиперболизируется эротизм, порой доходящий до порнографической откровенности. Подобное же можно обнаружить в творчестве Э. Хеккеля, О. Мюллера и ряда других авторов. Такого рода портреты демонстрируют особые отношения, рождавшиеся между художником и малолетней моделью [4. С. 297]. Например, маленькая Вильгельмина с мячиком кисти Л. Коринта (1915) не так разнузданна, как обнаженные женские тела этого же художника, но в ней подчеркнута пока еще сдерживаемая чувственность, которая с возрастом обязательно раскроется. Это видит и подчеркивает автор, а вслед за ним отмечает зритель. Более того, О. Дикс изображает проститутку в откровенной позе с детским бантом и косичками (1922). Ее прическа и ясные глаза сильно контрастируют с «натруженным» и порочным телом. Столь свободное заигрывание с детской темой, связанной с сексуальным подтекстом, в творчестве отечественных художников не прослеживается.

Сближение европейского и русского искусства продолжится и за пределами указанных временных рамок, но уже в рамках другого искусства, пришедшего на смену авангарду, – тоталитарного, которое «возвращало к порядку» то, что было расщеплено «авангардистским взрывом». Но даже там, как и здесь, отечественные детские образы не будут представлять собой нечто холодное, монументальное, классическое, создаваемое в рамках национал-демократической эстетики, а будут более оптимистичными и «живыми».

Резюмируя, отметим, что «культивируя детский код, авангард как культура был лишен взрослости. Он и остался детством человечества XX века» [36. С. 230]. Отсюда и общая тяга к детским лицам и их «пересозданию», детскому видению, детскому творчеству. Русский авангард, прекрасно осознавая свой «европейский генезис» (И.А. Доронченков), продолжал показывать детей в портрете в романтическом ключе, синтезируя то, что было заложено в нашей культуре, во многом связанное с идеями христианства с его мессианским взглядом на ребенка. Европейский авангард более увлекался хладно-

кровным расщепляющим анализом, безжалостно «препарируя» детей как анатомические экспонаты или предметы, обращаясь к табуированным у нас в отношении детства темам. Он смело отрицал прежние ценности, но при этом он давал возможность ребенку особенно в эмоциональном плане вести себя свободнее. Таким образом, можно заключить, что представители отечественной версии авангарда в области детского портретирования не только не стремились к подражанию, а, напротив, часто демонстративно не следовали вслед за европейцами особенно там, где образ ребенка подвергался «внутренним искажениям». «Жизни зародыши» в трактовке нашего искусства так и не перешли в поле материалистического понимания детства. Наши авангардисты упорно искали «национальных истоков русского искусства» [10. С. 149], но в условиях нового универсального «чистого искусства», пусть и в «картине мира со смазанными контурами» [6. С. 13].

Список источников

1. *Фещенко В.В.* Внутренний опыт революции в русской поэтике // Семиотика и авангард: Антология / ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин ; под. общ. ред. Ю.С. Степанова. М. : Академический Проект, 2006.
2. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт / вступ. ст., коммент. В.И. Новикова ; сост. О.И. Новиковой. М. : Высшая школа, 1993. 319 с.
3. *Димке Д.В.* Детство внутри утопических проектов: концепция и технология // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2012. № 1 (17). С. 11–23.
4. *Метаморфозы творческого Я художника* : сб. ст. / отв. ред. О.А. Кривцун. М. : Памятники исторической мысли, 2005. 376 с.
5. *Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура. Биографии живописцев, архитекторов, графиков, скульпторов, художников книги, театра и кино, фотографов, историков искусства и архитектуры, художественных критиков, музейных работников, коллекционеров* : в 3 т. / авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов ; науч. ред. А.Д. Сарабьянов. М. : Рус. Авангард, 2013–2014.
6. *Бобринская Е.А.* Русский авангард: границы искусства. М. : Гос. ин-т искусствознания : Новое лит. обозрение, 2006. 294 с.
7. *Тугендхальд Я.А.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М. : Сов. художник, 1987. 320 с.
8. *Портрет в России. XX век.* СПб. : Palace Editions, 2001. 408 с.
9. *Лицо.* Образ. Время. Изображение человека в искусстве. От модернизма к современности / Persona. Image. Time. Human Representation in Art: From Modernism to the Present-Day : каталог выставки. М. : Лан, 2009. 119 с.
10. *Доронченков И.А.* Новое западное искусство в России конца 1890-х – начала 1930-х годов. Основные проблемы восприятия и функционирования // Искусствознание. 2011. № 1–2 (11). С. 137–173.
11. *Цветаева М.Н.* Философия портрета от иконы до авангарда // Философские науки. 2005. № 9. С. 67–81.
12. *Раппапорт А.* Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. 1991. № 11. С. 33–37.
13. *Злыднева Н.В.* Портрет в авангарде между именем и мифом: к проблеме культурного пограничья // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 285–297.
14. *Дубицкая А.А.* Портрет в творчестве художников русского авангарда: условность, декоративность, образность // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сб. науч. тр. VII Междунар. межвуз. науч.-практ. конф. / под науч. ред. С.В. Анчукова, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. 2019. С. 415–421.
15. *Амирова Г.М.* Неоклассические тенденции в русском живописном портрете 1910-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2011. С. 197–204.
16. *Дети Страны Советов* / науч. рук. Е. Петрова ; авт. ст.: Л. Шакирова, Е. Климова, М. Стекольников, Е. Иванова, П. Бельский. СПб. : Palace Editions, 2017. 156 с.

17. *Гирин Ю.Н.* Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М. : ИМЛИ РАН, 2013. 400 с.
18. *Moderne Kunst – was ist das? Avangarde in Rußland und Deutschland = Avangard v Rossii i v Germanii* / [Hrsg.: Russisches Museum...] Hrsg.von Natalija Kuleschowa... [Übers.: Alexandra Gramatke; Svetlana Tschernogajewa]. 1. Aufl. Hamburg : Dölling u. Galitz, 1998. 96 p.
19. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М. : Ad Marginem, 2013. 168 с.
20. *Сироткин Н.С.* Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003. 12 с.
21. *Wunsche I.* Einheit und Vielfalt. Die gewandelte Perspektiven in der Betrachtung der europäischen Moderne // *Kurschwankungen: russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*. Lukas Verlag, 2007. 200 p.
22. *Матюшин М.В.* Опыт художника новой меры, 1926, ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 2, ед. хр. 21.
23. *Ball H.* Flight Out of Time: A Dada Diary (Documents of Twentieth-Century Art). Available worldwide, 1996. 324 p.
24. *Жинкин Н.И.* Портретные формы // *Искусство портрета* / под ред. А.Г. Габричевского. М., 1928. С. 7–52.
25. *Богемская К.Г.* Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб. : Алетейя, 2001. 185 с.
26. *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. с нем. А. Белобратова ; ред. И. Чечот и А. Лепорк. СПб. : Академический проект, 2004. 560 с.
27. *Детский портрет в русской живописи XVIII – начала XX века* : альбом / авт.-сост. Г.Н. Голдовский. Л. : Гос. Рус. Музей, 1991. 31 с.
28. *Дзига Вертов* в воспоминаниях современников / под ред. И.В. Вайсфельда. М. : Искусство, 1976. 280 с.
29. *Аверинцев С.С., Давыдов Ю.Н.* М.М. Бахтин как философ. М. : Наука, 1992. 340 с.
30. *Бюрсер П.* Теория авангарда. М. : V–A–C press. 2014. 196 с.
31. *Гольдштейн А.* Расставание с Нарциссом. Опыт поминальной риторики. 2-е изд. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 468 с.
32. *Прейер В.* Душа ребенка. Наблюдения над духовным развитием человека в первые годы жизни : пер. с 7-го нем. изд. / под ред. В.Ф. Динзе. СПб., 1912. 299 с.
33. *Житинев Д.* Война и смерть глазами Отто Дикса // *Археология русской смерти*. 2016. № 1. С. 210–224.
34. *Махов Н.М.* Павел Филонов. Ранний период творчества. «Мировой расцвет» под знаком Апокалипсиса // *Искусствознание*. 2014. № 3–4. С. 276–306.
35. *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. (Репринтное издание). М. : СП Интерпринт, 1990. 48 с.
36. *Гирин Ю.Н.* Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. Картина мира эпохи авангарда. М. : ИМЛИ РАН, 2013. 399 с.

References

1. Feshchenko, V.V. (2006) Vnutrenniy opyt revolyutsii v russkoy poetike [Internal experience of revolution in Russian poetics]. In: Stepanov, Yu.S. (ed.) *Semiotika i Avangard: Antologiya* [Semiotics and Avant-garde: Anthology]. Moscow: Akademicheskiiy Proekt. pp. 286–345.
2. Туныанов, Ю.Н. (1993) *Literaturnyy fakt* [Literary fact]. Moscow: Vysshaya shkola.
3. Dimke, D.V. (2012) Detstvo vnutri utopicheskikh proektov: kontseptsiya i tekhnologiya [Childhood inside utopian projects: A concept and technology]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 1(17). pp. 11–23.
4. Krivtsun, O.A. (2005) *Metamorfozy tvorcheskogo Ya khudozhnika* [Metamorphoses of the artist's creative Self]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli.
5. Sarabyanov, A.D. (2013–2014) *Entsiklopediya russkogo avangarda: Izobrazitel'noe iskusstvo. Arkhitektura. Biografii zhivopistsev, arkhitektorov, grafikov, skul'ptorov, khudozhnikov knigi, teatra i kino, fotografov, istorikov iskusstva i arkhitektury, khudozhestvennykh kritikov, muzeynykh rabotnikov, kollektzionerov* [Encyclopedia of Russian avant-garde: Fine arts. Architecture. Biographies of painters, architects, graphic artists, sculptors, book, theater and film artists, photographers, historians of art and architecture, art critics, museum workers, collectors]. Moscow: Rus. Avangard.
6. Bobrinskaya, E.A. (2006) *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* [Russian Avant-garde: The Boundaries of Art]. Moscow: Gos. in-t iskusstvovedeniya: NLO.

7. Tugendkhold, Ya.A. (1987) *Iz istorii zapadnoevropeyskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva. Izbrannye stat'i i ocherki* [From the History of Western European, Russian and Soviet Art. Selected Articles and Essays]. Moscow: Sov. khudozhnik.
8. Karpova, E. (ed.) (2001) *Portret v Rossii. XX vek* [Portrait in Russia. The 20th century]. St. Petersburg: Palace Editions.
9. Kharitonova, A. & Semenikhina, E. (eds) (2009) *Litso. Obraz. Vremya. Izobrazhenie cheloveka v iskusstve. Ot modernizma k sovremennosti* [Persona. Image. Time. Human Representation in Art: From Modernism to the Present-Day]. Moscow: Lan.
10. Doronchenkov, I.A. (2011) Novoe zapadnoe iskusstvo v Rossii kontsa 1890-kh – nachala 1930-kh godov. Osnovnye problemy vospriyatiya i funktsionirovaniya [New Western art in Russia in the late 1890s – early 1930s. Basic problems of perception and functioning]. *Iskusstvovedenie*. 1–2(11). pp. 137–173.
11. Tsvetaeva, M.N. (2005) Filosofiya portreta ot ikony do avangarda [The philosophy of portrait from icon to avant-garde]. *Filosofskie nauki*. 9. pp. 67–81.
12. Rappaport, A. (1991) Utopiya i avangard: portret u Malevicha i Filonova [Utopia and the avant-garde: A portrait by Malevich and Filonov]. *Voprosy filosofii*. 11. pp. 33–37.
13. Zlydneva, N.V. (2019) Portret v avangarde mezhdru imenem i mifom: k probleme kul'turnogo pogranich'ya [The portrait in the avant-garde between name and myth: On the cultural borderland]. *Kritika i semiotika*. 1. pp. 285–297.
14. Dubitskaya, A.A. (2019) Portret v tvorchestve khudozhnikov russkogo avangarda: uslovnost', dekorativnost', obraznost' [Portrait in the works of Russian avant-garde artists: Convention, decorativeness, imagery]. In: Anchukov, S.V. & Nekrasova-Karateeva, O.L. (eds) *Iskusstvovedenie i pedagogika. Dialektika vzaimosvyazi i vzaimodeystviya* [Art History and Pedagogy. Dialectics of Interrelation and Interaction]. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University. pp. 415–421.
15. Amirova, G.M. (2011) Neoklassicheskie tendentsii v russkom zhivopisnom portrete 1910-kh godov [Neoclassical trends in Russian pictorial portraiture of the 1910s]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*. 130. pp. 197–204.
16. Shakirova, L., Klimova, E., Stekolnikova, M., Ivanova, E. & Belskiy, P. (2017) *Deti Strany Sovetov* [Children of the Soviet Land]. St. Petersburg: Palace Editions.
17. Girin, Yu.N. (2013) *Kartina mira epokhi avangarda. Avangard kak sistemnaya tselostnost'* [The picture of the world of the avant-garde era. Avant-garde as a systemic integrity]. Moscow: IWL RAS.
18. Kuleschowa, N. (ed.) (1998) *Moderne Kunst – was ist das? Avangarde in Rußland und Deutschland*. Hamburg: Dölling u. Galitz.
19. Groys, B. (2013) *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad Marginem.
20. Sirotkin, N.S. (2003) *Poeziya russkogo i nemetskogo avangarda s tochki zreniya semiotiki Ch.S. Pirsy* [Poetry of the Russian and German avant-garde from the point of view of Ch.S. Pierce's semiotics]. Abstract of Philology Cand. Diss. Ekaterinburg.
21. Wunsche, I. (2007) Einheit und Vielfalt. Die gewandelte Perspektiven in der Betrachtung der europäischen Moderne. In: Raev, A. (ed.) *Kursschwankungen: russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*. Lukas Verlag.
22. Matyushin, M.V. (1926) *Opyt khudozhnika novoy mery* [An artist of a new measure]. TsGALI. Fund 134. List 2. File 21.
23. Ball, H. (1996) *Flight Out of Time: A Dada Diary (Documents of Twentieth-Century Art)*. University of California Press.
24. Zhinkin, N.I. (1928) Portretnye formy [Portrait forms]. In: Gabrichevsky, A.G. (ed.) *Iskusstvo portreta* [Portrait art]. Moscow: [s.n.]. pp. 7–52.
25. Bogemskaya, K.G. (2001) *Ponyat' primitiv. Samodeyatel'noe, naivnoe i autsajderskoe iskusstvo v XX veke* [Understand the primitive. Amateur, naive and outsider art in the 20th century]. St. Petersburg: Aleteyya.
26. Hofman, V. (2004) *Osnovy sovremennogo iskusstva. Vvedenie v ego simvolicheskie formy* [Fundamentals of Modern Art. Introduction to its Symbolic Forms]. Translated from German by A. Belobratov. St. Petersburg: Akademicheskiiy projekt.
27. Goldovskiy, G.N. (1991) *Detskiy portret v russkoy zhivopisi XVIII – nachala XX vekov* [Children's portrait in Russian painting of the 18th – early 20th centuries]. Leningrad: Gos. Rus. Muzei.
28. Weisfeld, I.V. (1976) *Dziga Vertov v vospominaniyakh sovremennikov* [Dziga Vertov in the Memoirs of his Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo.
29. Averintsev, S.S. & Davydov, Yu.N. (1992) *M.M. Bakhtin kak filosof* [M.M. Bakhtin as a philosopher]. Moscow: Nauka.

30. Burger, P. (2014) *Teoriya avangarda* [Theory of the avant-garde]. Moscow: V–A–C press.
31. Goldstein, A. (2011) *Rasstavanie s Nartsissom. Opyty pominal'noy ritoriki* [Parting with Narcissist. Experiments in Funeral Rhetoric]. 2nd ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
32. Preyer, V. (1912) *Dusha rebenka. Nablyudeniya nad dukhovnym razvitiem cheloveka v pervye gody zhizni* [The Soul of a Child. Observations on the spiritual development of a person in the first years of life]. Translated from German. St. Petersburg: [s.n.].
33. Zhitinev, D. (2016) *Voyna i smert' glazami Otto Diksa* [War and death through the eyes of Otto Dix]. *Arkheologiya russkoy smerti*. 1. pp. 210–224.
34. Makhov, N.M. (2014) Pavel Filonov. Ranniy period tvorchestva. “Mirovyy rastsvet” pod znakom Apokalipsisa [Pavel Filonov. Early period of creativity. “World flourishing” under the sign of the Apocalypse]. *Iskusstvoznanie*. 3–4. pp. 276–306.
35. Berdyaev, N.A. (1990) *Krizis iskusstva* [The Crisis of Art]. Moscow: SP Interprint.
36. Girin, Yu.N. (2013) *Kartina mira epokhi avangarda. Avangard kak sistemnaya tselostnost'* [The avant-garde picture of the world. Avant-garde as a systemic integrity]. Moscow: IWL RAS.

Сведения об авторе:

Абдуллина Д.А. – старший инспектор комитета по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга; старший научный сотрудник Института художественного образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: darina-abdullina@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Abdullina D.A. – Committee for Science and Higher Education of the Government of St. Petersburg, Institute of Art Education of the Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: darina-abdullina@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.02.2021;
одобрена после рецензирования 22.01.2023; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 17.02.2021;
approved after reviewing 22.01.2023; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 78.03

doi: 10.17223/22220836/52/13

О ЗАГАДКЕ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Сергей Абрамович Айзенштадт

*Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, Россия,
eisenstadt1955@mail.ru*

Аннотация. На основе изучения нотных источников и документальных свидетельств рассматривается проблема несовпадения порядка пьес в автографе «Детского альбома» П.И. Чайковского и изданиях этого сочинения. Анализируются имеющиеся в музыковедческой литературе версии причин перекомпоновки, разрушившей первоначальный драматургический план. Предложено новое объяснение, где утверждается, что перестановки обусловлены как желанием автора изменить композицию цикла, так и издательскими соображениями, связанными с поисками наиболее удобного для исполнителя расположения нотного текста.

Ключевые слова: Чайковский, Юргенсон, «Детский альбом», фортепиано, музыка для детей

Благодарности: Автор благодарит ведущего научного сотрудника Российского национального музея музыки А.В. Комарова за предоставленную возможность изучить первое издание «Детского альбома» П. И. Чайковского.

Для цитирования: Айзенштадт С.А. О загадке «Детского альбома» П.И. Чайковского // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 157–169. doi: 10.17223/22220836/52/13

Original article

ABOUT THE MYSTERY OF “CHILDREN’S ALBUM” BY P.I. TCHAIKOVSKY

Sergei A. Aizenshtadt

The Far Eastern State Academy of Arts, Vladivostok, Russian Federation, eisenstadt1955@mail.ru

Abstract. The article addresses the issue of the inconsistency in the order of the (musical) pieces in Tchaikovsky’s manuscript of his “Children’s album” and the publications of this composition. The author of this research suggests his own hypothesis, based on a review of biographical sources and first publications of “Children’s album”, which aims to explain this difference. Following A. Kandinsky-Rybnikov and M. Mesropova, it is claimed that the changes destroyed the original composition with its logical structure and depth that goes beyond just music for children. The author shares the view that these rearrangements were made by the composer himself rather than being a result of the publisher’s mistake. A number of versions, found in the musicological literature, have been analysed, with the aim of explaining the reasons for these changes. It has been noted that the rearrangements in these versions are attributed to the composer’s desire to make “Children’s album” more comprehensible to children. It has been concluded that such an interpretation cannot explain the nature of all the changes. According to the author, Tchaikovsky originally intended to change the order of only two pieces, concluding “The story of doll” with “The New doll” and moving “In Church” to the end of “Children’s album”. Such rearrangements should be attributed to the composer’s desire to make the cycle concept more comprehensible to the

audience and congenial to children's perception. The publisher's staff, who looked to minimize the number of inconvenient page turns, encouraged the other changes. To justify this hypothesis the author reconstructs the proof-sheets where the numerical order of the pieces of "Children's album" complies with the (composer's) manuscript's order and proves that they can be brought in the line with the (original) publication by replacing the pages, which would be impossible with a different score layout. It has been highlighted that the position of the piece "Waltz" after "The New Doll", traditionally accounted for by reasons of composition, justifies the logic of the rearrangements that result from the intention to provide more convenient page turns. From the author's point of view, supported by documentary data, Tchaikovsky agreed to the rearrangements suggested by the publisher because he did not give any special importance to "Children's album", considering its pieces to be unsophisticated and almost banal. But Tchaikovsky, as it appears from his letters, attached great importance to the design of this publication, intended as a gift for his beloved nephew. The author points out that the explanation provided in the article remains only a hypothesis. Absolute certitude is possible only on the basis of documentary data. Further archival research is required to solve the mystery of "Children album" once and for all.

Keywords: Tchaikovsky, Yurgenson, Children's album, piano, music for children

Acknowledgments: The author thanks the leading researcher of the Russian National Museum of Music A.V. Komarov for the opportunity to study the first edition of the "Children's Album" by P.I. Tchaikovsky.

For citation: Aizenshtadt, S.A. (2023) About the mystery of "Children's album" by P.I. Tchaikovsky. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 157–169. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/13

«Детскому альбому» ор. 39 П.И. Чайковского посвящено немало научных исследований. И все же шедевр великого композитора хранит немало загадок. Одна из них – несоответствие зафиксированного в автографе цикла порядка пьес тому, что имеет место в изданиях, начиная с первого. В музыковедческой литературе имеется немало объяснений данного обстоятельства. Однако, с точки зрения автора настоящей статьи, полностью убедительной версии до настоящего времени не выдвинуто. В то же время уяснение подлинных целей произведенных изменений может существенно уточнить историю создания цикла и способствовать более точному осмыслению его художественного замысла и драматургии. В настоящей статье предложена и обоснована новая гипотеза появления указанных разночтений. Главными материалами исследования явились автограф «Детского альбома» [1], его первое издание [2] и переписка П.И. Чайковского с П.И. Юргенсоном [3, 4].

Впервые «Детский альбом» ор. 39 издан в 1878 г. П.И. Юргенсоном. В рукописи, переданной автором для печати, пьесы четко пронумерованы [1]. Однако в первой и последующих прижизненных публикациях порядок номеров изменен. В табл. 1 перемещения отмечены стрелками. Пьесы, в результате изменившие расположение, выделены жирным шрифтом.

Документальных свидетельств касательно причин перестановок до сей поры не обнаружено. В Тематико-библиографическом указателе сочинений П.И. Чайковского лишь отмечено: «Вероятно, порядок был изменен с согласия Ч. или по его желанию» [5. С. 552]. А. Комаров считает, что перестановки были произведены «видимо, на стадии корректур» [6].

Даже при поверхностном взгляде можно заметить: первоначальный вариант более логичен. А. Кандинский-Рыбников и М. Месропова в своем небольшом, но глубоко исследовании, посвященном «Детскому альбому», пришли к выводу, что пьесы, расположенные в порядке автографа, выстраи-

ваются в стройную и продуманную композицию. «В цикле два „сюжета“ – очевидный и глубоко скрытый. В первом отражен день ребенка; второй... символизирует жизнь человека» [7. С. 140]. При этом номера объединяются в своего рода «микроциклы».

Таблица 1

Table 1

Автограф	Публикация
1. Утренняя молитва	1. Утренняя молитва
2. Зимнее утро	2. Зимнее утро
3. Мама	3. Игра в лошадки
4. Игра в лошадки	4. Мама
5. Марш деревянных солдатиков	5. Марш деревянных солдатиков
6. Новая кукла	6. Болезнь куклы
7. Болезнь куклы	7. Похороны куклы
8. Похороны куклы	8. Вальс
9. Вальс	9. Новая кукла
10. Полька	10. Мазурка
11. Мазурка	11. Русская песня
12. Русская песня	12. Мужик на гармонике играет
13. Мужик на гармонике играет	13. Камаринская
14. Камаринская	14. Полька
15. Итальянская песенка	15. Итальянская песенка
16. Старинная французская песенка	16. Старинная французская песенка
17. Немецкая песенка	17. Немецкая песенка
18. Неаполитанская песенка	18. Неаполитанская песенка
19. Нянина сказка	19. Нянина сказка
20. Баба-Яга	20. Баба-Яга
21. Сладкая греза	21. Сладкая греза
22. Песня жаворонка	22. Песня жаворонка
23. В церкви	23. Шарманщик поет
24. Шарманщик поет	24. В церкви

Если рассматривать «Альбом» как «День ребенка», образуется следующая сюжетная последовательность. «Утро» (утренняя молитва; взгляд в окно; появление матери). Далее – «Игры мальчиков» («Игра в лошадки»; «Марш деревянных солдатиков») и «Игры девочек» («Кукольная трилогия»). Затем – «Танцы» (№ 9–11), «Прогулка в деревню» (№ 12–14), «Рассказы о далеких странах» (№ 15–18). Завершение сюжета – «Вечерний цикл» (№ 19–24: сказки на ночь; мысли перед сном; сон). При «взрослой» трактовке первый микроцикл – «Утро жизни». Далее – юность с ее утехами, в которые вторгается мысль о смерти (№ 4–11); странствия по России и Европе; жизненные испытания (смешные и страшные сказки); любовь («Сладкая греза»). Заключительный микроцикл – просветление («Песня жаворонка»); покаяние и смерть («В церкви»); воскресение («Шарманщик поет»). В варианте автографа в цикле имеется тонально-тематическая арка. Открывающая и завершающая пьесы написаны в единой тональности соль мажор; «первая фраза „песенки шарманщика“ вторит терцией начальной попевке „Утренней молитвы“» [7, С. 146].

В сюжетных перипетиях «Альбома» отразились личные воспоминания композитора. Так, мелодию «Шарманщик поет» Петр Ильич услышал сквозь сон в венецианской гостинице и воспринял напев уличного музыканта как колыбельную; «Кукольная трилогия» основана на любимом семейном чтении – детской книжке С. Сегюр «Сонины проказы».

В издании первоначальная композиционная логика утеряна. Обмен местами между «Мамой» и «Игрой в лошадки» разрушает микроциклы «Утро» и «Игры мальчиков». При перестановке «Польки» разделяются «Танцы». «Кукольная трилогия» более не соответствует литературному первоисточнику. Новое положение «Шарманщика» не только деформирует сюжетную линию, но приводит к разрушению тонально-тематической арки.

Обратимся к имеющимся в музыковедческой литературе объяснениям причин перестановок. Наиболее ранняя из известных нам версий выдвинута теми же А. Кандинским-Рыбниковым и М. Месроповой. Исследователи считают, что композитор, сознавая сложность концепции цикла, решил повременить обращаться с ней к детям, сохранив первоначальный порядок лишь в автографе. Но «обдуманная, хотя и замаскированная несообразность местоположения нескольких пьес – не тайный ли призыв автора к потомкам разгадать и воссоздать замысел, оставшийся в рукописи?» [7. С. 150].

Признавая ценность наблюдений А. Кандинского-Рыбникова и М. Месроповой над композицией цикла, отметим, что их предположение о причинах перестановок трудно назвать основательным. Коль скоро Чайковский желал, чтобы будущие поколения уразумели подлинный смысл «Альбома», отчего ни в его гигантском эпистолярном наследии, ни в обширных мемуарных материалах не найдено ни малейшего намёка на разгадку? Почему «призыв к потомкам» сохранился лишь в бумагах, уцелевших исключительно стараниями П. Юргенсона, заметившего в письме В. Стасову: «я... веду борьбу за них (рукописи Чайковского. – С.А.) с автором, который их ни во что не ставит и не бережет» (цит. по: [3. С. 644]). При этом (о чем будет речь далее) имеются документальные свидетельства, что композитор не считал детский цикл особо значительной работой, а следовательно, вряд ли полагал, что он нуждается в расшифровке «сокровенного смысла».

В дальнейших музыковедческих исследованиях «Альбома» перестановки, как правило, объяснялись исключительно стремлением автора сделать композицию цикла более близкой детям. Слабость подобных версий в том, что убедительным истолкованиям в этом случае поддаются далеко не все перемещения. Приведем лишь два примера.

И. Немировская замечает, что в варианте издания по сравнению с автографом «вуалируется смысловая значимость концепции» [8. С. 23], могущая быть недоступной детям. Так, «Кукольная трилогия» в варианте автографа вызывает чрезвычайно яркую аналогию со смертью, которая «для ребенка невыносима» [8. С. 23]. Поэтому композитор «отделяет пьесу „Новая кукла“, подчеркивая ее независимость от старой истории» [8. С. 23]. Объяснение выглядит убедительным. Но исследователь не случайно анализирует именно *эту* перестановку. Перемещение «Польки» в данную концепцию никак не укладывается. В новом положении данного номера между «Вальсом» и «Мазуркой» найти что-либо «невыносимое для детей» решительно нельзя. Зачем же понадобилось его переставлять?

М. Смирнова по поводу постановки в конец цикла пьесы «В церкви» замечает: «...композитор находит интереснейшее решение: заключает „Детский альбом“ в обрамление двух молитв, словно осенив день ребенка крестным знаменем» [9. С. 113]. Можно согласиться: такое перемещение действительно сообщает «Альбому» новый глубокий смысл. Но вот как объ-

ясняется изменение положения «Мамы»: «Место данной пьесы в первоначальном авторском варианте психологически оправдано. Вместе с тем, ... в произведенной П. Чайковским перестановке, безусловно, есть своя логика. В первоначальном варианте пьесы „Мама“ была контрастом к трагически окрашенному „Зимнему утру“... В опубликованном варианте „Мама“ появляется после пьесы „Игра в лошадки“, т.е. в самый разгар детских игр, внося в них умиротворяющую лирическую ноту» [9]. Конечно, можно найти «свою логику» и в новом варианте. Но остается непонятным – чем же не удовлетворяло автора «психологически оправданное» прежнее расположение? Почему контраст трагически окрашенному «Зимнему утру» должна составлять не умиротворяющая «Мама», а бурная «Игра в лошадки»? Показательно, что и этот исследователь не анализирует перемещение «Польки». Видимо, усмотреть здесь «свою логику» еще затруднительнее (хотя при желании, разумеется, можно найти ее решительно в любых сочетаниях пьес).

Приступая к изложению нашей версии, отметим прежде всего, что уязвимость проанализированных истолкований, на наш взгляд, коренится в следующем. Предполагается, что существовала только *одна* причина перестановок. Но, по мнению автора настоящей статьи, изменения объясняются *двумя* причинами. Первая обусловлена авторскими корректировками композиции. Вторая – издательскими соображениями, связанными с компоновкой нотного текста.

Обратимся к истории публикации цикла.

Основная работа над «Детским альбомом» происходила весной и летом 1878 г. в Вербовке – украинском имении сестры Чайковского Александры Ильиничны. Композитор переживал тогда один из самых трагических периодов своей жизни. Несколькими месяцами ранее состоялся его мучительный разрыв с женой. В семье любимой сестры Петр Ильич обрел душевное успокоение.

29 июля 1878 г.¹ Чайковский выслал Юргенсону готовую рукопись нового сочинения. Посылка получена 2 августа. 10 сентября в Москву прибывает сам композитор. Там готовится к изданию ряд его новых произведений, в том числе детский цикл. В середине следующего месяца Чайковский уезжает в Петербург. 19 октября Юргенсон (находившийся в Москве) письменно спрашивает, можно ли печатать «Детский альбом». Ответ – на следующий день: «Детские пьесы печатать можно» [З. С. 65]. Очевидно, что на период с 2 августа по 19 октября пришелся этап корректировки рукописи. Однако данных на этот счет не обнаружено.

В письме от 16 ноября Юргенсон сообщает автору о выходе цикла. «Детский альбом» публикуется с посвящением Володе Давыдову шестилетнему сыну Александры Ильиничны, племяннику композитора. Чайковский, получивший новые ноты 10 декабря, доволен. «Чудесные издания! Могу сделать только одно замечание. Я сожалею, что мне не пришло в голову просить тебя Детский альбом напечатать другим форматом. Ведь Володя Давыдов должен будет играть стоя, чтоб смотреть на ноты! Картинки (помещенные в первых изданиях иллюстрации работы А. Степанова. – С.А.) значительно усту-

¹ Описывая хронологию событий, связанных с публикацией «Детского альбома», автор опирался на переписку П.И. Чайковского и П.И. Юргенсона [З. С. 59–80]. Все даты даны по старому стилю.

пают по художественному достоинству Сикстинской мадонне Рафаэля, – но ничего, сойдет, – детям будет занятно» [3. С. 80].

22 августа 1890 г. тема «Детского альбома» вновь возникает в переписке автора с издателем. Юргенсон выпускает IV том Полного собрания фортепианных сочинений Чайковского, включающий этот опус. Издание вызвало неудовольствие Петра Ильича. Он обнаружил, что в нотах «Альбома» пропущено общее заглавие цикла: «Человек, не знающий моих сочинений, подумает, что я всерьез сочиняю «Похороны куклы» и т.п. Ведь весь смысл этих невинных и близких к банальности вещей в том, что они предназначены для детей!!!?» [4. С. 310]. Однако сама последовательность номеров, полностью соответствующая той, что имела место в первом издании 1878 г., замечаний у Чайковского не вызвала.

На основе изложенных данных можно сделать следующие выводы:

Во-первых, перестановки, скорее всего, производились при личных встречах автора с работниками московского издательства. На это указывает отсутствие письменных сведений касательно корректур «Альбома».

Во-вторых, изменение порядка не было недосмотром издательства, а санкционировано самим автором. В противном случае тот не выразил бы столь горячего одобрения первому изданию и упомянул бы об столь серьезном искажении авторской воли в гневном письме 1890 г.

В-третьих, Чайковский явно не причислял «Детский альбом» к серьезным, наиболее важным своим сочинениям. Наружности «нотного подарка» любимому племяннику Петр Ильич придавал исключительно большое значение: ни одному другому своему изданию он не посвятил столько соображений касательно внешнего вида. А вот сами пьесы назвал «невинными и близкими к банальности». Видимо, автор не стремился насытить детский цикл глубокими подтекстами – как нередко случается с гениями, это во многом вышло помимо его намерений. Поэтому Чайковский и согласился на перекomпоновку.

С нашей точки зрения, мысль о новой последовательности номеров созрела у композитора в период между отсылкой рукописи и отъездом из имения сестры. При этом планировалось лишь изменить порядок «Кукольной трилогии» и поменять местами две последние пьесы. Решение об остальных перестановках было принято позже, при непосредственных контактах с издательством.

Закончив работу над циклом и отослав рукопись, Петр Ильич вряд ли стал держать музыку «Альбома» в секрете от родных. Дом Александры Ильичны полнился детьми и молодежью. Из семи отпрысков Давыдовых старшей Татьяне было 17 лет, младшему Юре – 3 года. К детскому репертуару Чайковский обращался впервые. Конечно же, ему захотелось проверить новое сочинение на «целевой аудитории».

Проигрывая пьески «Альбома», Чайковский не мог не заметить, что «Кукольная трилогия» производит совсем иное впечатление, чем ее литературный источник. Забавная история о девочке-фантазерке, разлюбившей испорченную игрушку и устроившей ей шуточные «похороны» [10. С. 12–15], приобрела мрачный, совсем не детский колорит. Возникла идея изменить расположение номеров «Истории куклы».

Завершение «Альбома», вероятно, вызывало вопросы уже у взрослой аудитории. Бесспорно, «Шарманщик поет» – превосходное решение для финала. Но все ли его поймут? Почему заключительную точку ставит песенка уличного музыканта, а не духовная музыка? Нет ли здесь какого-либо намека? Как отнесется к такому цензура, особо внимательная к сочинениям, обращенным к юношеству? А ведь Чайковскому было особенно важно сохранить расположение православных иерархов: он намеревался добиваться развода с законной супругой... Может быть, стоит поменять местами «Шарманщика» и «В церкви»? Тем более, в результате возникает новый композиционно-художественный смысл: не только начало, но и завершение цикла – образы, связанные с молитвой, церковью...

Композитор прибывает в московское издательство Юргенсона, чтобы просмотреть корректуру готовящегося к публикации опуса. Что предстало его взгляду? Возможно, авторские инструкции по всем перестановкам были даны устно (или в несохранившейся записке издателю) и требуемые изменения уже внесены в корректурные оттиски?

По нашему убеждению, такое не имело места: листы корректуры соответствовали автографу. Причины этой уверенности будут изложены далее. Пока же попытаемся, исходя из нашего предположения, «реконструировать» ход встречи автора с техническими работниками, ответственными за непосредственную подготовку нового опуса к печати.

Отметим прежде всего, что нотоиздательские технологии в ту эпоху значительно отличались от современных. Авторские рукописи в издательстве Юргенсона прежде всего отправлялись переписчику, затем попадали к специалисту-гравёру. Тот размечал текст на отдельные полосы (страницы), «предусматривая при этом по возможности 1) равномерное распределение нотного текста на каждой полосе, 2) удобство для исполнителя переворота страниц» [11. С. 21]. Далее полосы гравировались на металлических досках. Оттиски с последних литографировались. Незначительные опечатки исправлялись на уже готовых досках; более серьезные ошибки вынуждали гравировать заново. Выверенный корректурный оттиск отдавался на просмотр автору. Таким образом, корректурные листы, представленные Чайковскому, полностью отвечали предполагаемому виду нотного текста, включая все подробности расположения пьес на страницах.

Итак, после получения П. Юргенсоном автографа «Альбома» подготовка издания шла установленным порядком. Ноты переписывались, гравировались, корректировались. Работа была сравнительно несложной – печатались коротенькие детские пьески. Предполагалось, что автор лишь просмотрит корректуру на предмет опечаток. Но Чайковский уведомляет Юргенсона о желании внести изменения в порядок пьес. Издатель, разумеется, идет навстречу постоянному автору и другу. Однако как технически исполнить просьбу? Очевидны два варианта. Первый – награвировать ноты заново. Но этот процесс достаточно трудоемкий. Второй – посмотреть, возможно ли произвести перемены с уже готовым материалом, просто переставив некоторые страницы местами.

Корректурные листы «Детского альбома» не сохранились. Однако компоновка страниц первого издания цикла [2] убедительно свидетельствует: такая возможность имела. В табл. 2 автор настоящей статьи произвел «об-

ратную перестановку», т.е. «переложил» страницы этого издания в соответствии с автографом. Столбцы 2–3 отражают компоновку номеров в автографе и основанных на нем *исходных* корректурных листах. Столбцы 4–5 показывают порядок *после* перестановок, т.е. тот, что имеется в издании. В обоих вариантах пьесы размещены на одной либо на двух страницах. Расположение двухстраничных номеров отмечено в таблице цифрами в скобках: (1) – для начальной страницы, (2) – для следующей. При этом знаком // обозначены неудобные, т.е. разделяющие двухстраничную пьесу перевороты.

Таблица 2

Table 2

Страницы	До перестановок		После перестановок	
	Утренняя молитва Зимнее утро (1)	Зимнее утро (2)	Утренняя молитва Зимнее утро (1)	Зимнее утро (2)
4–5	Утренняя молитва Зимнее утро (1)	Зимнее утро (2)	Утренняя молитва Зимнее утро (1)	Зимнее утро (2)
6–7	Мама	Игра в лошадки (1)//	Игра в лошадки (1)	Игра в лошадки (2)
8–9	Игра в лошадки (2)	Марш деревянных солдатиков	Мама	Марш деревянных солдатиков
10–11	Новая кукла	Болезнь куклы Похороны куклы (1)//	Болезнь куклы Похороны куклы (1)	Похороны куклы (2) Вальс (1)//
12–13	Похороны куклы (2) Вальс (1)	Вальс (2)	Вальс (2)	Новая кукла
14–15	Полька	Мазурка (1)//	Мазурка (1)	Мазурка (2) Русская песня
16–17	Мазурка (2) Русская песня	Мужик на гармонике играет Камаринская (1)//	Мужик на гармонике играет Камаринская (1)	Камаринская (2)
18–19	Камаринская (2)	Ит. песенка	Полька	Ит. песенка
20–21	Ст. французская песенка Немецкая песенка (1)	Немецкая песенка (2) Неаполитанская песенка (1) //	Ст. французская песенка Немецкая песенка (1)	Немецкая песенка (2) Неаполитанская песенка (1)//
22–23	Неаполит. песенка (2)	Нянина сказка	Неаполит. песенка (2)	Нянина сказка
24–25	Баба-Яга	Сладкая греза (1)//	Баба-яга	Сладкая греза (1)//
26–27	Сладкая греза (2) Песня жаворонка (1)	Песня жаворонка (2)	Сладкая греза (2) Песня жаворонка (1)	Песня жаворонка (2)
28–29	В церкви	Шарманщик поет	Шарманщик поет	В церкви

Судя по изданию, исходная корректура выглядела весьма достойно. Крупная печать, красивые заголовки пьес – все, как приличествует хорошим детским нотам. И все же предложенный вариант нельзя отнести к высшим достижениям нотографического искусства. Причина – довольно значительное количество неудобных переворотов. На 13 страничных разворотах будущего издания наличествовало 6 переворотов, разделяющих двухстраничные номера.

Недостаток нельзя назвать особо существенным. Полностью избежать появления подобных переворотов весьма сложно, а в пьесах, расположенных на нескольких страницах, и невозможно. В издании «Альбома для юношества» Р. Шумана, выпущенном в 1867 г. немецкой фирмой Ю. Шуберта, имеется 15 переворотов в серединах пьес [12]. И все же важным признаком высокого нотоиздательского мастерства считалось сведение количества неудобных переворотов к минимуму. Так, в других нотах «Альбома для юношества», выпущенных той же фирмой Шуберта, но более роскошных, «подарочных», наличествует лишь 3 нежелательных переворота [13]. Юргенсоновский «Альбом» тоже мыслился как подарочное издание. Поэтому вполне вероятно, что работники фирмы, отвечающие за расположение нот-

ной графики, решили использовать переделки, предлагаемые автором для того, чтобы придать изданию еще более «блестящий вид».

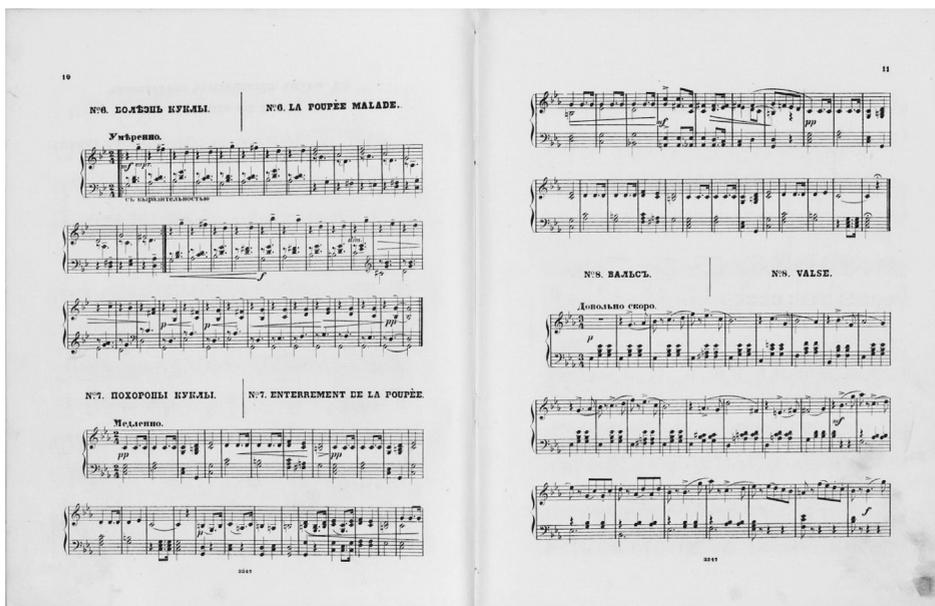


Рис. 1. Первое издание «Детского альбома». С. 10–11

Fig. 1. The First Edition "Children's Album". Pp. 10–11

Меньше всего затруднений вызвало окончание цикла. Одностраничные «Шарманщик поет» и «В церкви». просто меняли местами. Перекомпоновка кукольной трилогии вызвала гораздо больше вопросов. Поставить «Новую куклу» в окончание микроцикла не получилось. Потребовалось бы награвировать заново большой фрагмент текста, так как «Похороны куклы», завершающие «Кукольную историю» в первоначальном варианте, были размещены на одной странице со следующим номером – «Вальсом» (см. табл. 2). Поэтому и решено поместить «Новую куклу» сразу после него. Правда, возникал новый неудобный переворот в середине «Вальса», но он компенсировался ликвидацией прежнего, разделявшего в первом варианте «Похороны куклы».

Следующая проблема – «Полька». В варианте автографа она стояла десятым номером. Поскольку в новом расположении девятую позицию получила «Новая кукла», «Польке» надлежало стоять после нее, сохраняя место перед «Мазуркой». Но такая компоновка неизбежно должна была встретить энергичный протест работников издательства. Ведь возникает новый неудобный переворот (табл. 3), а общее их количество возрастает до семи – больше половины всех разворотов!

Таблица 3

Table 3

Вальс (2)	Новая кукла
Полька	Мазурка (1) //
Мазурка (2)	Мужик на гармонике играет
Русская песня	

В результате «Полька» была поставлена после «деревенских» пьес, перед «Песенками». Хотя перестановка и разрушила танцевальный мини-цикл, с точки зрения нотной графики решение весьма изящно: ликвидировалось сразу два нежелательных переворота – внутри «Мазурки» и в середине «Камаринской». К тому же танцевальная сюита все равно была уже разъединена «Новой куклой».

Итак, цель композитора достигнута: «История куклы» потеряла свою мрачность, завершение «Альбома» изменено. Удовлетворены и работники издательства. Но у последних возникло новое предложение. Ведь имелся еще один случай, когда избежать нежелательного переворота можно простым перемещением листов корректуры – поменять местами «Маму» и «Игру в лошадки». Тогда ликвидировался бы самый неудобный переворот первого варианта. Автор счел и эту перестановку приемлемой. Петр Ильич, без сомнения, понимал, как трудно будет юному пианисту листать страницы в «Лошадках» – виртуозной «маленькой токкате».

Разумеется, подобная уступчивость не означала, что автор одобрил бы любое перемещение номеров цикла – лишь бы оно облегчало перевороты страниц. Трудно представить себе, чтобы Чайковский завизировал бы, скажем, перемещение «Утренней молитвы» в середину «Детского альбома» или открытие цикла «Бабой-Ягой». Но издатели подобного и не просили. Исходя из первоначальной конфигурации корректурных оттисков, перестановка «Лошадок» – *последняя* возможность уменьшить количество неудобных переворотов. Новые перемещения были бы бессмысленными. Они могли лишь увеличить число нежелательных переворотов или оставили бы его неизменным. Таким образом, проблема перестановок решилась к обоюдному удовлетворению автора и издателей. Петр Ильич получил требуемые композиционные изменения, а издание стало существенно удобнее для исполнения: общее количество неудобных переворотов снизилось от 6 до 3.

Итак, если принять наше предположение о порядке работы с корректурой, приведенная версия выглядит вполне правдоподобной. Осталось ответить на вопрос, поставленный ранее: отчего выбрано именно *это* предположение? Почему не допустить, что Петр Ильич подал в издательство список *всех* перестановок, исходя исключительно из композиционных соображений, а сотрудники Юргенсона просто реализовали его желание?

Во-первых, определенным аргументом является сама возможность восстановить порядок пьес в автографе путем простой перестановки страниц. Подобное осуществимо именно в той компоновке, которая имеется в публикации. Если бы, скажем, «Мама» располагалась бы на одной странице с «Зимним утром» или «Игрой в лошадки», наше «восстановление» бы не удалось. Особенно показательна в этом плане «Новая кукла». Ее постановка после «Вальса» предельно точно вписывается в соответствующую логику перемещений.

Во-вторых, в нашей версии первоначального вида корректуры *ни одна из четырех* имеющихся перестановок не привела к появлению новых неудобных переворотов. В то же время *три* из них привели к ликвидации таковых. Вряд ли это явилось случайностью.

И, наконец, в-третьих. Если Чайковский еще до работы над корректурой планировал *все* перемещения – вновь встает проблема их цели. Объяснить

перестановки в кукольной трилогии и финальных номерах композиционными соображениями можно. Но остальные изменения, как было показано ранее, истолковать подобным образом весьма сложно.

Косвенным доказательством справедливости нашей версии служит то, что последовательное стремление издательства к уменьшению количества неудобных переверотов не исчезло и после того, как была окончена совместная работа с автором над корректурой. Через некоторое время после первой публикации «Детского альбома» фирма Юргенсона выпустила новое издание цикла [14]. В нем число переверотов внутри пьес было сокращено до одного.

Позднейшие публикаторы «Детского альбома» смотрели на проблему листания страниц далеко не так строго, как в фирме Юргенсона. Так, в музгизовском издании 1962 г. имеется 11 нежелательных переверотов; в нотах, выпущенных «Музыкой» в 1984 г., – 5. Не стоит обвинять советских редакторов в непрофессионализме. Изменились условия социального бытования шедевра Чайковского. Прижизненные издания были адресованы прежде всего детям, игравшим пьески «Альбома» в кругу семьи, чаще всего по нотам. Новые публикации предназначены для учащихся музыкальных школ, выучивающих текст наизусть; удобство переверотов перестает быть первоочередной задачей.

Подведем итоги нашего исследования.

Мы попытались реконструировать события августа–октября 1878 г., приведшие к изменению порядка пьес в «Детском альбоме» П.И. Чайковского сравнительно с автографом. Разумеется, эта реконструкция лишь предположительна. И все же, с точки зрения автора статьи, она в большей степени согласуется с имеющимися объективными данными, чем другие приведенные объяснения перестановок. Композитор создавал «Детский альбом» в пору величайших душевных потрясений. Это наполнило музыкальный подарок малолетнему племяннику «взрослыми» обертонами. Однако сам композитор стремился создать детский и только детский сборник. Поэтому он, по нашему мнению, не только отредактировал первоначальный порядок пьес, почувствовав, что некоторые фрагменты цикла имеют не вполне детское звучание и не вполне понятны будущим слушателям и исполнителям, но и согласился с издательскими предложениями, связанными с внешне малозначительным, но очень важным для качественного издания обстоятельством – удобными переверотами страниц.

Музыкальный язык Чайковского обладает особыми качествами многослойности. Нередко внешне простое сочинение великого мастера таит в себе неведомые при поверхностном взгляде глубины, трагические подтексты. Именно это в конечном счете и обусловило загадку, которой посвящена настоящая статья.

Конечно, объяснение, предложенное в настоящей статье, остается только гипотезой. Абсолютную уверенность могут дать только документальные данные. Возможно, дальнейшие архивные розыски смогут поставить окончательную точку в решении загадки одного из величайших шедевров отечественного музыкального искусства.

Список источников

1. Чайковский П.И. Детский альбом для фортепиано. Факсимиле. Москва ; Вена, 1994. 39 с.

2. Чайковский П.И. Детский альбом. М. : П. Юргенсон, б. г. 29 с.
3. Чайковский П.И., Юргенсон П.И. Переписка : в. 2 т. Т. 1: 1866–1885 / сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. М. : П. Юргенсон, 2011. 688 с.
4. Чайковский П.И., Юргенсон П.И. Переписка : в 2 т. Т. 2: 1886–1893 / сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. М. : П. Юргенсон, 2013. 664 с.
5. Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / сост. П.Е. Вайдман, Л.З. Коробельникова, В.В. Рубцова. М. : П. Юргенсон, 2006. 1107 с.
6. Комаров А.В. «Детский альбом». Большая музыка легких пьес. URL: <http://chaikovskiy.amusmuseums.org/page14445290.html> (дата обращения: 22.02.2021).
7. Кандинский-Рыбников А., Месропова М. О не опубликованной П.И. Чайковским рукописи первой редакции «Детского альбома» // Вопросы музыкальной педагогики. М. : Музыка, 1997. Вып. 11. С. 138–150.
8. Немировская И.А. Микрокосм детства в творчестве П.И. Чайковского: «Детский альбом» // Музыка и время. 2010. № 10. С. 21–25.
9. Смирнова М.В. Чайковский-миниатюрист (на материале «Детского альбома»). URL: <https://studylib.ru/doc/2620382/smironova-m.-v.-chajkovskij-miniaturist--na-materiale> (дата обращения: 22.02.2021).
10. Сегюр С. Сонины проказы. СПб. : Изд-во М.О. Вольфа, 1869. 255 с.
11. Нюрнберг М. Нотная графика. Л. : Гос. муз. изд-во, 1953. 254 с.
12. Schumann R. Erstes Album für die Jugend op. 68. Neue Ausgabe. Leipzig : J. Schubert [s.a]. 67 p.
13. Schumann R. 43 Clavierstücke op. 68. Leipzig ; Hamburg ; New-York : J. Schubert [s.a]. 62 p.
14. Чайковский П.И. Детский альбом. М. : Муз. изд-во П. Юргенсон, б. г. 33 с.

References

1. Tchaikovsky, P.I. (1994) *Detskiy al'bom dlya fortepiano. Faksimile* [Children's Album for Piano. Facsimile]. Moscow; Vienna: [s.n.].
2. Tchaikovsky, P.I. (n.d.) *Detskiy al'bom* [Children's Album]. Moscow: P. Yurgenson.
3. Tchaikovsky, P.I. & Yurgenson, P.I. (2011) *Perepiska: v. 2 t.* [Correspondence. In 2 vols]. Vol. 1. Moscow: P. Yurgenson.
4. Tchaikovsky, P.I. & Yurgenson, P.I. (2013) *Perepiska: v. 2 t.* [Correspondence. In 2 vols]. Vol. 2. Moscow: P. Yurgenson.
5. Vaydman, P.E., Korabelnikova, L.Z. & Rubtsova, V.V. (eds) (2006) *Tematiko-bibliograficheskii ukazatel' sochinenii P.I. Chaikovskogo* [Tchaikovsky. Thematic & Bibliographical Catalogue of Works]. Moscow: P. Yurgenson.
6. Komarov, A.V. (n.d.) “*Detskiy al'bom.*” *Bol'shaya muzyka legkikh p'es.* [“Children's Album.” Big Music of Easy Plays]. [Online] Available from: <http://chaikovskiy.amusmuseums.org/page14445290.html> (Accessed: 22nd February 2021).
7. Kandinskiy-Rybnikov, A. & Mesropova, M. (1997) O ne opublikovannoy P.I. Chaikovskim rukopisi pervoy redaktsii “Detskogo al'boma” [About unpublished P.I. Tchaikovsky's Manuscript of the first version of “Children's Album”]. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki.* 11. pp. 138–150.
8. Nemirovskaya, I.A. (2010) Mikrokosm detstva v tvorchestve P.I. Chaikovskogo: “Detskiy al'bom” [A Microcosm of Childhood in P.I. Tchaikovsky's Works: “Children's Album”]. *Muzyka i vremya.* 10. pp. 21–25.
9. Smirnova, M.V. (n.d.) *Chaikovskiy-miniaturist (na materiale “Detskogo al'boma”)* [Tchaikovsky as a Miniaturist (Based on “Children's Album”)]. [Online] Available from: <https://studylib.ru/doc/2620382/smironova-m.-v.-chajkovskij-miniaturist--na-materiale> (Accessed: 22nd February 2021).
10. Segyr, S. (1869) *Soniny prokazy* [Les Malheurs de Sophie]. St. Petersburg: M.O. Wolf.
11. Nuernberg, M. (1953) *Notnaya grafika* [Musical Graphics]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
12. Schumann, R. (n.d.) *Erstes Album für die Jugend op. 68.* Neue Ausgabe. Leipzig: J. Schubert.
13. Schumann, R. (n.d.) *43 Clavierstücke op. 68.* Leipzig, Hamburg, New-York: J. Schubert.
14. Tchaikovsky, P.I. (n.d.) *Detskiy al'bom* [Children's Album]. Moscow: P. Yurgenson.

Сведения об авторе:

Айзенштадт С.А. – доктор искусствоведения, профессор кафедры фортепиано Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток, Россия). E-mail: eisenstadt1955@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Aizenshtadt S.A. – The Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: eisenstadt1955@mail.ru

The author declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 04.03.2021;
одобрена после рецензирования 24.11.2021; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 04.03.2021;
approved after reviewing 24.11.2021; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК [378.6:021.7](571.54-25).

doi: 10.17223/22220836/52/14

КОНЦЕПЦИЯ «ПСИХОЛОГИЯ ОТНОШЕНИЙ» В РАЗВИТИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ БИБЛИОТЕЧНЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ

Светлана Андреевна Езова¹, Екатерина Александровна Кучмурукова²

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

¹ *svetlana.ezova@yandex.ru*

² *kuchmurukova@mail.ru*

Аннотация. В статье раскрывается опыт кафедры библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры по развитию профессионального самосознания у обучающихся по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность». Обосновывается целесообразность введения дисциплины «Библиотечная профессиология» в учебные планы, охарактеризована работа с магистрантами с точки зрения концепции «психология отношений» В.Н. Мясищева: отношение личности к обществу, к другим и к самому себе.

Ключевые слова: библиотечная профессиология, обучение библиотекарей, концепция «психология отношений», профессиональное самосознание, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, интеллект-карты

Для цитирования: Езова С.А., Кучмурукова Е.А. Концепция «психология отношений» в развитии профессионального самосознания библиотечных специалистов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 170–180. doi: 10.17223/22220836/52/14

Original article

THE CONCEPT OF “PSYCHOLOGY OF RELATIONSHIPS” IN THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL SELF-AWARENESS OF LIBRARY SPECIALISTS

Svetlana A. Ezova¹, Ekaterina A. Kuchmurukova²

^{1,2} *East-Siberian state institute of culture, Ulan-Ude, Russian Federation*

¹ *svetlana.ezova@yandex.ru*

² *kuchmurukova@mail.ru*

Abstract. The author’s experience of the formation of professional self-awareness among undergraduates at the East Siberian State Institute of Culture in the development of the discipline “Library Professiology” is revealed.

Based on the views of A.V. Sokolov, on library self-awareness as an “emotionally experienced attitude”, the authors took the concept of “psychology of relationships” by I.V. Myasishchev, who considered professional self-awareness as a system of specialists’ relations: 1. to society, 2. to other people, 3. to himself as a professional. The importance and relevance of the development of professional self-awareness among future librarians is evidenced by examples from publications of well-known librarians and librarians: the presence of not professional, but everyday consciousness, not a high level of reflection.

Many librarians do not understand the importance of the Russian librarian's code of ethics in their professional activities, do not use modern professional terminology, i.e., do not delve into the essence of modern library phenomena, etc.

Higher education institutions are called upon to play an important role in the development of professional identity among future librarians. Characterizing the contingent of students in the direction of training "Library and information activities", it was concluded that the level of formation of professional consciousness among students is not uniform. Its alignment is facilitated by the use of various forms and methods of working with students during training sessions.

Changes in the Federal State Educational Standards of Higher Education, long-term work of teachers of the Department of Library and Information Resources for the preparation of library personnel, interaction with students of retraining programs and advanced training courses served as the basis for introducing the discipline "Library Professiology" into the curriculum. All this created the preconditions for testing the experience of developing professional self-awareness among undergraduates.

Using interactive pedagogical technologies, an attempt is made to form the librarian's awareness of his role in society, in the local community, awareness of his attitude towards users, social partners, colleagues, etc. Awareness of the attitude towards oneself, improving one's qualifications, development, etc.

Keywords: library professiology, training of librarians, the concept of "psychology of relationships", professional self-awareness, East Siberian State Institute of Culture, intellect cards

For citation: Ezova, S.A. & Kuchmurukova, E.A. (2023) The concept of "psychology of relationships" in the development of professional self-awareness of library specialists. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 170–180. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/14

Введение

В последние годы особое внимание при обучении библиотечных кадров уделяется формированию их профессионального сознания и самосознания. Это подтверждается принятыми на различных уровнях официальными документами. Так, в Федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» в качестве категорий общепрофессиональных компетенций, которыми должны овладеть все выпускники, определены «профессионализация», «информационная культура», «профессиональная этика» и «государственная культура политика».

В Федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования – магистратура по направлению подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» количество категорий общепрофессиональных компетенций ограничено двумя – «профессионализация» и «профессиональная этика». В них включены три компетенции ОПК-1 «готов использовать на практике умения и навыки организации исследовательских и проектных работ в области культуроведения и социокультурного проектирования», ОПК-2 «готов к педагогической деятельности в сфере профессионального образования» и ОПК-3 «готов руководить коллективом в сфере профессиональной и педагогической деятельности на основе норм социальной и этической ответственности». Таким образом, начиная с уровня бакалавриата, на протяжении всего периода обучения у студентов формируется представление о будущей профессии, происходит осознание роли библиотекаря в реализации культурной политики государства, важности выполняемой

им работы, приобретаются и развиваются необходимые для профессиональной деятельности навыки и умения.

В Восточно-Сибирском государственном институте культуры на протяжении ряда лет магистранты специальности 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» направления подготовки «Теория и методология библиотечно-педагогической деятельности» изучают дисциплину «Библиотечная профессиология».

Существуют различные взгляды на библиотечную профессиологию [1]. Фундаментально к ее трактовке подошел А.В. Соколов: «Библиотечная профессиология понимается нами как библиотековедческое учение, объектом которого является библиотечная профессия, а предметами – профессионализация – различные способы и формы подготовки кадров, включая специальное среднее и высшее образование, профессиография, изучающая особенности профессий и требования, предъявляемые к компетенциям и психофизиологическим характеристикам библиотекаря, наконец, профессиональная мифология, сопровождающая любую профессию (библиотекарь – „душа дела“, „боец идеологического фронта“, „интеллигент – книжник“ и т.п.)» [2. С. 3].

Основываясь на разработанности проблематики «Библиотечная профессиология» в библиотековедческой литературе в аналогичном курсе во ВСГИК изучаются: история развития и современное состояние библиотечной профессии в России и за рубежом, профессиография, профессиональное сознание и самосознание библиотекаря, профессиограмма и психограмма библиотечного специалиста, актуальные вопросы профессиональной этики библиотекаря, стереотипы восприятия библиотечной профессии и другие вопросы.

Один из путей профессионализации – это развитие профессионального самосознания специалиста, что явилось предметом данной статьи.

С точки зрения А.В. Соколова, «профессиональное библиотечное сознание есть сумма профессионального библиотечного знания и профессионального библиотечного самосознания. Профессиональное самосознание – это не рациональное знание, а эмоционально переживаемые отношения» [3].

О самосознании личности

В философии, психологии существуют различные концепции самосознания личности, получившие широкое освещение в печати. Остановимся на концепции «психология отношений» В.Н. Мясищева, его взглядах на самосознание человека. Он считал, что его формирование и развитие происходят в процессе установления и функционирования отношений человека с окружающей средой, отношений к себе и другим.

Идея концепции отношений личности принадлежит А.Ф. Лазурскому, а впоследствии концепция «психология отношений» была разработана В.Н. Мясищевым. С его точки зрения, «отношения человека представляют сознательную, избирательную, основанную на опыте, психологическую связь его с различными сторонами объективной действительности, выражающуюся в его действиях, реакциях и переживаниях. В свою очередь они образуются и формируются в процессе деятельности» [4. С. 49].

Специфической характеристикой личности он считал систему ее субъективных отношений к окружающему миру и к самому себе [4. С. 70].

В отношениях им выделены три компонента: эмоциональный (формирование эмоционального отношения личности к объектам среды, к людям, к себе), познавательный (восприятие, осознание отношений к среде, к другим), поведенческий (выбор стратегии и тактики поведения со средой, с другими, с собой).

С точки зрения В.Н. Мякишева, формирование и развитие самосознания связано с тем, как устанавливаются и развиваются у индивида отношения с окружающей средой, его отношением к себе и другим.

Профессиональное самосознание включает систему профессиональных отношений специалиста к обществу, другим и к себе как профессионалу.

С точки зрения А.В. Соколова «профессиональное самосознание не рациональное знание, а эмоционально переживаемые отношения Я...» [3].

Я-концепция личности

Углублению понимания самосознания способствует Я-концепция личности.

Теория Р. Бернса раскрывает пути формирования у личности самосознания и влияния его представлений о себе в процессе ее воспитания и развития. С его точки зрения, Я-концепция включает совокупность всех представлений индивида о себе. Она может быть как положительной, так и отрицательной.

Структура Я-концепции включает три компонента: 1) поведенческий (профессиональное поведение), 2) когнитивный (свое представление о профессии, профессиональных качествах, востребованности профессии и др.), 3) эмоциональный (отношение к себе, самооценка и др.) [5].

Р. Бернс, основываясь на взглядах психологов, отметил, что «...положительная Я-концепция определяется тремя факторами: твердой убежденностью в импонировании другим людям, уверенностью в способности к тому или иному виду деятельности и чувством собственной значимости» [6. С. 352].

Р. Бернс рассматривает Я-концепцию и в более узком смысле как самооценку. Такой критерий, как «способность к тому или иному виду деятельности», означает компетенции личности. Способность человека самоподать себя, т.е. повлиять на восприятие другим себя, на выстраивание поведения с собой, – ничто иное, как проявить свою самооценку.

Рассматривая профессиональную Я-концепцию библиотекаря, С.А. Езовой была сделана попытка гипотетически представить взаимосвязь двух ее критериев – самооценка и компетенции специалиста в системе прямоугольной Декартовой системы координат и выйти на четыре типа их поведения в библиотечно-информационной деятельности [7].

Таким образом, Я-концепция личности – важнейшая составляющая ее самосознания, знание ее специфики – путь оптимизации ее воспитания и изучения.

Профессиональное сознание и самосознание библиотекарей в интерпретации библиотечных специалистов

Данная проблематика получила освещение в ряде публикаций: Т.Д. Жуковой [8], Е.И. Березкиной [9], М.П. Захаренко [10], С.А. Езовой [11] и других библиотечников.

Об ее актуальности свидетельствуют результаты исследований этого феномена среди библиотекарей-практиков. Акцентируем внимание на недостатках, присущих их профессиональному сознанию и самосознанию. О.Л. Кабачек, изучая детских библиотекарей, отмечала кризис их профессионального сознания [8, 12]. А.И. Каптерев обращал внимание на значимость формирования критического мышления у библиотекарей, отмечал наличие у них не профессионального, а обыденного сознания [13], С.Г. Матлина констатировала неразвитость у них рефлексивного мышления [14].

По мнению Л.А. Сулеймановой, у библиотекарей недостаточно навыков конструктивного диалога, выстраивания партнерства, коллаборации с органами власти и управления, с местными жителями, с общественными организациями [15. С. 37].

У некоторых библиотекарей, по мнению Э.Р. Сукиасяна, наблюдается узость профессионального сознания, оно ограничивается проблемами, происходящими в своей библиотеке и личной жизни сотрудников (обсуждение того, кто что купил, кто как живет и т.д.), угасание профессиональных функций (предпочитают работать по старинке) [16].

Отдельным библиотекарям, по нашим наблюдениям, присущ эффект Даннинга–Крюгера, который проявляется в переоценке ими уровня своей профессиональной компетенции, как правило, суть их мотивации сводится к тому, что они молодые, талантливые, креативные, все знающие, следовательно, для них не существенны профессиональные знания, они на интуитивном уровне могут эффективно выстраивать свою работу.

Профессиональное самосознание влияет на выбор проблематики исследований, на использование профессиональных терминов, на отношение к чтению профессиональной литературы и т.д.

Например, студенты-заочники, работающие в библиотеках, продолжают по инерции использовать термин «массовая работа». После того, как предметно выясняем, в библиотеке они работают с аудиторией мероприятий, с публикой (читательской, театральной, музыкальной и др.), а не с массой, безликой, неопределенной и т.п. С трудом приживаются в библиотечной среде такие актуализированные термины, как публичные мероприятия, активности и др.

В процессе изучения на протяжении ряда лет со студентами ускоренного и заочного отделений, со слушателями переподготовки учебной дисциплины «Этика библиотечного общения» выясняется, что во многих общедоступных библиотеках Республики Бурятия, Иркутской области и Забайкальского края библиотекари не знают о «Кодексе этики российского библиотекаря» (2011 г.), следовательно, в их библиотеках Кодекс не вывешен на видном месте для ознакомления пользователей библиотек.

«Кодекс этики российского библиотекаря» регулирует систему отношений между обществом и библиотекарем, отношений с пользователями и коллегами и отношение библиотекаря к самому себе, т.е. он формирует профессиональное самосознание специалистов.

Таким образом, приведенный материал доказывает актуальность и важность формирования и развития у библиотекарей профессионального сознания и самосознания. Сошлемся еще на одну из публикаций.

С точки зрения М. Леншиной, креативного библиотечного специалиста, «руководитель библиотеки не может быть просто исполнителем, характер его работы требует высокую степень самосознания и самоорганизации...» [17].

Формирование профессионального самосознания у обучающихся в вузе

Формированию профессионального самосознания способствует обучение в вузе. При этом на начальном этапе педагогам приходится работать с несколькими категориями обучающихся. К первой относятся студенты с низкой мотивацией к обучению, отличающиеся невысоким уровнем профессионального самосознания. Во вторую группу входят студенты разных форм обучения с устойчивым интересом к профессии, стремящиеся найти свое место в ней. Особое место в ней занимают магистранты, большая часть из которых является сотрудниками библиотек без профильного образования, но со стажем работы в них. Являясь высокомотивированными обучающимися, не обладающими достаточным объемом специальных знаний, они готовы к расширению своего профессионального самосознания. В третьей группе представлены, как правило, студенты заочной формы обучения, имеющие опыт практической деятельности. Именно последнюю группу отличает наиболее высокий уровень профессионального самосознания. Входящие в нее студенты уже на 1-м курсе демонстрируют полное погружение в профессию, стремятся овладеть необходимыми компетенциями, которые в дальнейшем позволят им на высоком уровне выполнять трудовые функции, оперативно решать стоящие перед ними задачи.

Наиболее сложно и длительно происходит процесс формирования профессионального самосознания у первой группы обучающихся. В ходе бесед ими демонстрируется недопонимание роли учреждений культуры в развитии общества, нежелание в дальнейшем связать свою профессиональную деятельность с библиотекой и как следствие отсутствие интереса к получению профессиональных знаний и развитию практических навыков. Во многом это вызвано сложившимися в обществе стереотипами, довольно низким престижем профессии.

Частично переломить ситуацию позволяет работа с потенциальными абитуриентами в период их обучения в средних общеобразовательных учреждениях. Успешен опыт кафедры БИР по проведению республиканской олимпиады по информационной культуре среди школьников 5–11-х классов. Предлагаемые им задания позволяют ознакомиться с содержанием профессии библиотекаря, поменять отношение подростков к библиотеке от отрицательного к нейтральному и от нейтрального к положительному.

Однако основная работа по развитию у первой группы студентов профессионального самосознания проводится в ходе освоения ими специальных дисциплин, прохождения разных видов практик, привлечения их к участию в профессиональных мероприятиях.

В этом плане необходимо, прежде всего, отметить дисциплину «Введение в специальность», которую изучают все студенты. Ее основная цель – выработать у обучающихся общее понимание того, какое место занимает библиотека в современном мире, дать возможность оценить значимость работы с информацией, наглядно показать востребованность у пользователей

предоставляемых библиотеками услуг и создаваемых информационных продуктов. Этому способствуют организуемые встречи с руководством и наиболее опытными сотрудниками библиотек, посещение их рабочих мест. Последующие профессиональные дисциплины, включая курсы «Информационная культура», «Этика профессионального общения», на фоне углубления знаний обучающихся о будущей профессиональной деятельности и основных направлениях работы библиотек позволяют студентам научиться при выполнении учебных заданий взаимодействовать с одногруппниками, а в последующем – с коллегами по работе, определить свой профессиональный статус, найти свое место в профессии. Активное общение с сотрудниками библиотек, привлеченными в качестве педагогов, дополнительно стимулирует данный процесс. Во время выполнения конкретных технологических операций при переходе из одного отдела библиотеки в другой происходит осознание себя, своих способностей, профессиональных интересов и предпочтений.

При становлении профессионального самосознания важно, чтобы обучающиеся не только успешно осваивали предлагаемую им учебную программу, но и проявляли инициативу, развивали качества самостоятельной работы, стремились к трансляции накопленного опыта, были способны высказать собственное отношение к профессии посредством участия в научно-исследовательской работе, в профессиональных мероприятиях. Умение письменно и устно выражать свои мысли, обобщать полученную информацию, отстаивать собственную позицию и выстраивать траекторию своего дальнейшего развития демонстрируется во время подготовки и защиты курсовых работ и ВКР, написания докладов и выступлений на научно-практических конференциях, участия в открытых олимпиадах и конкурсах.

Возможность проявить самостоятельность предоставляется обучающимся уже на 1-м курсе при выборе темы курсовой работы. Возникающие при этом проблемы у студентов очной формы обучения, находящихся только в процессе становления профессионального самосознания, понятны. Однако педагоги сталкиваются с затруднениями при определении тем заочниками, большая часть из которых является сотрудниками библиотек. При этом изначальная установка о связи места работы и занимаемой должности с тематикой ВКР оказывается нерезультативной. Неумение четко определить направление, анализ которого позволит ознакомиться с передовым опытом, по-новому подойти к выполнению своих трудовых обязанностей и повысить качество работы, приводит к недопониманию сути выбранной темы, отсутствию мотивации к ее изучению. При этом именно курсовые работы и ВКР могут стать мощным инструментом по развитию у обучающихся профессионального самосознания. Оправдано стремление педагогов как можно тщательнее отработать с каждым студентом данный вопрос и тем самым добиться проявления у него инициативы при разработке структуры работы и ее содержательного наполнения. В дальнейшем результатами НИР выступают статьи в профессиональной печати, выступления на научных мероприятиях разного уровня, участие в профессиональных конкурсах, привлечение к составлению и разработке разнообразных информационных продуктов, проектов и программ. Как итог обучения в вузе происходит очевидное развитие профессионального самосознания обучающихся.

Пути формирования у студентов профессионального самосознания

Чтобы структурировать, систематизировать и визуализировать у студентов информацию о концепции «психология отношений» В.Н. Мясищева, была выбрана технология Тони Бьюзена «интеллект карты». Благодаря им развивается радиантное (ассоциативное) мышление, рождаются креативные идеи [18].

В центре горизонтальной стороны листа бумаги располагаем главный образ (явление, проблема и т.п.), являющийся предметом интеллектуального размышления, в конкретном случае: система отношений личности (по В.Н. Мясищеву), далее от этого образа располагаем три ветви: 1) отношение к окружающей среде, пространству; 2) отношение к себе; 3) отношение к другим. Далее от ветвей располагаем веточки, на которых конкретизируем отношения, например: отношение к библиотеке: осознание ее роли в обществе, путей ее развития, ее встроенности в местное сообщество с учетом его актуализированных потребностей.

Отношение библиотекаря к своей деятельности: осознание изменений, перемен, внедрения инноватики, организация проектной деятельности, учет социальных инициатив общества.

Отношение библиотекаря к органам власти и управления, к населению, к социальным партнерам (владение способами выстраивания партнерских отношений). При выполнении этого задания студентам рекомендуем обратиться к книге И.Б. Михновой [19].

Далее охарактеризуем ряд заданий, ориентированных на развитие у студентов данных видов отношений.

1. Задание. Интервью с библиотекарем в преддверии Дня библиотек.

Цель: способствовать осознанию студентами актуализированных проблем библиотечной профессии, деятельности в интерпретации специалиста. За образец можно взять ответы на вопросы, которые были заданы библиотекарям Национальной библиотеки Республики Бурятия накануне 27 мая 2020 г. (опубликованы на сайте НБ РБ в этот день).

Сколько лет Вы посвятили профессии библиотекаря? Почему выбрали эту профессию? Вы за библиотеку в ее традиционном укладе или все в современном? Какой Вы видите библиотеку через 5 лет? Ваша любимая книга? Современный писатель? Кого бы Вы выделили и почему? Какой Вы видите профессию библиотекаря в будущем? Считаете ли Вы свою профессию современной? Помните ли Вы свой первый рабочий день?

Методика выполнения: 1) составить вопросы для интервью с зав. ЦБС, зав. отделом библиотеки и т.д.; 2) провести интервью; 3) выразить свое отношение к мнению библиотекарей.

2. Для развития самосознания роли книги в обществе студентам предлагается доказать актуальность девиза Н.А. Рубакина в эпоху медийной культуры, в трансформации традиционной книги в электронную, ее разновидности: аудиокнига, интерактивные, визуальные: «Да здравствует книга – могущественнейшее орудие борьбы за истину и справедливость».

3. Задание. Разработать презентацию на тему: известный библиотековед, библиотекарь: профессиологический ракурс (Э.Р. Сукиасян, Е.Ю. Рябушева, Ю.А. Хараев, Г.Д. Эркаева и др.).

Цель: осознать через яркие примеры библиотечных личностей их профессиональное самосознание, т.е. систему рассмотренных отношений.

Методика выполнения: разработать презентацию, посвященную путям вхождения в библиотечную профессию известного специалиста, его вклад в развитие библиотечного дела в стране.

4. Для определения уровня зрелости самосознания студентам предлагается ответить на тест (75 вопросов) Джозе Стивенсона.

Опыт преподавания учебной дисциплины убеждает в целесообразности развития у студентов профессионального самосознания, используя предложенную методику.

Выводы

1. Введение в учебную дисциплину «Библиотечная профессиология» концепций «психология отношений», «Я-концепции» позволяет выстроить критерии профессионального самосознания библиотекарей.

2. Библиотечные исследования профессионального сознания и самосознания библиотекарей-практиков констатируют наличие ряда недостатков в развитии их самосознания.

3. Предложенные авторами методы формирования, развития профессионального самосознания будущих библиотекарей вызывают интерес у обучаемых и ориентируют их на систему отношений, которые им предстоит выстраивать на практике с обществом, с другими и с собой.

Список источников

1. Елфимова Л.В. Развитие библиотечной профессиологии как научной и учебной дисциплины // Культурная жизнь юга России. 2012. № 2 (45). С. 98–100.

2. Соколов А.В. Библиотечная профессиология и сумма технологий // Научные и технические библиотеки. 2015. № 6. С. 3–14.

3. Соколов А.В. Профессиональное самосознание – предмет библиотечной профессиологии // Материалы Восьмой Международной научной конференции (Москва, 24–25 апреля 2003 г.) МГУКИ, 2003. URL: <http://libconfs.narod.ru/2003/s1/sokolov-a.htm> (дата обращения: 01.12.2020).

4. Мясницев В.Н. Психология отношений. Москва : Ин-т практ. психол. ; Воронеж : НПО «Модэк», 1995. 356 с.

5. Рикель А.М. Профессиональная Я-концепция и профессиональная идентичность в структуре самосознания личности. Ч. 1 // Психологические исследования: электр. науч. журн. 2011. № 2 (16). URL: <http://psystudy.ru/num/2011n2-16/457-> (дата обращения: 01.12.2020).

6. Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание. М. : Прогресс, 1986. 422 с.

7. Езова С.А. Грани библиотечного общения: учеб.-метод. пособие. М. : ИПО «Профиздат», 2002. 160 с.

8. Жукова Т.Д. Профессиональное сознание библиотекаря: теоретический анализ проблемы // Школьная библиотека. 2007. № 4. С. 17–26.

9. Берёзкина Е.И. Профессиональное самосознание современного библиотекаря универсальной библиотеки: социологический анализ // Научные и технические библиотеки. 2004. № 10. С. 82–89.

10. Захаренко М.П. Молодые кадры современной библиотеки: организационно-управленческий подход: науч.-практ. пособие. СПб. : Профессия, 2013. 238 с.

11. Езова С.А. О профессиональном сознании библиотекаря // Культура: теория и практика. 2019. Вып. 4. С. 9.

12. Кабачек О.Л., Осипова И.О. Профессиональное сознание библиотекарей // Библиотечная энциклопедия / Рос. гос. б-ка. М. : Пашков дом, 2007. С. 829–830.

13. Кантеев А.И. Виртуальный мир российского библиотекаря. Опыт конкретно-социологического исследования профессионального сознания библиотечных специалистов. М. : Профиздат, 2001. 255 с.

14. Матлина С.Г. Приближение к горизонту // Библиотечное дело. 2012. № 22. С. 2–7.
15. Сuleymanova Л.А. Модельная перезагрузка: как меняется методическая работа в условиях реализации национального проекта «Культура» // Современная библиотека. 2020. № 4. С. 36–45.
16. Сукиасян Э.Р. Библиотека и общество. Полемиические заметки о некоторых аспектах проблемы престижа библиотеки и библиотечной профессии // Инф. бюллетень РБА. 2005. № 33. С. 49–52.
17. Ленишина М. Удаленная работа: вынужденная необходимость или новая реальность? / М. Ленишина. URL: <http://www.unkniga.ru/biblioteki/bibdelo/11082-vstrecha-nad-truskaroroy-kak-bibliotekam-vyzhit-v-online.html> (дата обращения: 01.12.2020).
18. Бьюзен Т., Бьюзен Б. Интеллект-карты : практ. руководство. Минск, 2010. 368 с.
19. Михнова И.Б. Пространство возможностей. Заметки на полях библиотечного дела. М., 2017. 132 с.

References

1. Elfmova, L.V. (2012) Razvitiye bibliotечноy professiologii kak nauchnoy i uchebnoy distsipliny [Development of library professionology as a scientific and educational discipline]. *Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii*. 2(45). pp. 98–100.
2. Sokolov, A.V. (2015) Bibliotечnaya professiologiya i summa tekhnologiy [Library professionology and the sum of technologies]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 6. pp. 3–14.
3. Sokolov, A.V. (2003) Professional'noe samosoznanie – predmet bibliotечноy professiologii [Professional identity – the subject of library professionology]. *Proc. of the Eighth International Scientific Conference*. Moscow, April 24–25, 2003. MGUKI, 2003. [Online] Available from: <http://libconfs.narod.ru/2003/s1/sokolov-a.htm> (Accessed: 1st December 2020).
4. Myasishchev, V.N. (1995) *Psikhologiya otosheniy* [Psychology of Relationships]. Moscow Institute of Practical Sciences; Voronezh: Modek.
5. Rykel, A.M. (2011) Professional'naya Ya-kontseptsiya i professional'naya identichnost' v strukture samosoznaniya lichnosti [Professional self-concept and professional identity in the structure of a person's self-awareness]. *Psikhologicheskie issledovaniya*. 2(16). [Online] Available from: <http://psystudy.ru/num/2011n2-16/457-> (Accessed: 1st December 2020).
6. Burns, R. (1986) *Razvitiye Ya-kontseptsii i vospitanie* [Development of self-concept and education]. Moscow: Progress.
7. Ezova, S.A. (2002) *Grani bibliotечноgo obshcheniya* [Facets of library communication: Educational and methodological manual]. Moscow: IPO Profizdat.
8. Zhukova, T.D. (2007) Professional'noe soznanie bibliotekarya: teoreticheskiy analiz problemy [Professional consciousness of a librarian: A theoretical analysis of the problem]. *Shkol'naya biblioteka*. 4. pp. 17–26.
9. Berezkina, E.I. (2004) Professional'noe samosoznanie sovremennogo bibliotekarya universal'noy biblioteki: sotsiologicheskiy analiz [Professional self-awareness of a modern librarian at a universal library: a sociological analysis]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 10. pp. 82–89.
10. Zakharenko, M.P. (2013) *Molodye kadry sovremennoy biblioteki: organizatsionno upravlencheskiy podkhod* [The young staff of a modern library: An organizational and managerial approach]. St. Petersburg: Professiya.
11. Ezova, S.A. (2019) O professional'nom soznanii bibliotekarya [On the professional consciousness of a librarian]. *Kul'tura: teoriya i praktika*. 4(9).
12. Kabachek, O.L. & Osipova, I.O. (2007) Professional'noe soznanie bibliotekarey [Professional consciousness of librarians]. In: *Bibliotечnaya entsiklopediya* [A Library Encyclopedia]. Moscow: Pashkov dom. pp. 829–830.
13. Kapterev, A.I. (2001) *Virtual'nyy mir rossiyskogo bibliotekarya. Opyt konkretno-sotsiologicheskogo issledovaniya professional'nogo soznaniya bibliotечnykh spetsialistov* [The virtual world of a Russian librarian. Experience of a concrete sociological study of the professional consciousness of library specialists]. Moscow: Profizdat.
14. Matlina, S.G. (2012) Priblizhenie k gorizontu [Approaching the horizon]. *Bibliotечноe delo*. 22. pp. 2–7.
15. Suleymanova, L.A. (2020) Model'naya perezagruzka: kak menyaetsya metodicheskaya rabota v usloviyakh realizatsii natsional'nogo proekta “Kul'tura” [Model reboot: How methodological work is changing in the context of the implementation of the national project “Culture”]. *Sovremennaya biblioteka*. 4. pp. 36–45.

16. Sukiasyan, E.R. (2005) Biblioteka i obshchestvo. Polemicheskie zametki o nekotorykh aspektakh problemy prestizha biblioteki i bibliotchnoy professii [Library and Society. Polemical notes on some aspects of the problem of the prestige of the library and the library profession]. *Inf. byulleten' RBA*. 33. pp. 49–52.

17. Leshina, M. (n.d.) *Udalennaya rabota: vyzhdenaya neobkhodimost' ili novaya real'nost'?* [Remote work: A forced necessity or new reality?]. [Online] Available from: <http://www.unkniga.ru/biblioteki/bibdelo/11082-vstrecha-nad-truskaroroy-kak-bibliotekam-vyzhit-v-online.html> (Accessed: 1st December 2020).

18. Buzan, T. & Buzan, B. (2010) *Intellekt-karty* [Mind Maps]. Minsk: [s.n.].

19. Mikhnova, I.B. (2017) *Prostranstvo vozmozhnostey. Zametki na polyakh bibliotchnogo dela* [The space of possibilities. Notes on the margins of librarianship]. Moscow: [s.n.].

Сведения об авторах:

Езова С.А. – кандидат педагогических наук, профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ, Россия). E-mail: svetlana.ezova@yandex.ru

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Ezova S.A. – East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: svetlana.ezova@yandex.ru

Kuchmurukova E.A. – East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: kuchmurukova@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 02.12.2020;
одобрена после рецензирования 14.02.2021; принята к публикации 15.11.2023.*

*The article was submitted 02.12.2020;
approved after reviewing 14.02.2021; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 7.0 (075.8)

doi: 10.17223/22220836/52/15

О МЕТОДОЛОГИЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Константин Александрович Квашнин

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, kka946@rambler.ru*

Аннотация. Предметом рассмотрения являются методологические структуры, составляющие теоретические и практические аспекты педагогики музыкального исполнительства. Актуальность работы обусловливается решением задач, направленных на качественное повышение результативности способов профессионального воспитания музыкантов-инструменталистов. Представляется существенное значение областей научного знания – философии, музыкальной психологии, музыковедения, определяющих методологию музыкальной педагогики и заключающих в себе перспективу теоретического и практического продвижения методики обучения игре на духовых инструментах.

Ключевые слова: эстетика, художественный образ, музыкальное восприятие, интонирование, музыкальное исполнительство

Для цитирования: Квашнин К.А. О методологическом потенциале педагогики музыкального исполнительства на духовых инструментах // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 181–195. doi: 10.17223/22220836/52/15

Original article

ON THE METHODOLOGICAL POTENTIAL OF PEDAGOGY OF MUSICAL PERFORMANCE ON WIND INSTRUMENTS

Konstantin A. Kvashnin

*Nizhny Novgorod State Conservatory. M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russian Federation,
kka946@rambler.ru*

Abstract. The author's abstract is the pedagogy of musical performance on wind instruments. As the subject of the work is an analysis of the methodological structure, which is the basis of the pedagogy of musical performance on wind instruments. The defining areas of knowledge here are – philosophy, music psychology, musicology, the method of teaching the game of wind instruments. The relevance of this study lies in the theoretical and practical potential of these areas of science, which are not very popular in the pedagogy of the education of spiritual musicians. Therefore, the novelty and practical significance of our study is due to the study of the methodological properties of this knowledge.

The philosophy of music is aimed at exploring the essence, meaning, idea and spiritual foundations of musical works. It allows for a methodological analysis of the creative activities of composers, features of psychological perception of their compositions, possible ways of interpreting them. The philosophy of music is grasped by a specific analysis of all components of the musical composition of its semiotics and interprets the received information into the concepts of such values, which determine the social level of musical culture. Thanks to it, theoretical and practical skills of the musician, his full performance and creative life in general are formed.

Psychological aspects of musical performance are impossible without an emotional factor. The questions of interpretation of the musical work are always connected with the individual-psychological properties of the artist. Thanks to them, in the mind of the individual there is an assessment of the aesthetic state of the musical work, the consistency of its artistic quality with the desired result of its practical change in the course of creative transformation in accordance with the advance predetermined characteristics of the future artistic image.

usicology is aimed at the necessary consideration by the performer of all ontological characteristics of the studied musical work, which are conditioned by the specific ideological and aesthetic foundations of a particular cultural and historical era, direction of creative activity of composers, reflecting the main meanings of the compositions.

The method of teaching wind instruments as a type of pedagogical activity, operates by methods of practical work on the formation and development of musical and performing knowledge, skills and skills in the instrumentalists of wind specialties. At the disposal of her pedagogical arsenal there are visual-informational, practical-search and practical-heuristic ways to optimize the process of cognition of the studied music.

Among the methods of our research can be distinguished search-historical, musical-theoretical, analytics-comparative.

Keywords: aesthetics, artistic image, musical perception, intonation, musical performance

For citation: Kvashnin, K.A. (2023) On the methodological potential of pedagogy of musical performance on wind instruments. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 181–195. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/15

Постановка задачи

Отечественная педагогика музыкального исполнительства на духовых инструментах обладает большими возможностями совершенствования. Это качество было заложено в 30-х гг. прошлого века основателем научного вектора в развитии методики обучения инструменталистов духовых специальностей С.В. Розановым [1]. Главный смысл его публикации и последующие работы впервые в истории музыкальной педагогики предусматривали непрерывную опору используемых методических приемов в обучении духовиков на научные обоснования. Данная стратегия поддерживалась методистами-исследователями на протяжении всего столетия. Вместе с тем необходимо признать в настоящее время существенное замедление в развитии научно-методической базы музыкально-инструментального исполнительства. Представляется, что одной из причин подобного состояния педагогической практики является отсутствие у методистов внимания к важным областям науки, которые определяют методологию музыкальной педагогики. Методика обучения игре на музыкальных инструментах, на наш взгляд, может плодотворно развиваться при условии использования знаний таких наук, как философия, психология, музыковедение. Именно они составляют методологическую структуру музыкальной педагогики, обуславливая ее теоретическую и практическую содержательность. Рассмотрение этих аспектов составит предмет нашего исследования.

Введение в проблему

Обзор научных и методических работ (диссертации, монографии, статьи) российских исследователей духового исполнительства позволяет утверждать, что предметом многих публикаций являются вопросы, которые так или иначе уже изучены [2]. Так, современными авторами рассматриваются технологи-

ческие проблемы игры на духовых инструментах. Однако эта тематика давно освещена такими методистами прошлого века, как С.В. Розанов, Н.И. Платонов, Б.А. Диков и многие другие. В ряде публикаций дублируется тема истории исполнительства на духовых инструментах. Но в 70-х гг. она достаточно полно была изложена в двухтомнике Ю.А. Усова [3, 4]. Множество исследований и научных статей, посвященных исполнительскому анализу произведений различных композиторов, представляют конкретные рекомендации по трактовке этих сочинений, оставляя при этом без внимания вопросы исторической, а также индивидуально-психологической корректности художественных средств, применяемых для реализации образов этих произведений.

Современная оркестровая и сольная музыкально-исполнительская практика ожидает решения многих методических проблем, среди которых можно назвать такие, как:

- как развитие музыкального тембрового слуха, особо необходимого для инструменталистов-оркестрантов;

- учет в педагогической практике индивидуальных психологических особенностей обучающихся (темперамент, характер, волевые качества личности и т.п.);

- разработка педагогических методов, направленных на развитие ассоциативного мышления музыкантов-духовиков, необходимого для художественной деятельности;

- выявление корреляции эстетического и художественного начала в работе музыканта-духовика для четкого определения его исполнительства – ремесленного или творческого;

- широкое использование в качестве научной основы предлагаемых методов обучения игре на духовом инструменте физиологии активности как более современной и перспективной научной базы вместо прежней психофизиологической парадигмы о рефлекторной работе музыканта [5, 6].

Как видим, эти и другие вопросы обучения инструменталистов все еще ждут своего разрешения. Но почему они не привлекают внимание наших методистов? Не потому ли, что они требуют обращения к таким областям науки, как психология, философия, акустика, психофизиология? Бесспорно, указанные предметы у музыкантов-практиков зачастую не вызывают особого творческого комфорта. Но это положение ясно обнаруживает и основную причину, которая заключается в недостаточности научного уровня отечественной методики обучения музыкантов-духовиков. Надо признать, что в период ее становления наши основатели-методисты совершенно не принимали во внимание, что педагогика должна опираться на такие области знания, как философия, психология, музыковедение. Забвение их в процессе обучения музыкантов-духовиков приводит к воспитанию ремесленников, владеющих только инструментом. Таких музыкантов средневековый философ А.С. Бозций, следуя мнению Платона, называл «рабами инструментов», но не исполнителями-художниками [7. С. 1–2].

Изложенное выше позволяет утверждать необходимость решения указанных и многих других проблем профессионального воспитания музыкантов-духовиков. Этому вполне может способствовать целенаправленное использование потенциала методологии музыкальной педагогики, что убедительно раскрывается в специальных исследованиях [8. С. 5].

Исследовательская часть

Изучение человеком какого-либо предмета или явления реальности всегда связано с использованием самых разных способов постижения объекта. Совокупность средств его освоения имеет двойной характер: теоретический и практический. Одностороннее познание предмета, например теоретическое, не может считаться полноценным, поскольку полученные сведения не подкрепляются практическими умениями и навыками владения информацией. И наоборот, освоение явления только лишь на основе эмпирики, т.е. благодаря опыту практической деятельности (даже многолетней), лишает его возможности эффективного развития и превращает сами знания о предмете изучения в набор пустых, не имеющих научного обоснования догм и постулатов. Поэтому так важен комплексный, теоретико-практический характер познания изучаемого явления. Это обуславливается направленностью самих способов поиска сведений, необходимых для составления полной картины изучаемого предмета. Она должна содержать в себе общенаучные, частнонаучные, а порой и философские представления о нем, а также практические методы достижения цели. Следовательно, арсенал методов работы над освоением предмета и их фундаментальные основы образуют методологию его познания, цель которой – всестороннее овладение всеми характеристиками изучаемого предмета или явления.

Педагогика музыкального исполнительства на духовых инструментах, как и любая другая отрасль общей педагогической науки, располагает набором своих специфических методов обучения, воспитания и профессионального развития музыкантов. Это подлинно научная деятельность, комплексная по характеру, включающая в себя необходимые знания по целому ряду учебных дисциплин. Они составляют основы методологии обучения музыкантов-инструменталистов: философия (закономерности общей теории познания), музыкальная психология (концепции о музыкальном мышлении, психологии восприятия, роли индивидуально-психологических свойствах личности в исполнительском процессе), общенаучные музыкальные дисциплины (музыковедение: теория и история музыки, история исполнительского искусства), частная методика (вопросы обучения игре на духовых инструментах). Эти предметы имеют свою особую историю развития, объект изучения, но в совокупности являются инструментами, которые способны объяснять процессы формирования и развития как отдельных методов развития инструментального искусства, так и педагогики музыкального исполнительства в целом. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим по отдельности их функциональное значение для использования в практике обучения игре на духовых инструментах. Одновременно уделим внимание состоянию данных методологических возможностей в педагогическом процессе по воспитанию музыкантов-духовиков.

Эстетико-философское обоснование музыкального исполнительства

Философия как наука, внимание которой направлено на рассмотрение общих закономерностей, определяющих состояние и поступательное движение всего многообразия форм общественной жизни, природы и самого процесса научного познания, представляет собой, в сущности, методологическую дисциплину. Используя известные диалектические законы всеобщего

развития, она способна объективно проследить бытийность структурных элементов (внутреннее *тождество*) того или иного явления, объекта. Постепенно в указанном тождестве элементов последнего появляются *различия*, определяющие их некоторую качественную разность. Количественное накопление этих качественных различий приводит, как правило, к процессу разделения этих структурных элементов и обособлению в группы, характеризующие противоположные свойства структур изучаемого объекта. Поскольку с течением времени в этих группах происходит количественное накопление разнонаправленных *противоположностей*, дальнейшее существование и развитие объекта затрудняется по причине неизбежных *противоречий*, возникающих между указанными противоположностями. Общее поступательное движение тормозится из-за внутреннего несоответствия движущих сил. Данное положение может быть исправлено в результате активного противостояния (борьбы) более прогрессивных сил с регрессивными элементами. Только подобная форма устранения противоречий в развитии объекта может привести к *отрицанию* (подавлению) факторов, которые тормозили (отрицали) весь ход поступательного движения. Итогом этого процесса предстает обновленный объект, имеющий в своей структуре новое качество структурных элементов, характеризующих собой функциональное единство (новое *тождество*). Дальнейшее развитие рассматриваемого объекта будет осуществляться по аналогичному кругу с той лишь разницей, что этот путь проходит уже на другом, более высоком качественном уровне.

Мы описали функции законов диалектики – диалектических законов, раскрывающих процессы единства и борьбы противоположностей, перехода количественных изменений в качественные, а также закона отрицания отрицания. Ими оперирует философия в процессе научного познания тех или иных явлений.

Изложенное выше характеризует функции философии как методологии в познании характера многосторонней работы музыканта-духовика в процессе освоения им музыкального художественного материала. Однако следует заметить, что в нашем повествовании мы ставим задачу рассмотреть философию как составную часть методологических основ педагогики музыкального исполнительства. И в этой роли философия предстает, на наш взгляд, в гораздо большем функциональном объеме, нежели в простом объяснении закономерностей существования и развития творческой музыкальной деятельности исполнителя-инструменталиста. Поэтому считаем необходимым расширить наш подход в рассмотрении функционала философии музыки как составной части методологического потенциала музыкально-исполнительской педагогики.

Если философия как предмет направлена на познание сути бытия человека, его отношения к жизни, то, следуя логике классических взглядов о векторе движения исследований по схеме «от явления к сущности», эта наука, по мнению В.И. Ленина, представляет собой интеллектуальную попытку взглянуть на пространство, находящееся за пределами изучаемого явления, в «зазеркалье» с целью постижения его смысла [9. С. 119, 154]. Стало быть, философия музыки дает возможность выявить смысл и суть музыкального произведения, если при изучении его абстрагироваться от реальной обстановки, в которой оно звучит, но которая в силах оказывать воздействие на нашу психологию восприятия, поскольку являет собой определенный показатель духовности людей.

В этой работе философия музыки постигает путем специфического анализа всех компонентов музыкального сочинения его семиотику и интерпретирует полученные сведения в понятия таких значений, которые обуславливают общественный уровень культуры (сущность музыки, ее идеи и т.п.). Само строение музыки, ее внутренний художественный потенциал открывают широкие возможности для богатого набора интерпретаций. В этой связи уместно привести характеристику музыкального искусства, которую определил А.С. Клюев. Он считает, что музыка проявляется в нескольких значениях: «физико-акустическом, коммуникативно-интонационном и духовно-ценностном». При этом он особо выделил два последних сущностных значения музыки как предметов, имеющих наибольший интерес для исследований философии музыки [10. С. 90]. Стоит заметить, что вопросы, связанные с интонационно-коммуникативными средствами музыки, находятся в центре активного изучения специалистов по музыкальной психологии [11–14], которая в нашем исследовании является одной из составных частей методологии музыкально-исполнительской педагогики.

Духовно-ценностное значение музыки нашло свое раскрытие еще в античные времена, когда такие мыслители, как Пифагор, Платон, Аристотель и др., придавали музыке высокое педагогическое и гражданственное значение [15]. Они поняли, что музыка развивается по законам философии, которая способна исследовать сущность, смысл, идеи и духовные основы музыкальных произведений. Философия музыки дает возможность провести методологический анализ творческой деятельности композиторов, особенности психологического восприятия их сочинений, возможные способы их интерпретации. Кроме этого, философия музыки в состоянии формировать сознание в процессе воспитания практических навыков музыканта для его полноценной исполнительской деятельности и творческой жизни в целом [16. С. 141].

Музыкальная психология как аспект методологии педагогики музыкального исполнительства

Музыкально-исполнительская деятельность отличается от любой другой работы человека тем, что носит характер духовной, которая имеет цель внутреннего, личностно-психологического преобразования любого выбранного индивидом предмета реальной действительности или художественного образа. Данный процесс всегда представляет собой сугубо индивидуализированный вид мыслительных операций, в которых происходит последовательный анализ и синтез характеристик исследуемого предмета. То есть происходит, во-первых, оценка его эстетического состояния, во-вторых, сличение имеющегося художественного качества с желаемым результатом его практического изменения в ходе творческого преобразования в соответствии с заранее заданными характеристиками будущего художественного образа. В данной преобразовательной работе, которую осуществляет психика музыканта, кроме логических действий всегда присутствуют и эмоциональные реакции. При этом важно подчеркнуть, что итог проведенной интерпретации может резко отличаться от исходного музыкально-художественного материала или другого объекта творческого преобразования [11. С. 309].

Психологический характер музыкального исполнительства подкрепляется и эмоциональным фактором, который возникает у слушателя в результате

его знакомства с произведением. «Переживание музыки должно быть эмоциональным, но оно не должно быть только эмоциональным. Восприятие музыки идет через эмоцию, но оно эмоцией не кончается. В музыке мы через эмоцию познаем мир. Музыка есть эмоциональное познание», – указывал Б.М. Теплов [17. С. 447]. Эмоциональность восприятия музыки индивидом определяется тем, что она, с одной стороны, рождается благодаря воздействию внешних характеристик музыкального воплощения реальности, а с другой стороны, наличием личной музыкальной культуры слушателя, а также его персональными психологическими особенностями. То есть психологический характер музыки обуславливается двойственно: процессами ее трансляции и восприятия.

Музыкально-исполнительская деятельность, как отмечают такие исследователи, как Н. Токина (1972), Л. Баренбойм (1973), Л. Бочкарёв (1976), В. Ражников (1978) и др., обладает существенными психологическими особенностями. Кроме вопросов интерпретации музыкального произведения, которые всегда связаны с индивидуально-психологическими свойствами исполнителя, существуют и аспекты практической деятельности музыкантов, затрагивающие проблемы их профессиональной подготовки. Например, планируемое концертное выступление музыканта-инструменталиста предусматривает такие психологические задачи, как мотивация подготовки к концерту, поэтапное распределение времени для творческой работы над концертной программой, психологическая настройка на предстоящее выступление. А согласно исследованию Ю. Капустина (1976), занятия музыкой могут сопровождаться и социально-просветительскими мотивами. Выполнение данных задач всегда обусловлено индивидуальными особенностями личности музыканта [18. С. 17]. Например, мотивации могут обуславливаться несколькими направлениями в работе: профессиональное самоутверждение инструменталиста, лидерство в исполнении новых произведений, желание творческой встречи с конкретным контингентом публики. Если учитывать определенное разделение мотивации на две категории – внутреннюю и внешнюю, то в большинстве случаев оказывается актуальным внутренний мотив, дающий возможность инструменталисту увидеть и реализовать в изучаемом произведении исполнительский потенциал, сходный с его творческими устремлениями. Внешняя мотивация выступления в концерте, по мнению В. Ражникова, обусловлена тем, что инструменталисту немаловажна его публичная демонстрация исполнительского мастерства [19. С. 13]. В этом случае значение имеет целесообразно подобранная концертная программа выступления, поскольку превышение ее сложности чревато неудачей в реализации и как следствие потерей в дальнейшем уверенности музыканта и занижением профессиональной самооценки.

Мы убедились, что психологические аспекты музыкального исполнительства всегда актуальны для инструменталистов. Тем важнее они в осуществлении процесса обучения музыкантов игре на инструментах. Эти аспекты имеют практическое разделение на два класса: внутренние и внешние. Первые имеют прямую связь с мотивациями обучающегося. Внешние аспекты музицирования, как отмечает Л. Ительсон (1972), обусловлены качеством изучаемого репертуара, его сложностью или легкостью освоения [20. С. 37]. Кроме этого, немаловажную роль в педагогической практике имеют типоло-

гические данные нервной системы учащегося-музыканта: темперамент, определяющий главные черты характера, волевые качества личности. Особое психологическое значение имеют вопросы взаимодействия преподавателя и учащегося в ходе проведения учебных занятий. В этом отношении важно различать методы обучения – репродуктивные и развивающие. Первые означают традиционный вид обучения, предусматривающий выполнение учеником заданий, порученных преподавателем в ходе учебных занятий. Вторые – развивающие, имеют целью формирование у обучающегося способности к познанию и умственному развитию. В ходе педагогического процесса обычно используются оба вида методов.

К изложенному выше необходимо добавить и сведения о большом значении таких фундаментальных аспектов для музыкально-исполнительского процесса на музыкальных инструментах, как музыкальное восприятие и мышление музыкантов. История развития этих важных научных знаний будет показана нами в рассмотрении многовекового исторического движения методологических аспектов педагогики музыкально-инструментального исполнительства.

Методологическая сущность музыковедения

Музыкально-исполнительская деятельность инструменталиста-духовика по своей сути означает практическое освоение им всего многообразия музыкального наследия, которое выработало человечество на протяжении многовековой истории своего культурного развития. Главной особенностью этой работы является необходимость учета исполнителем всех онтологических характеристик изучаемого музыкального произведения, которые обуславливаются конкретными идейно-эстетическими устоями той или иной культурно-исторической эпохи, направленностью творческой деятельности композиторов, отражавшей основные смыслы сочинений. Кроме знаний исторической эпохи, в которой было создано музыкальное произведение, исполнителю требуются также сведения о национальных культурных особенностях автора сочинения, его преобладающей манере использования музыкальной семиотики. Последнее с неизбежностью влечет требование прочного знания музыкальной этнологии и фольклористики. Большое значение в практике освоения музыкального материала инструменталистом-духовиком имеют его познания в области таких дисциплин, как музыкальная гармония, мелодика, ритмика, эстетика и психология восприятия музыки.

Приведенная здесь краткая характеристика требований, предъявляемых к исполнителю-духовику в его работе по изучению музыкальных художественных произведений, свидетельствует о том, что в целом эти задачи объединяются в сложной музыкальной дисциплине, называемой *музыковедение*. Специфика ее состоит в том, что она охватывает многие сферы познания специфической сущности музыкального искусства. В частности, музыковедение включает в себя следующие дисциплины:

1. *Всеобщая история музыки*, которая содержит знания отдельных национальных музыкальных культур (например, история музыки Западной Европы, история музыки народов Азии, история музыки народов Латинской Америки и т.п.). Всеобщая история музыки включает также дисциплины, направленные на изучение временных исторических периодов (например,

музыка Древнего мира; музыка Средних веков и т.д.). Рассматриваемая учебная дисциплина может дифференцироваться по жанрам (например, история оперы, история оратории, история симфонии, история камерной музыки и т.п.). Кроме всего, она располагает и учебными дисциплинами вспомогательной направленности в изучении истории музыки: музыкальное источниковедение, музыкальная палеография, музыкальная текстология.

2. Музыкаведение имеет и особые отрасли знания: музыкальная фольклористика, теория и история музыкально-исполнительского искусства, музыкальная социология.

3. Кроме этого, музыкаведение содержит и отрасли знания, которые частично входят в его структуру: музыкальная акустика, музыкальная психология, инструментоведение, методика обучения игре на музыкальных инструментах (частная педагогика).

4. Наиболее общей учебной дисциплиной, входящей в состав музыкаведения является музыкальная эстетика.

5. Теоретико-практические вопросы музыкаведения решаются в таких предметах, как гармония, полифония, инструментовка (наиболее развитая дисциплина), ритмика и метрика (менее развитые дисциплины), мелодика (возникла в 20-е гг. XX столетия).

Перечисленные области знания представляют законченные теоретические системы, в задачи которых входит изучение конкретной обозначенной сферы музыкального развития. Поэтому правомерно определять музыкаведение не иначе как науку, предназначенную для познания музыки, использующей свои художественные способы постижения реальной действительности, и имеющую целью усвоение многочисленных закономерностей последней во всех формах ее проявления и способах самосовершенствования. Следовательно, музыкаведение, исследующее внутреннее бытование музыки, ее идейно-эстетические обоснования, психологические аспекты воздействия и восприятия, а также имеющее прямое отношение к самым различным формам освоения окружающего мира, является *методологией* специфического познания реальной действительности.

На рубеже XIX–XX столетий появляются серьезные исследования по истории музыки, хотя здесь проявлялось различие в методологических подходах. Например, патриарх немецкого музыкаведения и философ Г. Кречмар считал, что верная оценка исторического развития музыки зависит от понимания конкретной эпохи и ее особенностей, которые вызывают рождение тех или иных изучаемых факторов [21. С. 18]. Австрийский музыковед Гвидо Адлер предлагал учитывать только лишь стилевые особенности музыки в рассмотрении ее исторического продвижения. Он утверждал, что этот важный аспект искусства не имеет никакого отношения к внешним жизненным обстоятельствам [22. С. 43]. Похожая точка зрения проявляется и в исследованиях немецкого музыкального теоретика Х. Римана, изложенных им в «Катехизисе истории музыки» (1888–1889).

Среди исследований по музыкальной *историографии*, можно выделить исследования французского писателя и музыковеда Р. Роллана. Согласно его парадигме, музыкальное искусство не может находиться вне бытия социума, что способствует лучшему пониманию самого содержания музыкального произведения, его формы [23. С. 175]. В XIX в. музыкально-теоретические

дисциплины (музыкальная гармония, полифония, изучение форм музыкальных произведений, композиция) обогатились новыми исследованиями, ставшими основой их практического освоения. Очень большой материал разработал Х. Риман. Почти все музыкально-теоретические дисциплины подверглись его анализу, обретая научную завершенность.

XX столетие – исторический этап, когда музыковедение утверждается в Европе и Америке в качестве научного знания. Музыкальные теоретики многих стран, используя специальные методы исследования этой науки, получили богатые сведения, касающиеся ее всех структурных составляющих. Некоторые изданные работы имеют существенные недостатки, касающиеся исторической односторонности в изложении материала или особого выделения определенного творческого направления в музыке. Например, Т. Адорно после анализа музыкального искусства называет творческое направление композиторов, принадлежавших к объединению «Новая венская школа», самым перспективным в музыкальной культуре [24].

В середине столетия в музыковедении возникает новый способ изучения музыкальных сочинений под названием структуральный анализ, который фактически отрицает существование привычных элементов, составляющих музыкальное произведение. Вместо этого авторами этой теории – представителями музыкального авангарда – предлагается использовать некие числовые и количественные показатели акустической высоты музыкальных звуков, их метрическую длительность, степень громкости, тембр [25–27].

Исторические и теоретические познания музыковедения значительнополнились в XX в. исследованиями известного ученого Б.В. Асафьева. Благодаря его работам в полной мере раскрыты особенности композиторского творчества П.И. Чайковского, М.А. Мусоргского, И. Стравинского и др. А разработанная им «Теория музыкальной интонации» имеет важное методологическое значение для педагогики музыкально-инструментального исполнительства. Отдельные музыкальные дисциплины – анализ форм музыкальных произведений, музыкальная гармония, история полифонии, теория музыки и акустики – обогатились перспективными исследованиями таких авторов, как Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, С.С. Скребков, В.В. Протопопов, В.П. Бобровский, И.В. Способин, Ю.Н. Тюлин, Ю.Н. Холопов, Н.А. Гарбузов. Психология музыкального исполнительства как наука продолжила свое развитие в исследовательских трудах Е.А. Мальцевой, Б.М. Теплова, Е.В. Назайкинского.

Представленная в музыковедении как его составная часть *Теория и история музыкально-исполнительского искусства* на духовых инструментах находит плодотворную разработку на рубеже XX–XXI вв. Научный интерес к этой дисциплине проявили в своих диссертациях Ю.А. Усов (1972), С.Я. Левин (1978), Р.А. Маслов (1989), А.А. Розенберг (1976), А.В. Черных (1989), В.В. Березин (2000) и др.

В завершение краткого очерка о возникновении и сущности общенаучных дисциплин, составляющих музыковедение, подчеркнем их важную роль и значение для педагогики музыкального исполнительства на духовых инструментах, без которых невозможно решение вопросов профессиональной подготовки квалифицированных специалистов.

Содержательность музыкально-инструментальной педагогики. Методика обучения игре на духовых инструментах – это вид педагогической деятельности, в основе которой лежат методы практической работы по формированию и развитию музыкально-исполнительских знаний, умений и навыков у инструменталистов духовых специальностей. Специфика игры музыканта-духовика предполагает комплексное действие всей исполнительской системы музыканта. В ней задействованы его физические и психофизиологические функции. Поэтому процесс обучения игре на инструменте носит индивидуальный характер. Данный вид педагогической работы определяется необходимостью учета индивидуально-психологических особенностей обучающегося.

Методы преподавательской деятельности предусматривают комплексное развитие всех элементов исполнительской системы музыканта-духовика: слух, дыхание, артикуляционно-губной аппарат, пальцевую технику. Определяющим фактором в назначении специальных упражнений является уровень подготовленности обучающегося, степень развитости элементов его музыкально-исполнительской системы. *Комплексные методы* обучения заключаются в их последовательности:

- демонстрация педагогом эталонного исполнения;
- объяснение закономерностей и правил, обеспечивающих практическое достижение нужного качества исполнения;
- попытка обучающегося самостоятельно изучить задание.

Отметим, что данные виды методов работы являются наиболее применимыми в методике обучения духовиков. В наше время к ним добавляется такой способ освоения музыкального материала, как прослушивание аудиозаписей. Данный метод позитивен своим прямым воздействием на психологические системы восприятия обучающегося, когда звуковой эталон непосредственно через наушники переходит в слуховой анализатор молодого музыканта. Подобный способ передачи информации в современной практике обучения игре на духовых инструментах приобрел не только определенное предпочтение среди преподавателей, но и получил научное применение в исследованиях и разработках методистов [28, 29]. Имея в своей основе психологический принцип действия прямых и обратных слуховых связей, он стал основополагающим в специальных способах обучения музыкантов (и не только духовиков). Эти приемы обучения предназначаются для целенаправленного совершенствования навыков воспроизведения динамических качеств музыкального звучания инструмента, формирования и развития музыкального тембрового слуха у исполнителей на духовых инструментах.

Методика обучения игре на духовых инструментах располагает также и такими способами работы, как *наглядно-информационные, практически-поисковые и практически-эвристические* способы оптимизации процесса познания изучаемого музыкального произведения. В эти методы включаются литературный, музыкально-теоретический, аудиовизуальный, исполнительско-технологический анализ музыкального сочинения. Рассмотрим степень их позитивности.

Практически-поисковые методы работы с музыкальным произведением позволяют инструменталисту совершенствовать практические умения и навыки музыкального исполнительства. В конкретном прослушивании аудио-

записи эталонного звучания музыки инструменталист усваивает исполнительские средства воплощения художественного образа сочинения: артикуляционно-штриховые, тембровые, динамические, агогические. Происходит приближение семантики изучаемого произведения к эталонной записи. Но чем отличается в этом случае игра инструменталиста от прослушанной записи? Решается ли в такой работе задача творческого развития музыканта, если его исполнительство не содержит новой эмоциональной содержательности, присущей только данному музыканту?

Представляется, что подобные случаи свидетельствуют о недостаточной работе по привлечению внимания обучаемого к философско-эстетическим вопросам изучаемого произведения, раскрывающим смысл и основные характеристики художественных образов сочинения, так как именно они определяют технологические средства исполнения. Подражание чужой игре всегда противоречит художественному развитию студента.

Практически-эвристические методы работы над музыкальным произведением касаются непосредственно вопросов интерпретации сочинения. И данная деятельность так же немыслима через копирование исполнительства с аудиозаписей. Даже технологические аспекты игры (ведение звука, динамики, тембра, штрихов и т.п.) всегда адекватны художественным образам сочинения. А если они не осознаны студентом-духовиком, нужно ли компилятивное их воспроизведение? Разве в этом случае происходит переход эстетического качества музыкального исполнительства в художественный уровень, при котором характерно нетрадиционное воспроизведение музыки, появление новизны в использовании семиотики произведения, и в целом семантического обновления художественных образов? Вот почему мы утверждаем необходимость исследований, направленных на активизацию методов работы с обучающимися (особенно со студентами вузов), предусматривающих освоение навыков аналитико-художественной работы с музыкальными произведениями. Для этого требуются знания преподавателей по определению коррелятивных данных об эстетической и художественной деятельности музыкантов. Важность данной научной разработки будет определяться не только ее содержательностью, но и повышением научного уровня методики обучения духовиков.

В методическом арсенале рассматриваемой музыкально-исполнительской педагогики имеются также способы развития музыкальных способностей обучающихся. Развитие качества музыкального интонационного, динамического, гармонического и тембрового слуха инструменталиста, его способности к музыкально-аналитической деятельности, а также улучшения качества музыкально-исполнительской памяти – все это относится к технологическим задачам исполнителей-духовиков. Вместе с тем данная педагогическая практика пока не располагает конкретными способами игры музыкантов произведений современной музыки, в основе которой задействованы элементы алеаторики и соноризма. Данная проблема нередко решается инструменталистами путем формального использования приемов комплексной аппликатуры, позволяющей изменять тембр звука. Но адекватна ли эта новая окраска звучания отображаемому художественному образу сочинения? Этого исполнитель не знает, так как его тембровый слух не способен (не научен) анализировать тембровую драматургию музыкального сочинения. В этом заключается еще одна проблема методики обучения игре на духовых инструментах.

Проведенный анализ методологической структуры педагогики музыкально-инструментального исполнительства позволяет сделать следующие **выводы**:

1. Эстетико-философское направление работы в педагогике музыкально-исполнительства на духовых инструментах, призванное осознавать сущность музыкального произведения, его идеи, художественную ценность, настоятельно требует своих целенаправленных разработок. Это необходимо для профессионального роста инструменталиста и выхода методики как науки на более высокий качественный уровень.

2. Сольная и оркестровая работа музыканта-инструменталиста носит духовный характер, который предусматривает цель внутреннего, личностно-психологического преобразования любого выбранного предмета реальной действительности или художественного образа. Эмоциональный фактор исполнительства музыканта амбивалентен. Он работает на передачу и восприятие сочинения. Эти обстоятельства возводят психологический фактор в музыкально-педагогической деятельности в ранг необходимости, игнорирование которой делает процесс подготовки музыканта бесполезным.

3. Методологическая сущность музыковедения состоит в необходимости учета всех онтологических характеристик изучаемого музыкального произведения. Музыкант-духовик должен шире использовать эти знания в своей исполнительской деятельности. Только в этом случае его игра примет характер глубоко осознанный, не имеющий ничего общего с подражательством. Данные обстоятельства обуславливают музыковедческие знания как структурную необходимость в музыкально-педагогическом процессе.

4. Методика обучения игре на духовых инструментах как часть общей музыкальной педагогики не может игнорировать перечисленные выше методологические аспекты. Работа педагога-духовика подчинена комплексному развитию студента, обученного не только профессионально-исполнительским умениям, но и знаниям в области музыкальной эстетики и психологии. Использование им перечисленных выше методологических аспектов музыкального образования особенно актуально в условиях современного развития музыкального искусства, претерпевающего значительные перемены в области эстетического и психологического восприятия окружающего мира, а также неуклонного совершенствования научных знаний, образующих саму методологию музыкального образования.

Список источников

1. Розанов С.В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. М. : Музгиз, 1938. 52 с.
2. Иванов В.Д. Библиографический указатель литературы по теории и практике исполнительства на духовых и ударных инструментах. М. : МГУКИ, 2014. 140 с.
3. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М. : Музыка, 1978. 182 с.
4. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: учеб. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Музыка, 1986. 191 с.
5. Анохин П.К. Биология и нейрофизиология условного рефлекса. М. : Медицина, 1968. 546 с.
6. Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М. : Медицина, 1966. 349 с.
7. Бозций, Аниций Манлий Торкват Северин. Наставление к музыке, I, 1–2.
8. Абдуллин Э.Б. Методология педагогики музыкального образования. 3-е изд., испр. и доп. М. : ГРАФ-ПРЕСС, 2010. 283 с.

9. Ленин В.И. Философские тетради // Полн. собр. соч. М. : Госполитиздат, 1969. Т. 29. 782 с.
10. Клоев А.С. О бытийном статусе музыкального искусства // Человек. Философия. Гуманизм : тез. докл. и выступлений участников I Рос. философ. конгресса (4–7 июня 1997 г.). СПб. : Изд. СПбГУ, 1998. Т. 8. С. 90–91.
11. Выготский Л.С. Психология искусства. М. : Искусство, 1968. 573 с.
12. Леонтьев А.Н. О механизме чувственного отражения // Вopr. психологии. 1959. № 2. С. 151–182.
13. Назайкинский Е.А. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 383 с.
14. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. М. ; Л. : АПН РСФСР, 1947. 355 с.
15. Античная музыкальная эстетика. М. : Гос. муз. изд-во, 1960. 137 с.
16. Адо П. Философия как способ жить : беседы с Жанни Карлис и Арнольдом И. Дэвидсоном. СПб. : Печатный двор им. А.М. Горького, 2004. 288 с.
17. Теплов Б.М. О музыкальном переживании. М. : Психологический институт РАО, 1945. Рукопись.
18. Капустин Ю.В. Музыкант и публика. Л. : Знание, 1976. 39 с.
19. Ражников В.Г. Психология творческого процесса дирижера. М., 1973. 18 с.
20. Ительсон Л.Б. Лекции по современным проблемам психологии обучения. Владимир, 1972. 264 с.
21. Кречмар Г. Введение в историю музыки. М., 1920. 385 с.
22. Гвидо Адлер. Методы музыкальной истории. Лейпциг, 1919.
23. Роллан Р. Собрание музыкально-исторических сочинений : в 9 т. М. : Музгиз : Искусство, 1938. 407 с.
24. Адорно Т. Философия новой музыки. М. : Логос, 2001. 352 с.
25. ARS [Авраамов А.М.]. Смычковый полихорд // Музыкальный современник. 1915. № 3. С. 48–50.
26. Кульбин Н.И. Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке. СПб. : Воен. тип., 1909. 7 с.
27. Haba A. Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, viertel-, drittel-, sechstel und zwolfel- Tonsystems. Lpz., 1927.
28. Абаджян Г.А. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора // Вопросы музыкальной педагогики. М., 1983. Вып. 4. С. 19–29.
29. Квашин К.А. Активизация обратных связей как метод формирования тембрового слуха при игре на духовых инструментах : автореф. дис. ... канд. иск. Л. : Музыка, 1991. 24 с.

References

1. Rozanov, S.V. (1938) *Osnovy metodiki prepodavaniya i igry na dukhovykh instrumentakh* [Fundamentals of teaching methods and playing wind instruments]. Moscow: Muzgiz.
2. Ivanov, V.D. (2014) *Bibliograficheskiy ukazatel' literatury po teorii i praktike ispolnitel'stva na dukhovykh i udarnykh instrumentakh* [A bibliographic index of literature on the theory and practice of performing wind and percussion instruments]. Moscow: MGUKI.
3. Usov, Yu.A. (1978) *Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [History of foreign performance on wind instruments]. Moscow: Muzyka.
4. Usov, Yu.A. (1986) *Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [History of Russian performance on wind instruments]. 2nd ed. Moscow: Muzyka.
5. Anokhin, P.K. (1968) *Biologiya i neyrofiziologiya uslovnogo refleksa* [Biology and neurophysiology of the conditioned reflex]. Moscow: Meditsina.
6. Bernshteyn, N.A. (1966) *Ocherki po fiziologii dvizheniy i fiziologii aktivnosti* [Essays on the physiology of movements and physiology of activity]. Moscow: Meditsina.
7. Boethius, Anicius Manlius Torquatus Severinus. (n.d.) *Nastavlenie k muzyke* [Instruction to Music]. [s.l.: s.n.].
8. Abdullin, E.B. (2010) *Metodologiya pedagogiki muzykal'nogo obrazovaniya* [Methodology of Music Education Pedagogy]. 3rd ed. Moscow: GRAF-PRESS.
9. Lenin, V.I. (1969) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 29. Moscow: Gospolitizdat.
10. Klyuev, A.S. (1998) O bytiynom statuse muzykal'nogo iskusstva [On the existential status of musical art]. *Chelovek. Filosofiya. Gumanizm* [Man. Philosophy. Humanism]. Proc. of the First Russian Philosophy Congress. June 4–7, 1997. Vol. 8. St. Petersburg: SPbSU. pp. 90–91.

11. Vygotskiy, L.S. (1968) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo.
12. Leontiev, A.N. (1959) O mekhanizme chuvstvennogo otrazheniya [On the mechanism of sensory reflection]. *Voprosy psikhologii*. 2. pp. 151–182.
13. Nazaykinskiy, E.A. (1972) *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka.
14. Teplov, B.M. (1947) *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of musical abilities]. Moscow; Leningrad: APS RSFSR.
15. Losev, A.F. (1960) *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Ancient musical aesthetics]. Moscow: Gos. muz. izd-vo.
16. Ado, P. (2004) *Filosofiya kak sposob zhit': besedy s Zhanni Karlis i Arnol'dom I. Davidsonom* [Philosophy as a way to live: Conversations with Zhanni Karlis and Arnold I. Davidson]. St. Petersburg: Pechatnyy dvor im. A.M. Gor'kogo.
17. Teplov, B.M. (1945) *O muzykal'nom perezhivanii* [About musical experience]. Moscow: Psychological Institute of the Russian Academy of Education.
18. Kapustin, Yu.V. (1976) *Muzykant i publika* [Musician and audience]. Leningrad: Znanie.
19. Razhnikov, V.G. (1973) *Psikhologiya tvorcheskogo protsessa dirizhera* [Psychology of the creative process of a conductor]. Moscow: [s.n.].
20. Itelson, L.B. (1972) *Lektzii po sovremennym problemam psikhologii obucheniya* [Lectures on modern problems in the psychology of learning]. Vladimir: [s.n.].
21. Kretschmar, G. (1920) *Vvedenie v istoriyu muzyki* [Introduction to the History of Music]. Translated from German. [s.l.: s.n.].
22. Adler, G. (1919) *Metody muzykal'noy istorii* [Methods of musical history]. Translated from German. Leipzig: [s.n.].
23. Rolland, R. (1938) *Sobranie muzykal'no-istoricheskikh sochineniy* [Collected musical and historical works]. Moscow: Muzgiz: Iskus-stvo.
24. Adorno, T. (2001) *Filosofiya novoy muzyki* [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos.
25. Avraamov, A.M. (1915) Smychkovyy polikhord [Bowed polychord]. *Muzykal'nyy sovremennik*. 3. pp. 48–50.
26. Kulbin, N.I. (1909) *Svobodnaya muzyka. Primenenie novoy teorii khudozhestvennogo tvorchestva k muzyke* [Free music. Application of the new theory of artistic creativity to music]. St. Petersburg: Voen. tip.
27. Haba, A. (1927) *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, viertel-, drittel-, sechstel und zwolfel- Tonsystems*. Leipzig: [s.n.].
28. Abadzhyan, G.A. (1983) Metodika razvitiya ispolnitel'skikh priemov na dukhovyykh instrumentakh s pomoshch'yu vizual'nogo indikatora [Methodology for the development of performing techniques on wind instruments using a visual indicator]. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki*. 4. pp. 19–29.
29. Kvashnin, K.A. (1991) *Aktivizatsiya obratnykh svyazey kak metod formirovaniya tembrovogo slukha pri igre na dukhovyykh instrumentakh* [Activation of feedback as a method of forming timbre hearing when playing wind instruments]. Abstract of Art History Cand. Diss. Leningrad.

Сведения об авторе:

Квашнин К.А. – профессор кафедры, кандидат искусствоведения, доцент Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Нижний Новгород, Россия). E-mail: kka946@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kvashnin K.A. – Nizhny Novgorod State Conservatory. M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: kka946@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 01.09.2020;
одобрена после рецензирования 09.07.2023; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 01.09.2020;
approved after reviewing 09.07.2023; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 784

doi: 10.17223/22220836/52/16

ВОКАЛЬНЫЙ ЗВУК КАК СЛОЖНАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА

Вячеслав Валерьевич Клименко¹,
Екатерина Анатольевна Приходовская²

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

¹ *Slava_klimenko@mail.ru*

² *Prihkatja@mail.ru*

Аннотация. В статье излагается гипотеза о соответствии вокального звука принципам сложной самоорганизующейся системы. Вокальный звук в принципе является объектом многих исследований. Эти исследования разного порядка, в том числе разных специальностей: есть исследования, касающиеся истории музыки, есть исследования, касающиеся вокальной техники. Самостоятельность звука – тенденция новейшего времени, исходящая из такой техники, как пуантеризм, появившийся в XX в. В самом звуке уже содержится эмоциональный заряд, который композитор передает слушателю.

Ключевые слова: вокальный звук, сложная самостоятельная система, синергетика, солист, опера, гуманитарные науки, музыка

Для цитирования: Клименко В.В., Приходовская Е.А. Вокальный звук как сложная самостоятельная система // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 196–205. doi: 10.17223/22220836/52/16

Original article

VOCAL SOUND AS A COMPLEX INDEPENDENT SYSTEM

Vyacheslav V. Klimenko¹, Ekaterina A. Prihodovskaya²

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

¹ *Slava_klimenko@mail.ru*

² *Prihkatja@mail.ru*

Abstract: The article presents a hypothesis about the conformity of vocal sound to the principles of a complex self-organizing system. Vocal sound, in principle, is the object of many studies. These studies are of a different order, including different specialties: there are studies related to the history of music, there are studies related to vocal technique. Independence of sound is a trend of recent times, coming from such a technique as pointerism, which appeared in the twentieth century. Among other composing techniques of the twentieth century, pointerism affirmed the self-sufficiency of musical sound as an independent phenomenon. And to a particular extent the problem of the independence of sound relates to vocal music: it is here that sound has a special meaning. The sound itself already contains an emotional charge that the composer conveys to the listener. This principle of the independence of sound is strengthened by the understanding of sound as an independent system; the concept of an independent system, in general, is due to the emergence in the 60s of the twentieth century of a synergetic scientific paradigm. This scientific paradigm, among other things, affirms the attention to independent scientific

systems. Many phenomena that exist in life are considered as such systems: human society itself and any musical work belong to such phenomena. Researchers often include the human brain, as well as any facts of the activity of human consciousness, to similar systems. These principles are taken by the author from the collection of A.V. Voloshinov "Synergy of Culture", they adapt to the concept of vocal sound. Examples are taken from the concert practice of the author.

It is sound that acts as the object of the listener's attention and the object of the singer's creative activity. In the context of the embodied image, the soloist shapes the vocal sound as the physical equivalent of the emotional message. In this regard, vocal sound can be considered as a "bridge", providing a transition between extra-textual and intra-textual spaces. In the extra-textual space there is an emotional "charge" of the author – the producing consciousness – and the listener (the addressee – the perceiving consciousness). They are united by a textual space, the "entry" into which is carried out through acquaintance with the character's character, and the "exit" through vocal sound. The listener perceives, first of all, the vocal sound and its physical characteristics, read through the auditory membranes (the process of perception) and the structures of the perceiving consciousness (the process of apperception).

Keywords: vocal sound, complex independent system, synergy, soloist, opera, humanities, music

For citation: Klimenko, V.V. & Prikhodovskaya, E.A. (2023) Vocal sound as a complex independent system. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 196–205. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/16

Если рассматривать вокальное произведение как эмоциональное сообщение от композитора к слушателю, следует подчеркнуть функцию вокального звука – того первого впечатления, которое получает слушатель. Можно считать эту прагматику «вечно актуальной». В этой статье предлагается гипотеза о вокальном звуке как сложной самостоятельной системе. Корреляция двух наук – физики и музыки – выступает непосредственно способом «примирения» двух старинных сфер (лирики и физики).

Прежде всего следует помнить, что вокальный звук не является пассивным подчиненным элементом более масштабного целого. Практика пуантилизма уже доказала самостоятельность и самодостаточность отдельного музыкального звука; для вокального звука, располагающего еще феноменом голосовой интонации, это свойство умножается. Кроме того, как уже установлено, значение звука не зависит от вербальной – сопутствующей – характеристики.

Именно вокальный звук¹ представляет собой физическое воплощение эмоционального сообщения, которое в результате прослушивания произведения получает слушатель (непосредственный адресат этого сообщения). Деятельность певца – современника и, как правило, соотечественника слушателя – призвана обеспечить единственный доступный «канал» восприятия – вокальный звук (см. подробнее: [1–3]). Только через вокальный звук происходит единственно возможный контакт слушателя и музыкального произведения [4] – а ведь именно для слушателя произведение сочиняется и исполняется [5] (кроме больших технологических открытий с начала века, констатируем ряд нововведений современных [6, 7]). Тем не менее единственный «канал» восприятия – физически, через вибрацию резонаторов и слуховых мембран, – проходящий феномен **вокального звука**.

¹ Вокальный звук как явление культуры в разных аспектах изучается во множестве трудов [8–12].

Именно звук выступает объектом внимания слушателя и объектом творческой деятельности певца. В контексте воплощаемого образа солист формирует вокальный звук как физический эквивалент эмоционального сообщения. В этом отношении вокальный звук можно рассматривать как «мост», обеспечивающий переход между внетекстовым и внутритекстовым пространствами. Во внетекстовом пространстве находится эмоциональный «заряд» автора – продуцирующего сознания – и слушателя (адресата – воспринимающего сознания). Их объединяет текстовое пространство, «вход» в которое осуществляется посредством знакомства с характером персонажа, а «выход» – посредством вокального звука. Слушатель воспринимает прежде всего вокальный звук и его физические характеристики, считываемые через слуховые мембраны (процесс перцепции) и структуры воспринимающего сознания (процесс апперцепции).

Вокальный звук как некое локальное образование является самостоятельной системой, обладающей многими качествами подобных систем. Приведем ряд свойств самостоятельной системы, формулируемых в статьях, посвященных синергетике:

«Как и в любых сложных системах, в культуре возможен процесс саморазвития при следующих условиях:

- достаточная сложность системы;
- открытость системы (информационная и энергетическая);
- нелинейность;
- наличие обратных связей;
- взаимопереходы хаоса и порядка;
- неустойчивость (наличие точек бифуркации, фазовые переходы);
- наличие механизмов отбора;
- кооперативность процессов» [13. С. 21–22].

Также следует упомянуть свойства системы, названные в следующей статье:

«Так, в книге „Физика процессов эволюции (синергетический подход)“ выделяются двадцать факторов, характеризующих эволюционирующую систему, проходящую последовательность состояний различного качества: способность к экспорту энтропии путем обмена энергией и веществом с окружающей средой; неравновесный характер „диссипативной структуры“, отстоящей на критическое расстояние от термодинамического равновесия; нелинейность (динамика системы существенно определяется нелинейными эффектами); кооперативный характер динамики подсистем; способность к спонтанному нарушению симметрии; способность к самовоспроизведению, т.е. к образованию относительно точных копий исходной системы или подсистем; конечность времени жизни системы и связанные с ней непрерывная смена поколений и процесс обновления; мультистабильность, т.е. существование нескольких устойчивых состояний системы, зависимость текущего состояния от предыстории, потенциальная способность к хранению информации; отбор систем и механизмов с благоприятными свойствами из большого числа возможных результатов конкурентных процессов; мультистабильность вследствие случайной ошибки в процессе репродукции как источник новых структур, механизмов и информации; обработка информации, т.е. способность к созданию, хранению, воспроизведению и использованию информа-

ции; оптимизация и адаптация, способность приспосабливаться к изменяющимся внешним условиям, существование критериев оптимизации; морфогенез, т.е. формообразование системы и ее органов; образование архетипов, или эталонов, с тенденцией к увеличению многообразия и сложности; ветвление, т.е. все более чинное расщепление реального и в еще большей мере потенциального пути эволюции; сетевая структура с тенденцией к образованию все более сложных соотношений и зависимостей между подсистемами; игровой характер процесса, единство действия необходимых и случайных факторов (при основополагающих закономерностях, определяющих существо процесса); дифференциация, инициализация и распределение функций подсистем; интеграция путем соединения в целое все более возрастающей сложности и все большей потенции к действию; иерархическое строение в пространственном, временном и функциональном отношении, разбиение на плоскости, элементы которого объемлют друг друга и вложены один в другой, существование „параметров порядка“; ускорение эволюции, т.е. постоянное нарастание средней скорости эволюционного процесса вследствие механизмов обратной связи [14. С. 12–13]. Конечно, подобная дифференциация имеет эвристическую ценность и в сфере культуры, канализируя направление научного поиска по конкретным траекториям» [15. С. 48–49].

Проведем необходимые параллели.

Как **достаточную сложность системы** в вокальном звуке можем определить такое свойство, как взаимодействие разных органов и систем организма, скоординированных и взаимообусловленных. Звук зависит одновременно как от дыхания, от смыкания связок, так и от множества резонансных полостей. Более того, очень влияют на дальнейшую жизнь вокального звука (после покидания тела певца, при функционировании в прилегающем пространстве) акустические характеристики помещения. Это выступает средством воплощения эмоционального «заряда».

Открытость системы (информационная и энергетическая) – исходя из понятий синергетики, открытость нужна для того, чтобы не было деградации, а было развитие. В данном случае как информационную открытость системы можно считать то, что у солиста есть возможность учиться у других певцов (ходить на их спектакли, смотреть видеозаписи других), а также, есть наставники (коллеги и учителя), которые могут указать на те аспекты пения, которые нужно исправить или переделать. Кроме того, расцениваем то, что целью исполнения вокального произведения является передача изначально заложенного автором эмоционального содержания, прошедшего через личностную (субъективную) трактовку солиста конечному адресату – слушателю, также идет постоянное взаимодействие с другими участниками на сцене. Влияют на специфику творческих инициатив солиста еще многие факторы, подтверждающие открытость вокального звука как системы: настроение певца, характеристики его «настройки» на выступление, что связано также с графиком выступлений – или раз в месяц, или несколько концертов в день [16].

Про энергетическую открытость можно сказать, что для того чтобы нормально работать певцу – как и любому другому человеку – необходимо питаться (желательно, как говорится, хорошо): качество пения, как правило, прямо пропорционально качеству питания предшествующего исполнению временного периода.

Такое свойство, как **нелинейность**, видим в проявлениях психики певца.

В отличие от линейной динамической системы, не обладающей свойствами суперпозиции¹, работа солиста-актера нелинейна, так как на разные внутренние и внешние стимулы мы можем получить разную степень реакции. Например, в разных условиях настроения солиста одни и те же неожиданные действия партнеров на сцене могут привести к разной цепочке ответных реакций. Например, гипотетический «сферический солист в вакууме»² во время исполнения вокального произведения на сцене от внезапно прозвучавшего громкого звука из зала может повести себя по-разному: если это технически несложное место, то никто в зале не заметит различий, а также солист может полностью растеряться и забыть слова, если он устал или исполняет в этот самый момент технически сложный пассаж.

Наличие обратных связей в вокальном звуке реализуется в двух направлениях:

1) при взаимодействии с публикой. Так как солист, сознательно и бессознательно, воспринимает реакцию зала на протяжении всего произведения, то эта реакция влияет в реальном времени и на его дальнейшее поведение на сцене;

2) при взаимодействии солистов с другими солистами. Таким же образом обратная связь (реакции партнеров по сцене на действия солиста) влияет на все дальнейшее поведение солиста зачастую непредсказуемым образом³.

Примером может служить предполагаемый случай: в финальной сцене оперы «Царская невеста» Григорий Грязной контактирует со множеством других персонажей: Любаша, Марфа, Малюта Скуратов. Оценка исполнения каждым из вокалистов, играющих эти роли, – влияет на звук, то же самое можно сказать и про оценку игры со стороны зрителей в зале (вздохи, характер аплодисментов и их продолжительность во времени, посторонние разговоры в зале) – помогает понять «удалось» или «не удалось» солисту воплотить содержание.

Взаимопереходы хаоса и порядка – по сути дела, периоды стабильности и нестабильности. Этот процесс реализуется во множестве форм; среди прочего проявляется он и как взаимодействие разных органов и систем внутри человека, включая результаты деятельности головного мозга: взаимодействие идей и образов в сознании солиста, на которое влияют и все внешние факторы. Некоторые из этих явлений могут, с одной стороны, «мешая» каким-то конкретным вокальным явлениям, с другой стороны, привести и к уникальным новым и непредсказуемым результатам творчества солиста на сцене. В данном случае «мешающие» факторы могут стать причиной новизны и уникальности конкретного исполнения. Например, есть выражение, гласящее, что «артист должен волноваться перед выходом на сцену»⁴. Это и есть, как можно предположить, фаза хаоса – неустойчивости и непредсказуе-

¹ **Принцип суперпозиции** – допущение, согласно которому результирующий эффект нескольких независимых воздействий есть сумма эффектов, вызываемых каждым воздействием в отдельности. Справедлив для систем или полей, которые описываются линейными уравнениями. Важен во многих разделах классической физики: в механике, теории колебаний и волн, теории физических полей.

² «Сферический конь в вакууме» относится к персонажам традиционного юмора физиков.

³ Как действия, в данном контексте рассматриваем любые психологические события, которые влияют на всю внешнюю деятельность солиста.

⁴ Считается, что это помогает исполнению. На самом деле это подтверждается наукой о физиологии человека, что когда человек волнуется, у него выделяется адреналин.

мости в данный момент. В таком случае как фазу порядка можем рассматривать само концертное выступление – оно имеет свойства хронологической определенности и предсказуемости.

Основным свойством самостоятельной системы, каким по предлагаемой гипотезе выступает вокальный звук, является **неустойчивость (наличие точек бифуркации¹, фазовые переходы²)**. В контексте работы солиста на сцене точками бифуркации можно считать присущие всем солистам в разное время состояния волнения и переживания (перед выходом на сцену или уже в процессе актерской игры). Данное чувство волнения, в плохом варианте развития, может привести к полному фиаско: забыть слова, не взять высокую ноту, сфальшивить, перепутать согласные. Однако если солист преодолет себя, то он сможет собраться и не допустить таких глупых очевидных ошибок. Фазовый переход проявляется при переходе от состояния панического страха к состоянию уверенности, если солист смог «собраться» и не остановиться и избежать грубых ошибок. При этом происходит более глубокая концентрация именно на предлагаемых обстоятельствах во всем их многообразии. Перечислим фазы, отмечаемые автором в вокальном звуке: 1) эмотивного импульса (в дальнейшем – эмотивного процесса); 2) образования звуковой волны; 3) акустического преобразования; 4) перцептивного взаимодействия вокального звука со слуховыми мембранами адресата; 5) апперцепции как передачи эмотивного импульса; 6) превращения эмотивного импульса в эмоциональный «заряд» в воспринимающем сознании адресата (слушателя). Данные вопросы раскрыты на примере ряда образцов из вокальной литературы [17. С. 133]. Однако в данной работе автор несколько отступает от названных фаз: со второй по четвертую – объединяются процессом организации звука в пространстве; пятая и шестая фазы – относятся к такой сфере научной мысли, как психология восприятия. Этот процесс уже не относится ни к вокальному произведению, ни к творческой деятельности солиста.

В принципе как фазовый переход можно трактовать любую перемену от репетиционной работы к сценическому выступлению.

Наличие механизмов отбора можно рассмотреть с трех сторон: 1) отбор репертуара по тембру³. Для каждого солиста среди всех партий в

¹ **Точка бифуркации** – критическое состояние системы, при котором система становится неустойчивой относительно флуктуаций и возникает неопределенность: станет ли состояние системы хаотическим или она перейдет на новый, более дифференцированный и высокий уровень упорядоченности. Термин из теории самоорганизации.

Свойства точки бифуркации: 1) непредсказуемость. Обычно точка бифуркации имеет несколько веточек аттрактора (устойчивых режимов работы), по одному из которых пойдет система. Однако заранее невозможно предсказать, какой новый аттрактор займет система; 2) точка бифуркации носит кратковременный характер и разделяет более длительные устойчивые режимы системы; 3) лавинный эффект хеш-функций предусматривает запланированные точки бифуркации, преднамеренно вносящие непредсказуемые для наблюдателя изменения конечного вида хеш-строки при изменении даже единого символа в исходной строке.

² **Фазовый переход** (фазовое превращение) в термодинамике – переход вещества из одной термодинамической фазы в другую при изменении внешних условий. С точки зрения движения системы по фазовой диаграмме при изменении ее интенсивных параметров (температуры, давления и т.п.) фазовый переход происходит, когда система пересекает линию, разделяющую две фазы.

³ В деятельности оперного режиссера присутствует такое действие, как отбор конкретных солистов – каждое отдельное исполнение каждого солиста влияет на его карьеру положительно или отрицательно. При этом более успешные, которые больше нравятся публике, имеют большую славу, они получают лучшие предложения на новые роли или лучшие мировые театры. При этом здесь можно констатировать применение правила закона Матфея.

оперной литературе и среди всех камерных произведений есть более и менее подходящие под его конкретный голос произведения. Например, автор является лирическим баритоном, но, как ни странно, ария Гремина, написанная для баса, хорошо «подошла» под голос. В принципе, есть произведения, которые сочинялись специально для конкретного голоса (в истории таких примеров множество); 2) отбор репертуара по потребности¹; в каких проектах солист участвует: каватина Алеко или ария Фигаро. Конечно же, солист, как и любой нормальный человек – «себе не враг» и «отбирает» самые лучшие для своего голоса постановки или театры. Нельзя заранее точно предугадать, как сложится или сложилась бы работа в разных проектах, это зависит от множества факторов, не связанных непосредственно с солистом; 3) солист, репетируя свою роль, ищет разные приемы передачи эмоций, и до премьеры «доживают» только те из них, которые, по соображениям солиста или авторитетного для него лица, являются самыми убедительными. Также здесь является важным то, что выступает «коньком» для эффективности выступлений солиста: как известно, есть произведения «на вырост», а есть те, в которых нужно максимально себя «показать». Для одного солиста будет актуально «показать» свои способности в беглости, для другого – способности «вести» кантилену или «показать» в произведении высокую тесситуру своего голоса. По большому счету, это «наследие» той эпохи, где первичным считалось именно мастерство вокалиста. Конечно, с тех пор уже многое изменилось, но подобные «атавизмы» существуют и до сих пор.

Кооперативность процессов² – одно из множества проявлений кооперативности в работе солиста. Одним из проявлений кооперативности является взаимосвязь работы дыхания, связок и резонаторов. Звукоизвлечение начинается с дыхания, затем, доходя до сомкнутых связок, «рождается» звук, затем звук многократно усиливается множественными полостями в теле человека – резонаторами. Таким образом, все три системы, взаимодействуя, влияют на качество исполняемого звука. Например, о влиянии дыхания говорит следующее: всеми вокалистами постулируется, что для качественного пения нужна хорошая опора дыхания: чем лучше дыхание, тем более эффективно работают все остальные факторы звука. Вторым примером может служить известная «резонансная техника пения» В.П. Морозова [18], принятая и используемая в обучении молодого поколения вокалистов. Деятельность солиста многоаспектна, поэтому в ней есть и другие примеры кооперативности: например, единство творчества певца и актера. В принципе, сложно обойти

¹ Отбор конкретных произведений репертуара театра. Каждый театр как экономический субъект (капиталистический или же государственный) должен собирать как можно большую кассу или массовость своих представлений (широкий охват аудитории). Поэтому директор театра заинтересован, при прочих равных других обстоятельствах, отбирать постановки, пользующиеся максимальной популярностью у публики, и «убирать» из афиши те, которые не пользуются. Поэтому в конечном счете на максимальной временной шкале «выживут» и останутся в репертуаре театра самые успешные постановки.

² **Кооперативность, явление кооперативности** – такие изменения состояния системы, взаимодействие элементов которой усиливается с течением процесса изменения так, что существенно ускоряет его ход в целом (положительная кооперативность). Таким образом, сила взаимодействия атомов или молекул возрастает по мере нарастания изменений в системе, делая их коллективно согласованными. Кооперативность нельзя объяснить простым сложением свойств отдельных атомов и молекул, ее природа – в кооперации элементов системы, в результате которой система ведет себя как единый ансамбль, подчиняющийся определенному закону изменения.

вопрос кооперативности при работе в рамках синтетического жанра (каковым, как известно, является опера).

Множественность вариантов реализации свойств системности в творческой деятельности солиста при формировании вокального звука доказывает, что системность является свойством вокального звука, что он не элемент системы, а самостоятельная система. Вокальный звук существует в обширном ряде явлений, где функционирует как подчиненный элемент. Но и человек в любом сообществе функционирует как подчиненный элемент, хотя – что известно и давно и многократно доказано – человек является сложной самостоятельной системой.

Итак, отметим **принципиальную принадлежность вокального звука ряду сложных самостоятельных систем**, коррелирующих с невербальными элементами вокальных средств выразительности.

Список источников

1. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М. : Всероссийское театральное общество, 1978. 456 с.
2. Алексеева М.В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 27 с.
3. Асафьев Б.В. Об опере (Избранные статьи). Л. : Музыка, 1976. 336 с.
4. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства). М. : Композитор, 1991. 648 с.
5. Бородавкин С.А. Эволюция оперного оркестра XVII–XVIII веков: от Я. Пери до В.-А. Моцарта. Одесса : Печатный дом «Друк Південь», 2011. 540 с.
6. Борицов А.С. Возможности и пределы синергетических оснований культуры // Синергия культуры : тр. Всерос. конф. / под ред. А.В. Волошинова. Саратов : Саратов. гос. техн. ун-т, 2002. С. 46–51.
7. Бурцева А.И., Клименко В.В. Динамика воздушных потоков как процесс музыкального звукообразования // Музыкальный альманах Томского государственного университета / ред. Е.А. Приходовская. Томск, 2021. № 12. С. 87–92.
8. Волошинов А.В. Синергетическая парадигма как явление культуры рубежа XIX–XXI веков // Синергия культуры : тр. Всерос. конф. / под ред. А.В. Волошинова. Саратов : Саратов. гос. техн. ун-т, 2002. С. 9–16.
9. Клименко В.В., Приходовская Е.А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // Вестник музыкальной науки / гл. науч. ред. Н.П. Коляденко. Новосибирск, 2022. С. 133–146.
10. Котылев Д.Е. «Дух русской культуры» в современном музыкальном искусстве // Музыкальный альманах Томского государственного университета / ред. Е.А. Приходовская. Томск, 2021. № 12. С. 113–122.
11. Кривопалова В.А., Кириенко А.В. «Иван-солдат» // Музыкальный альманах Томского государственного университета / ред. Е.А. Приходовская. Томск, 2021. № 12. С. 19–59.
12. Максимов В.В. Формирование активного, самостоятельного, творческого мышления у учащихся в музыкальной педагогике // Музыкальный альманах Томского государственного университета / ред. Е.А. Приходовская. Томск, 2020. № 9. С. 10–14.
13. Малиновская Е.Е. Замысел автора в тексте произведения // Музыкальный альманах Томского государственного университета / ред. Е.А. Приходовская. Томск, 2022. № 14. С. 29–28.
14. Мирошников Н.Н., Юй Ян. «Пиковая дама» Пушкина в опере, оперетте и анимации // Музыкальный альманах Томского государственного университета / ред. Е.А. Приходовская. Томск, 2021. № 12. С. 60–72.
15. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2008. 592 с.
16. Окишева А.А. Межвременной смысловой маятник: путь существования музыкального произведения // Музыкальный альманах Томского государственного университета / ред. Е.А. Приходовская. Томск, 2022. № 14. С. 29–32.
17. Рыжов В.П. Системно-синергетическое представление культуры // Синергия культуры : тр. Всерос. конф. / под ред. А.В. Волошинова. Саратов : Саратов. гос. техн. ун-т, 2002. С. 21–24.

18. Uhlig Jakob. Опережая современников? Размышления об организации хроматики и формы в «трио» (1925) Ефима Гольшера (по итогам международного симпозиума) // Музыкальный альманах Томского государственного университета / ред. Е.А. Приходовская. Томск, 2022. № 13. С. 59–64.

Reference

1. Akulov, E.A. (1978) *Opernaya muzyka i sstenicheskoe deystvie* [Opera Music and stage Action]. Moscow: All-Russian Theater Society.

2. Alekseeva, M.V. (2010) *Muzyka i slovo: problema sinteza v esteticheskoy teorii i khudozhestvennoy praktike* [Music and the word: the problem of synthesis in aesthetic theory and artistic practice]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Moscow.

3. Asafiev, B.V. (1976) *Ob opere (Izbrannye stat'i)* [About the opera (Selected articles)]. Leningrad: Music.

4. Bonfeld, M.Sh. (1991) *Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie (Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva)* [Music: Language. Speech. Thinking (Systematic research of musical art)]. Moscow: Kompozitor.

5. Borodavkin, S.A. (2011) *Evolyutsiya opernogo orkestra XVII–XVIII vekov: ot Ya. Peri do V.-A. Motsarta* [The evolution of the opera orchestra of the 17th – 18th centuries: From J. Peri to W.-A. Mozart]. Odessa: Druk Pivden'.

6. Borshchov, A.S. (2002) *Vozmozhnosti i predely sinergeticheskikh osnovaniy kul'tury* [Possibilities and limits of synergetic foundations of culture]. In: Voloshinov, A.V. (ed.) *Sinergiya kul'tury* [Synergy of culture]. Saratov: Saratov State Technological University. pp. 46–51.

7. Burtseva, A.I. & Klimenko, V.V. (2021) *Dinamika vozdushnykh potokov kak protsess muzykal'nogo zvukoobrazovaniya* [Dynamics of air flows as a process of musical sound formation]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 12. pp. 87–92.

8. Voloshinov, A.V. (2002) *Sinergeticheskaya paradigma kak yavlenie kul'tury rubezha XIX–XXI vekov* [Synergetic paradigm as a phenomenon of culture at the turn of the 19th – 21st centuries]. In: Voloshinov, A.V. (ed.) *Sinergiya kul'tury* [Synergy of culture]. Saratov: Saratov State Technological University. pp. 9–16.

9. Klimenko, V.V. & Prikhodovskaya, E.A. (2022) *Emotivnost' v formirovaniy vokalnogo teksta: ot vozniknoveniya k vospriyatiyu* [Emotivity in the formation of a vocal text: From appearance to perception]. In: Kolyadenko, N.P. (ed.) *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. Novosibirsk: [s.n.], pp. 133–146.

10. Kotylev, D.E. (2021) “Dukh russkoy kul'tury” v sovremennom muzykal'nom iskusstve [“The spirit of Russian culture” in modern musical art]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 12. pp. 113–122.

11. Krivopalova, V.A. & Kirienko, A.V. (2021) “Ivan-soldat” [“Ivan the Soldier”]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 12. pp.19–59.

12. Maksimov, V.V. (2020) *Formirovanie aktivnogo, samostoyatel'nogo, tvorcheskogo myshleniya u uchashchikhsya v muzykal'noy pedagogike* [Formation of active, independent, creative thinking among students in musical pedagogy]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 9. pp. 10–14.

13. Malinovskaya, E.E. (2022) *Zamysel avtora v tekste proizvedeniya* [The author's intention in the text of the work]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 14. pp. 29–28.

14. Miroshnikov, N.N. & Yu Yan. (2021) “Pikovaya dama” Pushkina v opere, operette i animatsii [“The Queen of Spades” by Pushkin in opera, operetta and animation]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 12. pp. 60–72.

15. Morozov, V.P. (2008) *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonant Theory and Technology]. Moscow: [s.n.].

16. Okisheva, A.A. (2022) *Mezhvremennoy smyslovy mayatnik: put' sushchestvovaniya muzykal'nogo proizvedeniya* [Intertemporal semantic pendulum: The path of existence of a musical work]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 14. pp. 29–32.

17. Ryzhov, V.P. (2002) *Sistemno-sinergeticheskoe predstavlenie kul'tury* [Systemic-synergetic representation of culture]. In: Voloshinov, A.V. (ed.) *Sinergiya kul'tury* [Synergy of culture]. Saratov: Saratov State Technological University. pp. 21–24.

18. Uhlig, J. (2022) *Operezhaya sovremennikov? Razmyshleniya ob organizatsii khromatiki i formy v “trio” (1925) Efima Golyshera (po itogam mezhdunarodnogo simpoziuma)* [Ahead of contemporaries? Reflections on the organization of chromaticity and form in the “trio” (1925) by Efim Golyshhev (based on the results of the international symposium)]. *Muzykal'nyy al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 13. pp. 59–64.

Сведения об авторах:

Клименко В.В. – учебный мастер I категории, солист учебной лаборатории «Хоровая капелла» института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: Slava_klimenko@mail.ru

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Klimenko V.V. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: Slava_klimenko@mail.ru

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

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.10.2023;
одобрена после рецензирования 01.11.2023; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 20.10.2023;
approved after reviewing 01.11.2023; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 78.01+781.1

doi: 10.17223/22220836/52/17

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ И НЕАКУСТИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Нина Павловна Коляденко

*Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, Россия,
nk42-68@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается уникальность синестетического мышления, присущего Андрею Белому. Показано, что в автобиографической повести «Котик Летаев» представлена своеобразная стенограмма раннего детского межчувственного восприятия мира, иницирующая дальнейший творческий процесс художника. Акцентирована роль такой разновидности описанного в повести синестетического ассоциирования, как неакустическая музыкальность – рождение необычных визуально-звуковых параллелей, обусловленных глубинными воспоминаниями об умопостигаемой «музыке сфер». Выявлено значение для писателя целостного механизма межчувственной связи – создания визуальных гештальтов. На основе эссе «Глоссолалия» проанализирована синестетичность художественного действия эвритмии в ее связях с антропософией и подчеркнута ее актуальность для усиления интенсивности восприятия музыкальных произведений в современной практике.

Ключевые слова: Андрей Белый, «Котик Летаев», синестетичность, неакустическая музыкальность, визуальные гештальты, «Глоссолалия», эвритмия

Для цитирования: Коляденко Н.П. Синестетичность и неакустическая музыкальность в творчестве Андрея Белого // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 206–214. doi: 10.17223/22220836/52/17

Original article

SYNESTHETIC AND NON-ACOUSTIC MUSICALITY IN THE WORKS OF ANDREI BELY

Nina P. Kolyadenko

Glinka Novosibirsk State Conservatory Novosibirsk, Russian Federation, nk42-68@mail.ru

Abstract. The article examines the uniqueness of synesthetic thinking inherent in the poet, writer and philosopher of the Silver Age Andrei Bely. It is shown that the autobiographical novel “Kotik Letaev” presents a kind of transcript of the early children's inter-sensory perception of the world, initiating the path of descent through the steps of memory and subsequent creative ascent. The role of such a variety of synesthetic association described in the story as non-acoustic musicality is emphasized. The birth of unusual visual and sound parallels is due to the hero of the story's deep memories of the intelligible “music of the spheres”, which causes a color vision of the voices of loved ones. A visit to an Orthodox church with its synesthetic sound and other components of the church service reveals a huge ancient truth for him.

The significance for the writer of such an integral mechanism of the inter-sensory connection of sensations as visual gestalts, “grasping” the general properties of phenomena, i.e., momentary images in which time is transformed into space, is revealed. The creation of visual gestalts is revealed by the example of the synesthetic metaphor “still”, “frozen” music,

and is also illustrated by the most succinctly expressing the idea of the story by the visual and sound gestalt of the mountain landscape, combining two directions of the spiritual path of its hero – the past and the future.

On the basis of the essay “Glossolalia: a poem about sound”, the synesthetic nature of the artistic action of eurythmy, which occupies a significant place in the picture of the world by A. Bely, is analyzed. The connections of eurythmy with R. Steiner's anthroposophy are emphasized. At the same time, it is emphasized that other aspects become more fundamental for the writer: the juxtaposition of the language of concepts and images, the meaning of sound and the main role performed in eurythmy by sign language. The performance of eurythmy is interpreted by the writer as the art of interpreting the sound of verbal texts and music through gestures, in which “knowledge of the ciphers of nature” and the inter-sensory unity of gesture, word, color and sound are manifested. The article notes the relevance of the use of eurythmy to enhance the intensity of perception of musical works in modern practice, and also indicates other areas in the development of which the study of the synesthetic thinking of A. Bely can contribute.

Keywords: Andrey Bely, “Kotik Letaev”, synesthetic, non-acoustic musicality, visual gestalts, “Glossolalia”, eurythmia

For citation: Kolyadenko, N.P. (2023) Synesthetic and non-acoustic musicality in the works of Andrei Bely. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 206–214. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/17

Поэт, писатель и философ Андрей Белый в последней книге «Мастерство Гоголя» достаточно определенно выразил свое синестетическое кредо: «Отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти – изъян» [1. С. 12]. Синестезия в форме не только цветного слуха, но и слияния иных ощущений, глубокого взаимодействия визуальных, звуковых и кинестетических граней восприятия мира была неотъемлемым свойством художественного сознания многих представителей отечественной культуры Серебряного века. Тяготеющие к символизму поэты В. Брюсов, В. Иванов, К. Бальмонт, художники В. Кандинский и М. Чюрленис, композитор А. Скрябин находили в соощущениях способ ухода от механистического позитивистского мышления и возвращения синкретической целостности познания мира. Однако Андрею Белому принадлежит особая роль в манифестировании *синестетического видения мира*, обусловленная его личностным своеобразием и интегративным характером соединения в его творчестве художественного и философского начал.

Марина Цветаева в своем очерке «Пленный дух» дает меткие зарисовки облика поэта, подчеркивая, что его внешность была отражением внутренней связи духовности с выразительной пластикой жестов и ритмов: «...старинный, изящный, изысканный, птичий – смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четверном танце: смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног..., всего тела, всей второй души... с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой – в два крыла, в две восходящих лестницы оркестр бесплотных духов» [2. С. 274].

Псевдоним, взятый Борисом Бугаевым, был призван акцентировать в фамилии «Белый» богатство внешне бесцветного белого цвета, включающего в себя весь цветовой спектр. Между тем у М. Цветаевой сложился особый цветовой портрет поэта: «Я никогда не видела его бледным, всегда – розовым, желто-ярко-розовым, медным. От розовости этой усугублялась и синева глаз, и серебро волос. От серебра волос и серый костюм казался се-

ребрыным, мерцающим. Серебро, медь, лазурь – вот в каких цветах у меня остался Белый» [2. С. 300].

Безусловно, полимодальность восприятия М. Цветаевой внешности поэта свидетельствует о присутствии синестетической «оптики» в ее собственном художественном языке. Но, в свою очередь, такая оптика была инициирована воплощенной вовне синестетичностью мышления А. Белого. Ее своеобразную стенограмму он блестяще представил в автобиографической повести «Котик Летаев» и эссе «Глоссосолалия».

Подчеркнем, что рамки статьи и задача, поставленная в ней, не позволяют остановиться на обусловленной антропософским влиянием, а также – идеями Данте, Гете и Ницше целостной концепции повести «Котик Летаев». Отметим лишь, что, возвращаясь к глубинному этапу своего раннего детского восприятия мира, писатель выстраивает в повести яркий образ самосознания собственного «я», находя в нем отзвуки эволюции Вселенной и человечества и соответствующие им стадийные черты творческого процесса художника. Этот путь он рисует как нисхождение по ступеням памяти, а затем – символическую трансформацию этого движения в расширение сознания и творческое восхождение.

Картина же самосознания как нисхождения в глубины памяти представлена посредством «описаний и наблюдений впечатлений», которые «отмирают у взрослых» [4. С. 395] и которые, как можно установить, у персонажа повести отличаются уникальным богатством межчувственных ассоциаций. Писатель в образе Котика Летаева выступает со страниц повести, если воспользоваться общим определением его восприятия мира, данным Н. Смирновой, как «синестет Космо-Хаоса, дрящегося, вечно творимого, а-морфного и поли-морфного» [5].

Синестетически описывается в повести пробуждение у Котика Летаева самосознания: «Самосознание, как младенец во мне, широко открыло глаза и сломало все – до первой вспышки сознания... моя жизнь – в ритме годин: в жестикуюляции, в мимике мимо летящих событий; слово – мимика, танец, улыбка, и невнятица слов вкруг меня шелестит и порхает» [3. С. 295].

Полимодальность мира ощущений ребенка А. Белый образно сравнивает с изображениями многоруких сямских божеств. «Мне был мир – ощущением... даже не органов тела, а – бьющих, ревущих и странно секущих биений, в меня впаянных, меня тянущих за собой, развивающих во все стороны от меня крыльелорукие молнии пульсов: образом и подобием моего состояния может служить разве лишь изображение чудища, тысячерукого существа (самские статуэтки)» [3. С. 319]. Рост же самосознания ребенка как отражение эволюции человечества предстает в синестетических образах, содержащих различные ряды: архаику (рассказы ему о старом Адаме, о рае, об Еве, о древе, земле); сны о превращении красных лоскутков разрезаемой няней ткани, которые «разрываются огромными строями очень громких алмазиков и азиатскими змеями, лживыми магами»; а также низшие (древние, протопатические) тактильно-тепловые ощущения («я чуть дышу; мне – и мило, и древне, и жарко, и грозно, и грустно... и пламя тут пышет... ужасаюсь и чувствую: произрастание, набухание... в никуда и ничто» [3. С. 403].

Биения, пульсы, превращения, произрастания в образах самосознания – это впечатления-воспоминания ребенка о «стране жизни ритмов», где он был

до рождения. Воспоминания для него – это «музыка сферы, и эта сфера – вселенная» [З. С. 347]. Постоянные намеки на музыку сфер в повести не случайны: пифагорейская гармония сфер, как известно, это – не реальная инструментальная или вокальная музыкальная практика, а умопостигаемые ритмы движения космических светил, возвышающие душу музыканта. Невоспринимаемая, незвучащая музыка открывает дорогу к внутреннему духовному опыту, в глубинах которого неразрывно связаны все внешние ощущения и возникают межсенсорные связи или синестезии. Поэтому такое большое значение приобретают в повести синестетические пересечения чувств, в которых присутствует *неакустическая музыкальность*¹.

Интерсенсорные взаимодействия звукового музыкального и визуального ощущений у героя повести, с одной стороны, выступают в цветовом видении голоса матери: «певучий мамочкин голос... вспыхнул мне ярко-красным, мне милым, мне древним» [З. С. 405]. С другой стороны, образ тети Доти воспринимается посредством звуковых ассоциаций: «как мелодический звукоход», «минорная гамма», «конкретно – гамма e-moll». Ряд повторений, «как гамма, как тиканье, как падение капелек в рукомойнике» для него – «особый строй, который создает Вечность» [З. С. 325].

Еще более отчетливо выступает неакустическая музыкальность при бессознательном восприятии Котиком Летаевым вечернего чтения ему под лампой любимых сказок. Задает основу омузыкаливания словесных текстов образ настройщика, снимающего рояльную крышку, где «блистают миры молоточков и разливается море руладой рояля..., откуда он склоняется и видит самую подводную глубину» [З. С. 320]. А затем в дремотном восприятии ребенка «переливаются по лазури лебеди-звуки, а серебряный старичок в парике и небесном камзоле бежит по аккордам, на аккордах споткнется и бухнет с размаху в мраке молчаний и, упавая, рассыплется гранями горных хрусталинок и дискантовой фугой...» «Это все выросло из звуков», кажется ему, «кипело, гремело, рыдало, носилось, блистало» [З. С. 391].

Необычные цвето-световые синестетические ассоциации вызвало у маленького героя описанное в повести посещение храма. Православное храмовое действо издавна ориентировано на глубинную связь компонентов его восприятия. Соединение церковного пения, особой пластики священнослужителей, трепещущего света лампад, завесы фимиамов, расплавляющих лики святых на иконах, призвано возносить верующих к вершинам Духа. Так и Котику Летаеву «...древнюю, огромную, но позабытую истину открыл в храме раздавшийся в «сияющей синеватости дыма» «голос священника, от которого чуть не лопнули стены... – блеско-громкое, огромное Солнце», «солнечный голос» [З. С. 334]. «Древность в седилах», «белый лик, точно око глядящий в золотом треугольнике» синестетически слился со звуками: еще долго слышались ему «какие-то багровые ревы, серебрились и синились дисканты», «как крыльями, громами бил храм, и в глаголы облекся как в свету» [З. С. 332].

Глубинная связь ощущений инициирует у автобиографического героя повести А. Белого и появление таких целостных образов, которые в синестетике именуется *визуальными геишталями*. Как интерпретативная процеду-

¹ Отметим, что музыкальность как неакустический феномен нашла отдельное проявление в имитирующих музыкальную логику четырех Литературных симфониях А. Белого.

ра познания визуальный гештальт при описании нового явления «схватывает» лишь его общие, генеральные свойства. Не исключая присутствие конкретных образов, гештальт фиксирует внимание на характере беспредметных линий, красок и форм, выражающих их «внутреннее звучание». Поэтому особенно продуктивно создание визуальных гешталтов музыкальных образов или целостных образов, визуально выражающих просодику (звучание) поэтического или прозаического текста¹.

У Котика Летаева возникает гештальт, переводящий в движущиеся визуальные образы впечатления от пения матери и дяди и названный автором повестью «светослужением». Сквозь закрытые глаза ребенка звучание голосов трансформируется в «желто-лиловый, бьющийся, светлый центр», вокруг которого «летят спирали», возникают «трепеты молний, точки блесков, колеблются звездочки и развивают хвосты подобия комет» [3. С. 347]. Толкование же им беспредметных изображений простирается от «образов счастья, дорогих надежд», воплощаемых желто-лиловым центром, – к трансформации его в «блеск молний, в синий глаз неба, всевидящего ока, открывающего ему проход – в иной мир» [3. С. 343]. Объяснимые таким образом физиологические образы-фосфены, возникающие при закрытых веках, интерпретируются писателем как антропософские мыслеформы, превращающие посредством визуальных изображений слышимую музыку в пифагорейскую музыку сфер и отражение духовного опыта.

В синестетике получило популярность признание Моцарта о том, что он на стадии творческого замысла увидел будущую симфонию «Юпитер» как одномоментный, симультанный образ, в котором музыкальный процесс предстал в виде музыкального пространства. Такое «сворачивание» времени в пространство, результатом которого становится известная метафора «застывшая», «замороженная» музыка, представлено в повести А. Белого в визуальном гештальте, представляющем образ новогодней елки.

Маленький Котик Летаев «переводит» слышимые музыкальные звуки в гештальт, наполненный пространственными визуальными и кинестетическими координатами: «Если бы всему этому смерзнуться, то ретивые ритмы стали бы ветвями; а бьющие пульсы – игликами; там стояла бы елочка; все мелодийки из нее выросли игрушкой; из трепещущих звуков сложились бы нити и бусы; а из кипящих, летящих аккордов – хлопушки; застрекотали бы ломкими бусами хрустали дискантов; а басы бы надулись большими шарами из блесков; да – мелодия – елочка, а объяснение звуков – возжение блесков над блесками» [3. С. 392].

Как и все образы повести, визуальный гештальт новогодней елки наделяется тайным смыслом, связанным с накоплением ребенком духовного опыта познания себя и мира. Из елочных нитей выступает для него «память о памяти», и кажется ему, что «на миг является та самая древность в седилах, в алмазах» [3. С. 392]. И для читающего повесть возникает осязаемая переключка со строками другого поэта Серебряного века, Б. Пастернака, который писал в стихотворении «Зимние праздники»: «Будущего – недостаточно, Старого, нового – мало. Надо, чтоб елкой святочной Вечность среди комнаты стала».

¹ См. о визуальных гештальтах в синестетической интерпретации музыкальных текстов: [5].

Наконец, особенно отчетливо выражает идею повести гештальт, охватывающий визуально-кинестетически-звуковыми пересечениями два направления духовного пути ее героя – нисхождение в глубины прошлого и восхождение в будущее. Как рамка картины, окружает визуальный гештальт трижды повторяющаяся фраза «Я стою здесь, в горах», предшествующая всплыванию из памяти образов самосознания. А на гештальте, как на «экране сознания», возникают визуальные образы-синестезии. «Здесь каменистые пики... вставали под небо, перекликались друг с другом, образовывали огромную полифонию творимого космоса»; «пальцы пиков протягивались, жестикулировал и расставлялся рельеф, и говор громового голоса сопровождал меня повсюду..., обдавал танцующий пар..., но под ним все: дрожало, рыдало, гремело, рыдало...» [3. С. 294].

Создаваемый образ настолько пронизан акустическими ассоциациями, что визуальный гештальт приобретает черты музыкального гештальта, где «бегущие ветры в ветвях разрешаются в свисты под черным ревом утесов, ...гортанный фагот меж утесами углубляет ущелье под четкими чистыми гранями серых громад, и вдруг почудятся звуки оттуда серебряных арфистов, цитристов...» [3. С. 294]. Так синестетически творимый космос горного пейзажа становится в повести чертой, гранью, отделяющей прошлое от будущего в самосознании Котика Летаева.

Отметим, что образы на визуальных гештальтах Андрея Белого можно трактовать как антропософские мыслеформы, имеющие происхождение из цветового символизма неоплатоников и восточных учений об ауре. Но в данном случае определяющим является то, что, как правило, тонкое видение ауры обусловлено взаимодействиями сенсорных модальностей в восприятии. Поэтому, специально не останавливаясь на антропософском объяснении, подчеркнем вслед за Б. Галеевым, что в любой межчувственной ассоциации «оба звена синестетического соответствия, внешне, казалось бы, из „нашего“, чувственного мира. Но... здесь мы имеем дело с удвоенной, концентрированной символизацией, ибо уже за обоими чувственными компонентами (синий звук) просматриваются зыбкие контуры „иного“ мира, в котором „неведомым“ образом они связуются» [6. С. 53].

Такая же концентрированная символизация проявляется и в сознательно организованном художественном действе – *эвритмии*, занимающей исключительное место в синестетическом восприятии мира А. Белого. Известно, что идея эвритмии, принадлежащая Э.-Ж. Далькрозу, была трактована Р. Штейнером в антропософском плане. Невозможно отрицать и эзотерически-духовный смысл эвритмии, вкладываемый в нее под влиянием Р. Штейнера А. Белым¹. В его расшифровке «священные» жесты эвритмисток «выражают танец звезд, звучания космоса, спирали сложения миров» [7. С. 10] или, по Штейнеру, «движения, живущие в сверхчувственном человека» [8. С. 41–42].

Если же рассматривать эвритмию как *синестетическое художественное действо*, более принципиальными становятся иные аспекты, изложенные в эссе А. Белого под названием «Глоссолалия (Поэма о звуке)». Не используя термин «синестезия», писатель трактует мысли, выражаемые звуками речи,

¹ А. Белый вместе с А. Тургеневой слушал антропософские курсы Р. Штейнера в Дорнахе и принимал участие в строительстве антропософского храма Гётенаум.

как результат проявления внутреннего, глубинного единства разных ощущений: «...и могла бы быть мысль клокотаньем кипящих, свистящих, звучащих, поющих существ» [7. С. 67].

Он резко противопоставляет друг другу язык понятий и образов: «Сухой, плоский понятийный смысл» для него – это «корост кристаллов (камней), сковавший пламень, бурю расплавленных ритмов звучащего смысла» [7. С. 5]. Понятие – «изображение точки, момента, пунктир в ореоле образов» [7. С. 16], слово же «насыщено эликсирами жизненных соков» [7. С. 91]. «Переход от понятия к понятию – огромный процесс, напоминающий космос, в котором понятия – звезды – отделены друг от друга безмерными безднами», «бездны эти – чувственный смысл слов» [7. С. 17]. Сущность же звука, по его мнению, – «в за-образном, в корневом, в прародимом» [7. С. 19]. Здесь образуется «волнообразие льющих струй» и вместо мысли возникают «фонтаны и пульсы» [7. С. 63–64].

Основную же роль в эвритмии как синестетическом художественном действе выполняет *язык жестов*. Трактую в «Глоссолоалии» эвритмию как искусство интерпретации посредством жестов просодики (звучания словесных текстов), А. Белый предпринимает попытку детальнейшей жестово-пластической расшифровки словаря гласных и согласных звуков. Он называет звуки языка «древними жестами в тысячелетиях смысла». Исполнение эвритмии, по А. Белому, – это своеобразный «орнамент жестов»: «Наше тело пронизано трепетом жестов и гармонических пульсов», это – «рассказ в жестах о том, что есть в нас, но чего мы в себе не узнаем без вскрытия недр, освещаемых ритмами тела, ...вязь из них всех» [7. С. 93]. В исполнении эвритмии «слова языка прочитываются в за-образном смысле, в космическом смысле, в танцах вибрации слова, в орнаментах жестов» [7. С. 84]. Как считает писатель, в искусстве эвритмии проявляется «знание шифров природы, здесь мысль льется в сердце, а сердце крылами-руками – без слов говорит» [7. С. 12]. «Эвритмия – это грамматика, краска, логика, звук, зажигающие сияющей, переливчатой радугой» [7. С. 92]. «Видел я эвритмисток, – пишет он, – их шарфы метались; и дугами крылий качались их руки; и опускались их шарфы; бывало, стоит та и эта, протянет к нам руки, рисуя далекие звуки: казалось, за ней кто-то есть; и расколами звука блестит сама Древность» [7. С. 12].

Отметим, что идея эвритмии не теряет актуальность и в наше время. Сохраняя связь с антропософией в Вальдорфской педагогике, она вместе с тем становится эффективным средством синестетического восприятия не только поэтических текстов, но и музыкальных произведений. В современных исполнениях эвритмии исчезают шелковые хитоны и шарфы, передающие континуальные струящиеся потоки космической энергии в антропософском понимании. Но при этом сохраняется основной смысл эвритмии, тонко расшифрованный А. Белым: группы исполнителей, двигаясь в пространстве и «переводя» звуки в жесты, погружаются в глубинный музыкально-драматургический процесс, визуально воспроизводя интонационное развитие образов и чередование тембровых красок. «Делая незримую эвритмию зримой» [7. С. 41], а свой организм – органом восприятия тонких духовных вибраций, ее исполнители создают художественное творение, в котором соощущения приводят к усилению интенсивности чувствования.

Безусловно, синестетическая картина мира в творчестве Андрея Белого гораздо шире представленных в статье отдельных аспектов и включает множество иных проявлений. Ограничившись же сказанным, обратим внимание на некоторые возможные проекции обозначенных нами положений.

Во-первых, до сих пор остается без внимания исследователей синестетический срез образности Литературных симфоний писателя, созданных на основе межсенсорных связей музыкального языка и просодики литературных текстов. Во-вторых, для музыкальной синестетики могут служить образцом приведенные в «Котике Летаеве» примеры визуальных гештальтов, указывающие плодотворный путь «перевода» звуковых феноменов в визуальные. Наконец, разработанная А. Белым специфика эвритмии может внести определенный вклад в осмысление различных интегративных явлений – от «визуальной музыки», «музыки жестов» до современных синестезийных и мультисенсорных композиций. Основой же для дальнейшего осмысления этих и многих других аспектов служит то, что как художник и мыслитель-синестет, создавая свою картину мира, А. Белый все мысли и чувства посвятил постижению единой, скрытой за внешней разобщенностью искусств, глубинной духовной связи явлений, значимая роль в которой принадлежит неакустической музыкальности и иным межсенсорным взаимодействиям.

Список источников

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М. : ОГИЗ ; Л. : Гослитиздат, 1934. 321 с.
2. *Цветаева М.* Пленный дух // Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2: Проза. М. : Худож. лит., 1980. С. 255–314.
3. *Белый А.* Котик Летаев // Сочинения : в 2 т. Т. 2: Проза. М. : Худож. лит., 1990. С. 203–444.
4. *Смирнова Н.А.* «...и – Непобедимые Ритмы!» // 45-я параллель: Классическая и современная русская поэзия. 2016. № 25. 1 сент. URL: http://www.45parallel.net/sergey_sutulov-katerinich/ (дата обращения: 18.03.2023).
5. *Коляденко Н.П.* Визуальные гештальты в синестетической интерпретации музыкальных текстов // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 17–21.
6. *Галеев Б.М.* Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.
7. *Белый А.* Глоссолалия (Поэма о звуке). Томск : Водолей, 2005. 96 с.
8. *Штейнер Р.* Антропология и педагогика. М. : Парсифаль, 1997. 125 с.

References

1. Belyu, A. (1934) *Masterstvo Gogolya: Issledovanie* [Gogol's mastery: A research]. Moscow: OGIZ; Leningrad: Goslitizdat.
2. Tsvetaeva, M. (1980) *Sochineniya* [Works]. Vol. 2. Moscow: Khudozh. lit. pp. 255–314.
3. Belyu, A. (1990) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Khudozh. lit. pp. 203–444.
4. Smirnova, N.A. (2016) “...i – Nepobedimye Ritmy!” [“...and – Invincible Rhythms!”]. *45-ya parallel': Klassicheskaya i sovre-mennaya russkaya poeziya*. 25. 1st September. [Online] Available from: http://www.45parallel.net/sergey_sutulov-katerinich/ (Accessed: 18th March 2023).
5. Kolyadenko, N.P. (2012) *Vizual'nye geshtal'ty v sinesteticheskoy interpretatsii muzykal'nykh tekstov* [Visual gestalts in the synesthetic interpretation of musical texts]. *Problemy muzykal'noy nauki*. 2. pp. 17–21.
6. Galeev, B.M. (1987) *Chelovek, iskusstvo, tekhnika (Problema sinestezii v iskusstve)* [Man, art, technology (The problem of synesthesia in art)]. Kazan: Kazan State University.
7. Belyu, A. (2005) *Glossolaliya (Poema o zvuke)* [Glossolalia (A poem about sound)]. Tomsk: Vodoley.

8. Steiner, R. (1997) *Antropologiya i pedagogika* [Anthropology and pedagogy]. Moscow: Parsifal'.

Сведения об авторе:

Коляденко Н.П. – доктор иск., кандидат философских наук, профессор, заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск, Россия). E-mail: nk42-68@mail.ru

Information about the author:

Kolyadenko N.P. – Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: nk42-68@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.03.2023;
одобрена после рецензирования 11.04.2023; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 20.03.2023;
approved after reviewing 11.04.2023; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 115.4

doi: 10.17223/22220836/52/18

ПУТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА ВО ВРЕМЕНИ: МОДЕЛЬ МАЯТНИКА

Анна Александровна Окишева

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

Аннотация. Рассматривается временной путь музыкального произведения искусства, где имеет значение тандем композитора и исполнителя. Исполнитель словно «возрождает» произведение, написанное несколько веков назад, переосмысливая его заново при каждом проигрывании. Жизнь музыкального произведения сопоставляется с «качанием» маятника – движением от «зашифровки» композитора к «дешифровке» музыкального текста исполнителем. На примере моноопер М. Таривердиева «Ожидание» и Е. Приходовской «Под часами» можем проследить действие пространственно-временного континуума, где параметр пространства – в самом музыкальном звуке, а модель маятника отражает параметр времени.

Ключевые слова: время, пространство, шифровка, дешифровка, композитор, исполнитель

Для цитирования: Окишева А.А. Путь произведения искусства во времени: модель маятника // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 215–219. doi: 10.17223/22220836/52/18

Original article

THE PATH OF A WORK OF ART IN TIME: THE PENDULUM MODEL

Anna A. Okisheva

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, larianna.ok@mail.ru

Abstract. Any work of art from the creator to the addressee (viewer, listener, reader) goes through a certain time path. Time is not an art criticism, but a philosophical problem – but in art, especially musical art, it has its own specifics of existence. Music, as you know, is a lasting art, chronologically organized.

It is here that it makes sense to talk about the space-time continuum, known since the time of A. Einstein and his theory of relativity, within the framework of the physical understanding of the world. The life path of a musical work appears to be organized cyclically, since the work, being created and recorded once, is subjected to repeated reinterpretation during subsequent performances. A pendulum model is formed: the work exists constantly between a fixed and a sounding state, without a sounding state it practically loses its existence – it does not “reach” the listener to whom it was originally addressed. If the pendulum model is subordinated to the lifetime of a work of art, the spatial parameter of this life is the language of art. Regardless of the language of a particular art form, we observe a space-time continuum here. The pendulum model reflects the time parameter; the space parameter is reflected in the musical sound itself. Musical sound has a number of acoustic and wave properties that inevitably connect it with the space in which the sound wave reaches the eardrums.

As an interesting example of the action of the space-time continuum, we will focus on two mono-operas (“Waiting” by M.L. Tariverdiyev and “Under the Clock” by E.A. Prikhodovskaya). These two monoopers are similar in many ways. A person here for a short period of time seems to live a whole life, is at the mercy of circumstances.

Using the example of a piece of music – which we can interpret as a special case of any work of art – we can see how the temporal and spatial parameters of the space-time continuum work. Space and time exist outside and independently of us. These are the forms by which our consciousness organizes the experience we receive from the sensory organs.

Keywords: time, space, encryption, decryption, composer, performer

For citation: Okisheva, A.A. (2023) The path of a work of art in time: the pendulum model. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 215–219. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/18

Любое произведение искусства от создателя до адресата (зрителя, слушателя, читателя) проходит некоторый временной путь. Для продления этого пути искусство в разных модификациях пользуется такими «сопутствующими» видами творческой деятельности, как исполнение произведения или реставрация. В принципе, и исполнение, и реставрация служат способами сохранения произведения, продолжения его жизненного пути.

Одним из показательных для этого процесса образцов видим музыкальное искусство – музыкальное произведение, хоть и обладает рядом специфических свойств, можно рассматривать как частный случай жизни во времени произведения искусства.

Время является не искусствоведческой, а философской проблемой, но в искусстве, особенно искусстве музыкальном, располагает собственной спецификой бытования. Музыка, как известно, – искусство длящееся, хронологически организованное. Опираясь на это – достаточно давно известное – свойство музыкального искусства, предложим некоторые соображения.

Есть распространенное мнение, что творчество продлевает человеческую жизнь: согласно знаменитой латинской фразе, *vita brevis, ars longa*. Соответственно, создавая музыкальное произведение, композитор становится «гражданином мира», а его жизнь длится до тех пор, пока звучит его музыка.

Именно здесь имеет смысл говорить о **пространственно-временном континууме**, известном со времен А. Эйнштейна и его теории относительности, в рамках физического понимания мира. Пространство понимаем как некоторый художественный объект, располагающий уникальным «облаком» смыслов, а время – как его существование и преобразование (известен факт прироста смыслов) во множестве воспринимающих сознаний. «Аристотель служит предшественником тех, кто рассматривает время как фундаментальное понятие, поскольку он утверждал, что имеется реальное «становление» («comings-into-being») и что мир имеет в своей основе временную структуру» [1. С. 9].

Однако восприятие любого музыкального произведения возможно только тогда, когда оно звучит: таким образом, возникает тандем «композитор – исполнитель», присутствующий только в единстве в музыкальном произведении. Без исполнителя замысел композитора не «дойдет» до слушателя. Исполнение произведения происходит неоднократно в течение будущих времен – следовательно, произведение Ф. Шопена, например, звуча «в руках» современного пианиста, оказывается «живущим» в XXI в. Именно этот тандем создает более значительную протяженность жизни произведения.

Жизненный путь музыкального произведения представляется организованным циклически, так как произведение, будучи созданным и зафиксированным однажды, подвергается многократному переосмыслению при последующих исполнениях. Образуется модель маятника: произведение существует постоянно между фиксированным и звучащим состоянием, без звучащего состояния оно практически теряет свое существование – не «доходит» до слушателя, которому изначально адресовано.

Письменная фиксация производится средствами, понятными только исполнителю – слушатель нот, как правило, не знает, а также к ним при прослушивании произведения не обращается. Если композитор в тексте производит «зашифровку» того, что хочет передать слушателю, – исполнитель с той же целью производит его «дешифровку».

Таким образом, жизнь произведения происходит как постоянное «качание» между однажды зафиксированным текстом и множеством его слуховых воплощений.

Если модели маятника подчинено время жизни произведения искусства, пространственным параметром этой жизни выступает язык искусства: «Язык – система знаков, служащая средством человеческого общения, мышления и выражения. С помощью языка осуществляется познание мира, в языке объективируется самосознание личности. Язык является специфически социальным средством хранения и передачи информации, а также управления человеческим поведением».

Язык может быть не только вербальным: в живописи это язык линий и красок, в танце – язык пластики, в инструментальной музыке – язык невербальной интонации, в вокальной музыке – синтетический язык и т.д.

Независимо от языка того или иного конкретного вида искусства, наблюдаем здесь пространственно-временной континуум. Модель маятника отражает параметр времени; параметр пространства отражается в самом музыкальном звуке. Музыкальный звук располагает рядом акустических и волновых свойств, неизбежно связывающих его с пространством, в котором звуковая волна достигает барабанных перепонок.

В качестве интересного примера действия пространственно-временного континуума остановимся на двух монооперах, одна из которых является сюжетным продолжением первой. Они появились в разное время, о стилевом единстве здесь, кроме принципиального сходства (оба произведения – крупные и вокальные), говорить не приходится.

Следует обратиться к моноопере «Ожидание» М.Л. Таривердиева по поэме Роберта Рождественского «Ожидание (монолог женщины)» (1982). Единственный персонаж – женщина, которая пришла на свидание раньше своего спутника. И за все это время она словно проживает новую жизнь, состоящую из потока бурных эмоций, тревоги и опасения из-за неизвестности и воспоминаний. Все это раскрывается в ее монологе.

*«Вот ведь как – явилась первой,
Надо было опоздать,
Где-нибудь в сторонке встать.
Что поделать – сдали нервы.
Шла, как будто на экзамен,*

*С пятницы считала дни,
Как же: встреча под часами...
Под часами? Вот они...
А его на месте нет.
Как некстати нервы сдали.
Ну, еще бы, на свиданье
Не была я столько лет!..
Даже страшно сосчитать».*

«Ночь окончится, боль останется, день сначала, сначала закрутится. Одинокими не рождаются – одиночеству учатся». Интересно, что в моноопере М. Таривердиева «Ожидание» персонажам не даны имена – ни одному, ни второму.

Неким ответом и продолжением истории данного произведения послужила моноопера Е.А. Приходовской «Под часами». Здесь уже персонажем является молодой человек, собирающийся на свидание:

*Под большими часами,
Под светлыми небесами
Встретимся мы, любимая,
Тебя я увижу опять!
Пусть холодный начнется дождь,
Пусть в назначенный час не придешь –
Значит, до вечера буду ждать!*

Но вновь главного героя захватывает череда непредвиденных обстоятельств. Перед молодым человеком предстает выбор: спасти соседку, дождавшись приезда врача, или успеть на свидание к Тане.

Терзаясь в сомнениях, молодой человек решает спасти соседку в надежде на то, что его возлюбленная поймет его и простит:

*Ты простишь меня, ты поймешь,
Мы с тобой встретимся снова.
А жизни потом не спасешь!*

Эти две монооперы во многом сходны между собой. Человек здесь за небольшой период времени словно проживает целую жизнь, находится во власти обстоятельств.

Итак, на примере музыкального произведения – которое можем трактовать как частный случай любого произведения искусства – можно увидеть, как действуют временной и пространственный параметры пространственно-временного континуума. Пространство и время существуют вне и независимо от нас. Это формы, при помощи которых наше сознание упорядочивает опыт, получаемый нами из органов ощущения.

Список источников

1. *Уитроу Дж.* Естественная философия времени : пер. с англ. / общ. ред. М.Э. Омеляновского. 2-е изд., стереотип. М. : Едиториал УРСС, 2003. 400 с.

References

1. Withrow, J. (2003) *Estestvennaya filosofiya vremeni* [Natural Philosophy of Time]. Translated from English. 2nd ed. Moscow: Editorial URSS.

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 23.09.2023;
одобрена после рецензирования 02.10.2023; принята к публикации 15.11.2023.*

*The article was submitted 23.09.2023;
approved after reviewing 02.10.2023; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.17223/22220836/52/19

СВАДЕБНО-СЕМЕЙНАЯ ТЕМАТИКА ОПЕРЫ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» М.И. ГЛИНКИ И ЕЕ ИДЕЙНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

Марина Альбертовна Сидорова

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки,
Магнитогорск, Россия, opus949@gmail.com*

Аннотация. Одной из актуальных проблем современного музыкознания является изучение оперы как художественного целого. Данный аспект предполагает исследование сюжета как репрезентанта идейной концепции жанра. Цель статьи – обосновать идейно-семантическую значимость свадебно-семейной топики в опере «Жизнь за царя» М.И. Глинки. Выявляются ее символические значения; устанавливается факт содержательной универсальности свадебно-семейной тематики оперы и ее интегрированности в идейно-художественное целое произведения.

Ключевые слова: Михаил Иванович Глинка, опера «Жизнь за царя», оперный сюжет, свадебно-семейная тематика, художественный мир оперы

Для цитирования: Сидорова М.А. Свадебно-семейная тематика оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки и ее идейно-семантические функции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 220–228. doi: 10.17223/22220836/52/19

Original article

WEDDING AND FAMILY THEME OF THE OPERA “A LIFE FOR THE TSAR” BY M. I. GLINKA AND ITS IDEO-SEMANTIC FUNCTIONS

Marina A. Sidorova

*Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russian Federation,
opus949@gmail.com*

Abstract. The wedding and family theme of the opera is presented in typologically and semantically different versions. Its main meaning is revealed by the principle of figurative parallelism inherent in the folklore topic (“The bride is waiting for the groom; / The groom is calling Rus!”). Events of private life and national scale are correlated as equal in importance.

The plot parallelism of the two weddings is also natural from the point of view of the cosmogonic function of wedding rituals. The wedding ceremony, as a rite of passage, is associated with the category of beginning as the creation of a new – family – world-cosmos. Both marriages act as structurally isomorphic and semantically similar plot situations.

The disorganizing factor of the plot also performs a meaning-forming function. The invasion of the Poles into Susanin's house is semantically similar to the collapse of the nascent world. The situation of the interrupted feast in the second act of the opera has a similar plot and semantic meaning. Both pirs – Russian and Polish – turn out to be mirror-symmetrical versions of a single invariant of the marriage motive and perform a common semantic function. Considered in a cosmo- and ontological aspect, the family-wedding line is perceived as an essential meaning-forming branch of the plot, which has a modeling function.

The important semantic-modeling meaning of the marriage motif is revealed in the epilogue of the opera, where the situation of the wedding of young Michael, the “groom”, and the bride, Rus', to the kingdom is indicated. The final celebration of the opera carries the idea of conciliarity – the idea of the world-space of Rus'.

The marriage motif also serves as a generative structure for the motif representing the theme of family/clan. The “sense of kind” that all the characters in the opera are endowed with actualizes the idea of everyone’s involvement in a common national-historical and state cause.

The opera text gives grounds to talk about the social-symbolic structure – the country-family. She has various forms of personal identification, which collectively personify a single female image of Rus'-family and Rus'-homeland.

The wedding and family theme of the opera “A Life for the Tsar” significantly exceeds its actual everyday function. In the plot space of the work, the presence of this thematic sphere is justified by its meaningful universality. Facts of private life act as signs of the national universe. In general, the wedding and family theme reflects the idea of total unity, conciliarity at different social and hierarchical levels, which allows us to evaluate it as the fundamental ideological anchor of the plot.

Keywords: Mikhail Ivanovich Glinka, opera “Life for the Tsar”, opera story, wedding and family themes, the artistic world of opera

For citation: Sidorova, M.A. (2023) Wedding and family theme of the opera “A life for the tsar” by M.I. Glinka and its ideo-semantic functions. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 220–228. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/19

Свадебно-семейная тематика оперы представлена в типологически и семантически различных вариантах. Главное ее значение выявляется по принципу образного параллелизма, присущего фольклорной топике («Жениха невеста ждет; / Жениха и Русь зовет!»). События частной жизни и государственного масштаба соотносятся как равновеликие по значению.

Сюжетный параллелизм двух венчаний закономерен и с точки зрения космогонической функции свадебной обрядовости. Свадебное действо как обряд перехода сопряжено с категорией начала как сотворения нового – семейного – мира-космоса. Оба брачных союза выступают как структурно изоморфные и семантически подобные сюжетные ситуации.

Смыслообразующую функцию выполняет и дезорганизующий фактор сюжета. Вторжение поляков в сусанинский дом семантически подобно крушению зарождающегося мира. Аналогичное сюжетно-смысловое значение имеет ситуация прерванного пира во втором акте оперы. Оба пира – русский и польский – оказываются зеркально-симметричными вариантами единого инварианта брачного мотива и выполняют общую семантическую функцию. Рассмотренная в космо- и онтологическом аспекте, семейно-свадебная линия воспринимается как существенная смыслообразующая ветвь сюжета, обладающая моделирующей функцией.

Важное семантически-моделирующее значение брачного мотива раскрывается в эпилоге оперы, где обозначается ситуация венчания юного Михаила «жениха» и невесты-Руси на царство. Финальное празднество оперы несет идею соборности – идею мира-космоса Руси.

Брачный мотив выполняет также функцию порождающей структуры для мотива, репрезентирующего тему *семьи / рода*. «Чувство рода», которым наделены все персонажи оперы, актуализирует идею причастности всех и каждого к общему национально-историческому и государственному делу.

Оперный текст дает основания говорить и о социально-символической структуре – *стране-семье*. Она имеет различные формы персональной иден-

тификации, которые олицетворяют в совокупности единый женский образ Руси-семьи и Руси-родины.

Свадебно-семейная тематика оперы «Жизнь за царя» значительно превышает собственно бытовую функцию. В сюжетном пространстве произведения присутствие этой тематической сферы оправдано ее содержательной универсальностью. Факты частной жизни выступают в роли знаков национального универсума. В целом свадебно-семейная тематика отражает идею тотального единства, соборности на разных социально-иерархических уровнях, что позволяет оценить ее как фундаментальную идейную скрепу сюжета.

Опера «Жизнь за царя» привычно ассоциируется с героико-патриотической тематикой. Действительно, данный тематический сегмент являет собой основу и «двигатель» сюжета и одновременно выполняет функцию его «несущей» идейной конструкции. Однако, как известно, весьма значительную по объему часть сюжетного пространства занимает лирическая линия, а именно, свадебно-семейная тематика. Закономерен вопрос: какую смысловую нагрузку несет эта «побочная» ветвь сюжета?

На первый взгляд, данная тематика мало соотносится (или вовсе не соотносится) с основной линией действия. Так, например, Б. Асафьев категорично утверждал: «До того, что Антонида любит Собинина, в сущности, слушателю нет дела, как нет дела до их свадьбы... ..,около“-лежащее действие – предстоящая свадьба Антониды и Собинина, ...вызывающее длительную остановку на семейном быте и обрядовой стороне свадьбы, вклинивается в оперу... до самого конца неподвижным грузом...» [1. С. 216]. Принимая во внимание, но не разделяя мнение ученого, попытаемся обосновать факт идейно-смысловой необходимости сферы, связанной с этой сугубо бытовой стороной жизни персонажей.

Свадебно-семейная тематика оперы представлена в типологически и семантически различных вариантах. Первое и наиболее очевидное ее значение выявляется по принципу образного параллелизма, присущего фольклорной топике. Данный прием используется в тексте хора гребцов: «Жениха невеста ждет; / Жениха и Русь зовет!» (I акт). Событие частной жизни и событие государственного масштаба соотносятся здесь как фактически равновеликие по значению. Мотив двойного брачного союза звучит и в «программной» речи Сусанина: «Когда господь нам даст царя, / Тогда сейчас веселой свадьбой, / Богатым пиром на весь мир / Мы о Руси возвеселимся!». Однако для самого героя «веселье о Руси» и «пир на весь мир», конечно, связаны с главным для него брачным союзом – «венчанием» Руси с будущим царем. Негативно-категоричная позиция Сусанина по поводу празднования семейной свадьбы в ситуации «безвременья» обретает особую смысловую окраску в контексте народно-исторических представлений о событиях Смуты, интерпретировавшихся, в том числе, в категориях брачной символики. Так, например, в «Новой повести о преславном Российском царстве» истерзанная поляками Русь отождествляется с невестой, а король Сигизмунд – с женихом-насильником: «Некий же злый и сильный безбожник... хочет пояти за ся невесту, красну и благородну, богату же и славу и всячески изрядну...» (цит. по: [2. С. 199])¹. Используя эту метафорическую стилистику, можно перефразировать сусанин-

¹ Такого рода брачная символика встречается и в более ранних исторических текстах: «Сказание о Мамаевом побоище», «Слове о полку Игореве».

ское «слово о Руси» следующим образом: когда избавится прекрасная невеста-Русь от немилого жениха-чужака, когда найдется *свой* достойный избранник – тогда будет возможным всенародный («всемирный») свадебный пир.

Сюжетный параллелизм двух венчаний закономерен и с точки зрения *космогонической функции* свадебной обрядовости. Как известно, она восходит к архаическим формам сознания, в недрах которого зародилось понятие «священный брак». Священный брак входит в сферу фундаментальных мотивов мировой религии и, соответственно, является значимым конструктивным элементом мифопоэтической картины мира. Олицетворяя изначально союз неба и земли (позже – царя и жрицы, «воплощающей» богиню), священный брак символизирует космогонический акт – акт сотворения мира-космоса. С космогонической концепцией согласуется и мотив брачного союза царя и невесты-Руси, освобожденной от «жениха-насильника» – представителя антимира-хаоса. Но по-своему космогонично и крестьянское свадебное действо. Как любой обряд перехода, оно естественно сопряжено с категорией начала как сотворения нового – семейного – мира-космоса. В результате оба брачных союза выступают как структурно изоморфные и семантически подобные сюжетные ситуации. Поэтому, несмотря на их разную сюжетную «выраженность», каждый из них в равной степени выполняет смыслообразующую функцию. Брачный союз, символизирующий организованный, упорядоченный универсум, является не только единицей сюжета, но и неотъемлемой частью картины мира произведения.

В таком случае смыслообразующую функцию выполняет и дезорганизуемый по отношению к «гармонии мироздания» фактор. Таковым является момент прерывания свадебного действия. В рассматриваемом аспекте вторжение поляков в сусанинский дом семантически подобно крушению зарождающегося мира (а вступительный сигнальный мотив полонеза становится тождественным по смыслу мотиву судьбы, неотвратимого рока). Иначе говоря, прерванная свадьба символизирует неосуществленную гармонию семейного союза, шире – гармонию национального мироустройства.

Аналогичное сюжетно-смысловое значение имеет ситуация прерванного пира во втором акте оперы. Роскошное шляхетское пиршество представлено как праздничное действо, отражающее «полноту чувств» поляков от сознания абсолютной уверенности будущего владения чужим миром: «Мы Польшу высоко *над Русью* поставим, / *Москва будет Польшею* с польским царем!». В этих проективных репликах завоевателей прочитывается мотив «насильного» венчания невесты с женихом-иноземцем, намеревающимся к тому же присвоить все ее «приданое». То есть польский пир семантически тождествен свадебному торжеству, обещающему его участникам «семейный мир» с покоренной, лишенной личной самости невестой. Несмотря на то, что торжественное действо прерывается лишь на краткий момент и тревожная весть инициирует новый порыв воинственности поляков, факт *временного нарушения* праздничного церемониала имеет символическое значение. Он предвещает *полное разрушение* польской «гармонии мира» с ее изначально деструктивной организацией, основанной исключительно на тотальной дезорганизации чужих миров. Оба пира – русский и польский – оказываются зеркально-симметричными вариантами единого инварианта брачного мотива и выполняют общую, при различном аксиологическом значении, семантическую

функцию. Таким образом, рассмотренная в космоонтологическом аспекте семейно-свадебная линия воспринимается отнюдь не как «около»-лежащее действие, но как существенная смыслообразующая ветвь сюжета, обладающая моделирующей функцией.

Важное семантически-моделирующее значение брачного мотива раскрывается в эпилоге оперы, где обозначается ситуация настоящего, законного венчания Михаила – «младого боярина»-жениха – и невесты-Руси на царство: «Наш царь-государь восприял свой венец!»; «Во славе он воссел на трон, / В венце глава...». *Всенародность* праздничного действия в честь его восшествия на престол как конечного события оперы позволяет видеть по меньшей мере два смысловых значения данного сюжетного мотива.

Первое из них естественно соотносится с ситуацией праздника в широком социокультурном значении: «Всякий праздник есть манифестация некоей либо коллективной, „соборной“, либо частной идеи» [2. С. 120]. Финальное празднество оперы действительно несет *идею* соборности – идею «*собранного*», организованного, вопреки хаосу Смуты, мира-космоса Руси.

Второе значение царского венчания логически связано с предыдущим и так же логично коррелирует с категорией *свободы* (воли). Так, например, избрание первого из Романовых на престол оценивалось современниками как «сладостныя тишины свободный день». Сладостная (т.е. «приятная») тишина в данном случае олицетворяет благоустроенное, благоденствующее государство. Соответственно, «тишайшим» именуется царь, способный обеспечить свободное, упорядоченное бытие страны.

В свою очередь, свобода, обретенная в борьбе за «сладостныя тишину», естественно ассоциируется с *весельем*: «Веселье – признак вольности» [3. С. 226]. Если учесть тот смысл, какой имело слово «веселье» в древнерусской литературной традиции, то мы увидим фактическое отождествление его со словом «свобода». Об этом свидетельствует, в частности, лексическая структура текста «Слова о полку Игореве», дающего достоверное представление и о «корневых» свойствах слова, и о национальной «концепции веселья». Приведем некоторые примеры. «Уже бо, братие, не веселая година встала»; «Уныша бо градомъ забрали и веселие пониче»; «Уныли голоси, пониче веселие»; «А мы уже, дружина, жадни [без] веселия!»; «Чему, господине, мое веселие по ковылию развезя?»; «Княже Игорю! Немало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Русской земли веселия»; «Солнце светится на небе, – а Игорь-князь в Русской земле; ...Сёла рады, грады веселы» [4. С. 44, 48, 50, 60, 64, 68, 73].

Приведенные цитаты показывают, что «веселье» принадлежит не только собственно эмоциональной сфере субъекта и объектов повествования. Оно выступает в роли образно-смыслового антонима гнета, тяжести и прочих негативных сущностей, вызывающих представление об отсутствии воли, свободы и т.д.¹

Наконец, выделим еще одну социокультурную функцию праздника, если интерпретировать его, вслед за А. Панченко, как «весомое культурное высказывание, приглашающее... к единодушию» [2. С. 120]. Через праздничное *единодушие* народа провозглашается в эпилоге идея *единства* Руси – свобод-

¹ Учтем также этимологическое родство слова «веселье» с латышским *vesels* «здоровый, целый, невредимый» [5. С. 303].

ной, целостной страны, чьи «села рады, грады веселы». За празднеством государственного масштаба – «пиром на весь мир» – стоит идея «гармонической нормы жизни» [З. С. 239] – идея, которая оправдывает и «обосновывает» существование брачной топики сюжета.

Итак, мотив свадьбы / венчания представляет собой комплексное полисемантическое образование. В семантический комплекс брака входят, помимо «титульного» мотива, субмотивы свободы, единства, веселья – онто- и аксиологически значимых начал национального Космоса. Содержательная многослойность мотива венчания в очередной раз подтверждает его значение не сюжетно-периферийного обстоятельства, но идейно значимого компонента сюжета.

Вместе с тем, будучи самостоятельной сюжетной единицей, брачный мотив выполняет также функцию порождающей структуры для другого идейно важного мотива оперы. Таковым является мотив, репрезентирующий тему *семьи / рода*. В сюжетном тексте он зарождается, органично вписываясь в «свадебно-поздравительную» тематику хора крестьян из третьего акта («Мы на работу в лес...»): «Чтобы детки, / Твои внуки, / Чтоб весь род твой / Был прохладен...»¹. В ответной реплике Сусанин «корректирует» это пожелание, направляя его в нравственно-этическую сферу: «Был бы лишь честен мой род!». *Честь рода* (а не покой и изобилие) является для Сусанина-семьянина высшим критерием, определяющим благополучие рода. Подобного типа этико-аксиологическая концепция рода коренится в глубине национально-исторического сознания, согласно которому бытие индивида не мыслилось вне рода. То было «...особое коллективное переживание рода как единой личности» [З. С. 264], когда весь род был ответствен за любые поступки каждого его представителя. Как отмечает С. Соловьёв, «при такой крепости родового союза, при такой ответственности всех членов рода одного за другого, значение отдельного лица необходимо исчезало пред значением рода» (цит. по: [З. С. 265]). *Родовая личность* – вот главная, системообразующая единица крестьянского мира-социума и необходимое условие его единства, цельности и духовной общности. Миросозидательное значение родовой личности естественно сопряжено с идеей преемственности: она (родовая личность) «...раз за разом воплощается в бесконечной лестнице поколений» [2. С. 154]. В сюжетном пространстве оперы «лестница поколений» представлена в возможной полноте благодаря, с одной стороны, экспонированию разновозрастных представителей рода Сусанина (в том числе, гипотетически, его потенциальных наследников). С другой стороны, персонажи, причастные к героическим действиям, – Сусанин, Собинин, Ваня – олицетворяют разные поколения, но одновременно и *единый* образ воина в трех возрастных ипостасях. Каждый из них несет в себе идею родовой личности, идею чести рода.

Мотив рода не замыкается на крестьянской тематике сюжета: его функциональный объем расширяется в эпилоге, в момент чествования царя. Объектом прославления среди прочих является и род принявшего венец монарха: «Да будет бессмертен твой царский род!». В этом церемониальном напутствии народа видится несколько смысловых значений. Первое из них апеллирует к идее бесконечного продолжения семейного рода, второе – к идее «бессрочного» правления рода-династии Романовых. Третье же значе-

¹ Старинное значение слова «прохлада» – «покой, нега, обилие, жизнь в довольстве, утеха» [6. С. 385].

ние прочитывается из подтекста брачной символики восхождения Михаила на престол как *первого* из рода Романовых, т.е. буквально *родоначальника* царской династии и первой «родовой личности» монаршего дома. «Чувство рода» (семейное и общественное), которым наделены все персонажи оперы, актуализирует идею причастности всех и каждого к общему – национально-историческому и государственному делу.

Стоит отметить, что подобного рода идеи приобрели остроактуальное звучание в первой половине XIX в. в среде «ранних» славянофилов (А. Хомякова, И. Киреевского, К. Аксакова, Ю. Самарина), чьи воззрения были близки Глинке. Как известно, славянофильская философия «внутренней истории» России (ее особого пути во всемирной истории) имела целью установить некие субстанциальные начала нации. Таковыми представлялись духовные константы национальной жизни, в том числе принадлежащие ее частной сфере. Еще в 20-е гг. Киреевский утверждал: «Наша философия должна развиваться из нашей жизни, создаться из... господствующих интересов нашего народного и частного быта» (цит. по: [7. С. 41]). Не случайно в круг важнейших идеологем национально-исторических проектов славянофилов входят «цельность семьи» и «общинное братство». Именно семью и общину («большую семью») они рассматривали в качестве духовно-этического первоэлемента социума и гаранта общественного единства: «единство общинное», по мысли Хомякова, есть «основной камень всех общественных отношений» [7. С. 45]. Аналогичная «мироустроительная» идея принадлежит Киреевскому, который дал крестьянской общине образное определение «живой клетки русского народного организма» (цит. по: [7. С. 452]). Логическим продолжением этой идеи стала славянофильская концепция государственности, возникшая из «естественного развития народного быта» [7. С. 44]. Особенно показательна (и симптоматична) «общиногенная» трактовка знаковых для страны исторических событий, данная Самариним: «...общинное начало... как в 862, так и в 1612 г. создало из себя государство» [7. С. 44]. Но особенно знаменательно высказывание Хомякова, интерпретировавшего историческую ситуацию 1612 г. сквозь призму сюжета глинкинской оперы: «Государства нет, но семья и община остались, – они спасли Россию... ..великая община снова сошлась в государство» [9. С. 92]. Отметим, что такой идейный вектор трактовки оперного сюжета был задан содержанием общественно-политической жизни страны, а именно «темой» России и Запада, которая оказалась едва ли не главным объектом полемики в интеллектуальных кругах того времени. Отголоски этой полемики явственно ощутимы и в суждениях Хомякова: «Прошли века. ...Новое нашествие с Запада требует нового сопротивления. Это – нашествие не меча и силы, но учения и мысли. Опасность угрожает уже не государству, а общине и семье. Семья и община отстояли Россию: теперь Россия отстоит ли семью и общину?» [9. С. 92]. Приведенное высказывание заслуживает особого внимания. Хомяков не только проецирует события двухсотлетней давности на современность. *Художественно* воплощенные принципы общественной организации и социальной ответственности, характерные для прошлого, мыслятся как образец для *реального* настоящего. Иначе говоря, сусанинская семья (и община в целом) стала для славянофила некоей идеальной моделью микроструктуры общества – семьи, которая способна «отстоять» Россию.

Крепость родовых и общественных связей, осознание общественного долга как личной обязанности, демонстрируемое персонажами, в совокупности несут идею единого социального универсума, организованного по общинному принципу. Такую мысль, в частности, проводит А. Панченко: «Древнюю Русь [XVI – первой половины XVII в.] можно представить как некую родовую общину...» [2. С. 26].

Оперный текст дает основания говорить еще об одной социально-символической структуре – *стране-семье*¹. Персонажи оперы (в том числе коллективные) в различном ситуационном контексте высказываются о Руси как о некоем члене большой семьи, имеющем различные формы персональной идентификации. Русь персонифицируется как *невеста* (в хоре гребцов), *дочь* (в сусанинской реплике «Русь сиротой живет»), *мать* (в обращении Сусанина к Ване «Воспитала Русь тебя, / Возлелеяла...») и просто *родное* существо, попавшее в беду («страна родная», «несчастливая Русь»). Как видим, все указанные персонификации имеют семейно-родовой статус. Они олицетворяют в совокупности единый женский образ Руси-семьи и Руси-родины в исконном, этимологически-коренном значении слова. Семейно-родственное отношение народа к стране наделяет ее свойствами одушевленного существа («живого организма», по Киреевскому), приближающегося к статусу персонажа.

Резюмируем сказанное.

Свадебно-семейная тематика оперы «Жизнь за царя» значительно превышает собственно бытовую функцию. В сюжетном пространстве произведения присутствие этой тематической сферы оправдано ее содержательной универсальностью: способностью репрезентировать не только внешне-событийный план, но и генерировать внутренние, глубинные смысловые структуры сюжета. Факты частной, обыденной жизни выступают в роли знаков национального универсума; через них раскрываются бытийные – духовные и нравственные устои персонажей, «руководящие» их чувствами, мыслями и поступками. В целом свадебно-семейная тематика отражает идею тотального единства, соборности на разных социально-иерархических уровнях, что позволяет оценить ее как фундаментальную идейную скрепу сюжета.

Список источников

1. Асафьев Б.В. М.И. Глинка. Л. : Музыка, 1978. 312 с.
2. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л. : Наука, 1984. 206 с.
3. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб. : Искусство, 2000. 704 с.
4. Злато слово. Век XII / сост., предисл. и вступ. ст. Н.С. Борисова. М. : Молодая гвардия, 1986. 461 с. (История Отечества в романах, повестях, документах).
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачёва. 4-е изд., стереотип. М. : Астрель : АСТ, 2004. Т. 1. 588 с.
6. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачёва. 4-е изд., стереотип. М. : Астрель : АСТ, 2007. Т. 3. 830 с.

¹ Идею «семейственности» Древней Руси – в аспекте исторической преемственности поколений – выдвигал Д. Лихачёв на примере «Слова о полку Игореве»: «Ряды „деды – внуки“ хранят историческое единство и позволяют воспринимать всю русскую историю... как своеобразную историю одной семьи» [10. С. 256]. Смысловое отождествление Руси и семьи находим у В. Жуковского, который разграничил понятия «Русь» и «Россия» по признаку «семейственности» и «государственности» соответственно [11. С. 238].

7. Песков А.М. «Русская идея» и «русская душа»: Очерки русской историсофии. М. : ОГИ, 2007. 104 с. (Нация и культура / Новые исследования: История).
8. История русской литературы XIX века. 1800–1830-е годы: учеб. для вузов / под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. М. : Оникс, 2008. 640 с.
9. Хомяков А.С. Опера Глинки «Жизнь за царя» // Советская музыка. 1980. № 1. С. 91–93.
10. Лихачёв Д.С. Великий путь: Становление русской литературы XI–XVII веков. М. : Современник, 1987. 301 с.
11. Жуковский В.А. Проза поэта / сост., предисл. А. Немзер. М. : Вагриус, 2001. 302 с.

References

1. Asafiev, B.V. (1978) *M.I. Glinka* [M.I. Glinka]. Leningrad: Muzyka.
2. Panchenko, A.M. (1984) *Russkaya kul'tura v kanun petrovskikh reform* [Russian culture on the eve of Peter's reforms]. Leningrad: Nauka.
3. Lotman, Yu.M. (2000) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo.
4. Borisov, N.S. (ed.) (1986) *Zlato slovo. Vek XII* [The Golden Word. 12th Century]. Moscow: Molodaya Gvardiya.
5. Fasmer, M. (2004) *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols]. Vol. 1. Translated from German by O.N. Trubachev. Moscow: Astrel'; AST.
6. Fasmer, M. (2007) *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols]. Vol. 3. Translated from German by O.N. Trubachev. Moscow: Astrel'; AST.
7. Peskov, A.M. (2007) “*Russkaya ideya*” i “*russkaya dusha.*” *Oчерки russkoy istoriosofii.* [The “Russian idea” and the “Russian soul”: Essays on Russian historiosophy]. Moscow: OGI.
8. Anoshkina, V.N. & Gromova, L.D. (eds) (2008) *Istoriya russkoy literatury XIX veka. 1800–1830-ye gody* [History of Russian literature of the 19th century. The 1800–1830s]. Moscow: Oniks.
9. Khomyakov, A.S. (1980) Opera Glinki “*Zhizn' za tsarya*” [Glinka's opera “Life for the Tsar”]. *Sovetskaya muzyka.* 1. pp. 91–93.
10. Likhachov, D.S. (1987) *Velikiy put': Stanovlenie russkoy literatury XI–XVII vekov* [The Great Way: Formation of Russian Literature in the 11th – 17th centuries]. Moscow: Sovremennik.
11. Zhukovskiy, V.A. (2001) *Proza poeta* [Prose of the Poet]. Moscow: Vagrius.

Сведения об авторе:

Сидорова М.А. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки (Магнитогорск, Россия). E-mail: opus949@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Sidorova M.A. – Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory Music, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (Magnitogorsk, Russian Federation). E-mail: opus949@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.01.2021;
одобрена после рецензирования 14.10.2021; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 14.01.2021;
approved after reviewing 14.10.2021; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.17223/22220836/52/20

К ВОПРОСУ ПРИМЕНЕНИЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ В ПРАКТИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Ирина Наильевна Хазеева

*Нижевартовский государственный университет, Нижневартовск, Россия,
hazeeva_ira@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается история возникновения и развития музыкальной герменевтики как отдельной области науки, неоднозначности в трактовке и в практическом применении ее в разных видах исполнительской деятельности. В результате выявлен определенный алгоритм работы над пониманием содержания музыкального произведения на примере фортепианной сонаты В. Моцарта, который способствует формированию значимых качеств музыканта-исполнителя, накоплению и углублению знаний в сфере истории музыки, особенностей стиля эпохи, стиля композитора, развивает навыки владения способами понимания любого музыкального текста, создания собственной исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: герменевтика, интерпретация, смысл, понимание, восприятие

Для цитирования: Хазеева И.Н. К вопросу применения герменевтики в практической музыкально-исполнительской деятельности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 229–238. doi: 10.17223/22220836/52/20

APPLICATION OF HERMENEUTICS IN PRACTICAL MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITIES

Irina N. Khazeeva

Nizhnevartovsk State University, Nizhnevartovsk, Russian Federation, hazeeva_ira@mail.ru

Abstract. The article observes the history of the origins and development of musical hermeneutics as a separate field of science, ambiguity in its interpretation and practical application in different types of performing activities.

Every performer faces the problem of good and convincing performance of a musical work, taking into account all the instructions of their teachers. Sometimes the instructions are not enough to fully master the skill of the game. For a more vivid and convincing interpretation of a particular musical work, we should use various humanitarian sciences, such as philosophy, history, art history, and cultural studies. Recently musicians have turned their view to hermeneutics. New approaches of understanding of a musical work from the point of view of hermeneutics enrich the performing arts and give a performing musician multidimensionality of understanding and transmission of musical works and updating each new (subsequent) performance of the same musical work.

Friedrich Schlegel and Friedrich Schleiermacher were considered as the leading theorists of hermeneutics in the XVIII–XIX centuries. They first considered hermeneutics as a philosophical problem.

Hermann Kretschmar first presented his concept of musical hermeneutics in 1902. He believed that hermeneutics helps to reveal the content and meaning of a musical work as much as possible.

Further, this field of science was developed in the works of A Schering, R Lach, K. Dalhaus. All three theorists considered musical hermeneutics and interpreted it in their own way, but its essence remained unchanged. At the present stage of the development of musicology, musical hermeneutics is a part of hermeneutics in the understanding and interpretation of musical works.

The article reveals the meaning of such concepts as understanding, perception, interpretation and their significance in the process of listening to or performing music. In addition, a certain algorithm for working on understanding the content of a musical work, which contributes to the formation of significant qualities of a musician-performer, is revealed.

Interpretation, as the process of interpreting and explaining the content of a text, is one of the key stages from the point of view of musical hermeneutics. And in this case, hermeneutics, as the most free method that appeals to philosophy, aesthetics, psychology, musicology, and other types of art, opens up many ways and means for the listener or performer to understand music.

The problem of applying hermeneutics in practice is considered on the example of the analysis of the piano creativity of V.A Mozart. In the XX century, the main focus was on the problem of style in performing practice – tempo accuracy, dynamics and stroke features, ornamentation in keyboard compositions. And hermeneutics helps us to understand the Mozart's music more deeply, consciously, which implies a more vivid and inspired performance.

Keywords: hermeneutics, interpretation, meaning, understanding, perception

For citation: Khazeeva, I.N. (2023) Application of hermeneutics in practical musical and performing activities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 229–238. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/20

Фундаментальная истина герменевтики такова:
истину может познавать и сообщать кто-то один.
Всемерно поддерживать диалог, давать сказать свое
слово и инакомыслящему, уметь усваивать произно-
симое им – вот в чем душа герменевтики.

Ганс Георг Гандемер

Каждый исполнитель сталкивается с проблемой яркого и убедительного исполнения музыкального произведения, которое является кульминационной точкой работы над этим произведением. В учебном процессе, в исполнительской деятельности на первый план сначала выдвигаются чисто технические вопросы – оснащенность аппарата, беглость. Но мы понимаем, что техническая оснащенность музыканта-исполнителя – это только одна сторона музыкантской деятельности, только средство для воплощения художественных идей композитора. И в этом процессе воплощения замысла музыкального произведения, создания убедительной интерпретации нам помогают различные гуманитарные науки, такие как философия, история, искусствоведение, культурология. Но в последние десятилетия взгляды музыкантов обращаются к герменевтике. Новые подходы к пониманию музыкального произведения с точки зрения герменевтики обогащают сферу исполнительского искусства и придают исполнительской деятельности музыканта многомерность понимания и передачи смысла музыкального произведения и актуализацию каждого нового (последующего) исполнения одного и того же музыкального произведения.

Термин «герменевтика» появился в древнегреческой мифологии. Считалось, что бог Гермес был посредником между людьми и богами и роль его сводилась к толкованиям и пояснениям богам и людям в сфере поведения и

взаимоотношений. В средние века герменевтика была известна как метод истолкования библейских текстов. В эпоху возрождения – как искусство толкования литературных текстов на современный язык. В толковом словаре Д.Н. Ушакова герменевтика – это теория и искусство толкования текста. Целью герменевтики является целостное раскрытие текста, определение его специфики [1. С. 16].

В современной философии герменевтика была направлена на толкование любых текстов [2].

Автором первой обобщающей работы по герменевтике был христианский мыслитель Аврелий Августин (354–430). Его труд назывался «Христианская наука, или Основание священной герменевтики и искусства церковного красноречия».

Одними из ведущих теоретиков герменевтики считались Фридрих Шлегель и Фридрих Шлейермахер в XVIII–XIX вв. [1. С. 11]. Они впервые рассмотрели герменевтику как философскую проблему.

Основателем герменевтики как основы гуманитарной научной методологии является Фридрих Шлейермахер (1768–1834). В своей теории он разделил текст на грамматическую и психологическую составляющие, предметом его научной теории стали тексты как значимые структуры. Понимание смысла произведения с его точки зрения не зависело от выразительных средств текста, так как тексты являются частью общей языковой системы и результатом творчества композитора.

Дополнил теорию Ф. Шлейермахера Вильгельм Дильтей (1833–1911). Он выявил применение специальных методов понимания интерпретации в гуманитарной сфере. Позже он подхватил идею развития герменевтической концепции Мартина Хайдеггера и Ханса-Георга Гадамера [1. С. 12]. В их интерпретации герменевтика была первичным звеном понимания мира человеком, и начинается оно с предметного понимания мира.

Впервые свою концепцию именно музыкальной герменевтики рассмотрел Герман Кречмар в 1902 г. [3. С. 39].

Г. Кречмар рассматривал 3 вида музыкального анализа:

- 1 – субъективно-поэтизирующий;
- 2 – узкоформальный;
- 3 – истинный (аффекты).

Этим видам соответствуют следующие формы интерпретации – поэтизирующая, формальное описание, аффективная интерпретация.

Г. Кречмар считал, что для музыки герменевтика особенно важна, так как ее задачей является ввести слушателя в душевное состояние произведения и композитора и максимально раскрыть содержание и смысл музыкального произведения.

Второй теоретик, который подробно рассматривал область музыкальной герменевтики, – Арнольд Шеринг (1877–1941) [3. С. 40]. Он считал, что главной задачей герменевтики является в большей полноте и пластике осознать эстетические намерения и идею, проявляющуюся в музыкальных произведениях.

Он выделяет три этапа понимания прослушанной музыки:

- 1 – бессознательное понимание;
- 2 – конструктивное выявление аффектов;

3 – нахождение внемusыкального мотива.

Третьим теоретиком, который рассматривал этот вопрос, является Роберт Лах (1874–1958) [3. 41]. Он старался найти реальные связи между художественным выражением и формальными средствами их отображения. Главным в его теории было то, что содержание музыкального произведения скрыто в звуковых жестах (непроизвольных подсознательных восклицаниях).

Все три теоретика рассматривали музыкальную герменевтику и трактовали ее по-своему, но суть ее осталась неизменной. На современном этапе развития музыковедения музыкальная герменевтика является отраслью герменевтики в понимании и трактовке музыкальных произведений.

Опираясь на принцип герменевтического круга разных авторов, можно выделить действенный алгоритм работы над музыкальным произведением:

I. Восприятие.

Интерес и установка.

II. Первичное слушание.

III. Вторичное слушание.

IV. Осмысление.

Полное понимание и переживание.

V. Контроль.

Интерпретация и оценка.

Рассмотрим подробно перечисленные этапы.

Первый этап на момент восприятия является самым важным, так как *восприятие* – это способность переживать настроения, чувства, выражаемые композитором в произведении, и умение получать эстетическое удовольствие. Именно здесь закладывается фундамент желания и стремления знакомиться с новым музыкальным произведением, формирования мотивации к получению новых знаний в процессе восприятия.

Вторым этапом является стадия слушания. В этот период нужно полностью погрузиться в музыкальное произведение. При первичном прослушивании запоминается только общее эмоциональное настроение произведения.

Третий этап представляет собой вторичное прослушивание произведения, где и применяются герменевтические способы понимания текста, проводится анализ, полный разбор музыкального произведения. Для этого используется дополнительная информация о произведении и композиторе перед слушанием.

Существуют определенные пути активизации восприятия [4]:

1. Организация разнообразных музыкальных переживаний слушателя и усмотрение личностного смысла (индивидуально окрашенные ассоциации) музыкального образа.

2. Анализ музыкального произведения – метод развития дискретно-аналитического восприятия, способ постижения музыкальной культуры развитым слушателем.

3. Применение современных систем синтеза звука и интерактивных технологий (повседневный привычный фон): слушание за компьютером «по партитуре» (выделить партию или тембр инструмента).

4. Слово преподавателя, которое способно создать нужную атмосферу, пробудить чувства и настроить личностную мотивацию. При этом словесные

структуры не должны подменять собой музыкально-звуковые структуры звучащего произведения.

На четвертом этапе проходит стадия понимания и переживания. Музыкальное произведение прослушивается еще раз, но уже с полным пониманием и переживанием каждого момента в произведении.

Если в психологии понимание трактуется как процесс мышления, способность осмыслять, понимать, постигать, представлять содержание, смысл, значение какого-либо художественного текста, музыкального произведения и т.п. [5], то понимание же с точки зрения герменевтики является способом существования познающего действующего человека, выступает как универсальный способ освоения человеком мира [3. С. 18].

Процесс понимания можно разложить на несколько этапов:

1. Предположение – неосознанные знания, формирование первоначального значения музыкального произведения, отталкиваясь от названия и дополнительной информации о нем.

2. Собственно понимание. Понимание после прослушивания музыкального произведения, знакомства с ним.

К приемам осмысления текста можно отнести:

- мысленное составление плана текста;
- соотнесение по содержанию разных частей текста;
- наглядные представления;
- антиципацию – мысленное угадывание последующего изложения;
- рецепацию – соотношение текста с уже имеющимися знаниями;
- повторное чтение и вопросы по прочитанному [6].

3. Толкование, или интерпретация. Конкретное понимание, завершённое толкование произведения.

Пятый этап – завершающий, где проходит стадия интерпретации и оценки. На данном этапе воспроизводится полная интерпретация произведения, оценивается итоговое исполнение музыкального произведения, убедительность предложенной интерпретации.

Способность к интерпретации музыкального произведения является базовым свойством личности музыканта, которое проверяет исполнителя на умение верно и точно преподнести произведение сообразно эпохе данного произведения, композиторского стиля, собственного видения музыкального произведения. Это требует от исполнителя глубоких знаний в области истории музыкального искусства, исполнительства, стилистики, музыкознания, теории художественного содержания, а, самое главное – музыкальности и художественного вкуса.

Представим данный алгоритм на примере изучения творчества В.А. Моцарта, который является одним из ярких представителей венского классицизма. Венский классицизм как направление в искусстве сформировался и развивался в XVII–XVIII вв. В основу искусства этой эпохи вошли понятия «рационализм», «стройность», «логичность».

Характерные черты эпохи:

1. Логичность мышления.
2. Гармония.
3. Ясность формы.
4. Тонкость нюансировки.

5. Применение украшений.

Жанры, присущие этому направлению:

1. Симфония.

2. Концерт.

3. Опера.

4. Сонатно-симфоническая форма (сонатное allegro, медленная форма, менуэт, финал).

5. Соната (экспозиция, разработка, реприза) [7].

Творчество В. Моцарта охватывало практически все жанры – симфоническую музыку, оперу, камерную музыку, духовную музыку, сонату. Для музыкального письма Моцарта характерны следующие композиционные приемы:

1. Практически отсутствие крупной техники.

2. Обилие украшений – трели, форшлаги, группетто.

3. Применение арпеджио из простейших аккордов (Т 3/5, Д 7).

4. Ломаные октавы – маркизовы басы.

5. Альбертиевы басы.

К основным средствам выразительности можно отнести певучесть (legato), тонкость нюансировки, штрихи, перемену гармонии, опору мелодии на новую гармонию. Кроме перечисленных средств, можно отметить еще такие особенности, как взрывной характер затакта, частая атака внутри музыкальной фразы.

Образную сферу музыки В. Моцарта все однозначно определяют как солнечную, искрящуюся, лирическую. Однако Моцарт переживал трагические моменты в жизни, что отобразилось в некоторых его произведениях, таких как симфония g-moll, соната № 8 ля-минор и, конечно же, Requiem как высочайшая точка трагического выражения таланта композитора.

В фортепианном творчестве Моцарта всего лишь две сонаты написаны в миноре, одна из которых соната № 8. В музыковедческой литературе сведений о ней немного. Относится данная соната ко второму периоду в написании клавирных сонат – мангеймско-парижскому периоду. И ее написанию предшествовало трагическое событие – смерть матери. Видимо, этим и был обусловлен выбор такой тональности, которая была не особо любима композиторами в то время.

Композиционные приемы, которые уже сложились в творчестве Моцарта ко времени написания данной сонаты, можно охарактеризовать следующим образом:

– композитор в своих произведениях никогда не указывает ни legato, ни staccato. Он ставил только небольшие лиги;

– имеет аккордовый или фигурационный характер;

– левая рука прислушивается к правой руке;

– мягкое, безударное сопровождение аккомпанемента;

– аккомпанемент – гармоническая и ритмическая опора мелодии;

– педаль не присутствует.

Звуку присущи деликатная нюансировка, тонкость звуковой краски (p, f), прозрачность динамической окраски. И эти характерные черты мы в полной мере можем наблюдать уже с первых тактов сонаты (рис. 1).



Рис. 1. Главная партия

Fig. 1. The main batch

Соната состоит из 3 частей и по своей структуре ничем не отличается от клавирных сонат данного периода. Первая часть *Allegro maestoso* структурно выглядит таким образом:

1. Экспозиция. Написана в тональности ля минор, иногда происходит смена тональностей (до минор, до мажор, ре минор). Состоит из 49 тактов, 2 частей. Кульминация 1-й части – 16-й такт, 2-й части – 33-й такт. Присутствует кода. Динамический окрас в основном *f*.

2. Разработка. Состоит из 30 тактов. Начинается в тональности соль мажор, заканчивается в ми мажоре. Присутствуют элементы полифонии. Используется большое количество украшений. Кульминация – 21-й такт. Динамика контрастного типа, без плавных переходов от *pp* к *ff*.

3. Реприза. Тональность ля минор. Повтор экспозиции (гармонический вид минора). Имеются изменения. Кульминация приходится на 34-й такт. Кода состоит из 5 тактов.

Таким образом, мы рассмотрели первую часть сонаты с точки зрения музыкальной формы. И анализируя работы, посвященные вопросам исполнительства произведений Моцарта, мы можем увидеть, как много внимания уделялось темповой точности, динамической нюансировке и штриховым особенностям, которые были обусловлены техническими особенностями музыкальных инструментов того времени, а также правильной расшифровке украшений в клавирных сочинениях [8]. Но при этом не так подробно охарактеризована образная сфера, хотя мы видим в работах параллели инструментальной мелодии некоторых произведений с итальянским *bel canto* или продолжением оперных традиций и т.п. [8].

Каким же образом герменевтика нам поможет в работе, исполнении и слушании музыкального произведения? Прежде всего, мы можем применить ее как метод музыкально-исторического, музыкально-теоретического анализа [9. С. 55]. В таком случае мы можем сказать, что характер и содержание первой части сонаты предвосхищает мелодизм знаменитой симфонии № 40 соль минор. Мелодия главной партии мятущаяся, бьющаяся, порывистая, а многообразие ритмического рисунка напоминает взволнованную человеческую речь – восклицания, торопливость, захлебывающиеся интонации, вздохи, мольба (см. рис. 1).

Связующая партия своей точностью, четким ритмом нас настраивает на моторику и стремительность побочной партии, которая в противовес главной

партии звучит ярко, светло, но ощущения жизнерадостности не ощущается, так как эта моторика передает какое-то беспокойство и где-то тревогу (рис. 2).



Рис. 2. Побочная партия в экспозиции

Fig. 2. Side party in the exposition

И это ощущение усиливается в разработке, где побочная партия предстанет перед нами уже в миноре и утверждает основную тональность в репризе (рис. 3).



Рис. 3. Побочная партия в репризе

Fig. 3. The side party in the reprise

Слушая в разных исполнениях эту сонату, можно услышать, насколько различны у исполнителей отношения как к тексту, так и к передаче заложенного в этом тексте образа. Во многом, конечно же, у исполнителей образный строй сонаты схож, но в передаче темпа, агогических изменений, нюансировки, исполнения украшений есть ощутимая разница. Например, венские классики и другие композиторы XIX в. оставляли место для вставной каденции в фортепианных сочинениях на усмотрение исполнителя-пианиста. Поэтому можно с уверенностью сказать, что нотная запись в отношении темпа, динамики, агогики, фразировки имеет весьма приблизительный характер, несмотря на дополнительные указания авторов в нотном тексте. Именно подобная ситуация дает огромный простор творческой фантазии исполнителя [11. С. 131]. Несмотря на указание темпа *Allegro maestoso* в тексте сонаты, в исполнении музыкантов разных десятилетий этот темп интерпретируется по-разному. В более современных записях темп более подвижный и гибкий.

Может быть, на это влияют скорости, присущие XXI в., развитие цифровых технологий, способствующих быстрому обмену информации, и т.п. И вот возникает вопрос – насколько точна передача исполнителем авторского замысла, насколько много вложил он в исполнение своего смысла в произведение? И мы здесь не найдем точного ответа и как слушатели всегда можем выбрать тот вариант исполнения, который будет близок нашему пониманию, нашему восприятию и уровню эмоционального и интеллектуального развития.

В последнее время стали появляться работы, в которых предприняты попытки музыкальное содержание перевести в литературное. Например, работа Х. Эггебрехта, посвященная сонатам Бетховена. Но насколько мы можем отождествлять музыку и литературу? Ведь в данном случае литература используется как знак, как язык, понятный большинству, нежели музыкальное письмо, для понимания которого требуются несколько специфические знания. И из этого явления выключается тот самый диалог между музыкой и чувствами, которые она вызывает в человеке при восприятии. Хотя образное слово, яркое пояснение, несомненно, необходимы для понимания и, соответственно, для более глубокого переживания музыкального произведения, особенно произведений, относящихся к далеким эпохам, отражающим образы других времен или другой культуры, которые не совсем понятны для современного человека. И в этом случае герменевтика как наиболее свободный метод, апеллирующий и к философии, и к эстетике, и к психологии, и к музыкознанию, к другим видам искусства, открывает перед слушателем или исполнителем множество путей и способов для понимания музыки.

Список источников

1. *Соболева М.Е.* Философская герменевтика: понятия и позиции. М. : Академический проект, 2014. 160 с. URL: <https://docviewer.yandex.ru/view>
2. *Шлет Г.Л.* Герменевтика и ее проблемы // Контекст. Литературно-теоретические исследования: 1991 г. URL: <http://www.avorhist.ru/publish/shpet1.html>
3. *Николаева А.И.* Интерпретация музыки в контексте герменевтики : учеб. пособие. М. : Моск. пед. гос. ун-т, 2017. 78 с. URL: <http://www.iprbookshop.ru/72492.html>
4. *Торопова А.В.* Музыкальная психология и психология музыкального образования : учеб. пособие / под ред. Э.Б. Абдуллина. М., 2008.
5. *Словарь* / под ред. А.В. Петровского // Психологический лексикон. Энциклопедический словарь : в 6 т. / ред.-сост. Л.А. Карпенко ; под общ. ред. А.В. Петровского. М.: ПЕР СЭ, 2005. 251 с.
6. *Петрушин В.И.* Музыкальная психология. М., 1997.
7. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. 2004. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi.htm
8. *Меркулова А.* Как исполнять Моцарта. 2003. 184 с. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20084987>
9. *Пылаев М.Е.* О герменевтике как методе анализа музыки // Вестник Казанского университета культуры и искусства. 2014. Т. 1. С. 55–59.
10. *Закирова А.Ф.* Основы педагогической герменевтики: Авторский курс лекций : учеб. пособие. Тюмень : Изд-во Тюм. ун-та, 2011. 323 с.
11. *Хазеева И.Н.* Проблема интерпретации в хоровом исполнительстве // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 130–138.

References

1. Soboleva, M.E. (2014) *Filosofskaya germeneytika: ponyatiya i pozitsii* [Philosophical hermeneutics: concepts and positions]. Moscow: Akademicheskiy projekt.

2. Shpet, G.L. (1991) *Герменевтика и ее проблемы* [Hermeneutics and its problems]. In: Mikhailov, A.V. (ed.) *Kontekst. Literaturno – teoreticheskie issledovaniya* [Context. Literary and Theoretical Research]. [Online] Available from: <http://www.avorhist.ru/publish/shpet1.html>
3. Nikolaeva, A.I. (2017) *Интерпретация музыки в контексте герменевтики* [Interpretation of music in the context of hermeneutics]. Moscow: Moscow State Pedagogical University.
4. Toropova, A.V. (2008) *Музыкальная психология и психология музыкального образования* [Musical psychology and psychology of music education]. Moscow: Yurayt.
5. Petrovsky, A.V. (ed.) (2005) *Психологический лексикон. Энциклопедический словарь* [Psychological Lexicon. Encyclopedic Dictionary]. Moscow: PER SE.
6. Petrushin, V.I. (1997) *Музыкальная психология* [Musical psychology]. Moscow: [s.n.].
7. Alekseev, A. (2004) *История фортепианного искусства* [History of Piano Art]. [Online] Available from: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi.htm
8. Merkulova, A. (2003) *Как исполнять Моцарта* [How to perform Mozart]. Moscow: Klassika-XXI.
9. Pylaev, M.E. (2014) О герменевтике как методе анализа музыки [About hermeneutics as a method of music analysis]. *Vestnik Kazanskogo universiteta kul'tury i iskusstva*. 1. pp. 55–59.
10. Zakirova, A.F. (2011) *Osnovy pedagogicheskoy germenevtiki* [Fundamentals of pedagogical hermeneutics]. Tyumen: Tyumen State University.
11. Khazeeva, I.N. (2018) Проблема интерпретации в хоровом исполнении [The problem of interpretation in choral performance]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal. Seriya "Filologicheskie i istoricheskie nauki, arkheologiya i iskusstvovedenie."* 30. pp. 130–138.

Сведения об авторе:

Хазеева И.Н. – доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования Нижневартовского государственного университета (Нижневартовск, Россия). E-mail: hazeeva_ira@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Khazeeva I.N. – Nizhnevartovsk State University (Nizhnevartovsk, Russian Federation). E-mail: hazeeva_ira@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.02.2021;
одобрена после рецензирования 20.04.2022; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 17.02.2021;
approved after reviewing 20.04.2022; accepted for publication 15.11.2023.*

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья

УДК 008 +379.85

doi: 10.17223/22220836/52/21

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ ТУРИЗМА В ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Валерий Анатольевич Горенкин¹, Александр Юрьевич Микитинец²,
Ольга Ивановна Микитинец³, Татьяна Николаевна Чугунова⁴,
Антонина Викторовна Швецова⁵

^{1, 2, 3, 4, 5} Крымский университет культуры, искусств и туризма,
Симферополь, Россия

¹ mk.kukii@mail.ru

² mikitinets-a@yandex.ru

³ omikitinets@rambler.ru

⁴ tanya.chugunova2014@yandex.ru

⁵ voljaton@rambler.ru

Аннотация. Статья посвящена культуре туризма как новому направлению социогуманитарных исследований, которое находится на стадии концептуализации и определения предметной области. Предполагается, что необходимость изучения культуры туризма связана с ограниченным характером профессиональной этики, концентрирующейся преимущественно на моральной проблематике и упускающей более широкий культурный контекст. Авторы предлагают рассматривать культуру туризма как реализуемую в процессе туристской деятельности систему ценностей, принципов, норм, представлений, идеалов, традиций и т.п., определяющих действия, отношения и поведение всех субъектов данной сферы.

Ключевые слова: туризм, культура, культура туризма, этика

Для цитирования: Горенкин В.А., Микитинец А.Ю., Микитинец О.И., Чугунова Т.Н., Швецова А.В. Концептуализация культуры туризма в дискурсе современного социогуманитарного знания // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 239–252. doi: 10.17223/22220836/52/21

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

THE CONCEPTUALIZATION OF THE CULTURE OF TOURISM IN THE DISCOURSE OF THE MODERN SOCIO-HUMANITARIAN KNOWLEDGE

Valery A. Gorenkin¹, Alexander Yu. Mikitinets², Olga I. Mikitinets³,
Tatiana N. Chugunova⁴, Antonina V. Shvetsova⁵

^{1, 2, 3, 4, 5} *Crimean University of Culture, Art and Tourism, Simferopol, Russian Federation*

¹ *mk.kukiit@mail.ru*

² *mikitinets-a@yandex.ru*

³ *omikitinets@rambler.ru*

⁴ *tanya.chugunova2014@yandex.ru*

⁵ *voljaton@rambler.ru*

Abstract. Tourism is becoming one of the most important sources of the social, economic, political, cultural and personal development in the modern civilization focused on the post-industrial economy. Relying on this fact, the modern person has the opportunity to get new impressions and enter into the communication with the representatives of other communities, which is noted in the WTO program work “The Cultural Heritage and the Tourism Development” (2001). Tourism is the multidimensional phenomenon; it creates conditions for stability and harmony in the society, the intercultural understanding, the progress in the science, the art and education, preservation and restoration of the monuments of the cultural and natural heritage. There are many studies devoted to the various aspects of tourism. One of them is “the culture of tourism”, that affects all participants in the tourism activities, and that is not sufficiently reflected in the modern scientific literature using the concept of “the ethics of tourism” as well. At the same time, this concept was applied at the legal level in the Strategy of the Tourism Development in the Russian Federation for the period up to 2035, in the context of the implementation of the state policy to stimulate the demand for the tourism services.

E.V. Moshnyaga (one of the modern authors) refers the ethics of tourism to the basic concepts reflecting the essence of the various processes: from the rights and obligations of tourists, to the attitude to the cultural and natural heritage in the context of globalization and commercialization. The active development of tourism creates the positive effect for the certain territories in the modern conditions; it also generates the certain threats to the authenticity of the traditional communities and the cultural monuments in the absence of the competent local policy. It requires all participants to comply the certain ethical principles in the tourism process that can minimize these risks. The Charter of Tourism and the Global Code of Ethics of Tourism have defined the ethical norms and rules for conducting the main participants of the tourism industry, that cover almost all aspects of the activity in this area and that are interpreted very broadly. The main provisions of this Code can be considered as the subject area of the tourism culture.

The interpretation of the culture as the way of life, “the nature of the life structure” (S. Sinetsky), “the environment where we live” (O. Astafieva), takes into account the activity mode of the existence and the development of culture (V. Mezhujev) and allows to define the culture of tourism on the basis of these ideas as the system of values, principles, norms, ideas, ideals, traditions, etc., implemented in the process of the tourist activity, determining the actions, attitudes and behavior all subjects of this sphere. These values, principles and norms can have the significance in the wide range: from the ethics and law, to the religion

and the national character with the potential to reach the universal level. Its structural elements include the culture of the tourist behavior, the culture of the tourism organizers, the culture of the host party and the culture of the organizational and managerial structures.

Keywords: tourism, culture, the culture of tourism, ethics

For citation: Gorenkin, V.A., Mikitinets, A.Yu., Mikitinets, O.I., Chugunova, T.N. & Shvetsova, A.V. (2023) The conceptualization of the culture of tourism in the discourse of the modern socio-humanitarian knowledge. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 239–252. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/21

В современной цивилизации постмодерна, постиндустриальной экономики, когда на первое место выходит так называемая «экономика впечатлений» и наблюдается значительное превалирование роста производства услуг по отношению к материальному производству, а удовлетворение человеческих потребностей все больше происходит на уровне интеллектуальной и эмоционально-чувственной деятельности, туризм постоянно усиливает свои позиции как важнейший ресурс социального, экономического, политического, культурного, личностного и т.п. развития. Как отмечает, в частности, А.С. Гализдра, «важнейшей отраслью рынка нематериальных услуг является сфера туризма, заключающая в себе такие знаковые параметры современного социума, как мобильность, визуальность, виртуальность, информатизация, потребление, глобальность» [1. С. 8].

Именно туризм дает современному человеку возможность получать новые впечатления и удовольствия, чувствовать себя представителем не только своей отечественной культуры, но и общечеловеческой, вступающим в общение с представителями иных сообществ. По этому поводу в программной работе ВТО «Культурное наследие и развитие туризма» (2001) отмечается, что «одним из столпов индустрии туризма стало присущее всему человечеству желание увидеть и познать культурную самобытность различных частей света. Во внутреннем туризме культурное наследие стимулирует национальную гордость за свою историю. В международном туризме культурное наследие стимулирует уважение и понимание других культур и как следствие способствует миру и взаимопониманию» (цит. по: [2. С. 72].

Во многих странах и регионах туризм становится одной из ведущих отраслей социально-экономического развития, обеспечивающей устойчивость и стабильность общественных процессов, взаимопонимание представителей различных культур, гражданское согласие, прогресс в науке, искусстве и образовании, сохранение и реставрацию многочисленных памятников культурного и природного наследия. В силу этого туризм следует рассматривать как многоаспектный феномен – и как форму предпринимательства, и как средство образования и воспитания, и как платформу для межкультурных коммуникаций, и как способ предотвращения различных социальных конфликтов и как один из способов сохранения и развития памятников культуры и природы, исследования и трансляции культурно-природного наследия. Как отмечают современные ученые, «процесс функционирования культуры через туризм и одновременно потребность развития туризма как отрасли экономики дает толчок развитию научных исследований культурного наследия и его потенциала для развития туризма, и в направлении теоретического осмысления самого феномена туризма для развития культуры» [3. С. 78].

Результаты исследований такого многогранного направления, как туризм, затрагивающего практически все сферы социально-экономического развития общества, изложены в научных работах философского, культурологического, экономического, естественно-географического направления. Туризм как вид деятельности, как объект управления, вопросы его взаимодействия с отраслевыми и региональными системами, а также другие аспекты его современного развития рассмотрены в работах В.А. Квартальнова, И.В. Зорина, Е.Н. Ильиной, А.Ю. Александровой, Ю.Н. Борисова, А.П. Дуровича, Н.И. Кабушкина, В.Г. Гуляева и др. Однако с необходимостью отметим, что такое направление, как «культура туризма», которое затрагивает всех участников туристской деятельности, недостаточно отражено в современной научной литературе. При этом следует обратить внимание на то, что данное понятие эпизодически было использовано в Стратегии развития туризма в Российской Федерации на период до 2035 г., где в рамках реализации государственной политики по стимулированию спроса на услуги туризма, в частности, предлагается обеспечить «поддержку мероприятий по популяризации культуры туризма среди молодого поколения...» [4], что свидетельствует о начале его концептуализации на юридическом уровне.

Прежде всего, нельзя забывать, что туризм – это сфера потребления – взаимодействия инфраструктуры, памятников культуры и природы, населения и т.п. определенной территории с соответствующим потребителем – туристом. В силу непосредственного контакта туриста с конкретной социокультурной сферой огромное значение имеет культура туризма, понятие которой, к сожалению, явно недостаточно привлекает к себе внимание как теоретиков, так и практиков. Чаще всего в социогуманитарных исследованиях на эту тему встречается понятие «этика туризма».

Например, Е.В. Мошняга отмечает, что понятие этики туризма «относится к разряду базовых концептов системы туризма и охватывает понятия и проблемы этических ценностей в туризме, прав и обязанностей туристов („этический кодекс“), социальной справедливости и бережного отношения к природному и культурному наследию, устойчивого развития и этики бизнеса, этических проблем глобализации». Автор обращает внимание на тот факт, что в последнее время активизируется внимание к этическим вопросам туризма, что связано с его глобализацией и коммерциализацией, с решением вопроса о том, может ли туризм быть лишь способом удовлетворения эгоистических потребностей в удовольствии тех, кто готов за них платить, или этика должна в туризме играть свою роль? (см.: [5. С. 150]).

Эти вопросы связаны с непростыми отношениями туристской сферы и сферы культурно-природного наследия (причем в широком смысле этого слова – куда входят не только памятники культуры и природы, но и действующие культурные и социальные институты, живущее на соответствующей территории население, инфраструктура и т.п.).

Как показывает практика, погоня туристских компаний за прибылью, производство максимально эффектных и поражающих воображение потребителя впечатлений и в то же время стремление создать для туристов условия комфортного, в соответствии со стандартами индустриально развитых стран, пребывания, может отрицательно влиять на самобытную этническую культуру.

ру, искажать подлинный смысл и значение традиций и обрядов, создавать ложную культурную реальность и т.п.

И хотя, безусловно, туристская индустрия в значительной степени может стимулировать социально-экономическое развитие соответствующей территории, способствовать развитию образования, науки и т.п., все же при отсутствии специальных мероприятий и грамотной политики местных властей в сфере культуры, интенсивное развитие туризма может привести к потере национальных традиций, ценностей, форм хозяйствования и т.п. А ведь, как показала ситуация ограничения и прекращения туристских поездок, связанная с COVID-19, расчет только на сферу туризма, потеря навыков и умений, веками передававшихся от поколения к поколению и обеспечивающих выживание людей именно в этих природных и социальных условиях, может обернуться для них просто катастрофой, особенно для молодежи. Кроме того, чтобы местная культура оставалась оригинальной и самобытной, была популярна среди туристов, следует максимально бережно относиться к ее ресурсам, как материальным, так и духовным. Только тогда эта культура будет оставлять необычные, незабываемые впечатления. При этом важно сохранять не только памятники и предметы культуры и природы, но и по возможности образ жизни населения, носителей культуры, создавать условия для передачи ее следующим поколениям.

Это требует выстраивания туристской деятельности на основе определенных этических принципов, обеспечивающих гармоничное взаимодействие всех участников туристского процесса – самих туристов; организаторов туризма – субъектов предпринимательства, формирующих турпродукт, отправляющих и принимающих путешественников; принимающей стороны – страны или дестинации в пределах своей страны, в том числе местного населения, а также соответствующих политических властей и организационно-управленческих структур.

Особенно актуально соблюдение принципов туристской этики в современном глобализирующемся и в определенной степени стандартизирующемся мире – мире информационных технологий, транснациональных корпораций, внедрения стандартов развитых стран во многие сферы современной цивилизации, нивелирования культурных различий между народами и т.п.

Эти вопросы давно поднимаются различными туристскими организациями, заинтересованными в сохранении культурного и природного своеобразия посещаемых центров и территорий. Еще в 1985 г. Генеральная ассамблея Всемирной туристской организации одобрила Хартию туризма как программный документ, выражающий политические и социальные требования туристов. В 1999 г. в Сантьяго (Чили) Генеральной ассамблеей Всемирной туристической организации был принят Глобальный этический кодекс туризма, целью которого было провозглашено формирование этики всех субъектов туристской деятельности.

В Преамбуле Кодекса указано, что «Глобальный этический кодекс туризма необходим для того, чтобы помочь максимально усилить выгоды от развития туризма для населения туристских центров и свести к минимуму его отрицательные воздействия на окружающую и культурную среду, экологию и культурное наследие» [6]. В статьях Кодекса определены этические нормы и правила деятельности и поведения основных участников туристской индустрии.

стрии, к которым принадлежат страны туристских направлений, соответствующие правительства, туроператоры, застройщики, туристские агентства, их сотрудники и сами путешественники.

При этом предлагается исходить из понятия ответственного туризма, основой и следствием реализации которого является понимание и распространение «общечеловеческих этических ценностей в духе терпимости и уважения разнообразия религиозных, философских и нравственных убеждений» [6], принятие во внимание достоинства всех народов, их социально-культурных традиций и обычаев, а также законов принимающих стран. Требованиями к туристам предусматривается недопущение ими преступных или оскорбительных действий, а также действий, наносящих ущерб местной среде. Кроме того, предполагается определенная ответственность самих туристов за свое поведение и безопасность, для чего необходимо еще до отъезда изучить характеристики соответствующих стран и вести себя так, чтобы свести возможные риски к минимуму.

Кодекс предусматривает правила поведения и деятельности не только для туристов, но и для принимающей стороны и местных участников туристского процесса (в том числе государственных властей), а именно:

- проявление уважения к туристам и их особенностям;
- образованность и профессионализм;
- защита туристов и их имущества;
- обеспечение соответствующей информированности, безопасности, страхования и помощи;
- доступ ко всем внутренним и внешним коммуникациям, местному административному, юридическому и медицинскому обслуживанию;
- правовая защита и т.п.;
- осуждение в соответствии с национальным законодательством покушений, нападений и угроз в адрес туристов и работников туристской индустрии, а также при нанесении ущерба туристским объектам и объектам культурного и природного наследия.

Особое внимание в Кодексе уделяется таким этическим нормам, как терпимость, признание различий и разнообразия народов и культур, равенства полов, соблюдение прав человека и особенно специфических прав наименее защищенных групп населения, этнических меньшинств и коренных народов; осуждение и неприятие эксплуатации человека.

Кодекс содержит требования ко всем участникам туристского процесса охранять природную среду и беречь природное наследие, экономить редкие и ценные природные ресурсы, равномерно распределять потоки туристов и посетителей во времени и пространстве, способствовать сглаживанию сезонности, проявлять уважение к местному населению.

Такие же требования выдвигаются и по отношению к культурному наследию: утверждается, что туристские ресурсы являются всеобщим достоянием человечества; указывается на необходимость уважать, сохранять и защищать художественное, археологическое и культурное наследие, заботиться о памятниках, святилищах и музеях, открытых для посещения туристами; призывается поощрять доступ публики к культурным ценностям и памятникам, находящимся в частном владении, уважая при этом права их владельцев, а также доступ в здания религиозного характера без ущерба для культовых потребностей; реко-

мендуется полученные финансовые средства хотя бы частично использовать для поддержания, охраны, улучшения и реставрации культурного наследия; обеспечить сохранение традиционных ремесел, культуры и фольклора.

В целом туристская этика в Кодексе охватывает практически все стороны туристской деятельности и трактуется очень широко – как культура туризма в целом, а основные положения Кодекса можно рассматривать как предметную область культуры туризма.

Этика имеет строго очерченный предмет изучения, «имеет основным предметом изучения мораль и нравственность» [7. С. 57] и содержит узаконенные правила или обязательный порядок, в которых выражены представления человека о справедливости и несправедливости, верности или неверности поступков людей [7. С. 60]. Туристская этика является видом профессиональной этики (или профессиональной морали), предписывающей определенный тип нравственных взаимоотношений между людьми, которые представляются оптимальными с точки зрения выполнения ими своей профессиональной деятельности [7. С. 61]. «Этика не просто аксиологична по самой сути, но и доктринально-нормативна» [7. С. 62]. То есть этика, и профессиональная этика в том числе, содержит систему представлений, норм и правил деятельности и поведения, основанных на социально-моральных ценностях, таких как добро, зло, справедливость, несправедливость и т.п.

Некоторые исследователи пишут о профессионально-этической культуре личности, «которая определяется как мера и способ усвоения и реализации профессиональных знаний, умений, навыков, норм и ценностей; как особый вид профессиональной деятельности, направленный на реализацию ценностно насыщенных поступков, вызываемых нравственными чувствами и порождающих нравственные чувства» [8. С. 238].

Но если культуру понимать широко, как способ жизни, как «характер жизненного устройства» [9], как «среду, в которой живем» [10. С. 291], учитывать деятельностный способ существования и развития культуры [11. С. 305], а также учесть эти подходы при рассмотрении профессиональной культуры, то культуру туризма следует рассматривать как реализуемую в процессе туристской деятельности систему ценностей, принципов, норм, представлений, идеалов, традиций и т.п., определяющих действия, отношения и поведение всех субъектов данной сферы. Эти ценности, принципы и нормы могут иметь этический, эстетический, правовой, религиозный, этнокультурный, языковой, коммуникативный, общечеловеческий и национальный характер – поэтому туристская этика является составным элементом культуры туризма в целом.

Как любой феномен культуры, культура туризма имеет определенную структуру и выполняет определенные социальные функции. В частности, в настоящее время выделяют такие основные компоненты профессиональной культуры, как:

– когнитивный компонент, представляющий собой необходимые для осуществления туристской деятельности знания, представления, навыки, умения;

– чувственно-эмоциональный компонент, содержание которого составляют эмоции, чувства, убеждения, формирующиеся и функционирующие в процессе туристской деятельности;

– аксиологический, включающий ценности и нормы, на которые ориентируются в своей деятельности субъекты туристской сферы;

– деятельностный компонент, представляющий собой активность различных участников туристской индустрии, направленную на реализацию ценностей и норм, обеспечивающих эффективное функционирование и развитие туризма, определяющих его содержание и характер как социального феномена [8. С. 238–239].

С перечисленными компонентами культуры туризма связаны ее основные функции, такие как:

1. Производственно-селективная: вырабатывает, сохраняет и выбраковывает правила, нормы, формы поведения и деятельности, необходимые для поддержания и развития туризма как социокультурного института.

2. Социальной памяти: передает от поколения к поколению опыт, навыки и умения, нормы и представления, реализующиеся субъектами туристской деятельности.

3. Накопительно-систематизирующая: накапливает и упорядочивает эталоны и правила поведения организаторов, исполнителей и потребителей туристских услуг, модели соответствующей профессиональной деятельности.

4. Аксиологическо-нормативная: формирует ценности, а на их основе – нормы и идеалы туристской деятельности.

5. Образовательно-воспитательная: выработка знаний, образование и воспитание участников туристской деятельности с целью обеспечения ее стабильности, социальной непротиворечивости, эффективности, гуманистического и природоохранного характера.

6. Регулятивная: регламентирует социальные отношения туристских субъектов в процессе их деятельности и взаимодействий.

7. Инновационная: обновляет и создает новые ценности и нормы, формы и нормы деятельности и взаимодействий в туристской сфере (см.: [12. С. 252]).

Для того чтобы рассмотреть особенности культуры туризма, которая актуализируется именно в процессе организации, реализации и потребления туристских услуг, следует обратиться к вопросу об особенностях туристского потребления как специфического социально-экономического и культурного феномена (см.: [1. С. 8–9]).

Социально-философский подход к исследованию позволил выделить особенности туристского потребления и соответствующие качества культуры туризма, которыми являются:

– доставка потребителя в место производства туристского продукта или отдельных туристских услуг, что определяет такое качество туристской культуры, как компетентность и наличие внутренней, в том числе коммуникативной, культуры и у менеджера и у потребителя, а также обязательную их осведомленность об особенностях той территории, куда направляется турист;

– как правило, материальные расходы туриста во время путешествия и ознакомления с соответствующими достопримечательностями значительно превышают расходы на территории его постоянного проживания – при этом частично это превышение связано с фактором статусности, исключительности, социальной престижности туристского потребления и т.п. Это определяет такое свойство культуры туризма, как уважительное отношение туриста к населению, культурным и природным памятникам и ресурсам соответствующего региона;

понимание того, что независимо от потраченных средств турист потребляет то, что часто вообще оценить невозможно, и расхожее правило «кто платит, тот и заказывает музыку» в данном случае просто несостоятельно;

– туристское потребление имеет компаративный характер, связанный с чувствительностью туризма как социального института к инвайроменту и неизбежным сравнением туристом реалий наблюдаемой социокультурной действительности с социальной ситуацией и культурой страны своего постоянного обитания («ментальными экстерналиями»). Это обуславливает толерантные установки туриста – не искать что лучше, а что хуже в той или иной культуре или цивилизации, а видеть прежде всего их самобытность и осознавать, что каждая культура является следствием тех специфических исторических и природных условий, в которых она возникла и развивалась, поэтому любую культуру и ее представителей (в том числе собственные) следует уважать и понимать, соблюдая правила туристской этики и культуру межэтнического общения;

– особенностью туристского потребления является ограниченность, «сжатость» временных рамок путешествия, что определяет отношение к нему и менеджеров и потребителей как к серии «дискретных лимитированных временем и пространством событий», «аттрактивных, калейдоскопичных, стремительно меняющихся образов» [1. С. 9]. Поэтому соответствующей задачей культуры туризма выступает формирование стремления потребителей как можно больше узнать о посещаемых местах ранее самой поездки и умения выделять самое важное и существенное, наиболее знаковое в культуре и окружающей среде территории, которую он должен посетить;

– туристское потребление ориентируется на приобретение тех товаров и услуг, которые отражают национально-культурную и социальную специфику соответствующего туристского региона, в силу чего «сфера глобального туризма все более вовлекается в орбиту „экономики знаков“, символов типичных картин окружающей среды и т.п. [1. С. 9]. В связи с этим важно, учитывая эстетические вкусы туристов, давать им необходимую информацию, нацеливать на изучение местной культуры и приобретение автохтонных товаров и услуг, учитывая специфику региона и населения, возможности транспортировки, экологическую и правовую безопасность и т.п.;

– невозможность существования и неосвязаемость туристских услуг для потребителя до их предоставления также является особенностью туристского потребления, что требует всесторонней подготовки туриста к путешествию и освоения им общепринятых и специфических норм и правил поведения, этикета, характерных для данной территории.

Таким образом, мы выделили качества культуры туризма в целом. Однако следует учитывать, что каждой группе участников туристской деятельности – туристов, организаторов туризма, принимающей стороны и организационно-управленческих структур – присущи свои специфические принципы, нормы, правила культуры производства и поведения. Многие положения отражены в Хартии и Кодексе туриста и других международных декларациях (см.: [13–15]). Некоторые принципиальные положения содержатся в национальных нормативно-законодательных актах, регламентирующих соответствующий вид деятельности, а также в уставах туристских предприятий и должностных инструкциях работников туристской сферы.

В таблице представлены сгруппированные для каждого участника туристского процесса принципы, нормы, правила поведения, профессиональные требования и прочие элементы, определяющие содержание культуры туризма.

Структурные элементы и содержание культуры туризма

Structural elements and the content of culture of tourism

Структурные элементы туристской культуры	Содержание: принципы, нормы, правила поведения, профессиональные требования и пр.
Культура поведения туриста	<p>Общение как сложный процесс взаимосвязи и взаимодействия конкретных личностей и отдельных групп людей является основой человеческого общества. В путешествиях очень ярко высвечиваются культура поведения человека, формы его общения с другими людьми, отношение к окружающему миру. Именно поэтому в Кодексе туриста закреплены права и обязанности иностранного туриста в стране посещения [6].</p> <p>Правила поведения туриста в других местностях и зарубежных странах можно сформулировать следующим образом:</p> <ul style="list-style-type: none"> – быть морально и физически подготовленным к посещению других территорий, в том числе – зарубежных; – турист должен уважать установленный политический, социальный, моральный и религиозный уклад страны (или региона) временного пребывания, а также соблюдать действующие в них законы и правила; – турист должен с пониманием воспринимать культуру местного населения, его обычаи, верования, уважать и сохранять природное и культурное достояние страны (региона) временного пребывания; – турист должен проявлять взаимопонимание, дружеское отношение к другим народам, людям другой национальности в стране (регионе) временного пребывания, не подчеркивать экономические, социальные и культурные различия между странами, а также туристами и местным населением
Культура организаторов туризма (туроператоров, турагентов, поставщиков необходимых услуг)	<p>Организаторы туризма – субъекты предпринимательства, с кем в первую очередь приходится общаться туристу. От их профессионализма, оперативности, знания предпочтений туристов, культуры поведения и общения с клиентом во многом зависит качество предоставляемых услуг и, следовательно, впечатления туриста. В данном случае культура туризма включает не только правила обслуживания туристов, но и культуру производства турпродукта, формирования пакета туруслуг.</p> <p>Первоочередными условиями при формировании, продвижении и реализации туристского продукта для организаторов туризма должны стать принципы Хартии туризма и Этического кодекса туризма. Основные положения их заключаются в следующем:</p> <ul style="list-style-type: none"> – придерживаться правил и принципов культуры обслуживания, этичности обслуживающего персонала и эстетичности к обустройству и оформлению офиса туроператора (турагента), предоставляющих услуги туристам; – соблюдать взятые на себя в рамках профессиональной деятельности обязательства по обеспечению высокого качества предоставляемого туристского продукта; – содействовать работникам туристской сферы, в том числе поставщикам услуг, в осуществлении их профессиональной деятельности путем предоставления им необходимых условий, в том числе в подготовке квалифицированных кадров в сфере туризма; – контролировать соблюдение установленных требований к обустройству и оформлению средств размещения, транспортных средств, объектов развлечения, предоставляющих услуги туристам; – обеспечить сотрудничество и координацию действий организаторов туризма, средств массовой информации, законодательных и исполнительных органов, общественных организаций в целях рационального и эффективного использования туристских ресурсов, улучшения качества предоставляемых услуг

Структурные элементы туристской культуры	Содержание: принципы, нормы, правила поведения, профессиональные требования и пр.
Культура принимающей стороны	<p>Принимающая сторона, а это и органы местной власти, и различные учреждения, и местное население – оказывает огромное влияние на качество услуг, на впечатления туристов. Принимающая сторона должна быть подготовлена к посещениям туристами соответствующих страны и региона, проявлять гостеприимство, понимание и уважение обычаев, традиций, религии и других особенностей культуры туристов, а также вежливое обращение и уважение, необходимые для развития гармоничных человеческих и общественных отношений в местах транзита и временного пребывания туристов; обеспечить своим отношением и поведением бережное отношение к окружающей природной и культурной среде, сохранение объектов культурного и природного наследия, соблюдение местных запретов, уважение священных мест и святых. Необходимо также информировать туристов об обычаях местного населения, его традиционной трудовой, социокультурной и религиозной деятельности, о достопримечательностях, особенностях фауны и флоры, природных ресурсах и территориях, которые подлежат особой охране</p>
Культура деятельности организационно-управленческих структур	<p>Обращение туриста напрямую к организационно-управленческим структурам происходит не часто. Но от их деятельности, которая должна быть построена на соблюдении принципов Манильской декларации по мировому туризму и других международных актах, а также при разработке и реализации политики, планов и программ в области туризма (в соответствии со своими национальными приоритетами и в рамках программы работы Всемирной туристской организации) во многом зависит уровень развития и культура туризма в любой стране.</p> <p>Организационно-управленческие структуры решают сложнейшие задачи по осуществлению туристской деятельности в соответствии с политикой общего территориального развития, проводимой на всех уровнях, а именно: по расширению сотрудничества в области туризма как на двусторонней, так и на многосторонней основе; по содействию роста как внутреннего, так и международного туризма; по обеспечению возможностей каждому человеку участвовать во внутреннем и международном туризме; по защите туристской среды, которая включает в себя человека, природу, общественные отношения и культуру и является достоянием всего человечества.</p> <p>Важнейшими задачами являются: разработка мер по доступу внутренних и иностранных туристов к культурному и природному наследию; обеспечение безопасности посетителей и их имущества посредством соответствующих превентивных мер и мер защиты, свободного передвижения по стране, но с соблюдением ограничительных мер, принятых в национальных интересах в отношении определенных районов территории; гарантирование доступа к службам здравоохранения, а также способствовать предупреждению инфекционных заболеваний и несчастных случаев; предоставление туристам возможности доступа к административным и юридическим службам, представителям консульств</p>

Наличие этих качеств культуры туризма необходимо для решения основных задач туристской деятельности, обеспечивающих ее социально-гармоничное функционирование и развитие:

– освоение культурного и природного наследия человечества посредством туризма со сведенным к минимуму негативным влиянием на культуру и туристские ресурсы соответствующей территории, максимально возможно сохранив национальный колорит, образ жизни, дух времени и культурного пространства дестинации;

– установление баланса между экономическими показателями, экономическими интересами участников туристской деятельности и его культурно-природоохранными задачами;

- проведение культурно-образовательной и воспитательной работы со всеми туристскими субъектами;
- обеспечение сохранности и трансляции самобытных культур в условиях глобализирующейся, информационной, постиндустриальной цивилизации.

Список источников

1. Гализдра А.С. Потребление туристских услуг: социально-философский аспект // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2008. № 8 (2). С. 7–11.
2. Сафوشيная Т.А. Международный культурный туризм как фактор межкультурной коммуникации // Правовые, экономические и гуманитарные вопросы современного развития общества: теоретические и прикладные исследования : сб. науч. тр. / под общ. ред. В.В. Пономарева, Т.А. Куткович. Новороссийск ; Москва : Изд-во Моск. гум.-экон. ун-та, 2018. С. 71–81.
3. Сиченко Н.С. Развитие туризма для сохранения культурного наследия региона // Человек в мире культуры. 2012. № 2. С. 76–79.
4. Стратегия развития туризма в Российской Федерации на период до 2035 года (утверждена Распоряжением Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2019 г. № 2129-р). URL: <https://tourism.gov.ru/upload/iblock/298/Стратегия%20развития%20туризма%20на%20период%20до%202035%20года.pdf> (дата обращения: 03.06.2021).
5. Мошняга Е.В. Концепт «культурный туризм» в системе концептов международного туризма // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 173–179.
6. Глобальный этический кодекс туризма. URL: <http://eurasiatourism.org/1034/index.phtml> (дата обращения: 15.06.2021).
7. Шиповская Л.П. Этика, ее предмет и роль в обществе // Сервис+. 2011. № 2. С. 56–63.
8. Павлова О.В. Профессионально-этическая культура личности // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2017. № 2. С. 237–240.
9. Синецкий С.Б. Культурные трансформации в XXI веке: осмысление перспектив // Культурологический журнал. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. 2012. № 3(9). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/146.html&j_id=11 (дата обращения: 19.05.2021).
10. Астафьева О.Н. Региональная культура и культурная политика: образы и практика // Мир культуры и культурология. 2015. Вып. IV. С. 291–308.
11. Межуев В.М. Идея культуры : очерки по философии культуры. М. : Университетская книга : Прогресс-Традиция, 2012. 403 с.
12. Лымарь А.Н. Профессиональная культура в системе культуры // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2006. № 17 (72). С. 251–252.
13. Документ Акапулько по итогам обсуждения действий по постепенному достижению целей, намеченных Манильской декларацией по мировому туризму. Принят Всемирным совещанием по туризму, Акапулько (Мексика), 21–27 августа 1982 года. URL: <https://docs.cntd.ru/document/901813697> (дата обращения: 21.06.2021).
14. Манильская декларация по мировому туризму. Принята Всемирной конференцией по туризму, Манила (Филиппины), 27 сентября – 10 октября 1980 года. URL: <https://docs.cntd.ru/document/901813698> (дата обращения: 23.06.2021).
15. Хартия туризма. Одобрена резолюцией I VI сессии Генеральной ассамблеи Всемирной туристской организации 22 сентября 1985 года. URL: <https://docs.cntd.ru/document/901756802> (дата обращения: 28.05.2021).

References

1. Galizdra, A.S. (2008) Potreblenie turistskikh uslug: sotsial'no-filosofskiy aspekt [Consumption of tourist services: social and philosophical aspect]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Ser. Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika*. 8(2), pp. 7–11.
2. Safoshina, T.A. (2018) Mezhdunarodnyy kul'turnyy turizm kak faktor mezhkul'turnoy kommunikatsii [International cultural tourism as a factor of intercultural communication]. In: Ponomarev, V.V. & Kutkovich, T.A. (eds) *Pravovye, ekonomicheskie i gumanitarnye voprosy sovremennogo razvitiya obshchestva: teoreticheskie i prikladnye issledovaniya* [Legal, economic and humanitarian issues of modern development of society: theoretical and applied research]. Novorossiysk; Moscow: Moscow State Humanitarian and Economic University, pp. 71–81.

3. Sichenko, N.S. (2012) Razvitie turizma dlya sokhraneniya kul'turnogo naslediya regiona [Development of tourism to preserve the regional cultural heritage]. *Chelovek v mire kul'tury*. 2. pp. 76–79.

4. The Russian Federation. (2019) *Strategiya razvitiya turizma v Rossiyskoy Federatsii na period do 2035 goda (utverzhdena rasporyazheniem Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 20 sentyabrya 2019 g. № 2129-r)* [Strategy for the development of tourism in the Russian Federation until 2035 (approved by Order No. 2129-r of the Government of the Russian Federation dated September 20, 2019)]. [Online] Available from: <https://tourism.gov.ru/upload/iblock/298/Strategiya%20razvitiya%20turizma%20na%20pe-riod%20do%202035%20goda.pdf> (Accessed: 3rd June 2021).

5. Moshnyaga, E.V. (2009) Kontsept "kul'turnyy turizm" v sisteme kontseptov mezhdunarodnogo turizma [The concept of "cultural tourism" in the system of international tourism concepts]. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 3. pp. 173–179.

6. Eurasiatourism.org. (n.d.) *Global'nyy eticheskyy kodeks turizma* [Global Code of Ethics for Tourism]. [Online] Available from: <http://eurasiatourism.org/1034/index.phtml> (Accessed: 15th June 2021).

7. Shipovskaya, L.P. (2011) Etika, ee predmet i rol' v obshchestve [Ethics, its subject and role in society]. *Servis +*. 2. pp. 56–63.

8. Pavlova, O.V. (2017) Professional'no-eticheskaya kul'tura lichnosti [Professional and ethical culture of the individual]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika*. 2. pp. 237–240.

9. Sinetskiy, S.B. (2012) Kul'turnye transformatsii v XXI veke: osmyslenie perspektiv [Cultural transformations in the 21st century: Understanding the prospects]. *Kul'turologicheskyy zhurnal*. 3(9). [Online] Available from: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/146.html&j_id=11 (Accessed: 19th May 2021).

10. Astafieva, O.N. (2015) Regional'naya kul'tura i kul'turnaya politika: obrazy i praktika [Regional culture and cultural policy: Images and practice]. *Mir kul'tury i kul'turologiya*. 4. pp. 291–308.

11. Mezhuiev, V.M. (2012) *Ideya kul'tury: ocherki po filosofii kul'tury* [The idea of culture: Essays on the philosophy of culture]. Moscow: Universitetskaya kniga: Progress-Traditsiya.

12. Lymar, A.N. (2006) Professional'naya kul'tura v sisteme kul'tury [Professional culture in the cultural system]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Sotsial'no-gumanitarnye nauki*. 17(72). pp. 251–252.

13. Mexico. (1982) *Dokument Akapul'ko po itogam obsuzhdeniya deystviy po postepennomu dostizheniyu tseye, namechennykh Manil'skoy deklaratsiy po mirovomu turizmu* [Acapulco document following the discussion of actions to gradually achieve the goals outlined in the Manila Declaration on World Tourism]. Adopted at the World Tourism Meeting, Acapulco (Mexico), August 21–27, 1982. [Online] Available from: <https://docs.cntd.ru/document/901813697> (Accessed: 21st June 2021).

14. The World Tourism Conference. (1980) *Manil'skaya deklaratsiya po mirovomu turizmu* [The Manila Declaration on World Tourism]. Adopted by the World Tourism Conference, Manila (Philippines), September 27 – October 10, 1980. [Online] Available from: <https://docs.cntd.ru/document/901813698> (Accessed: 23rd June 2021).

15. The World Tourism Organization. (1985) *Khartiya turizma. Odobrena rezolyutsiy I VI sessii General'noy assamblei Vsemirnoy turistskoy Organizatsii 22 sentyabrya 1985 goda* [Tourism Charter. Approved by the resolution of the I VI session of the General Assembly of the World Tourism Organization on September 22, 1985]. [Online] Available from: <https://docs.cntd.ru/document/901756802> (Accessed: 28th May 2021).

Сведения об авторах:

Горенкин В.А. – кандидат политических наук, доцент, ректор Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: mk.kukiit@mail.ru

Микитинец А.Ю. – кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: mikitinets-a@yandex.ru

Микитинец О.И. – доцент, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: omikitinets@rambler.ru

Чугунова Т.Н. – доцент, кандидат географических наук, доцент кафедры туризма Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: tanya.chugunova2014@yandex.ru

Швецова А.В. – доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: voljaton@rambler.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Gorenkin V.A. – Crimean University of Culture, Art and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: mk.kukiit@mail.ru

Mikitinets A.Yu. – Crimean University of Culture, Art and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: mikitinets-a@yandex.ru

Mikitinets O.I. – Crimean University of Culture, Art and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: omikitinets@rambler.ru

Chugunova T.N. – Crimean University of Culture, Art and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: tanya.chugunova2014@yandex.ru

Shvetsova A.V. – Crimean University of Culture, Art and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: voljaton@rambler.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.12.2021;
одобрена после рецензирования 01.07.2022; принята к публикации 15.11.2023.*

*The article was submitted 14.12.2021;
approved after reviewing 01.07.2022; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 930.85:719.005

doi: 10.17223/22220836/52/22

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ И ВИДОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Надежда Михайловна Дмитриенко¹, Дарья Андреевна Едакина²,
Эдуард Исаакович Черняк³

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

¹ *vassa.mv@mail.ru*

² *sagaan09@yandex.ru*

³ *ed.i.chernyak@gmail.com*

Аннотация. В статье впервые в исследовательской литературе рассматривается проблема структурирования культурного наследия. Выявляются научные труды и законодательные акты, определявшие группировку памятников истории и культуры. Показано решающее значение Закона РФ 2002 г. «Об объектах культурного наследия» в упорядочении всего множества памятников. Предлагается распределение разнородных объектов культурного наследия на основании их сущностных признаков в однородные группы, поименованные как архитектурное наследие, этнокультурное наследие, музееведческое наследие, литературное наследие, археологическое наследие и т.д. Подвергается критике неправомерное использование термина «нематериальное наследие».

Ключевые слова: культурное наследие, классификация памятников культурного наследия, законодательные основы группировки памятников

Для цитирования: Дмитриенко Н.М., Едакина Д.А., Черняк Э.И. Типологическая и видовая классификация памятников культурного наследия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 253–260. doi: 10.17223/22220836/52/22

Original article

TYPOLOGICAL AND SPECIFIC CLASSIFICATION OF CULTURAL HERITAGE MEMORIALS

Nadezhda M. Dmitrienko¹, Daria A. Edakina², Eduard I. Chernyak³

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

¹ *vassa.mv@mail.ru*

² *sagaan09@yandex.ru*

³ *ed.i.chernyak@gmail.com*

Abstract. The article examines cultural heritage as a totality of results of material and spiritual production of past historical epochs represented with a grandiose complex of memorials. As a result, the study and preservation of cultural heritage requires special approaches. The authors of the article propose to classify memorials by types and species. Typological classification requires grouping monuments according to the way in which cultural information is encoded in them. In the species classification cultural heritage memorials are grouped according to their functional purpose. The first experience of

structuring cultural heritage, undertaken in this article, is based on research works and legislative acts of the 20th and early 21st century. Using scientific publications and legislative acts, the authors of the article revealed such categories of typological classification as material, figurative, historical and natural memorials, as well as movable and immovable monuments. At the same time, a species classification was used in Soviet Russia, and according to it architectural memorials, monuments of art, archaeological memorials, historical memorials, and others were distinguished. The 2002 Federal Law “On Cultural Heritage Objects” played a decisive role in streamlining the entire variety of memorials. Legislators introduced a new concept of “object of cultural heritage” into the scientific framework, and it replaced the previously used concepts of “historical and cultural memorials” and “immovable monuments”. According to the substantiated opinion of the article authors, the Law of 2002 defined the fundamental foundations of the typological and specific classification of cultural heritage memorials in Russia. This is all the more important since some Russian museums and culture investigators use the term “non material heritage” in their work, the origin of which is associated with a non-professional translation of the 2003 UNESCO Convention on the Intangible Heritage. The article concludes with a proposal to structure all the diversity of cultural heritage through such concepts as architectural heritage, ethnocultural heritage, museum studies heritage, literary heritage, archaeological heritage, etc.

Keywords: cultural heritage, classification of memorials of cultural heritage, legislative basis for grouping memorials

For citation: Dmitrienko, N.M., Edakina, D.A. & Chernyak, E.I. (2023) Typological and specific classification of cultural heritage memorials. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 253–260. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/22

Тема культурного наследия, затронутая в нашей предыдущей статье, нуждается в дальнейшем исследовании. Напомним, что словосочетание «культурное наследие» впервые использовалось в Постановлении ВЦИК 1934 г. для обозначения деятельности по сохранению и реставрации памятников, изучению и популяризации музейных предметов. В последующие десятилетия этот термин рассматривался как равнозначный терминам «памятники культуры», «культурное достояние», «культурно-историческое наследие». А в конце 1980-х гг. трудами московского исследователя Э.А. Баллера было выработано краткое, но емкое определение культурного наследия как совокупности связей, отношений и результатов материального и духовного производства прошлых исторических эпох [1. С. 302–303].

Изучение, сохранение и использование всего многообразия культурных ценностей, созданных человечеством, требует серьезнейшей работы по их систематизации. Здесь уместно обратиться к суждению А.С. Лаппо-Данилевского, высказанному в 1910-х гг. в фундаментальном труде «Методология истории»: «В тех случаях, когда ученый не может формулировать ни закона в причинно-следственном смысле, ни эмпирического обобщения всех наблюдаемых им случаев, он принужден довольствоваться типологическим их обобщением, т.е. образованием типов, под которые можно было бы подводить отдельные наблюдения» [2. С. 86]. В данном случае следует, на наш взгляд, обратиться к разработанной российскими исследователями классификации исторических источников как памятников материальной и духовной культуры по типам и видам. Типологическая классификация подразумевает группировку памятников по способам хранения и кодирования в них культурной информации; видовая классификация отражает распределение объектов культурного наследия по их происхождению, функциональному назначению, содержанию [3. С. 84–88].

Первый опыт типологической классификации памятников предпринял в конце XIX в. российский историк и историограф В.С. Иконников. Обобщая результаты исторических работ XVIII–XIX вв., он говорил о памятниках вещественных и памятниках письменности, изучение и использование которых обеспечивали достоверные знания об историческом прошлом [4. С. 1350–1352]. В дополнение к суждениям В.С. Иконникова в первых советских декретах 1918–1924 гг. содержались сведения о памятниках вещевых, памятниках искусства и старины, памятниках природы [5, 6].

В послевоенные десятилетия типологическая классификация памятников расширялась за счет включения видовой классификации. Первыми актовыми документами, опиравшимися на видовую классификацию, стали Постановление Совета министров РСФСР 1947 г. «Об охране памятников архитектуры» и Постановление Совета министров СССР 1948 г. «О мерах улучшения охраны памятников культуры». В качестве приложения к союзному постановлению было издано Постановление Совета министров СССР от 14 октября 1948 г. «Положение об охране памятников культуры» [7, 8]. Согласно Положению 1948 г., вся совокупность памятников, подлежащих государственной охране, подразделялась на четыре группы: памятники архитектуры, памятники искусства, памятники археологии и памятники исторические. При этом к памятникам архитектуры были отнесены не только гражданские и церковные сооружения (культовые, по тогдашней терминологии), но и усадьбы, парки и произведения прикладного и садово-паркового искусства. Группа исторических памятников включала сооружения и места, связанные с важными историческими, по большей части – военно-революционными событиями, мемориальные памятники, отражавшие жизнь, деятельность (и даже места захоронения) выдающихся государственных деятелей, а также деятелей науки, искусства и техники. Правительственное постановление обязывало органы государственного управления на местах, а также музеи (если в их фондах хранились памятники культуры) вести учет и охрану памятников.

Классификация памятников культурного наследия была приведена в «Конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта», подписанной в Гааге 14 мая 1954 г. и ратифицированной Указом Президиума Верховного Совета СССР от 12 декабря 1956 г. Нацеленная на сохранение и защиту культурного наследия, Гагская конвенция вводила понятие «культурные ценности», к каковым были отнесены «ценности, движимые и недвижимые, которые имеют большое значение для культурного наследия каждого народа». В числе культурных ценностей назывались памятники архитектуры, искусства, истории, археологии, а также и хранилища культурных ценностей – музеи, библиотеки, архивы [9].

Закон РСФСР «Об охране и использовании памятников истории и культуры», принятый в 1978 г., дает следующее разъяснение: «Памятниками истории и культуры являются сооружения, памятные места и предметы, связанные с историческими событиями в жизни народа, развитием общества и государства, произведения материального и духовного творчества, представляющие историческую, научную, художественную или иную культурную ценность». Вслед за Гагской конвенцией 1954 г. советские законодатели вводили категорию недвижимых памятников, включавшую памятники союзного, республиканского и местного значения: «В целях организации учета и охраны памятников истории и культуры недвижимые памятники подразде-

ляются на памятники общесоюзного, республиканского и местного значения. Отнесение памятников истории и культуры к категории памятников общесоюзного, республиканского или местного значения производится в соответствии с законодательством Союза ССР и РСФСР» [10].

В 1982 г. Совет министров СССР утвердил «Положение об охране и использовании памятников истории и культуры» [11]. В этом документе приводилась обновленная (после 1948 г.) видовая классификация памятников истории и культуры. Она включала памятники истории (здания, сооружения, памятные места, связанные с важнейшими историческими событиями в жизни народа, революционным движением, социалистическим и коммунистическим строительством, а также с развитием науки и техники, культуры и быта народов, с жизнью выдающихся политических, государственных и военных деятелей, деятелей науки, литературы и искусства), памятники археологии, памятники градостроительства и архитектуры, памятники искусства, документальные памятники (письменные и графические документы, акты органов государственной власти и управления, рукописи, архивные документы, записи фольклора и музыки, кинофотодокументы, редкие печатные издания).

Отметим, что обе категории памятников (памятники истории и культуры, движимые и недвижимые памятники) утратили свое значение в связи с изданием в 2002 г. Федерального закона «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [12]. Федеральным законом введена в научный оборот категория «объекты культурного наследия», заменившая прежде используемые понятия «памятники истории и культуры» и «недвижимые памятники». Во вводной статье закона говорится: «Настоящий Федеральный закон регулирует отношения в области сохранения, использования, популяризации и государственной охраны объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации и направлен на реализацию конституционного права каждого на доступ к культурным ценностям и конституционной обязанности каждого заботиться о сохранении исторического и культурного наследия, беречь памятники истории и культуры, а также на реализацию прав народов и иных этнических общностей в Российской Федерации на сохранение и развитие своей культурно-национальной самобытности, защиту, восстановление и сохранение историко-культурной среды обитания, защиту и сохранение источников информации о зарождении и развитии культуры».

Закон РФ 2002 г. раскрывает понятие объекта культурного наследия: «К объектам культурного наследия (памятникам истории и культуры) народов Российской Федерации (далее – объекты культурного наследия) в целях настоящего Федерального закона относятся объекты недвижимого имущества (включая объекты археологического наследия) и иные объекты с исторически связанными с ними территориями, произведениями живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, объектами науки и техники и иными предметами материальной культуры, возникшие в результате исторических событий, представляющие собой ценность с точки зрения истории, археологии, архитектуры, градостроительства, искусства, науки и техники, эстетики, этнологии или антропологии, социальной культуры и являющиеся свидетельством эпох и цивилизаций, подлинными источниками информации о зарождении и развитии культуры».

Как о преемственности в законодательном оформлении и структуризации культурного наследия следует, по нашему мнению, сказать о градации объектов культурного наследия в Федеральном законе 2002 г.: «Объекты культурного наследия подразделяются на следующие категории историко-культурного значения: объекты культурного наследия федерального значения – объекты, обладающие историко-архитектурной, художественной, научной и мемориальной ценностью, имеющие особое значение для истории и культуры Российской Федерации, а также объекты археологического наследия; объекты культурного наследия регионального значения – объекты, обладающие историко-архитектурной, художественной, научной и мемориальной ценностью, имеющие особое значение для истории и культуры субъекта Российской Федерации; объекты культурного наследия местного (муниципального) значения – объекты, обладающие историко-архитектурной, художественной, научной и мемориальной ценностью, имеющие особое значение для истории и культуры муниципального образования». Как видим, ежегодно обновляемый Федеральный закон 2002 г. определяет фундаментальные основы типологической классификации памятников культурного наследия в России и наряду с этим использует видовую классификацию памятников, отражающую их происхождение и содержание.

Нужно подчеркнуть и перемены в обозначении структурных элементов культурного наследия. Напомним высказывание Д.С. Лихачева о том, что со временем многие понятия как логически оформленная мысль о предмете расширяются «в языке и сознании». И слово «памятник», первоначально обозначавшее монумент, а затем охватившее дворцы, церкви и другие достопримечательности, стало все чаще обозначать все созданное культурной деятельностью человека [13. С. 543–544]. И если в законодательных актах и научных трудах второй половины XX – начала XXI в. широко использовались понятия «памятники истории», «памятники археологии», «памятники искусства», «документальные памятники», то со временем некоторые группы памятников стали обозначаться одним словом «наследие». В зависимости от сферы бытования ныне используются такие словосочетания, как археологическое наследие, научное наследие, литературное наследие, мемуарное наследие, рукописное наследие, индустриальное наследие, появились и совсем новые обозначения – музееведческое наследие, виртуальное наследие [14. С. 289; 15. С. 215–216].

Говоря о способах и приемах типологии и классификации памятников культурного наследия, нужно сказать, что эти вопросы привлекают внимание исследователей и организаций во всем мире. По материалам «Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия», принятой ЮНЕСКО в 1972 г. и ратифицированной в СССР в 1988 г., выделяются такие группы памятников, как произведения архитектуры, монументальная скульптура и живопись, памятники археологии, природные памятники [16]. Одновременно в исследование сферы культурного наследия введены понятия осязаемого и неосязаемого наследия (*tangible and intangible heritage*) [17]. В октябре 2003 г. на Парижской сессии ЮНЕСКО был принят особый документ «The Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage» [18]. В конвенции изложены вопросы выявления и сохранения памятников неосязаемого наследия (традиции, обряды и другие проявления этнической куль-

16. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия. Принята 16 ноября 1972 года Генеральной конференцией Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. Ратифицирована Указом Президиума Верховного Совета СССР от 9 марта 1988 года № 8595-XI. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/heritage.shtml

17. *Tempest J.* Intangible and tangible heritage. URL: <https://differentexamples.com/intangible-and-tangible-heritage/>

18. *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage.* URL: <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/11575968>

19. *Каулен М.Е.* Музеефикация историко-культурного наследия России. М., 2012. 432 с.

References

1. Dmitrienko, N.M., Edakina, D.A. & Chernyak, E.I. (2022) Actualization of cultural heritage in historical discourse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 301–314. (In Russian).

2. Lappo-Danilevskiy, A.S. (2013) *Metodologiya istorii* [Methodology of history]. Moscow: Akademicheskii proekt; Ekaterinburg: Delovaya kniga.

3. Shmidt, S.O. (1997) *Put' istorika: izbrannye trudy po istochnikovedeniyu i istoriografii* [The historian's path: Selected works on source study and historiography]. Moscow: [s.n.]. pp. 73–91.

4. Ikonnikov, V.S. (1892) *Opyt russkoy istoriografii* [Russian Historiography]. Vol. 1. Kiev: St. Vladimir Imperial University.

5. The USSR. (1973a) Dekret ot 5 oktyabrya 1918 g. "O registratsii, prieme na uchety i okhraneniye pamyatnikov iskusstva i stariny, nakhodyashchikhsya vo vladenii chastnykh lits, obshchestv i uchrezhdeniy" [Decree of October 5, 1918, "On registration and protection of monuments of art and antiquity possessed by private individuals, societies, and institutions]. In: *Okhrana pamyatnikov istorii i kul'tury* [Protection of Historical and Cultural Monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 22–24.

6. The USSR. (1973b) Dekret Vserossiyskogo Tsentral'nogo ispolnitel'nogo komiteta i Soveta narodnykh komissarov ot 7 yanvarya 1924 goda "Ob uchete i okhrane pamyatnikov iskusstva, stariny i prirody" [Decree of the All-Russian Central Executive Committee and the Council of People's Commissars of January 7, 1924, "On the registration and protection of monuments of art, antiquity, and nature"]. In: *Okhrana pamyatnikov istorii i kul'tury* [Protection of Historical and Cultural Monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 38–40.

7. The USSR. (1949) Ob okhrane pamyatnikov arkhitektury: postanovlenie Soveta ministrov RSFSR ot 22 maya 1947 g. [On the protection of architectural monuments: resolution of the Council of Ministers of the RSFSR of May 22, 1947]. In: *Khronologicheskoe sobranie zakonov, ukazov Prezidiuma Verkhovnogo Soveta i postanovleniy Pravitel'stva RSFSR* [The chronological collection of laws, decrees of the Presidium of the Supreme Council and decrees of the Government of the RSFSR]. Vol. 5. Moscow. pp. 199–200.

8. The USSR. (1973c) Polozhenie ob okhrane pamyatnikov kul'tury: prilozhenie k Postanovleniyu Soveta ministrov SSSR ot 14 oktyabrya 1948 g. [Regulations on the protection of cultural monuments: Annex to the Resolution of the Council of Ministers of the USSR of October 14, 1948]. In: Beskrovnyy, L.G. & Ivanov, V.N. (eds) *Okhrana pamyatnikov istorii i kul'tury* [Protection of Historical and Cultural Monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 68–75.

9. The USSR. (1973d) Konventsiya o zashchite kul'turnykh tsennoyey v sluchae vooruzhennogo konflikta. Podpisana v Gaage 14 maya 1954 g. Ratifitsirovana Ukazom Prezidiuma Verkhovnogo Soveta SSSR ot 12 dekabrya 1956 g. [Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. Signed in The Hague on May 14, 1954. Ratified by the Decree of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR of December 12, 1956]. In: Beskrovnyy, L.G. & Ivanov, V.N. (eds) *Okhrana pamyatnikov istorii i kul'tury* [Protection of Historical and Cultural Monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 128–132.

10. The USSR. (1978) Ob okhrane i ispol'zovanii pamyatnikov istorii i kul'tury: Zakon RSFSR ot 15.12.1978 g. [On the protection and use of historical and cultural monuments: Law of the RSFSR of December 15, 1978]. *Vedomosti Verkhovnogo Soveta RSFSR*. 51. [Online] Available from: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&nd=102010145>

11. The USSR. (1983) Polozhenie ob okhrane i ispol'zovanii pamyatnikov istorii i kul'tury [Regulations on the protection and use of historical and cultural monuments]. *Pamyatniki Otechestva*. 1. pp. 11–18.

12. The Russian Federation. (2002) *Federal'nyy zakon "Ob ob"ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiyskoy Federatsii"* [Federal Law "On objects of cultural heritage (historical and cultural monuments) of the peoples of the Russian Federation."]. [Online] Available from: FZ-№73-FZ-ot-25-iyunya-2002-goda-Ob-ob"ektakh-kul'turnogo-naslediya-s-izmeneniyami-na-24-aprelya-2020-goda.pdf

13. Likhachev, D.S. (1989) *Zametki i nablyudeniya: iz zapisnykh knizhek raznykh let* [Notes and observations: from notebooks of different years]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

14. Chernyak, E.I. (2019) Muzeologists' works as a complex of memorials of Northern Asia cultural heritage. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 35. pp. 286–292. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/35/26

15. Edakina, D.A. & Chernyak, E.I. (2021) Architectural heritage phenomenon. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 215–224. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/41/18

16. UNO. (1988) *Konventsiya ob okhrane vsemirnogo kul'turnogo i prirodnoogo naslediya* [Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage]. Adopted on November 16, 1972, by the General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Ratified by Decree of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR of March 9, 1988 N 8595-XI. [Online] Available from: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/heritage.shtml

17. Tempest, J. (n.d.) *Intangible and tangible heritage*. [Online] Available from: <https://differentexamples.com/intangible-and-tangible-heritage/>

18. *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. [Online] Available from: <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/11575968>

19. Kaulen, M.E. (2012) *Muzeefikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii* [Museumification of the historical and cultural heritage of Russia]. Moscow: [s.n.].

Сведения об авторах:

Дмитриенко Н.М. – профессор, доктор исторических наук, главный научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: vassa.mv@mail.ru

Едакина Д.А. – младший научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: sagaan09@yandex.ru

Черняк Э.И. – профессор, доктор исторических наук, директор НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Dmitrienko N.M. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vassa.mv@mail.ru

Edakina D.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: sagaan09@yandex.ru

Chernyak E.I. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 12.09.2023;

одобрена после рецензирования 14.10.2023; принята к публикации 15.11.2023.

The article was submitted 12.09.2023;

approved after reviewing 14.10.2023; accepted for publication 15.11.2023.

Научная статья

УДК 749

doi: 10.17223/22220836/52/23

**О СУНДУЧНОЙ МАСТЕРСКОЙ
ФЕДОРА СЕМЕНОВИЧА КОРЕШКОВА
(МУРОМСКИЙ УЕЗД ВЛАДИМИРСКОЙ ГУБЕРНИИ,
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX – ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XX ВЕКА)**

Глеб Александрович Пудов

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия, narodnik80@list.ru

Аннотация. Статья посвящена истории одного из сундучных заведений Муромского уезда второй половины XIX – I четверти XX в. Автором обобщены статистические сведения о количестве и видах изготовленных сундуков, участии мастерской в торговле на Нижегородской ярмарке. Наряду с этим в работе анализируются конкретные типы сундуков. Определяется роль сундучной мастерской Ф.С. Корешкова в общей истории сундучного производства Муромского уезда и делается вывод, что в деятельности этой «фабрики» отразились многие особенности конкретного периода существования сундучного промысла. При работе использовались информация из специальной литературы, а также данные из документов Государственного архива Владимирской области.

Ключевые слова: Муромский уезд, сундучное производство, сундучное заведение, художественный стиль

Для цитирования: Пудов Г.А. О сундучной мастерской Федора Семеновича Корешкова (Муромский уезд Владимирской губернии, вторая половина XIX – первая четверть XX века) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 261–269. doi: 10.17223/22220836/52/23

Original article

**ABOUT THE CHEST WORKSHOP OF FYODOR KORESHKOV
(MUROMSKY UYEZD OF VLADIMIR PROVINCE,
THE SECOND HALF OF 19TH – THE FIRST QUARTER
OF 20TH CENTURY)**

Gleb A. Pudov

State Russian Museum, Saint-Petersburg, Russian Federation, narodnik80@list.ru

Abstract. The Murom district of the Vladimir province in the second half of the XIX – I quarter of the XX century was one of the significant centers for the production of chests. Despite of this the history of the local chest has not been sufficiently studied. One of the most promising areas of work is the study of specific Murom workshops.

The purpose of the paper is to define the role of the “factory” of Fyodor Koreshkov in the general history of the Murom chest production. The main tasks include: generalization of the available information about the workshop, the introduction of new information into the scientific circulation, as well as the artistic analysis of specific products.

The chest workshop of the peasant Fyodor Koreshkov was located in the village of Vyurypaev. Probably the transfer of the “factory” into the hands of Koreshkov took place in the second half of the 1890s. At the same time on the preserved advertising label of Koreshkov 1841 is indicated as the year of its foundation (Fig. 1). Generally named

advertising label deserves more detailed consideration. It depicts medals from Russian and foreign exhibitions, as well as a medal of the Auxiliary Society of Craftsmen of Fellin, Livonia province. Any connection between F.C. Koreshkov, who is located in a village among the deep Murom forests, with the Estonian society for helping urban artisans seems unlikely. The same can be said about the Industrial Exhibition in Rome (1910), the image of the medal of which is also on the advertising label of Koreshkov. Most likely, the images of medals and the Italian Cross of Honor from the label of Koreshkov's establishment are just a commercial move.

The annual production in the workshop was calculated in 1912 at 2242 rubles, the number of workers – 25. Koreshkov was mentioned among those selling chests at the Nizhny Novgorod fair in 1914–1915, the shop was located on Teatralnaya Street, No. 17. After the revolution the items were confiscated in favor of the artels. Fyodor Koreshkov died in 1945.

In Koreshkov's establishment were accepted several brands (Fig. 2).

Few of Koreshkov's chests are known today. Consider six as an example. The first chest is from the collection of the Vologda historical and architectural museum. It is decorated not only the front, sides and lid, but also the stripes on its inner side, which strengthened the structure. The second chest is in the collection of the Mordovian museum. This item is large in size, with a slightly sloping lid and straight walls, set on carved legs. The front side is covered with gold-colored tin sheets, the lid and side ones are painted green. On the front wall there is an iron loop of a typical Murom shape. All surfaces of the chest are reinforced with thin strips of black tin. This is one of the most expensive types of local chestnut products. The third chest is in a private collection. This is a large product with a flat lid and sheer walls, curly legs at the bottom, and two staples on each side. The chest is covered with sheets of orange-colored tin on all sides; on the front wall there are three figured loops of a characteristic Murom shape. The item is decorated with tin stripes forming geometric shapes. There are large rhombuses on the front wall and lid, the edges of each side are marked with rectangular stripes. The fourth chest of Koreshkov is also in a private collection (Fig. 3). It has the same dimensions and proportions as the one discussed above, however, unlike it, it has no legs. It is completely green and decorated with rosettes. On the front wall, which is compositionally divided into two fields, there are no sheets of “frozen” tin. On the squares there are patterns familiar to the Murom craft, applied using the embossing technique. The artistic solution for the fourth chest is even simpler. It has straight walls, a flat lid, no legs, one loop. The chest is painted in a delicate green. The decorative composition of the front wall is divided into two squares. The edges and corners of the fields are decorated with embossed squares. One molded handle is attached to the side walls. The surfaces of the product are covered with thin strips of sheet metal. Rosettes are applied between the stripes using a stencil in white paint. We should remember the chest from the collection of the Belozersky regional Museum. Its artistic solution is similar to the chest which was described above.

The masters of Koreshkov produced several types of chests designed for different customers. Not all items can be called works of folk art. Most often these are household products aimed at an inexperienced consumer. However, all the chests are technically almost flawless. Koreshkov's masters may not have always been artists, but they were always great craftsmen.

Keywords: Murom, chest production, chest workshop, artistic style

For citation: Pudov, G.A. (2023) About the chest workshop of Fyodor Koreshkov (Muromsky uyezd of Vladimir province, the second half of 19th – the first quarter of 20th century). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 261–269. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/23

Муромский уезд Владимирской губернии во II половине XIX – I четверти XX в. был одним из значительных центров по производству сундуков. При подворной переписи 1897 г. в нескольких муромских деревнях зарегистрировано: «498 человек вязал..., 155 человек обойщиков жостью, 15 человек окрашивают жость и 17 человек кузнецов...» [1. С. 24]. Всего промыслом было охвачено 23 деревни, центром его была Загаринская волость. По сведени-

ям известного исследователя деревообрабатывающих промыслов Н.А. Филиппова, к 1913 г. в промысле было занято 350 человек, делавших более 50 000 сундуков. Он справедливо называл Муромский уезд самым крупным центром по производству сундуков в России [2. С. 67]. Авторы «Материалов для оценки земель Владимирской губернии...» (1913) писали: «Почти весь сундучный товар, продающийся и покупающийся на Нижегородской ярмарке, как наличный, так и при заключении сделок на сроки, работается в Муромском уезде» [1. С. 24–25].

Несмотря на это, история местного сундучного промысла изучена недостаточно. На сегодняшний момент остается множество «белых пятен», многие вопросы могут решаться лишь предположительно, некоторые сведения нуждаются в корректировке¹.

Одно из самых перспективных направлений работы – исследование конкретных муромских мастерских. Именно из их историй подобно мозаике складывается общая картина развития промысла. Автором настоящей статьи ранее были опубликованы работы о мастерских А.И. Желтикова, В.А. Тебекина [3. С. 39–47; 4. С. 41–44]. Следующим шагом в изучении истории сундучных заведений Муромского уезда является предлагаемая статья, посвященная заведению Федора Семеновича Корешкова. Публикаций, посвященных ее истории, на сегодняшний момент не существует.

Цель работы – определение роли этой «фабрики» в общей истории муромского сундучного производства. К числу главных задач относятся: обобщение имеющихся сведений о мастерской, введение в научный оборот новой информации, а также художественный анализ конкретных изделий. При работе использовались сведения из специальной литературы, а также информация из Государственного архива Владимирской области.

* * *

Сундучное заведение крестьянина Федора Семеновича Корешкова находилось в деревне Вырыпаево Загаринской волости. Ранее оно принадлежало Петру Трофимовичу Дворянкину². Учитывая то, что П.Т. Дворянкин еще упоминается среди торгующих на Нижегородской ярмарке в 1890-е гг. [5. С. 240], можно предположить, что переход заведения в руки Ф.С. Корешкова произошел во второй половине 1890-х гг. При этом на сохранившейся рекламной этикетке этой сундучной мастерской указан 1841 г. как год ее основания (рис. 1). Вероятно, здесь имеется в виду год основания «фабрики» П.Т. Дворянкиным. Последний раз Ф.С. Корешков упоминается в архивных документах в сентябре 1925 г.³. Исходя из рекламной этикетки, год рождения Ф.С. Корешкова следовало бы отнести к первым десятилетиям XIX в., что маловероятно.

¹ Тем не менее литература по истории муромского центра существует, и она довольно разнообразна: а) газетные публикации (особенно следует выделить заметки Н.Г. Добрынкина); б) земские издания; в) работы по истории Нижегородской ярмарки, в которых есть сведения о муромских сундуках (О.О. Реман, В.П. Безобразов, А.П. Мельников, Н.Н. Овсянников, И.Л. Арцимович, С.В. Малышев); г) статистическая литература по кустарной промышленности, где упоминаются муромские сундуки; д) научные статьи; е) монография (Г.А. Пудов). В большинстве работ муромский сундук рассматривается не как произведение народного искусства, а как предмет этнографии и краеведения.

² Это известно из клейм сундучного заведения, в которых указано: «бывш. Дворянкина».

³ Отмечено наличие у хозяина специального помещения для производства сундуков, а также то, что в его заведении работало наемных 5 мастеров (ГАВО. Ф. 3278. Оп. 2. Д. 197. Л. 1, 2).



Рис. 1. Рекламная этикетка мастерской Федора Корешкова
Fig. 1. The advertising label for the workshop of Fedor Koreshkov

Названная рекламная этикетка заслуживает более подробного рассмотрения. На ней изображены медали русских и зарубежных выставок, а также медаль Вспомогательного общества ремесленников г. Феллин Лифляндской губернии¹. Согласно уставу общества, оно «имеет целью оказывать помощь своим нуждающимся действительным членам и их семействам и содействовать развитию ремесел среди своих членов и распространению между ними ремесленных познаний» [6. С. 1]. Среди прочей своей деятельности общество могло проводить выставки и базары, однако при учете общего характера устава можно уверенно утверждать, что принимали в них участие только действительные члены. Поэтому какая-либо связь заведения Ф.С. Корешкова, находящегося в деревне среди глухих муромских лесов, с эстонским обществом помощи городским ремесленникам представляется маловероятной (известно, что у общества была круглая печать с текстом на русском языке, скорее всего, именно она воспроизводилась на этикетке). То же самое можно утверждать по поводу Индустриальной выставки в Риме (1910), изображение медали которой также есть на рекламной этикетке Ф.С. Корешкова. Муромские сундучные мастерские почти не участвовали не только в иностранных, но и в российских выставках². Вряд ли заведение Корешкова стало участником выставки в Риме. Скорее всего, изображения медалей и итальянского Почетного креста с этикетки заведения Корешкова – лишь коммерческий ход, рассчитанный на неосведомленность российского покупателя. К тому же подобные прецеденты в отечественной кустарной промышленности имелись. Надо также отметить, что среди этикеток других муромских мастерских ни разу не встречались изображения медалей и иностранных орденов.

¹ Теперь – г. Вильянди в Эстонии. Назывался Феллином до 1919 г.

² Даже в «домашней» выставке – Кустарно-промышленной выставке Владимирской губернии (1912) – участвовало только двое муромских сундучников.

Коммерческая составляющая сундучного промысла, отчетливо выраженная в муромских изделиях, наиболее ярко проявилась именно на продукции мастерской Ф.С. Корешкова.

Вернемся к ее истории. Годовое производство исчислялось в 1912 г. в 2 242 руб., число наемных рабочих было 25 человек [7. С. 144]. Ф.С. Корешков упомянут среди торгующих сундуками на Нижегородской ярмарке в 1914–1915 гг., лавка находилась на улице Театральной, № 17 [8. С. 207; 9. С. 207]. После революции (в 1919 г.) сундуки и материалы его заведения были конфискованы в пользу артелей (по терминологии тех лет – «приняты на учет») ¹. Несмотря на поданное Корешковым заявление, за отнятое заплачено не было ². Как указывалось выше, после 1925 г. упоминаний о нем и его заведении не встречено. Однако известно, что умер Ф.С. Корешков в 1945 г. Об этом свидетельствуют документы, хранящиеся ныне у его потомков ³ (из этих же документов следует, что он родился в 1858 г., что лишний раз убеждает в недостоверности сведений на рассмотренной выше рекламной этикетке).

В заведении Ф.С. Корешкова было принято несколько клейм ⁴. Как правило, они наносились белой краской при помощи трафарета. Первое – клеймо сложной формы, стороны которого образованы рядами простейших геометрических фигур. Надпись гласит (строки расположены одна над другой): «Ф БЫВШ. ДВОРЯНКИНА ФЕОДАРА СЕМЕНОВИЧА КОРЕШКОВА» (рис. 2). Буква «Ф» обозначает «фабрика». Между словами «ДВОРЯНКИНА» и «ФЕОДАРА» помещены изображения двух ромбов. Другое клеймо – круглой формы, четкий круг образован рядами крупных точек. Внутри него – надпись: «ЗАВОДА Ф.С. КОРЕШКОВА». Никаких дополнительных декоративных мотивов, в отличие от первого клейма, нет. Это клеймо располагалось не на боковых сторонах, как первое, а среди розеток, потому оно не сразу заметно.



Рис. 2. Клеймо мастерской Федора Корешкова
Fig. 2. The brand of Fyodor Koreshkov's chest workshop

¹ На 15 203 руб. 08 коп. Это одна из самых крупных цифр среди муромских сундучников (ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 35, 40).

² ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 204, 205.

³ Благодарю за содействие Веру Львовну Веденееву – праправнучку Семена Семеновича Корешкова (брата Федора Семеновича).

⁴ Связать изменение их форм с какими-либо событиями в истории мастерской пока не удалось.

Вероятнее всего, названные виды маркировки использовались для сундуков определенных типов, т.е. не дорогостоящих, а «массовки». Они относятся к числу самых распространенных клейм. Вероятно, именно с них после 1830 г. началась история маркировки муромских сундуков. После революции подобные клейма использовали местные артели: «Приокский прогресс», «Чулковская сундучная артель» и пр.¹

* * *

В настоящее время известно немного сундуков, изготовленных в заведении Ф.С. Корешкова. Рассмотрим для примера шесть. Интересен сундук из коллекции Вологодского государственного историко-архитектурного музея-заповедника². У него декорирована не только лицевая (привычная композиция из двух квадратов, покрытых «морожеными» листами и жестяными полосами яркого золотистого цвета), боковые стороны и крышка (сетка из железных полос, в каждой клеточке – белая розетка, выполненная белой краской по трафарету), но даже полосы на ее внутренней стороне, которыми укреплялась конструкция. На них в технике тиснения нанесены различные геометрические фигуры. Надо подчеркнуть, что мотивы орнамента на жестяных полосах не были принадлежностью заведения Ф.С. Корешкова, одни и те же полосы встречаются на сундуках разных муромских «фабрик» (например, сундук С.А. Ягунова из коллекции ВГИАИХМЗ³).

Второй сундук находится в коллекции Мордовского республиканского объединенного музея им. И.Д. Воронина⁴. Это изделие больших размеров⁵, с чуть покатою крышкой и прямыми стенками, поставленное на резные ножки. Лицевая сторона покрыта жестяными листами золотистого цвета (разных оттенков), крышка и боковые – окрашены в зеленый цвет. На боковых стенках – по две кованые ручки простой формы. На лицевой стенке, которой совершенно недвусмысленно придана роль «фасада», находится железная петля типично муромской формы. Все поверхности сундука дополнительно укреплены тонкими полосами жести черного цвета. Между ними расположены розетки и клейма с надписью: «Ф Феодара Семеновича Корешкова бывш Дворянкина» (они нанесены белой краской по трафарету). Изнутри сундук укреплен широкими деревянными полосами. Приголовок, расположенный слева, состоит из трех отделений, что вполне типично для рассматриваемого вида муромских сундуков⁶. Это – один самых дорогостоящих типов продукции местных сундучников. Мастера сделали все возможное, чтоб придать изделию нарядный, праздничный вид. Аналогичный сундук хранится в Вологодском музее-заповеднике⁷.

¹ Значение клейм и этикеток в процессе атрибуции муромских сундуков и шкатулок несколько ограничено по сравнению с другими центрами (например, уральским и макарьевским). Для атрибуции местных изделий немалую роль играют дополнительные данные, почерпнутые из архивов и краеведческой литературы.

² Инв. № ВГМЗ 31244.

³ Инв. № ВОКМ 19089. Выражаю благодарность сотруднику ВГИАИХМЗ Сергею Дмитриевичу Оленеву.

⁴ Инв. № МРОКМ КП 4037/12.

⁵ Размеры сундука: 61 × 139 × 72 см.

⁶ Приголовок – дополнительная полочка внутри сундука, которая служила для хранения предметов женского рукоделия или особо ценных документов. Состояла из 2–3 отделений, имела дополнительные запоры.

⁷ Инв. № ВГМЗ 31244.

Третий сундук находится в частном собрании. Это большое изделие с плоской крышкой и отвесными стенками, внизу – фигурные ножки, по бокам – по две скобы. Со всех сторон сундук покрыт листами жести оранжевого цвета, на лицевой стенке расположены три фигурные петли характерной муромской формы. Предмет декорирован тонкими жестяными полосами, образующими геометрические фигуры. На лицевой стенке и крышке – большие ромбы, края каждой из сторон отмечены прямоугольными полосами. Изнутри приклеена рекламная этикетка «фабрики» Ф.С. Корешкова.

Четвертый сундук заведения Ф.С. Корешкова также находится в частном собрании (рис. 3). Он имеет те же размеры и пропорции, что и вышерассмотренный, однако в отличие от него не имеет ножек (петля одна). Он полностью покрашен в зеленый цвет и декорирован небольшими розетками. На лицевой стенке, композиционно разбитой на два поля, нет листов «мороженой» жести. На наугольниках – привычные для муромского промысла узоры, нанесенные в технике тиснения. На боковых сторонах, между тонкими полосами, расположено клеймо с надписью: «Ф Феодара Семеновича Корешкова бывш Дворянкина». Изнутри сундук укреплен четырьмя деревянными и железными полосами, приголовка нет.



Рис. 3. Сундук. Мастерская Федора Корешкова (частная коллекция)

Fig. 3. The chest. Fyodor Koreshkov's workshop (private collection)

Художественное решение пятого сундука еще проще (находится в частном собрании). У него прямые стенки, плоская крышка, ножки отсутствуют, петля одна. Сундук окрашен в нежный зеленый цвет. Декоративная композиция лицевой стенки разбита на два квадрата. Края и углы полей украшены наугольниками с тисненными узорами. На боковых стенках прикреплено по одной литой ручке. Поверхности изделия покрыты тонкими жестяными полосами, расположенными «в сетку». Между полосами с помощью трафарета белой краской нанесены розетки. На крышке расположено большое круглое клеймо, состоящее из точек и надписи: «фабрики Ф.С. Корешкова». Заведение делало много таких сундуков, отличающихся только размерами. Примером может служить предмет из коллекций Лыткаринского историко-краеведческого музея¹.

¹ Инв. № Д-299.

И, наконец, следует назвать сундук из коллекции Белозерского областного краеведческого музея¹. Это вещь средних размеров², стенки – прямые, крышка – слегка покатая. Ножки в виде тонких брусков, прикрепленные поперек дна. Поверхности окрашены в густой зеленый цвет и обиты тонкими железными полосами в виде сетки. Лицевая сторона обита жестяными листами с нанесенными на них в технике тиснения растительными мотивами. Сундук декорирован белыми розетками, среди которых расположено круглое клеймо с надписью: «ЗАВОДА Ф.С. КОРЕШКОВА». В целом вещь представляет типичное изделие муромских мастеров.

Таким образом, заведение Ф.С. Корешкова производило несколько видов сундуков, рассчитанных на разного покупателя. Далеко не все вещи можно назвать произведениями народного искусства. Чаще всего это бытовая продукция с незамысловатым орнаментом, ориентированная на неискушенного потребителя. Тем не менее надо отметить, что все сундуки в техническом отношении почти безупречны. Мастера Корешкова, возможно, не всегда были художниками, но всегда – классными ремесленниками.

Сундуки, подобные рассмотренным, делались и в других заведениях, например, в «фабриках» Н.Я. Трофимова и Я.Г. Моренова³. Муромские сундуки различных заведений при отсутствии клейм или этикеток отличить друг от друга крайне сложно (впрочем, это касается не только промысла Владимирской губернии, но и, например, Пермской или Вятской). Мастера использовали одни и те же технологии и материалы. Различие между мастерскими порой заключалось только в объемах и качестве выпускаемой продукции.

В истории мастерской Федора Семеновича Корешкова, одной из самых крупных во Владимирской губернии на рубеже XIX–XX вв., проявились многие особенности конкретного периода существования местного сундучного промысла. Мастера использовали различные материалы и техники: «мороз» по жести, нанесение краски с помощью трафарета, тиснение, чеканку, прорезь, окрашивание, литье и пр. Специальных механизированных приспособлений в ее заведении не было. Основное место сбыта сундуков – Нижегородская ярмарка.

Принятые сокращения

ВГИАХМЗ – Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ГАВО – Государственный архив Владимирской области

РЭМ – Российский этнографический музей

Список источников

1. *Материалы* для оценки земель Владимирской губернии. Владимир, 1913. Т. 1: Муромский уезд, вып. 3: Промыслы крестьянского населения.

2. *Филиппов Н.А.* Кустарная промышленность России: Промыслы по обработке дерева / сост. Н.А. Филиппов при участии В.А. Петровского, В.П. Родникова [и др.]; Г.У.З. и З. Отд. сел. экономики и с.-х. статистики. СПб. : типо-лит. «Якорь», 1913.

¹ Инв. № Д-458.

² Размеры: 46,5 × 61 × 108,5 см.

³ Находились в Варешской волости, в деревне Соловьево и селе Бангино (или Бобынино) соответственно. В качестве примера их продукции можно назвать сундук из РЭМ (инв. № РЭМ 10718-21).

3. Пудов Г.А. Материалы о сундучном заведении А.И. Желтикова (Владимирская губерния, Муромский уезд, 2-я половина XIX в. – 1-я половина XX в.) // Наше Ополье. Краеведческий сборник. 2019. № 1 (25).
4. Пудов Г.А. О сундучном заведении В.А. Тебекина (Владимирская губерния, Муромский уезд, I четверть XX века) // Наше Ополье. Краеведческий сборник. 2019. № 4 (28).
5. *Адрес-календарь* Нижегородской ярмарки на 1894 год. Нижний Новгород, 1894.
6. *Устав вспомогательного общества ремесленников г. Феллина* (Лифляндской губернии). Феллин : тип. Э. Ринга, 1906.
7. *Список фабрик и заводов Российской империи. Группа VII*. СПб. : тип. В.Ф. Киршбаума, 1912.
8. *Справочник* Нижегородской ярмарки на 1914 год. Нижний Новгород, 1914.
9. *Справочник* Нижегородской ярмарки на 1915 год. Нижний Новгород, 1915.

References

1. Russia. (1913) *Materialy dlya otsenki zemel' Vladimirskoy gubernii* [Materials for assessing the lands of the Vladimir province]. Vol.1. Vladimir: [s.n.].
2. Filippov, N.A. (1913) *Kustarnaya promyshlennost' Rossii: Promysly po obrabotke dereva* [Handicraft industry of Russia: Wood processing industries]. St. Petersburg: Yakor'.
3. Pudov, G.A. (2019a) *Materialy o sunduchnom zavedenii A.I. Zheltikova (Vladimirskaya guberniya, Muromskiy uезд, 2-ya polovina XIX v. – 1-ya polovina XX v.)* [Materials about the chest establishment of A.I. Zheltikova (Vladimir province, Murom district, 2nd half of the 19th century – 1st half of the 20th century)]. *Nashe Opol'e. Kraevedcheskiy sbornik*. 1(25).
4. Pudov, G.A. (2019b) *O sunduchnom zavedenii V.A. Tebekina (Vladimirskaya guberniya, Muromskiy uезд, I chetvert' XX veka)* [About V.A. Tebekin's chest manufacture (Vladimir province, Murom district, first quarter of the 20th century)]. *Nashe Opol'e. Kraevedcheskiy sbornik*. 4 (28).
5. Anon. (1894) *Adres-kalendar' Nizhegorodskoy yarmarki na 1894 god* [Address-calendar of the Nizhny Novgorod Fair for 1894]. Nizhniy Novgorod: [s.n.].
6. Russia. (1906) *Ustav vspomogatel'nogo obshchestva remeslennikov g. Fellina (Liflyandskoy gubernii)* [Charter of the Auxiliary Society of Craftsmen of the city of Fellin (Livonia province)]. Fellin: E. Ring.
7. Russia. (1912) *Spisok fabrik i zavodov Rossiyskoy imperii. Gruppy VII* [List of factories and factories of the Russian Empire. Group VII]. St. Petersburg: V.F. Kirshbaum.
8. Anon. (1914) *Spravochnik Nizhegorodskoy yarmarki na 1914 god* [Directory of the Nizhny Novgorod Fair for 1914]. Nizhniy Novgorod: [s.n.].
9. Anon. (1915) *Spravochnik Nizhegorodskoy yarmarki na 1915 god* [Directory of the Nizhny Novgorod Fair for 1915]. Nizhniy Novgorod: [s.n.].

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 07.08.2020;
одобрена после рецензирования 28.08.2020; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 07.08.2020;
approved after reviewing 28.08.2020; accepted for publication 15.11.2023.*

Научная статья

УДК 903.5:75.051

doi: 10.17223/22220836/52/24

ЭТЮД Г.И. ЧОРОС-ГУРКИНА «ПОГРЕБЕНИЕ»: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Алексей Алексеевич Тишкин¹, Ольга Григорьевна Филиппова²,
Римма Михайловна Еркинова³, Татьяна Владимировна Тишкина⁴

^{1,4} *Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия*

² *Алтайский государственный краеведческий музей, Барнаул, Россия*

³ *Национальный музей Республики Алтай им. А.В. Анохина, Горно-Алтайск, Россия*

¹ *tishkin210@mail.ru*

² *ogfilippova@yandex.ru*

³ *rimma.erkinova@mail.ru*

⁴ *tvtyshkina@mail.ru*

Аннотация. В статье впервые публикуется этюд Г.И. Чорос-Гуркина «Погребение», хранящийся в Алтайском государственном краеведческом музее (г. Барнаул). Рассматривается история создания данного произведения и запечатленный археологический объект, исследованный Г.П. Сосновским в 1936 г. в устье р. Куюм (правый приток Катуня, Северный Алтай). Дается информация о поступлении этюда в фонды музея из собрания известного ученого М.А. Лисавенко, об осуществленной реставрации, современном состоянии живописного полотна и его использовании в выставочных проектах. Обозначается необходимость дальнейшего изучения наследия алтайского художника для выявления других иллюстраций археологического содержания.

Ключевые слова: музей, Г.И. Чорос-Гуркин, этюд, реставрация, археологические раскопки

Для цитирования: Тишкин А.А., Филиппова О.Г., Еркинова Р.М., Тишкина Т.В. Этюд Г.И. Чорос-Гуркина «Погребение»: история создания, археологический контекст и современное состояние // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 270–280. doi: 10.17223/22220836/52/24

Original article

G.I. CHOROS-GURKIN'S ETUDE "BURIAL": HISTORY OF CREATION, ARCHAEOLOGICAL CONTEXT AND CURRENT STATE

Alexey A. Tishkin¹, Olga G. Filippova², Rimma M. Erkinova³,
Tatiana V. Tishkina⁴

^{1,4} *Altai State University, Barnaul, Russian Federation*

² *Altai State Museum of Local Lore, Barnaul, Russian Federation*

³ *A.V. Anokhin National Museum of the Altai Republic, Gorno-Altaysk, Russian Federation*

¹ *tishkin210@mail.ru*

² *ogfilippova@yandex.ru*

³ *rimma.erkinova@mail.ru*

⁴ *tvtyshkina@mail.ru*

Abstract. In 2019, Altai State Museum of Local Lore (Barnaul, Altai Territory, Russia) hosted the exhibition “Touching Altai”, where the etude “Burial” by Grigory Ivanovich Choros-Gurkin was exhibited for the first time. Collecting information about this work allowed the authors of this article to link the time of its creation with the activities of archaeological expedition led by G.P. Sosnovsky, who conducted research in 1936 in the Altai Mountains in the Chemalsky road construction zone. It was possible to establish precisely that the canvas records the results of excavations at the Ust-Kuyum site of a paired burial in barrow No. 14, belonging to the Afanasyevo culture of the Eneolithic period. These and other important data reflect the special nature of documentation of archaeological objects by the famous Altai artist. Further archival research is needed to get more information about G.I. Choros-Gurkin, his works and about archaeological expeditions he participated. The article shows a rare photograph of the Altai artist at work on the edge of the excavation site.

Available documents at Altai State Local Lore Museum indicate that the painting in question came as a gift on July 3, 1958, from the famous scientist Mikhail Afanasyevich Lisavenko, who was then director of the Altai Fruit and Berry Station in Barnaul. The museum exhibit received the appropriate number (oph 12806/1 IZO-287) and was recorded as follows: “Painting “Burial. Artist G.I. Gurkin. Altai. N. the 20th century (1920s – ?). Oil on canvas. 80 x 55 cm. Without a stretcher, without edges, 3 vertical folds, the average fold in some places torn canvas (the right bottom corner of 14 cm), punctures in the corners and along the sides of the folds, loss of paint layer, a significant contamination”. For a long time this work of art was in the collections of the museum. Only in 2018 the picture undertook the restoration, which was carried out by Marina Vladimirovna Savchenkova (Tomsk). Such work involved first a visual inspection and then a set of traditional actions, consistently outlined in the exhibit's passport. The results of the painting's condition before and after restoration are shown in the article. The updated version of the painting in 2022 was shown as part of the exhibition of Altai State Local History Museum “#ByloStalo”, and was also presented in a mobile application “Artefact” on the platform for creating interactive guides with augmented reality technology of the Ministry of Culture of the Russian Federation.

Keywords: G.I. Choros-Gurkin, etude, museum, restoration, archaeological excavations

For citation: Tishkin, A.A., Filippova, O.G., Erkinova, R.M. & Tishkina, T.V. (2023) G.I. Choros-Gurkin's etude “Burial”: history of creation, archaeological context and current state. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 270–280. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/24

С 25 апреля по 12 мая 2019 г. в Алтайском государственном краеведческом музее (г. Барнаул, Россия) демонстрировалась выставка «Прикосновение к Алтаю». На ней впервые было представлено имеющееся в фондах собрание графических и живописных работ Григория Ивановича Чорос-Гуркина (1870–1937). Дополнением к этим художественным произведениям стали другие музейные предметы – традиционные женские телеутские костюмы, предметы быта и культа алтайцев, а также элементы конской амуниции. Особый интерес у посетителей вызвали этнографические рисунки художника. На них отражены различные стороны жизни и деятельности населения Алтая, сцены культовых обрядов, мотивы традиционного орнамента. Среди представленного собрания выделялся этюд «Погребение» (рис. 1), на котором был зафиксирован один из важных этапов археологических раскопок. Именно это полотно стало причиной написания данной статьи, так как обозначился ряд задач, связанных с выяснением истории создания этюда, его поступлением в Алтайский государственный краеведческий музей и результатами реставрации. В ходе такого исследования необходимо было выяснить археологический контекст имеющихся изображений.

Судя по акту приемки-сдачи № 16 от 31 января 1970 г., хранящемуся в Алтайском государственном краеведческом музее, этюд Г.И. Чорос-Гуркина

«Погребение» (рис. 1, 1) из старых поступлений (ОИК-26, ВХ № 4) перешел на постоянное хранение от заведующего отделом природы Н.А. Камбалова к заведующему отделом истории досоветского периода А.С. Полухину. Он получил свое учетное обозначение – АКМ ОФ 12806/1, ИЗО-287.



Рис. 1. Этюд Г.И. Чорос-Гуркина «Погребение»: 1 – до реставрации (снимок сделан М.В. Савченко-вой), 2 – после реставрации (фотофиксация выполнена А.А. Тишкиным)

Fig. 1. G.I. Choros-Gurkin's etude "The Burial": 1 – before restoration (photo by M.V. Savchenko), 2 – after restoration (photo by A.A. Tishkin)

Дальнейшее выяснение позволило определить обстоятельства поступления интересующего нас произведения в музей. Вероятнее всего, этюд Г.И. Чорос-Гуркина был передан вместе с другими работами автора в дар 3 июля 1958 г. от Михаила Афанасьевича Лисавенко, который тогда являлся директором Алтайской плодово-ягодной станции г. Барнаула (Акт № 58 от 3.07.1958 г.). До Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) известный ученый проживал в Ойрот-Туре (нынешнем г. Горно-Алтайске) и работал в опорном пункте Мичуринского научно-исследовательского института, который к 1943 г. был преобразован в плодово-ягодную станцию, а в 1950 г. перемещен в Барнаул. Художественные произведения Г.И. Чорос-Гуркина оказались подарены М.А. Лисавенко Горно-Алтайским облисполкомом во время

его работы директором Горно-Алтайской плодово-ягодной станции. К указанному акту прилагается копия благодарственного письма, подписанного директором музея Т.И. Анисимовой: «Алтайский краевой музей, получив от Вас шесть картин художника-алтайца Гуркина, выражает Вам глубокую благодарность за дарственное приношение. 3.07.1958 г.».

В результате музейный предмет был зафиксирован в учетной документации следующим образом: «Картина „Погребение“. Художник Г.И. Гуркин. Алтай. Н. XX в. (1920-е гг. – ?). Холст, масло. 80 × 55 см». Отмечено его состояние на момент поступления на постоянное хранение: «Без подрамника, без кромок, 3 вертикальных сгиба, по среднему сгибу местами порывы холста (правый нижний угол 14 см), проколы в углах и вдоль сторон по сгибам, утраты красочного слоя, значительное загрязнение».

Кратко указанный вид живописного произведения потребовал проведения реставрационных работ, которые производились в 2018 г. Мариной Владимировной Савченковой (г. Томск), но сначала осуществлялось визуальное обследование. Результаты такой оценки нашли отражение в «Паспорте картины»:

«1. Подрамник отсутствует.

2. Основа – холст прямого плетения, плотный, среднезернистый, пожелтевший. Кромки обрезаны, в центре картины по вертикали 3 сгиба основы и в верхней части по среднему сгибу разрыв нитей 6 см, изломы вертикальные в правом нижнем углу и разрыв горизонтальный 14 см. В углах и вдоль сторон проколы. На обороте в верхнем левом углу надписи: арх. 535; ОТМ № 64, в нижнем левом углу маркировка музея черного цвета АКМ ОФ 12806/1 и немного выше ОИК-26. В центре написан номер 197. Общее пылевое загрязнение.

3. Грунт предположительно авторский тонкий, белого цвета, масляный. По правому краю грунт не проложен по всей длине. Утраты грунта вокруг проколов и по изломам. Связь с основой удовлетворительная.

4. Красочный слой тонкий с пропусками до грунта, более плотные мазки на изображении скелетов, почвы, камней. Утраты красочного слоя в местах утрат грунта и по небольшим царапинам.

5. Защитный слой тонкий или отсутствует.

6. Значительное пылевое загрязнение.

7. Авторской подписи нет».

В таком виде этюд был сфотографирован (см. рис. 1, 1). Затем производились реставрационные работы, которые включали в себя комплекс традиционных мероприятий, также отраженных в «Паспорте картины». Есть смысл их последовательно перечислить с незначительными сокращениями и уточнениями, связанными с оптимальной организацией текста: «...укрепление красочного слоя и одновременно устранение деформации основы наложением профилактической заклейки и проглаживание через фторопласт и фильтровальную бумагу горячим-холодным утюгом (5% рыбий клей с медом); зачистка оборота картины механически скальпелем; растяжка картины живописью вниз на планшете с помощью крафтовых полей и проклейка оборота до создания равномерной клеевой поверхности (8% рыбий клей с медом); подготовка дублировочного холста: раскрой, натяжка на рабочий подрамник и проклейка до создания равномерной клеевой поверхности (10% рыбий клей); проклейка дублировочного и авторского холстов и дублирование

в момент двойного отлипа (8% рыбий клей с медом); изготовление подрамника; удаление профилактической заклейки теплой водой и губкой; натяжка на новый подрамник и заделка оборота картины; подведение реставрационного грунта в места утрат грунта и красочного слоя (6% рыбий клей и мел); удаление пылевого загрязнения и излишков грунта (2% раствор детского мыла, вода, тампоны); покрытие картины реставрационным лаком (даммарный лак и пинен 1 : 1); восполнение утрат красочного слоя (масляные краски)...».

На приводимой иллюстрации (см. рис. 1, 2) есть возможность увидеть результаты работы, проделанной при реставрации. В таком виде картина может экспонироваться, в том числе и на различных выставках. Кроме этого, она представляет важную информацию научного плана, так как документально отражает результаты археологических раскопок, осуществленных много лет назад. Идентифицировать древний погребальный объект, зафиксированный на рассматриваемом полотне, не вызвало особых затруднений. Особенности обряда носителей так называемой афанасьевской культуры периода энеолита и незначительное число археологических памятников, исследованных в довоенный период, существенно ограничивали поиск. Более того, результаты осуществленных работ оказались опубликованы [1. С. 123–125. Рис. 51–54], и они связаны с деятельностью экспедиции под руководством Г.П. Сосновского в 1936 г. возле устья р. Куюм (правый приток Катуня) в зоне строительства Чемальского тракта на территории Северного Алтая [2]. Однако все же пришлось дополнительно обращаться фонду № 42 Научного архива Института истории материальной культуры Российской академии наук (РАН) [3]. Анализ сформированных сведений позволяет уверенно заключить, что на этюде Г.И. Чорос-Гуркина отражены результаты зачистки парного погребения № 14 (рис. 2) на памятнике, вошедшем в научную литературу под обозначением «Усть-Куюм» [4. С. 11, 20–21].

Стоит дать описание исследованного объекта, опираясь на опубликованные материалы и подготовленную иллюстрацию: «...После снятия дерна обнаружилось, что насыпь представляла собой каменный круг, состоявший из наружного кольца наклоненных внутрь (к середине) больших плит и плит внутри этого кольца, лежавших почти горизонтально в несколько слоев... (рис. 2, 1. – *Авт.*). При зачистке плит вышеупомянутого сооружения были обнаружены очертания двух могильных ям... В первой могильной яме (восточной) находился скелет, принадлежавший взрослой молодой женщине (лет 20-ти), и скелет, по-видимому, новорожденного ребенка. Во второй могильной яме лежал скелет подростка (между 13 и 16 годами – по определению М.П. Грязнова). ...Уровень ям одинаков (1,8 м) (рис. 2, 2. – *Авт.*)» [1. С. 124]. Важным является положение умерших людей. Судя по опубликованному описанию и сделанной графической зарисовке (рис. 2, 3), молодая женщина укладывалась на спину, ее ноги были немного согнуты в коленях и завалились вправо (набок). Правая рука располагалась относительно вдоль тела. А вот левая рука была согнута в локте так, что кисть оказалась в районе тазовых костей. Череп лежал на правом виске. По мнению Г.П. Сосновского [1. С. 124], труп ребенка мог быть расчлененным.

Представленные сведения хорошо совпадают с изображениями на этюде. Однако на нем отсутствуют два орнаментированных керамических сосуда и нет камней в изголовье женского погребения, как это показано на плане (рис. 2, 3).

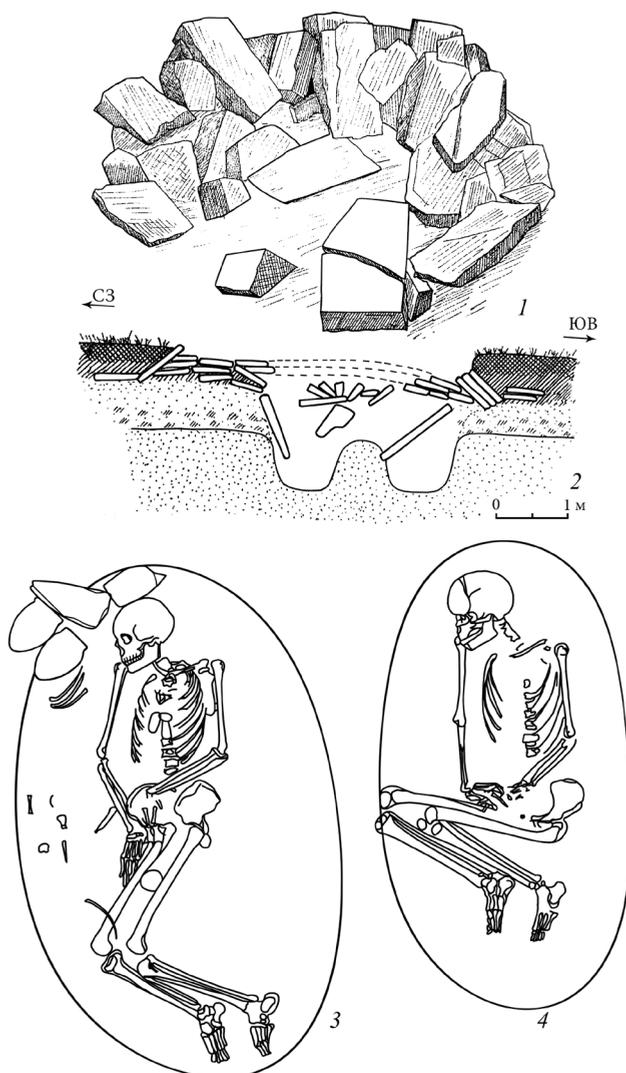


Рис. 2. Усть-Куюм. Погребение № 14. Планы раскопок [1. Рис. 51, 53, 1, 2]

Fig. 2. Ust-Kuyum. Burial No. 14. Excavation plans [1. Fig. 51, 53, 1, 2].

По всей видимости, художник рисовал, когда находки и камни убрали. Однако в целом соответствие налицо. Данное заключение может быть сделано и для второго погребения. Положение умершего подростка отражено на плане (рис. 2, 4), а также дано в описании [1. С. 125]: «...Положение туловища и конечностей: на спине с сильно согнутыми в коленях ногами, ноги повернуты вправо. Правая рука вытянута вдоль туловища, кисть правой, согнутая под углом, тыльной стороной кверху, лежала на кисти левой руки. Левая рука была согнута в локте. Голова была повернута вправо и лежала на правом виске, челюстью прикрывая правое плечо. Ступни и пальцы ног были вытянуты...». Стоит обратить внимание на то, что на плане (см. рис. 2, 4) отсутствуют фрагменты орнаментированного сосуда, указанные в описании [1. С. 125]. Зато они вполне различимы на этюде Г.И. Чорос-Гуркина (см. рис. 1).

Судя по данным, приведенным в отмеченной публикации [1. С. 124–125], умершие были ориентированы головами на юго-запад. Художник должен был стоять на северном краю раскопа, чтобы представить картину в том ракурсе, который отражен на полотне. Данная ситуация сопоставлялась с имеющимся схематичным планом памятника [1. Рис. 47, 2], а также с доступным космическим снимком современной местности и личным пребыванием одного из авторов в обозначенном месте. Такой подход также соответствует указанной локализации художника.

Результаты научной деятельности Георгия Петровича Сосновского (1899–1941) и его биографические сведения в определенной мере опубликованы [5]. Несмотря на непродолжительный период жизни, исследователем была проделана большая работа в различных сферах археологии. Г.П. Сосновский проводил обследования и раскопки, в том числе на территории предгорной зоны Алтая и в горной местности. Известны результаты изучения им памятников в устье р. Куюм ([1, 4] и др.). Сведения о них совсем кратко удалось опубликовать в довоенный период [2]. Благодаря сохранившемуся архиву Г.П. Сосновского, удалось ввести в научный оборот важные археологические результаты ([1, 3, 4] и др.).

Более трудным делом оказалось выяснение, при каких обстоятельствах был написан этюд. Пока нет подробной реконструкции жизни и творческой деятельности Г.И. Чорос-Гуркина в 1936 г., несмотря на то, что о первом профессиональном художнике из коренных народов Сибири написано достаточно много ([6–8] и др.). Он отмечен как просветитель, педагог, этнограф, собиратель фольклора и первый алтайский политик. Стоит указать и такой факт, как пристрастие к садоводству. В письме Г.И. Чорос-Гуркина к П.А. Якимову от 26 мая 1930 г. отмечено: «Работаю в саду, что против длинного дома. В саду у меня растет все как по волшебству, Бурно, мощно, зелено! Растут культурные яблони, груши, сливы, виноград, черемуха, кедр, пихта, береза...» [9]. Будет важно указать еще одно переплетение сюжетной линии, связанной с М.А. Лисавенко, у которого оказались этюды Г.И. Чорос-Гуркина. В одном из сохранившихся документов Григорий Иванович отразил следующую информацию: «ЛИСОВЕНКО Михаил Афанасьевич – садовод, приехавший из г. Мичуринска, где он работал под руководством МИЧУРИНА в госпитомнике. В Ойрот-Тура будет работать по садоводству. Его я еще не видел и не знаком. Записал понаслышке, думал его увидеть и кое-что узнать о питомнике имени МИЧУРИНА» [10]. Пока неизвестно, состоялась ли их встреча, и были ли они знакомы до трагического 1937 г.

Предстоит еще много сделать и для восстановления этапов творчества Г.И. Чорос-Гуркина. В фондах Национального музея Республики Алтай им. А.В. Анохина (г. Горно-Алтайск) и Государственного художественного музея Алтайского края (г. Барнаул) хранятся многочисленные зарисовки с археологических памятников, выполненные Григорием Ивановичем во время его многочисленных экспедиций по Алтаю в 1902, 1903, 1911, 1912, 1930 гг. Интерес к древностям был обусловлен, по всей вероятности, его знакомством с крупными сибирскими исследователями – А.В. Адриановым и Г.Н. Потаниным.

Известно о том, что в 1936 г. Г.И. Чорос-Гуркин занимался созданием нового варианта монументально-эпического полотна «Хан Алтай». Отметим также сведения, связанные с XV пленумом, который проходил 20 февраля 1936 г. в

Государственной академии истории материальной культуры (г. Ленинград) и подводил итоги исследовательских работ в 1935 г. К этому мероприятию была организована отчетная выставка о результатах деятельности научных экспедиций [11]. Ойротский музей представил археологические находки из раскопок Второго отряда Саяно-Алтайской археологической экспедиции. Работы проводились под руководством С.М. Сергеева. Кроме того, было подготовлено 19 рисунков, 55 этюдов к картинам Г.И. Чорос-Гуркина и 16 диорам [12].

В контексте, рассматриваемом в статье, стоит указать на одну недавно опубликованную фотографию, на которой, судя по подписи, известный алтайский художник Г.И. Чорос-Гуркин (1870–1937) пишет картину во время раскопок Г.П. Сосновского в 1936 г. на памятнике Усть-Куюм [13. С. 20. Рис. 23]. В упомянутом фонде № 42 Научного архива Института истории материальной культуры РАН данный момент не нашел отражения. В деле о результатах раскопок в устье Куяума не указаны участники экспедиции, а также вообще не приведено каких-либо фамилий. Данное обстоятельство, по всей видимости, связано с репрессиями, которые осуществлялись в 1937 г. Тем не менее обозначенный сюжет требует по возможности дальнейших архивных изысканий для выяснения обстоятельств сотрудничества Г.И. Чорос-Гуркина и Г.П. Сосновского, результатом которого и стал публикуемый этюд «Погребение».



Рис. 3. Г.И. Чорос-Гуркин на раскопках Г.П. Сосновского. Усть-Куюм, 1936 [13. С. 20. Рис. 23]

Fig. 3. G.I. Choros-Gurkin on the excavations of G.P. Sosnovsky. Ust-Kuyum, 1936 [13. P. 20, Fig. 23]

В заключение стоит отметить еще одну выставку Алтайского государственного краеведческого музея под названием «#БылоСтало». Она состоялась в Барнауле с марта по июнь 2022 г. На ней были представлены результаты реставрационных работ, проведенных за последние 15 лет [14]. В этом выставочном проекте демонстрировалось около 50 предметов из коллекций: «Этнография», «Археология», «Мебель», «Изобразительное искусство», «Литье», «Иконы», «Коллекция редкой книги». Среди них был этюд Г.И. Чорос-Гуркина «Погребение». Предметный ряд выставки дополняли фотографии представленных экспонатов до момента их реставрации. Около 4,5 тыс. посетителей смогли оценить работу реставраторов. В рамках проекта демонстри-

руемые произведения также были представлены в мобильном приложении «Artefact» на платформе для создания интерактивных гидов с технологией дополненной реальности Минкультуры России. Около 400 человек смогли «удаленно» познакомиться с публикуемым экспонатом благодаря использованию музеем современных технологий. В настоящее время фондовое собрание Алтайского государственного краеведческого музея, который в этом году отмечает свое 200-летие, включает более 200 тыс. единиц хранения. Каждый музейный предмет является своеобразным «свидетелем» исторического прошлого, а также частью культурного наследия России. Есть в собрании музея и коллекция живописи первого профессионального художника Алтая Григория Ивановича Чорос-Гуркина.

Список источников

1. *Сосновский Г.П.* Раскопки Куюмского могильника в 1932, 1936 гг. // Эпоха энеолита и бронзы Горного Алтая. Ч. 1 / А.П. Погожева, М.П. Рыкун, Н.Ф. Степанова, С.С. Тур. Барнаул : АзБука, 2006. С. 118–129.
2. *Сосновский Г.П.* Ойротская автономная область, 1936 г. // Археологические исследования в РСФСР 1934–1936 гг. / ред. В. В. Гольмстен. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941. С. 304–306.
3. *Тишкин А.А.* Исследования Г.П. Сосновского на Алтае // Изучение древней истории Северной и Центральной Азии: от истоков к современности / отв. ред. В.И. Молодин. Новосибирск : Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2022. С. 54–56. DOI 10.17746/7803-0328-2.2022
4. *Марсадоллов Л.С.* Памятники ранних кочевников в Усть-Куюме на Алтае (по раскопкам Г.П. Сосновского и Г.П. Сергеева) // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. 1981. Вып. 22. С. 11–22.
5. *Китова Л.Ю.* Георгий Петрович Сосновский // Российская археология. 2010. № 3. С. 146–153.
6. *Стрельцов С.А.* Григорий Иванович Гуркин. Л : Художник РСФСР, 1966. 72 с.
7. *Эдоков В.И.* Г.И. Гуркин: Очерк о жизни и творчестве. Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1967. 118 с.
8. *Григорий Иванович Чорос-Гуркин.* Альбом (на рус., алт. и англ. яз.) / ред. Р.М. Еркинова. Алтай : Ак-Чечек, 1994. 56 с.
9. *Национальный музей Республики Алтай им. А.В. Анохина (НМРА).* Книга поступлений основных фондов (КП ОФ) 9887/13. Г.И. Гуркин. Письмо П.А. Якимову от 26 мая 1930 г.
10. *Национальный музей Республики Алтай им. А.В. Анохина (НМРА).* Книга поступлений основных фондов КП ОФ 10040/7. Г.И. Гуркин. Мои сведения о некоторых знакомых мне лицах.
11. *Тарасов Н.В.* В Государственной академии истории материальной культуры // Историк-марксист. 1936. № 2 (054). С. 173.
12. *Государственный архив Республики Алтай (ГАРА).* Ф. 64. Оп. 1. Д. 36. Л. 19.
13. «*Какими красками опишу тебя, мой славный Алтай?*»: альбом-каталог выставки / под ред. Р.М. Еркиновой. Горно-Алтайск : БУРА НМРА ; Самара : Арт-Лайт, 2020. 80 с.
14. *Катренко Н.* Вторая жизнь экспонатов // Вечерний Барнаул. 2022. № 43. С. 4.

References

1. Sosnovskiy, G.P. (2006) Raskopki Kuyumskogo mogil'nika v 1932, 1936 gg. [Excavations of the Kuyum burial ground in 1932, 1936]. In: Pogozheva, A.P., Rykun, M.P., Stepanova, N.F. & Tur, S.S. *Epokha eneolita i bronzy Gornogo Altaya* [Chalcolithic and Bronze Age of Gorny Altai]. Vol. 1. Barnaul: AzBuka. pp. 118–129.
2. Sosnovskiy, G.P. (1941) Oyrotskaya avtonomnaya oblast', 1936 g. [Oirat Autonomous Region, 1936]. In: Goltmsten, V.V. (ed.) *Arkheologicheskie issledovaniya v RSFSR 1934–1936 gg.* [Archaeological research in the RSFSR 1934–1936]. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 304–306.
3. Tishkin, A.A. (2022) Issledovaniya G.P. Sosnovskogo na Altae [G.P. Sosnovsky's research in Altai]. In: Molodin, V.I. (ed.) *Izuchenie drevney istorii Severnoy i Tsentral'noy Azii: ot istokov k sovremennosti* [Study of the ancient history of Northern and Central Asia: From origins to the present]. Novosibirsk: SB RAS. pp. 54–56. DOI: 10.17746/7803-0328-2.2022

4. Marsadolov, L.S. (1981) Pamyatniki rannikh kochevnikov v Ust'-Kuyume na Altae (po raskopkam G.P. Sosnovskogo i G.P. Sergeeva) [Monuments of early nomads in Ust-Kuyum in Altai (based on excavations by G.P. Sosnovsky and G.P. Sergeev)]. In: *Arkheologicheskii sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha* [Archaeological collection of the State Hermitage]. Vol. 22. pp. 11–22.
5. Kitova, L.Yu. (2010) Georgiy Petrovich Sosnovskiy [Georgy Petrovich Sosnovsky]. *Rossiyskaya arkheologiya*. 3. pp. 146–153.
6. Streltsov, S.A. (1966) *Grigoriy Ivanovich Gurkin*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
7. Edokov, V.I. (1967) *G.I. Gurkin: Ocherk o zhizni i tvorchestve* [G.I. Gurkin: Essay on life and work]. Barnaul: Alt. kn. izd-vo.
8. Erkinova, R.M. (ed.) (1994) *Grigoriy Ivanovich Choros-Gurkin. Al'bom (na rus., alt. i angl. yaz)* [Grigory Ivanovich Choros-Gurkin. Album (in Russian, Altai and English)]. Altay: Ak-Chechek.
9. Gurkin, G.I. (1930) *Pis'mo P.A. Yakimovu ot 26 maya 1930 g.* [Letter to P.A. Yakimov dated May 26, 1930]. National Museum of the Altai Republic named after. A.V. Anokhin (NMRA). Book of receipts of fixed assets (KP OF) 9887/13..
10. Gurkin, G.I. (n.d.) *Moi svedeniya o nekotorykh znakomykh mne litsakh* [My information about some people I know]. National Museum of the Altai Republic named after. A.V. Anokhin (NMRA). Book of receipts of fixed assets KP OF 10040/7.
11. Tarasov, N.V. (1936) V Gosudarstvennoy akademii istorii material'noy kul'tury [In the State Academy of the History of Material Culture]. *Istoriik-marksist*. 2(054). pp. 173.
12. The State Archive of the Altai Republic (GARA). Fund 64. List 1. File 36. p. 19.
13. Erkinova, R.M. (ed.) (2020) "*Kakimi kraskami opishu tebya, moy slavyuy Altai?*": *al'bom-katalog vystavki* ["What colors shall I use to describe you, my glorious Altai?": an exhibition catalog album]. Gorno-Altaysk: BURA NMRA; Samara: Art-Layt.
14. Katrenko, N. (2022) *Vtoraya zhizn' eksponatov* [A second life of exhibits]. *Vecherniy Barnaul*. 43. pp. 4.

Сведения об авторах:

Тишкин А.А. – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой археологии, этнографии и музеологии Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: tishkin210@mail.ru

Филиппова О.Г. – кандидат исторических наук, заведующая отделом развития Алтайского государственного краеведческого музея (Барнаул, Россия). E-mail: ogfilippova@yandex.ru

Erkinova R.M. – кандидат искусствоведения, директор Национального музея Республики Алтай им. А.В. Анохина (Горно-Алтайск, Россия). E-mail: rimma.erkinova@mail.ru

Тишкина Т.В. – кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры археологии, этнографии и музеологии Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: tvtishkina@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Tishkin A.A. – Doctor of History, Professor, Head of Department of Archaeology, Ethnography and Museology, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: tishkin210@mail.ru

Filippova O.G. – Candidate of Historical Sciences, Head of Development Department, Altai State University of Local Lore (Barnaul, Russian Federation). E-mail: ogfilippova@yandex.ru

Erkinova R.M. – Candidate of Art History, Director of the National Museum of the Altai Republic. D. in Art History, Director of the A.V. Anokhin National Museum of the Altai Republic (Gorno-Altaysk, Russian Federation). E-mail: rimma.erkinova@mail.ru

Tishkina T.V. – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Archaeology, Ethnography and Museology Department, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: tvtishkina@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 12.02.2023;
одобрена после рецензирования 22.04.2023; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 12.02.2023;
approved after reviewing 22.04.2023; accepted for publication 15.11.2023.

Научная статья

УДК 39:069

doi: 10.17223/22220836/52/25

МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО МОНГОЛИИ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ИДЕОЛОГИИ

Дмитрий Викторович Ушаков¹, Владислав Игоревич Терентьев²

¹ *Институт философии и права Сибирского отделения Российской академии наук,
Новосибирск, Россия*

² *Независимый исследователь, Кяхта, Россия*

¹ *ushakovdmitrii@mail.ru*

² *vlad33@bk.ru*

Аннотация. Анализируются современные тенденции в музейном деле Монголии с целью определения в данном процессе элементов государственной идеологии. В качестве примера рассматриваются четыре региональных музея, государственный музей им. маршала Г.К. Жукова, «Тюркский мемориальный комплекс Хөшөө Цайдам» и Национальный музей Монголии. Исследуется идейное влияние экспозиций на формирование национального сознания, сохранение и трансляцию исторической памяти народа. Определяется характер отношения к архитектурным памятникам в столице и к природному и историко-культурному наследию в провинции. Демонстрируется специфика государственной идеологии Монголии, базирующейся не только на презентации имперского прошлого, но и на региональных специфических компонентах и стремлении к более широкому диалогу культур.

Ключевые слова: Монголия, музеи, идеология, экспозиции, этнополитика

Для цитирования: Ушаков Д.В., Терентьев В.И. Музейное дело Монголии как выражение государственной идеологии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 280–294. doi: 10.17223/22220836/52/25

Original article

MONGOLIAN MUSEUMS AFFAIRS AS AN EXPRESSION OF STATE IDEOLOGY

Dmitry V. Ushakov¹, Vladislav I. Terentyev²

¹ *Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,
Novosibirsk, Russian Federation*

² *Independent researcher, Kyakhta, Russian Federation*

¹ *ushakovdmitrii@mail.ru*

² *vlad33@bk.ru*

Abstract. Traditionally, modern museums have cultural, educational and interactive functions, creating a link between the expositions and the visitors by forming a concrete idea about the presented items for the latter. Often state museums act as a venue for representing a state ideology, which is displayed in exhibition halls creating a worldview of the country's citizens. The presented article studies examples of several museum expositions in Mongolia:

four regional, two state and the National Museum of Mongolia, which is perhaps the main museum of the country. The purpose of this work is to identify the modern Mongolian state ideology represented in the museum projects. The research materials are based on the authors' personal observations.

Provincial museums present historical, cultural and natural details of a particular area. In this manner, museums located in the west of Mongolia, in a region known for its ethnocultural uniqueness, are of particular interest. Here the demonstrations of local specificity is carried out in various ways: exhibiting unique clothing of different ethnic groups, presenting local history with its key heroes, and etc.

These features disappear at the national level, in the main museum of the country. In this museum, the expositions clearly trace the state concept of the Mongolian historical development, which starts from the Hunnu state. The museum gives a priority to the exposition materials representing the Mongol Empire and its founder, the legendary Genghis Khan. It also noticeably signifies a change in political course: the transition from socialism to democracy.

When the construction of the Genghis Khan Museum is completed, the unofficial status of the "main museum of the country" will pass to it most likely. It is symbolic that the museum is located on the site of the demolished Museum of Natural History, the former State Historical – the first museum in the country. A specific state ideology is manifested in this museum project, which includes not only elements of extra-ethnic nomadic culture, imperial symbols and images of Genghis Khan, but also unique local components: local history, ethnic culture and nature.

Summing up, some minor conclusions must be noted, according to which the policy of designing and building new museums instead of renovating, restoring and reconstructing old objects is a general trend in modern world practice. In addition to this, there is one more feature in Mongolia – the refusal to preserve religious and architectural objects both in the province and in the capital, again due to the logic of the state ideology formation.

Keywords: Mongolia, museums, ideology, expositions, ethnopolitics

For citation: Ushakov, D.V. & Terentyev, V.I. (2023) Mongolian museums affairs as an expression of state ideology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 280–294. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/25

На формирование этнического сознания и национальной идеологии значительное влияние оказывают сведения о важнейших исторических событиях, происходивших с представителями этого народа в прошлом. Музеи как хранители культурных образцов человеческой деятельности несут информацию, содержащую историческую память народа. Более того, именно хранимые в музеях артефакты работают против искажения истории в угоду политической конъюнктуры. Через экспозиции музеев, по сути, осуществляют информационную трансляцию культурных компонентов между поколениями, а также представляют сущностную ценность и для других народов. Именно музейные фонды, заключая в себе сакральный смысл, во время военных нападений захватывались врагами в первую очередь, чтобы не оставалась историческая память покоряемого народа.

В этом смысле ресурс культурно-исторического наследия является не менее значимым, чем территория или природные богатства конкретного региона. Борьба за подобный ресурс становится важной в аспекте воспроизводства этнического самосознания нового поколения представителей любого народа, который создает в процессе своей жизнедеятельности эти культурные артефакты. Вместе с тем Монголия и в целом монгольская культура не чужда многим другим культурным влияниям, в том числе и европейским, и сама формировалась не только как сугубо центральноазиатская, а в большей сте-

пени как один из мощнейших евразийских центров, которым и была в имперский период истории.

Значение музеев для этнополитики как способа целенаправленного воздействия на самосознание, деятельность и судьбу этнических общностей сложно переоценить. Музейные экспозиции могут поддерживать те или иные политические и идеологические ориентиры или противоречить им. Хранящиеся в музеях артефакты порой принципиально противоречат формированию новой политической парадигмы, а современные политические условия диктуют иную интерпретацию ранее уже научно задокументированных экспонатов.

Формирование исторических музейных экспозиций включает в себе принципы хронологического расположения экспонатов, созданных людьми одной культуры. Одновременно с этим многие из экспонатов репрезентируют процессы взаимодействия с представителями иных культур. Баланс между крайностями национальной самостоятельности и ситуациями встречи представителей разных народов, взаимообогащения культур в каждый конкретный момент решается конкретным историком, музейным работником, составляющим музейную композицию и вынужденным совмещать эти аспекты.

Воспитание будущего поколения невозможно без осознания музейными сотрудниками целей социального развития, четких оценок как прошлого и настоящего, так и относительно ясного видения ориентиров будущего. При этом требуется понимание того, как данные оценки могут отразиться на восприятии представителей собственного народа и на понимании их носителями других культур, посещающих данный музей. Именно внутренний и внешний аспекты нацистроительства и этнополитики интересуют нас в процессе изучения музейного дела Монголии.

В современной Монголии государственная идеология официально отсутствует. В условиях конституционно декларируемого демократического плюрализма в Монголии единая идеология, по сути, запрещена, как и в некоторых других постсоциалистических странах. В этом проявляется неизгладимое наследие предыдущей эпохи, пропитанной конкретной идеологией марксизма-ленинизма и риторикой интернационального братства. В стремлении отказа от исторического периода, в который, по существу, и формировались основные общественные институты нынешней Монголии, демократические лидеры нач. 1990-х гг. отрицательно относились к самой возможности монополизации единой идеологии.

Тем не менее идеи, на которых базируется современное монгольское общество, регулярно прослеживаются не только в официальной политической риторике, повседневных общественных отношениях, но и в музейных экспозициях, принципах создания новых музейных комплексов и во всей политике сохранения и трансляции этнокультурного наследия. Учитывая высокую степень традиционности монгольского общества, оно само генерирует предельно ограниченное пространство смыслов и ценностей, из которых складывается идеология. Да и само декларирование отсутствия идеологии является определенной идеологией.

Музеи традиционно призваны выполнять коммуникативную социальную функцию, осуществлять связь между экспозиционными предметами и посетителями, доносить до последних четкие конкретные смыслы. В данной ста-

тье нас интересуют способы и практики музейного дела в Монголии, которые выстраивают в сознании гражданина систему идей о стране и нации.

28 января 2021 г. Великий государственный хурал Монголии утвердил первый в новейшей истории страны специальный «Закон о музеях», в котором под словом «музей» понимается «некоммерческое, культурно-исследовательское учреждение, ответственное за регистрацию, сбор, сохранение, исследование и пропаганду культурных ценностей». Согласно документу, предполагается классификация музеев на национальные, государственные и региональные [1].

Анализ музейного дела современной Монголии позволяет проследить постепенный отход на общенациональном уровне от презентации этнического разнообразия страны в сторону демонстрации Монголии как страны кочевников с регулярной отсылкой к имперскому историческому прошлому. Элементы внеэтнической кочевой культуры, образы Чингисхана и Монгольской империи XIII в. становятся сегодня ключевыми национальными идеями, но и среди них существует противостояние, возникающее в силу некоторой усталости общества от героизации Великого хана и постоянного обращения в прошлое с целью легитимации настоящего и всех ему сопутствующих процессов. На местном уровне, наоборот, четко выражено стремление к демонстрации региональной идентичности с акцентом на необычные, присущие исключительно данной местности объекты.

Если не считать частные организации и районные музеи и выставочные залы (по существу являющиеся Домами культуры), то на настоящий момент в стране функционирует 12 основных государственных и 24 региональных музея. В качестве примеров музейного дела Монголии рассмотрим, во-первых, существующие экспозиции отдельных музеев по трем категориям: региональные музеи Баян-Ульгийского, Ховдского, Говь-Алтайского аймаков и музей Увс аймака им. маршала Ю. Цэдэнбала; государственный музей «Тюркский мемориальный комплекс *Хөшөө Цайдам*» в Архангайском аймаке, государственный музей им. маршала Г.К. Жукова в Улан-Баторе и Национальный музей Монголии. Во-вторых, обозначим общую траекторию современного музейного дела в стране через характеристику государственной политики в отношении сохранения наследия и проектирования и строительства новых музеев. Акцент на рассмотрении музеев Западной Монголии обусловлен спецификой региона, выраженной в неповторимом и довольно сложном этническом составе и средневековой политической истории тюрко-монгольского пограничья.

В отличие от широко известных в западном [2] и отечественном монголоведении постулатов о важной роли наследия Чингисхана и его империи в структуре национальной идентичности, мы попытаемся также показать значимость экспозиций провинциальных музеев, выражающих региональные компоненты государственной идеологии. В процессе описания музеев мы будем стремиться к представлению экспозиционного пространства с точки зрения рядового посетителя, чтобы обратить больше внимания не на научность и грациозность воплощения в реальности тематико-экспозиционных планов, а на возможные пути и механизмы влияния экспозиции на формирование национального сознания.

Музей Баян-Ульгийского аймака интересен тем, что он вполне типичен как региональный, но благодаря тому, что в аймаке 89% населения составляют этнические казахи, он имеет свою уникальность. Перед зданием, выполненным в модернистском стиле, разбит палисадник, в котором демонстрируются каменные изваяния хуннского и тюркского периодов. В фойе музея также представлены гранитные изваяния тюркского периода и мельничные жернова. Природный ландшафт и разнообразие животного мира отображены в больших красочных, панорамных реконструкциях. Относительно небольшой раздел занимает экспозиция буддийских реликвий (молитвенные манускрипты, медные статуэтки, ваджры, чайник и морская раковина). Рядом размещен шаманский бубен без других атрибутов шаманизма. Возможно, что для мусульманской культуры важно показать иные религии в единой совокупности.

Отдельный стенд посвящен знамени города и алтайским казахам, кочевавшим в поймах рр. Бухтарма и Иртыш. Несколько разрозненна большая экспозиция, посвященная периоду первой монгольской революции 1911 г., сопутствующих военных событий 1911–1912 гг. и Гражданской войне в Советской России 1918–1922 гг. В данном разделе выставлены портрет Хатан-Батора Максаржава, рисунки пыток, применявшихся к населению, карта движения белых и красных войск с обозначением мест боевых столкновений. Отдельная большая экспозиция представлена в виде художественной панорамы битвы сентября–октября 1921 г. возле оз. Толбо, во время которой войска красных командиров К.К. Некунде-Байкалова и Хатан-Батора Максаржава (представлены их бюсты) на протяжении 44 суток до прихода подкрепления сдерживали натиск окруживших их частей бывшей унгерновской армии, возглавляемых А.П. Кайгородовым, И.Г. Казанцевым и А.С. Бакичем. Панораму дополняют предметы того периода. Битва на оз. Толбоо – ключевое историческое событие перехода Западной Монголии в своем развитии от маньчжурского к социалистическому этапу. На берегу самого озера установлены два памятника. Битва являлась важной в период существования МНР как способ выражения региональной идентичности.

Символом кочевничества и одним из центральных экспонатов является казахская юрта с полным убранством, а также чучело белой лошади в отделанной серебром упряжи и с седлом, другие разнообразные седла, в том числе и для езды на олене. На стене зала размещена огромная картина с традиционным пейзажем и пастухом, поймавшим арканом дикого жеребца. Богато представлены деревянная, берестяная утварь и бытовые предметы. Значительны часть экспозиции представляют традиционные казахские музыкальные инструменты, вышивки одеял и подушек, серебряные женские и мужские украшения (ножи, табакерки, подвески).

Широко экспонируется социалистический период: портреты космонавтов Ж. Гуррагчаа и В.А. Джанибекова, советского лидера Л.И. Брежнева и монгольского руководителя Ю. Цэдэнбала, а также передовиков социалистического производства, национальных героев, знаменитых спортсменов, партийных и общественных деятелей. Представлены грамоты, ордена, награды героев, и результаты их труда: макеты молочной продукции, снопы зерна, чучела огромного барана и козы тонкорунной породы. Демонстрируются

профессиональные инструменты – каменщика, электросварщика, электро-монтажника, ружье охотника и др.

За последнее десятилетие значительного идеологического изменения в композициях не произошло, хотя следовало бы ожидать смещения акцентов с социалистического прошлого на презентацию демократической современности. В то же время серьезным изменениям подверглась центральная площадь г. Ульгий рядом с музеем. В 2013–2014 гг. были демонтированы бюсты В.И. Ленина и Д. Сухэ-Батора, стоявшие перед зданием Правительства аймака, и снесен памятник-стела героям Гражданской войны. На месте памятника планируется установка инсталляции беркута как казахского национального символа свободы.

Идейная направленность Музея Ховдского аймака Монголии (основан в 1950 г., насчитывает порядка 4 тыс. единиц хранения) в исторической части логично вытекает из экспозиций, представляющих природно-климатические условия и биологическое разнообразие региона. Данный подход позволяет представить мир первобытного человека в конкретных географических условиях. Начало социально-исторической части экспозиции представлено каменными орудиями и петроглифами, которые наряду с изображением сцены охоты представляют человека, едущего в кибитке, сопровождаемой конными вооруженными войнами. Тем самым символы наскальных рисунков становятся носителями информации о социальном неравенстве, зарождении властно-подданнических отношений, и – главное – символами кочевой культуры. Эпоха бронзы достаточно хорошо представлена литыми ножами, топорами и наконечниками стрел [З. С. 305].

Карты первых государственных образований, последующих завоеваний и процесса освоения территории являются отличительной чертой исторических музеев. Важное место отводится картографированию государства хунну и последующих государств вплоть до Монгольской империи. В данном контексте важное место в экспозиции занимает портрет Чингисхана.

Одним из ключевых факторов формирования и трансляции этничности является создание письменного языка, о чем повествует следующая часть экспозиции, посвященная созданию и развитию монгольской письменности. На плакатах представлены примеры написания слов в разных системах письма: старомонгольском *монгол бичиг*; *соёмбо бичиг*; квадратном *дөрвөлжин үсэг*, ойратском «ясном письме» *тод бичиг*. Карты распространения письменностей визуально позволяют понять районы их бытования. Здесь же демонстрируется портрет Дзанабадзара – первого монгольского Богдо-гэгэна, фактически теократического правителя Внешней Монголии, гениального скульптора, разработчика одного из вариантов монгольского письма *соёмбо*, оригинального стиля портретной живописи в буддийском искусстве. Письменные памятники, представленные в данном выставочном зале, дополняют представление посетителя о масштабах распространения буддийской культуры.

Структурной особенностью музея Ховдского аймака является наличие зала № 3 «Джунгарское ханство», экспонаты которого иллюстрируют завоевания джунгар, роль личности Галдана Бошогту хана и ойратской письменности *тод бичиг* в истории региона и, соответственно, всей страны. Портрет Галдана Бошогту хана представлен в качестве одного из наиболее важных

экспонатов. Помимо этого, в центре самого г. Ховд, перед зданием администрации аймака, установлен памятник этому историческому герою, к которому, по сложившейся традиции, в начале празднования традиционного летнего праздника *Наадам* воздают почести представители местной администрации.

Особым наглядным пособием в музее являются макеты – визуальное представление древнего расположения наиболее значимых построек, в большинстве своем не существующих в настоящее время. Первым показан макет центральной площади города, затем – макет древнего буддийского монастыря *Шар сүм*, окончательно разрушенного в начале ХХI в. После монастыря размещен макет маньчжурской крепости в дореволюционном Ховде (по старому написанию – г. Кобдо), от которой сегодня реально остались лишь развалины оплывших стен, выложенных из кирпича-сырца.

В зале, посвященном маньчжурскому периоду, выставлены кольчуга, наконечники тяжелой алебарды и кандалы, предназначенные для поверженных, но непокоренных ойратов. Патриотические чувства воспитывают наглядные плакаты с подробными рисунками девяти изощренных в своей жестокости пыток и наказаний, применявшихся завоевателями для покорения местного населения. Рядом представлены образцы оружия победы над врагами-захватчиками (пушка, ружья, палаш). Именно акцент на предметах военной истории данного периода позволяет посетителю интерпретировать цинское господство как неестественное для страны и общества время противостояния маньчжуров и ойратов.

Этнографическую часть экспозиции начинает плакат с изображением разных видов инструментов для нанесения печатей-клейм (монг. *тамга*) на скот. Разнообразие печатей позволяет представить этносоциальную структуру Западной Монголии, поскольку у каждого рода (монг. *овог*) имеется своя тамга. На плакате изображены тамги различных этнических общностей аймака: дербетов, олетов, захчинов, торгуудов, мингатов, урянхайцев, халха, казахов и тувинцев. В отдельной комнате с двумя застекленными витринами вдоль стен демонстрируется национальная одежда представителей указанных общностей. Путем размещения одежды и этнической карты также ограничивается набор методов презентации этнического состава страны в Национальном Музее Монголии и в музее Увс аймака, которые будут рассмотрены далее. Достаточно богато представлены атрибуты кочевой жизни (инкрустированные серебряными бляхами седла, упряжь, кнут *ташуур*, огромный чугунный полковой котел, а также традиционные бронзовые термосы, мужские и женские ювелирные украшения (традиционные ножи, ремни, курительные трубки, табакерки и головные уборы).

Отдельный экспозиционный зал включает предметы духовной культуры с религиозными артефактами буддийской веры: написанные на тканевых свитках мантры, рисунки, бронзовые и серебряные изваяния божеств, инкрустированные серебром музыкальные инструменты. Завершается экспозиция предметами советской эпохи. Здесь размещены военная форма высших армейских чинов, награды и образцы оружия борьбы с японскими захватчиками: артиллерийский снаряд, винтовки, шашки, японский меч *катана*, пулемет Максима, бюст вождя Д. Сухэ-Батора, портреты героев войны на р. Халхин-гол, военачальников, общественных и государственных деятелей.

В целом экспозиция музея Ховдского аймака в идеологическом аспекте представляет историю становления и развития этнической самобытности западных монголов (и их предков – ойратов), проживающих на данной территории: начиная от природной детерминации к становлению социальной структуры через отстаивание своей территории, к развитию собственной культуры, пронесенной сквозь века до современности. Несмотря на традиционную для краеведческих музеев логику представления экспозиций, демонстрируемой Ховдским музеем, следует отметить ее как выверенную временем и достаточно эффективную при реализации воспитательно-образовательной функции.

Со сменой руководства страны и переходом к демократическому пути и рыночной экономике политические установки диктуют новый «социальный заказ», в основу которого положено отрицание социалистического периода истории Монголии, чаще всего интерпретируемого как негативный опыт прошлого. Такой подход к «пересмотру» периода МНР может привести к игнорированию и исключению соответствующих артефактов из экспозиции музеев в угоду трансляции демократической идеологии. Так, например, в музее г. Ховд в 2018 г. была выделена отдельная комната с атрибутами современной власти (национальный флаг, государственный герб, современная Конституция 1992 г.), портретом и национальным костюмом экс-президента Монголии Ц. Элбэгдоржа, его личными вещами. Кроме этого, значительным обновлением и созданием новой современной экспозиции является строительство и открытие в Ховде в 2011–2013 гг. нового павильона, в котором представлены юрты всех народов, проживающих в Западной Монголии, вместе с полным внутренним убранством.

Близкими по идейному содержанию, но с меньшей долей концептуализации, в сравнении с Ховдским музеем, можно считать экспозицию музея Говь-Алтайского аймака. Находящееся в г. Алтай здание музея построено в победном советском стиле с колоннами и пятиконечной звездой на фасаде. Перед зданием выставлены гранитные жернова, оленный камень и изваяние хуннской эпохи. Внутри помещения древность представлена преимущественно экспонатами эпохи бронзы. Экспозицию предваряют плакаты с фотографиями, далее в вертикальных витринах размещены подлинники: фрагменты каменных изваяний, литая бронзовая пантера, наконечники топоров, бляхи сёдел, удила и другие элементы упряжи, статуэтка лошади, в обязательном порядке символизирующая номадизм [3. С. 307].

Важными экспонатами этого музея являются предметы религиозно-культурного характера: холстяные изображения-танки божеств и защитников веры, пиалы из человеческих черепов, гадальные кости, раковины и четки, маски для проведения мистерии *цам*, бронзовые изображения Будды. В этнографической части, как и в других провинциальных краеведческих музеях, представлены традиционная одежда и отдельные повседневные предметы: например, фарфоровые вазы, коллекция замков, выкованных из железа. Особый интерес представляют картины монгольского быта знаменитого художника Б. Шаравы. Советская эпоха представлена, как и в музее Ховдского аймака, формой высших армейских чинов (генеральской и маршальской).

При значительной тематической традиционности музеев Ховдского, Говь-Алтайского и Увс аймаков последний отличается своей мемориальной

принадлежностью: он посвящен маршалу Ю. Цэдэнбалу (1916–1991), родившемуся в данной провинции на территории современного сомона Давст (административно-территориальная единица, входящая в состав аймака). По этой причине начальная экспозиция наиболее содержательно представляет основные этапы жизни и деятельности государственного лидера Монгольской Народной Республики.

В вестибюле музея экспонированы бюст и портреты маршала. На стенах фойе второго этажа размещены картины и многочисленные семейные фотографии родителей, супруги и детей Ю. Цэдэнбала, что демонстрирует значимость семейных ценностей, играющих, пожалуй, ведущую роль для руководителя страны. Фотоматериалы и архивные документы личного характера освещают важнейшие жизненные события маршала: получение высшего образования, путь к власти, создание Совета Министров МНР, первым председателем которого стал Ю. Цэдэнбал, встречи с советским лидером Н.С. Хрущевым и с главами других государств. В горизонтальных витринах представлены личные вещи: награды, светильник, очки с футляром, пиала, шариковая ручка с листом бумаги, небольшая коллекция почтовых марок, бритвенные принадлежности [3. С. 308].

Историко-этнографический раздел экспозиции начинается с эпохи бронзы, представленной бронзовыми ножами, наконечниками стрел, каменными формами для литья. В витрине размещена реконструкция захоронения человека, а на стене – рельефная географическая карта аймака с загорающимися лампочками в местах наиболее значимых находок. В отдельном зале расставлены манекены в национальных костюмах разных народов, населяющих Увс аймак. Одежды наглядно демонстрируют этническую структуру и культурное разнообразие населения данной территории. Здесь же выставлены предметы бытовой культуры, народного творчества и искусства: женские украшения, курительные трубки, ножи и кресала из серебра и других драгоценных материалов.

Важным этнополитическим компонентом исторического раздела является тематика становления государственности, деятельность правителей, борьба за территорию монгольского народа. Значимые стенды посвящены эпохе правления создателя монгольского государства. Здесь представлены портрет Чингисхана, карты завоеваний, генеалогическое древо его потомков, одно из его знамен. Рядом расположены материалы о развитии Джунгарского ханства и о его наиболее известном правителе хане Галдан Бошогту.

Отдельный зал посвящен развитию духовной культуры, начиная от атрибутов ранних верований – шаманизма и тэнгрианства, где представлены шаманские костюмы, бубны, головные уборы, фотографии шаманов, и заканчивая экспонатами ведущей национальной религии – буддизма: красочным алтарем со статуэтками Будды, курительницами, буддийскими ступами и изображениями-танками.

Народное творчество в музее Увс аймака представляют картины праздников. Здесь же показана резьба по дереву – это искусно выполненные деревянные статуэтки с сюжетами о современных буднях простых скотоводов и рабочих: строителей, геологов. В зале, посвященном социалистическому периоду, выставлены документы по развитию письменного языка, материалы, информирующие о деятельности органов власти, и фотографии, свидетель-

ствующие об успехах взаимодействия народов МНР и СССР в деле покорения космоса и освоения Арктики.

В отличие от региональных музеев, основная роль которых заключается в сохранении и трансляции следующим поколениям исторической памяти и важнейших ценностей народа (т.е. то, что мы понимаем под словосочетанием «внутриполитическая функция»), экспозиции «Тюркский мемориальный комплекс *Хөшөө Цайдам*» в долине р. Орхон Архангайского аймака неподалеку от г. Хархорин и музей маршала Г.К. Жукова (в г. Улан-Батор) нацелены на внешнюю политику. Помимо сохранения исторической памяти об определенных событиях, они более значимы для сохранения позитивных отношений с представителями иных государств.

Политическая история Тюркского каганата тесно связана с памятниками развития языка и письменности, свидетельствующими о формировании социальной организации тюркских народов. Создание комплекса *Хөшөө Цайдам* финансировалось правительством Турции. Благодаря решению монгольских властей совместными усилиями с турецкими специалистами в 2010 г. был создан комплекс, включающий в себя постоянный и временный выставочные залы, а также открытую площадку. Монгольское правительство фактически разрешило потомкам тюрков, покинувших Монголию в VII в., представителям иного государства, активно участвовать в создании этого музея. В крытые павильоны были перемещены оригинальные стелы, свидетельствующие о деятельности Бильге-хана и Кюль-тегина. На месте расположения подлинников были установлены копии этих памятников. В экспозиции музея представлены каменные трехметровые глыбы с выбитыми на них руническими надписями; каменные бабы, символизирующие деятелей данной эпохи; большие каменные черепахи, поддерживающие ранее на своих спинах другие стелы. Музей является объектом, охраняемым ЮНЕСКО, включенным в объект Всемирного наследия – культурный ландшафт долины р. Орхон.

Другой важный во внешнеполитическом аспекте музей маршала Г.К. Жукова (открыт в 1979 г.) в Улан-Баторе тесно связан с почитанием этого легендарного советского полководца, сыгравшего ведущую роль в победе над японцами и руководившего совместными действиями советских и монгольских войск на р. Халхин-гол. Рядом с музеем находится площадь с памятником Георгию Константиновичу. Во дворе музея выставлены два артиллерийских орудия. В фойе посетителей встречают гипсовый бюст героя и его изречение, переведенное на монгольский язык. В залах представлены экспонаты, посвященные разным знаменательным датам и основным вехам жизненного пути полководца: фотографии, документы, оружие. Экспозиция отражает не только исторические события времен войны на р. Халхин-гол, но и весь жизненный путь маршала. Пространство военных действий представляет карта с фотографиями разных героев этих боев [З. С. 309].

Музей маршала Г.К. Жукова имеет как непосредственную направленность памяти о тех, кто отстаивал независимость Монголии, так и дань дружбе советского и монгольского народов. Музей и прилегающая площадь им. Г.К. Жукова становятся центральными пунктами во время празднования Дня Победы в Великой Отечественной войне, демонстрируя таким путем важность локации в сохранении позитивного характера современных российско-монгольских отношений.

Национальный музей Монголии (НММ), возникший в 1991 г. путем совмещения трех отделов Центрального музея и Музея Революции, располагается в бывшем здании Музея Революции в Улан-Баторе, построенном в 1971 г. До 2008 г. назывался Монгольский национальный исторический музей. В настоящее время НММ состоит из девяти постоянных экспозиций, насчитывающих ок. 50 тыс. экспонатов [4. С. 82].

Концепция исторического развития Монголии в социалистический период основывалась на марксистско-ленинском подходе. Период существования племенного союза хунну, «раннего государства» сяньби и «раннефеодальных государств» жужжаней, тюрков, уйгуров и киданей – это время «разложения первобытнообщинного строя и складывания феодальных отношений на территории Монголии» [5. С. 657]. История «новой» Монголии, по мнению социалистических историков, началась после революции 1921 г. и создания МНР в 1924 г., когда молодая страна вступила на «некапиталистический путь». Таким образом, провозглашение МНР – это создание Монголии, а кочевые государства конца I тыс. до н.э. – I тыс. н.э. рассматривались как предыстория страны. Современный взгляд удревяет политическую историю государства, связывая его происхождение напрямую со временем возникновения державы хунну.

Древнему периоду посвящен зал № 2 «Древние государства на территории Монголии». В экспозиции размещены карты перечисленных выше политических образований, на которых обозначены границы современной Монголии. Так, современное пространство помещается в период соответствующего государства древности. Здесь четко выражен широко распространенный подход к пониманию исторического процесса Монголии, обозначающий ее преемницей древних и раннесредневековых кочевых государств Центральной Азии. Впрочем, уже название экспозиционного зала говорит само за себя. В условиях поиска себя на геополитической карте Евразии и стремления избавиться от комплекса «младшего брата», на всем протяжении социалистического периода следовавшего по пути «старшего», подобные практики для данной вновь молодой демократической страны являются максимально актуальными. Сама смена социалистического курса демократическим нашла отражение в экспозиции зала № 9 «Демократическая Монголия» [4. С. 83].

Как известно, важнейшее место в современном гражданском самосознании и консолидации монголов как нации занимают образы Чингисхана и Монгольского государства XIII в. Несмотря на то, что история средневековой Монголии включает в себя как минимум период Джунгарского ханства, о чем ярко свидетельствуют региональные музеи, в НММ внимание обращено исключительно на государство Великого хана и его потомков. Данная тема выделена в отдельный зал № 4 «Монгольская империя».

В контексте музейной экспозиции технологии выстраивания современной демократической идентичности в каком-то роде напоминают социалистический подход: высказывания политических лидеров США заменяют собой цитаты классиков марксизма-ленинизма. Помимо определений Монголии как «лаборатории демократии» и как «бастиона демократии», данных Дж. Бушем-мл. и широко распространенных в монгольской публицистике, фраза этого же бывшего американского президента о торжестве демократии в данной стране помещена на стенде в заключительной экспозиции НММ.

Пересмотр советского присутствия в МНР и всего социалистического прошлого Монголии осуществляется преимущественно в негативном ключе. Такое отношение к важному этапу истории до недавнего времени было одной из основ государственной идеологии и способом формирования новой гражданской идентичности. Переход на путь построения демократии по западному образцу при активном посредничестве зарубежных государств, активное сотрудничество с «третьим соседом», объединяющим, согласно внешнеполитической концепции Монголии, государства Европы, Северной Америки, Южную Корею и Японию, – все это отражается и в музейных экспозициях, которые, в свою очередь, выстраивают новое общественное мировоззрение. Несомненно, прямой зависимости формирования всего этнического самосознания посетителей музеев нет, так как на него влияют многие факторы, однако их роль в трансляции конкретных образов исторической памяти достаточно велика.

Государственная политика в отношении проектирования новых музеев в столице имеет свою специфику, которая сводится к продолжению трансляции преимущественно кочевой идентичности, отходу от презентации этнического многообразия страны и отказу от реконструкции и сохранения архитектурных объектов социализма. Последнее приводит к их демонтажу. Так, в октябре 2019 г. был снесен Музей политических репрессий, а в ноябре–декабре 2019 г. – Природно-исторический музей. На очереди – Государственный театр оперы и балета, Драматический театр, Национальная библиотека. Экспозиция Природно-исторического музея была размещена временно в Центральном Музее динозавров (здание бывшего Музея В.И. Ленина, в будущем предполагается переезд музея за город в новое здание), а на месте снесенного здания с апреля 2020 г. по настоящее время (февраль 2021 г.) продолжается активное строительство 9-этажного Музея Чингисхана площадью 20 500 м², в котором, по всей видимости, будут размещены экспонаты из «Музея истории политической власти», распложенного во Дворце Правительства.

Казалось бы, что в стране имеется предельное количество памятников и музейных объектов (конная статуя хана, музей-парк XIII в.), в достаточном объеме представляющих Великого хана и связанную с его именем эпоху, но отдельный музей, посвященный этой великой личности и расположенный в самом центре столицы, в 20 м от Дворца Правительства, словно подводит черту в музеефикации имперского наследия истории Монголии и презентации политической истории страны, начиная с государства хунну.

Важной проблемой в практике сохранения наследия страны является отказ от консервации, реконструкции и музеефикации архитектурных и культурных объектов, находящихся под угрозой исчезновения не только в провинции [6], но и в столице. В Улан-Баторе, несмотря на установление Законом о сохранении культурного наследия границ защитной зоны в 200–300 м вокруг объекта, в пределах которой запрещено любое строительство, продолжается разрушение монастыря *Чойжин ламын хийд* [7. С. 215], в 5 м от которого располагается многоэтажное офисное здание, строительные леса при сооружении данной постройки укладывались на монастырские стены. В связи с этим не вызывает удивления, что частный некоммерческий «Всемирный

фонд памятников» включил монастырь в 2020 г. в список 25 объектов, которые вскоре могут исчезнуть [8].

Одним из перспективных путей музеефикации наследия в столице может стать создание музеев под открытым небом – в районах, где сохраняется историческая застройка: возле монастыря Гандан и к северу от Монгольского госуниверситета в отдельных частях Малой кольцевой автодороги (монг. *Бага тойруу*). В провинции комплексное сохранение историко-культурного и природного наследия возможно в контексте создания экомузеев. Российский опыт создания этноэкологических музеев-заповедников в Сибири под руководством доктора исторических наук, профессора кафедры археологии КемГУ В.М. Кимеева, таких как «Тазгол», «Чолкой», «Калмаки», «Тюльберский городок» и др., показал, что такие музеи позволяют не только привлекать самую обширную аудиторию местных жителей и туристов, но и способны выполнять культурно-образовательную, экспозиционную и эколого-рекреационную функции для взрослых и молодежи [9].

В заключение отметим, что без музеев, архивов и других учреждений культуры невозможна трансляция этнокультурной, исторической памяти последующим поколениям. Грамотный подбор музейных экспозиций несет значительный потенциал не только информации о прошлом, но и более адекватных оценок современного состояния общества, а также формирует ценностные ориентации и направление деятельности для будущих поколений. В этой связи важно обращать особое внимание в Законе о музеях Монголии на «воспитание детей патриотами, гуманными гражданами с национальным сознанием» [1]. Идеологическое своеобразие, формируемое музейным пространством, дополняется уникальными для всего мира и присущими только Монголии Международным интеллектуальным музеем, Центральным музеем динозавров, Музеем национальной одежды и Музеем морин хуура (национального музыкального инструмента). Логика презентации локальной идентичности также прослеживается и в строящемся в настоящий момент Музее оз. Хубсугул в одноименном аймаке на севере страны и в Музее динозавров, строительство которого завершается, в Южно-Гобийском аймаке.

Ни одна народная культура не существует без ее сопоставления с иной культурой и тем более без взаимодействия разных народов с разным историческим и культурным прошлым. Поэтому этнополитическая роль музеев состоит не только в сохранении этнокультурных ценностей того или иного народа, поддержке идеологии того или иного политического руководства, но и в формировании целей развития народа, исторически выверенного вектора его будущей внешней политики и внутренних целей жизнедеятельности.

На примере развития музейного дела в Монголии была продемонстрирована специфика формируемой в стране единой государственной идеологии, несмотря на декларирование идеологического плюрализма. Отношение государства и общества к наследию различается в столице и в провинции. Улан-Батор представляет собой в музейном плане пространство общенациональных идей и смыслов: демонстрация неразрывной политической истории, начиная от хунну вплоть до современности, с огромным акцентом на имперском периоде XIII в. и личности Чингисхана. Параллельно с этим происходит отказ от сохранения социалистического и культового архитектурного наследия. В аймаках, напротив, презентуются местные региональные историко-

культурные и природные особенности. Сочетание экспонирования локального наследия и общенационального в музейном пространстве Монголии позволяет оценить всю полноту богатства этой страны.

Список источников

1. *Mongolia has a law on museums*. 28.01.2021. Сайт Министерства культуры Монголии. URL: <https://moc.gov.mn/main/en/archives/1936> (дата обращения: 03.02.2021).
2. *Watterson S. Jinkhin Mongol / True Mongolian: Mongolian museums and the construction of national identity*. Geelong: Deakin university, 2014. 321 p.
3. *Ушаков Д.В.* Музейные экспозиции как инструмент этнополитики: на примере музеев Монголии // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы IV Междунар. науч. конф. Горно-Алтайск, 9–12 сентября 2014 г. / под ред. П.В. Алексеева. Горно-Алтайск : РИО ГАГУ, 2014. С. 304–310.
4. *Терентьев В.И.* Место музейной экспозиции в процессе формирования общегражданской идентичности (на примере Национального музея Монголии) // Музеи и вопросы сохранения, изучения и использования культурного наследия: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием), посвященной 85-летию основания Национального музея Республики Тыва, 105-летию со дня рождения советского специалиста Николая Михайловича Богатырева и 100-летию единения России и Тувы. Кызыл, 9–11 июня 2014 г. Новосибирск : Сибирские огни, 2014. С. 82–83.
5. *История Монгольской Народной Республики*. 3-е изд., перераб. и доп. М. : Наука, 1983. 662 с.
6. *Труевцева О.Н.* Проблемы сохранения культурного наследия на примере буддийских монастырей Центральной Монголии // Проблемы Дальнего Востока. 2018. № 2. С. 139–148.
7. *Нарантуяа Н.* Архитектура храмового музейного комплекса Чойжин-Лама // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. 2017. Т. 7, № 4. С. 213–224.
8. *Chojjin Lama Temple*. Сайт «Всемирного фонда памятников». URL: <https://www.wmf.org/project/choijin-lama-temple> (дата обращения: 02.02.2021).
9. *Кимеев В.М.* Проблема сохранения этнокультурного наследия в экомузеях российского и западно-монгольского Алтае-Саянского экорегиона // Вестник Томского государственного университета. История. 2013. № 2 (22). С. 177–179.

References

1. The Ministry of Culture of Mongolia. (2021) *Mongolia has a law on museums*. 28th January. [Online] Available from: <https://moc.gov.mn/main/en/archives/1936> (Accessed: 3rd February 2021).
2. Watterson, S. (2014) *Jinkhin Mongol / True Mongolian: Mongolian museums and the construction of national identity*. Geelong: Deakin university.
3. Ushakov, D.V. (2014) *Muzeynye ekspozitsii kak instrument etnopolitiki: na primere muzeev Mongolii* [Museum exhibitions as a tool of ethnopolitics: the example of museums in Mongolia]. In: Alekseev, P.V. (ed.) *Dialog kul'tur: poetika lokal'nogo teksta* [Dialogue of cultures: Poetics of local text]. Gorno-Altaysk: RIO GASU. pp. 304–310.
4. Terentiev, V.I. (2014) *Mesto muzeynoy ekspozitsii v protsesse formirovaniya obshchegrzhdanskoy identichnosti (na primere Natsional'nogo muzeya Mongolii)* [The place of museum exhibitions in the process of forming civil identity (a case study of the National Museum of Mongolia)]. *Muzei i voprosy sokhraneniya, izucheniya i ispol'zovaniya kul'turnogo naslediya* [Museums and issues of Preservation, Study and Use of Cultural Heritage]. Proc. of the All-Russian Conference. Kyzyl, June 9-11, 2014. Novosibirsk: Sibirskie ogni. pp. 82–83.
5. Grekov, B.D. (ed.) (1983) *Istoriya Mongol'skoy Narodnoy Respubliki* [History of the Mongolian People's Republic]. 3rd ed. Moscow: Nauka.
6. Truevtseva, O.N. (2018) *Problemy sokhraneniya kul'turnogo naslediya na primere buddyskikh monastyrey Tsentral'noy Mongolii* [Problems of preserving cultural heritage on the example of Buddhist monasteries in Central Mongolia]. *Problemy Dal'nego Vostoka*. 2. pp. 139–148.
7. Narantuyaa, N. (2017) *Arkhitektura khramovogo muzeynogo kompleksa Choyzhin-Lama* [Architecture of the Chojjin-Lama temple museum complex]. *Izvestiya vuzov. Investitsii. Stroitel'stvo. Nedvizhimost'*. 7(4). pp. 213–224.
8. The World Monuments Fund. (n.d.) *Chojjin Lama Temple*. [Online] Available from: <https://www.wmf.org/project/choijin-lama-temple> (Accessed: 2nd February 2021).

9. Kimeev, V.M. (2013) Problema sokhraneniya etnokul'turnogo naslediya v ekomuzeyakh rossiyskogo i zapadno-mongol'skogo Altae-Sayanskogo ekoregiona [The problem of preserving ethnocultural heritage in ecomuseums of the Russian and Western Mongolian Altai-Sayan ecoregion]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 2(22). pp. 177–179.

Сведения об авторах:

Ушаков Д.В. – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Отдела социальных и правовых исследований Института философии и права Сибирского отделения РАН (Новосибирск, Россия). E-mail: ushakovdmiriii@mail.ru

Терентьев В.И. – кандидат исторических наук, настоятель храма в честь Воскресения Христова г. Кяхты (Кяхта, Россия). E-mail: vlad33@bk.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Ushakov D.V. – PhD in philosophy, senior researcher of the Department of socio-legal research, Institute of Philosophy and Law of the SB of RAS (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: ushakovdmiriii@mail.ru

Terentyev V.I. – PhD in history, independent researcher (Kyakhta, Russian Federation). E-mail: vlad33@bk.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 11.02.2021;

одобрена после рецензирования 25.05.2021; принята к публикации 15.11.2023.

The article was submitted 11.02.2021;

approved after reviewing 25.05.2021; accepted for publication 15.11.2023.

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья

УДК 94(571.51)(049.32)

doi: 10.17223/22220836/52/26

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: ДЕМЕНТЬЕВ А.П., ДРОБЧЕНКО В.А. «СЕССИИ ОРГАНОВ МЕСТНОГО САМОУПРАВЛЕНИЯ, СЪЕЗДЫ, КОНФЕРЕНЦИИ, СОВЕЩАНИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ И СОЦИАЛЬНЫХ ГРУПП ЕНИСЕЙСКОЙ ГУБЕРНИИ В ПЕРИОД ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (МАЙ 1918 г. – ФЕВРАЛЬ 1920 г.)»

Сергей Павлович Звягин

*Кемеровский государственный медицинский университет, Кемерово, Россия
whitesiberia@yandex.ru*

Для цитирования: Звягин С.П. Рецензия на книгу: Дементьев А.П., Дробченко В.А. «Сессии органов местного самоуправления, съезды, конференции, совещания общественных организаций и социальных групп Енисейской губернии в период Гражданской войны (май 1918 г. – февраль 1920 г.)» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 52. С. 295–297. doi: 10.17223/22220836/52/26

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Original article

REVIEW OF THE BOOK: DEMENTIEV A.P., DROBCHENKO V.A. “SESSIONS OF LOCAL SELF-GOVERNMENT BODIES, CONGRESSES, CONFERENCES, MEETINGS OF PUBLIC ORGANIZATIONS AND SOCIAL GROUPS OF THE YENISEI PROVINCE DURING THE CIVIL WAR (MAY 1918 – FEBRUARY 1920)”

Sergey P. Zvyagin

Kemerovo State Medical University, Kemerovo, Russian Federation, whitesiberia@yandex.ru

For citation: Zvyagin, S.P. Review of the book: Dementiev A.P., Drobchenko V.A. “Sessions of local self-government bodies, congresses, conferences, meetings of public organizations and social groups of the Yenisei province during the Civil war (may 1918 – february 1920)”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 52. pp. 295–297. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/52/26

Трудно в многовековой истории России найти другой такой динамичный и сложный период, как начало XX в. В полной мере это касается истории

Енисейского региона, который выбрали для изучения авторы рецензируемой монографии [1]. Книга открывается разделом «Енисейская губерния накануне и в период Гражданской войны», в котором подробно охарактеризовано состояние губернии: осложнение социально-экономической ситуации одновременно рост гражданской активности населения. Авторы обоснованно заявляют о том, что съезды, конференции, совещания и другие мероприятия стали «институциональными» формами существования гражданского общества. Они выполняли роль своеобразных площадок для обсуждений, формирования приемлемых решений, которые отражали интересы широких слоев населения.

Следует отметить, что А.П. Дементьев и В.А. Дробченко изучили 50 периодических изданий, выявленных в архивах, музеях и библиотеках Москвы, Красноярска, Новосибирска, Томска, Иркутска, Минусинска и Канска. Кроме того, привлекались публикации предшественников изучения темы. Авторы убедительно обосновали хронологические и территориальные рамки своего исследования. Следует согласиться с предложенным ими внутренним делением периода на два этапа: «до А.В. Колчака» и «при А.В. Колчаке». В книге представлена информация о 78 мероприятиях, имевших место в конце мая – ноябре 1918 г., т.е. до Колчака. За период с декабря 1918 г. по февраль 1920 г. – при Колчаке – произошло 177 общественно-политических событий. Первый этап длился 6, второй – 14 месяцев. Из приведенных данных далеко не однозначен вывод, высказанный авторами о том, что в период «демократической контрреволюции» съезды и другие виды активности обрели некоторую независимость, но отношения участников общественно-политических движений с властями стали все более ограничиваться, а после установления диктатуры Верховного правителя России адмирала А.В. Колчака совсем прекратились. Требуется все же большей основательности для того, чтобы высказывать такое суждение: съезды как индикаторы интереса масс в диктаторский режим не вписывались, они были нужны, по мнению авторов, как некий декор, символизирующий единство народа и властей.

Действительно, «лучшее – враг хорошего». Считаю, что авторы рецензируемого издания проделали большую работу, выявили, систематизировали и ввели в научный оборот много полезной исторической информации, которая, без сомнения, пригодится читателям и исследователям разных специальностей и многих заставит по-новому посмотреть на изучаемые в книге события. Следует пожелать А.П. Дементьеву, В.А. Дробченко и их научному редактору заслуженному профессору Томского государственного университета Э.И. Черняку дальнейшей плодотворной научной деятельности.

Список источников

1. Дементьев А. П., Дробченко В. А. Сессии органов местного самоуправления, съезды, конференции, совещания общественных организаций и социальных групп Енисейской губернии в период Гражданской войны (май 1918 г. – февраль 1920 г.) / науч. ред. Э.И. Черняк. Красноярск : Союз краеведов Енисейской Сибири, 2023. 400 с.

References

1. Demytyev, A.P. & Drobchenko, V.A. (2023) *Sessii organov mestnogo samoupravleniy, s"ezdy, konferencyy, sovechaniy obchestvennykh organizacii i obchestvennykh grupp Eniseyskoy gubernii v period Grajdanskoy voyni (may 1918 – fevral" 1920)* [Sessions of local government bodies, congresses, conferences, meetings of public organizations and public groups of the Enisey Governorate in the period of the Civil War (May 1918 – February 1920)]

congresses, conferences, meetings of public organizations and social groups of the Yenisei province during the Civil War (May 1918 – February 1920)]. Krasnoyarsk: Union of Local Historians of Yenisei Siberia.

Сведения об авторе:

Звягин С.П. – доктор исторических наук, доцент, профессор Кемеровского государственного медицинского университета (Кемерово, Россия). E-mail: whitesiberia@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Zvyagin S.P. – Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of Kemerovo State Medical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: whitesiberia@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 31.10.2023;
одобрена после рецензирования 01.11.2023; принята к публикации 15.11.2023.
The article was submitted 31.10.2023;
approved after reviewing 01.11.2023; accepted for publication 15.11.2023.*

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2023. № 52

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 18.12.2023 г. Дата выхода в свет 28.12.2023 г.
Формат 70x100^{1/16}. Печ. л. 18,63; усл. печ. л. 24,22; уч.-изд. л. 25,56.
Тираж 50 экз. Заказ № 5710. 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