

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2024

№ 54

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-44127 от 04 марта 2011 г.
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

Подписной индекс 82514 в объединенном каталоге
«Пресса России»

Журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов
и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные
результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора
и кандидата наук» Высшей аттестационной комиссии
Индексируется в БД Web of Science Core Collection's Emerging Sources
Citation Index

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА
«ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»**

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

EDITORIAL COUNCIL

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

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

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

EDITORIAL BOARD

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Ардашкин И.Б., Коробейникова Л.А., Перминова Ю.В. Терминологическое измерение культурного капитала: грани взаимодействия.....	5
Weng Wei, Galkin D.V., Yue Zixuan. Cultural lag and visionary challenges: speculative approach to generative design.....	21
Голев И.А. Исследовательские стратегии Г.Н. Потанина в контексте антропоцентристского гуманизма.....	33
Иванова О.Л. Трансформация ценностного отношения к традициям художественной культуры территории в контексте маркетинговых коммуникаций.....	40
Изотова Н.Н. Актуальные проблемы гендерного дискурса в Японии.....	54
Кокаревич М.Н. Судьбы парадигмальных ценностей итальянского Возрождения в североевропейских культурах.....	66
Пушкаренко Е.А. Культурная политика «белорусизации» как инструмент пропаганды немецких властей на оккупированной советской территории (на материалах Генерального округа Беларусь).....	76
Фортунов А.Н., Фортунатов Н.М. Философская глубина художественного мышления: Пушкин и Шеллинг.....	90
Yue Zixuan, Galkin D.V., Weng Wei. Modern culture and practice of the urban water landscape design: theoretical and practical explorations.....	102

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Афанасьева И.А. Топосы видения и нарративы в творчестве современных российских художников (П. Арсеньева, М. Безыдейного, С. Мотолянца, В. Чтака).....	113
Козырев А.О. Философия постмодернизма в музыкальной культуре.....	125
Кривошеина Н.В., Крупина О.В., Паршакова А.А. Новая подписная датированная вятская икона – София Премудрость Божия.....	135
Курилов В.Н. Здание Новосибирского государственного академического театра оперы и балета в изобразительном искусстве и дизайне.....	146
Логинова А.М. Журнал MARG как один из источников художественной жизни Индии 1930–1950-х гг.	155
Опалей Е.Н. Соборная архитектура «Священного песнопения» И.Ф. Стравинского.....	168
Сухорукова О.А. «Коснуться трансцендентного»: о поисках человека встречи с Богом (на основе фильмографии Андрея Тарковского).....	180
Тяглова С.А., Трушников Н.С. Современные психолого-педагогические технологии проведения хоровой практики студентов специальности «Хоровое дирижирование».....	192
Фаритов В.Т. Умозрение в звуках: метафизические аспекты музыкального творчества Альфреда Шнитке.....	204

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Золотарева Н.В. Природно-этнографический парк-музей «Живун» как центр актуализации этнокультурного наследия северных ханты.....	218
Кравцова Л.А. Ценностные смыслы естественнонаучных коллекций Института угля в контексте современных социокультурных потребностей общества.....	228
Углева Н.В. Музейная атрибуция древнерусской мебели в первой четверти XXI в.	239
Филин П.А. Высокоширотная полярная станция «Бухта Тихая» на Земле Франца-Иосифа как музей под открытым небом.....	253
Эйвазова Е.М. Музеологические аспекты оценивания памятников истории и культуры: музеефикация.....	269

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Андреева Е.А. Рецензия на книгу Н.М. Дмитриенко «Дворяне в Томске: биографический словарь (вторая половина XVIII – начало XX в.)».....	280
Дмитриенко Н.М. Александр Адрианов о Сибирском научно-художественном музее.....	284
Шевелев Д.Н. Рецензия на книгу «Музейный мир на переломе эпох. 1914–1921 (Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 4)».....	290

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Ardashkin I.B., Korobeynikova L.A., Perminova Yu.V. Terminological dimension of cultural capital: facets of interaction	5
Weng Wei, Galkin D.V., Yue Zixuan. Cultural lag and visionary challenges: speculative approach to generative design.....	21
Golev I.A. G.N. Potanin's research strategies in the context of anthropocentric humanism.....	33
Ivanova O.L. Transformation of the value-based attitude towards the traditions of the artistic culture of the territory in the context of marketing communications	40
Izotova N.N. Actual problems of Japanese gender discourse	54
Kokarevich M.N. The destinies of Italian Renaissance paradigm values in northern european cultures	66
Pushkarenko E.A. The cultural policy of "Belarusization" as a propaganda tool of the german authorities in the occupied soviet territory (based on the materials of the General District of Belarus)	76
Fortunatov A.N., Fortunatov N.M. Philosophical depth of artistic thinking: Pushkin and Schelling	90
Yue Zixuan, Galkin D.V., Weng Wei. Modern culture and practice of the urban water landscape design: theoretical and practical explorations.....	102

ART HISTORY

Afanaseva I.A. The toposes of vision and narratives in the artworks of contemporary russian artists P. Arseniev, M. Bezideiny, S. Motolyants, V. Chtak.....	113
Kozyrev A.O. Philosophy of postmodernism in musical culture	125
Krivosheina N.V., Krupnina O.V., Parshakova A.A. New signature dated icon of Vyatka – Sofia the Wisdom of God	135
Kurilov V.N. Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theater in fine arts and design	146
Loginova A.M. Marg magazine as one of the sources of the artistic life of India in the 1930s and 1950s.....	155
Opaley E.N. Cathedral architectonics of the "Sacred Chant" by I.F. Stravinsky	168
Sukchorukova O.A. "Touch the transcendent": about a person's search for a meeting with god (based on Andrei Tarkovsky's filmography).....	180
Tyaglova S.A., Trushnikova N.S. Modern psychological and pedagogical technologies for conducting choral practice for students in the direction of "Choral conducting".....	192
Faritov V.T. Speculation in sounds: metaphysical aspects of Alfred Schnittke's musical creativity.....	204

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Zolotareva N.V. Nature and ethnographic park-museum "Zhivun" as a center for updating the ethnocultural heritage of the northern khanty.....	218
Kravtsova L.A. Value meanings of natural-science collections of the institute of coal in the context of modern sociocultural needs of society	228
Ugleva N.V. Attribution of old russian furniture in museums in the first quarter of the twentieth-first century.....	239
Filin P.A. High-latitude polar station "Tikhaya Bay" on Franz Josef Land as an open-air museum	253
Eyvazova Ye.M. Museological aspects of the assessment of historical and cultural monuments: musealization	269

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Andreeva E.A. Review of the book by N.M. Dmitrienko "Nobles in Tomsk: biographical dictionary (the second half of the XVIII – The beginning of the XX century)".....	280
Dmitrienko N.M. Alexander Adrianov about the Siberian museum of science and art.....	284
Shelev D.N. Review of the book "The museum world at the turn of eras. 1914–1921 (Museological heritage of North Asia. Issue 4)".....	290

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья
УДК 008:001.4
doi: 10.17223/22220836/54/1

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО КАПИТАЛА: ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Игорь Борисович Ардашкин¹,
Лариса Александровна Коробейникова²,
Юлия Валерьевна Перминова³

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

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

¹ *ibardashkin@mail.ru*

² *larisa_korobeynikova@rambler.ru*

³ *juliavperminova@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуются вопросы терминологического измерения культурного капитала как междисциплинарного феномена, аспекты такого взаимодействия. Целью исследования является конкретизация понятия «культурный капитал» в контексте терминологической репрезентации данного феномена, выявление причин многообразия определений последнего и способы систематизации подходов посредством теорий терминологии; влияние терминологической деятельности на рост (развитие) культурного капитала и его конвертация в другие виды капиталов (экономический, социальный, символический и т.д.). Обосновывается введение понятия «терминологический капитал» как одно из составляющих культурного капитала, а также способ его роста и конвертации в другие виды капиталов.

Ключевые слова: культурный капитал, терминология, теории терминологии, терминологический капитал, конвертация

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект РНФ № 24-28-00048) «Концептуализация стратегий развития терминологии: социально-философские основания и социолингвистический подход», <https://rscf.ru/project/24-28-00048/>

Для цитирования: Ардашкин И.Б., Коробейникова Л.А., Перминова Ю.В. Терминологическое измерение культурного капитала: грани взаимодействия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 5–20. doi: 10.17223/22220836/54/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

TERMINOLOGICAL DIMENSION OF CULTURAL CAPITAL: FACETS OF INTERACTION

Igor B. Ardashkin¹, Larisa A. Korobeynikova², Yulia V. Perminova³

¹ National Research Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation

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

¹ ibardashkin@mail.ru

² larisa_korobeynikova@rambler.ru

³ juliaavperminova@gmail.com

Abstract. The issues of terminological measurement of cultural capital as an interdisciplinary phenomenon and aspects of such interaction are explored. The purpose of the study is to concretize the concept of cultural capital in the context of the terminological representation of this phenomenon, to identify the reasons for the diversity of definitions of the latter and ways to systematize approaches through theories of terminology; the influence of terminological activity on the growth (development) of cultural capital and its conversion into other types of capital (economic, social, symbolic, etc.).

The authors indicate the structure of terminological activity, focusing on the specifics of the cultural factor for its implementation. It is demonstrated that identifying the cultural factor without taking into account the structure of terminological work is practically impossible, as well as the fact that culture manifests itself in this influence as a format such as capital. Terminology builds the following structure of its functioning by levels: linguistic, semantic, cognitive, communicative, sociocultural, etc. If a term is not represented at all designated basic levels, then it will not be fully used, and the cultural capital of its use will not be effective enough.

It is proposed to systematize the variety of definitions of cultural capital through three directions: unification (standardization), pluralization (individualization), application as a separate case, which cannot be fit into the previous two directions. For each of the directions, the use of terminological theories is proposed: for unification - the general theory of terminology, for pluralization - the communicative theory of terminology, for a separate case - frame theory.

The importance of the terminological dimension of cultural capital is so relevant that the authors propose to use the concept of "terminological capital", on the one hand, as a component of cultural capital, on the other hand, as a way of growing cultural capital and a mechanism for converting it into other types of capital and vice versa. Using the example of the complex structure of terminological activity, the authors demonstrate that its use and implementation leads to the "doubling" of cultural worlds. If such growth of cultural worlds does not occur as a result of terminological activity, then such terminology is considered ineffective. Then it is not applied in principle, or waits for the moment when all other components of the latter are formed within the framework of the chosen culture and become terminological capital.

Keywords: cultural capital, terminology, theories of terminology, terminological capital, conversion.

Acknowledgments: The study is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 24-28-00048, <https://rscf.ru/project/24-28-00048/>

For citation: Ardashkin, I.B., Korobeynikova, L.A. & Perminova, Yu.V. (2024) Terminological dimension of cultural capital: facets of interaction. *Vestnik Tomskogo gosu-*

Введение

Понятие культурного капитала сегодня прочно укоренилось в системе философского, гуманитарного, социокультурного и других типов научного знания. Его появление в научном, философском, социокультурном дискурсе продемонстрировало становление новой парадигмы в понимании природы человека и общества, роли культуры в развитии человечества, в понимании поведения человека и различных социальных образований. Изначально (в марксистском подходе) культура рассматривалась как нечто второстепенное, являющееся следствием более значимых материально-финансовых факторов. У такого подхода сразу же появились оппоненты (М. Вебер, Э. Дюркгейм и др.), а дальнейшее развитие обозначенного комплекса междисциплинарных знаний показало, что в вопросах определения факторов, оказывающих влияние на жизнедеятельность человека и общества, все сложно и неоднозначно. Поэтому применение понятия «капитал» по отношению к социальным, культурным, экономическим, символическим и т.д. основаниям требует выработки детальных подходов, что проявилось в появлении новой терминологии.

К тому же П. Бурдьё, французский исследователь, который вместе с Ж.К. Пассероном в работе «Воспроизводство» [1] ввел термин «культурный капитал» в научный дискурс, понимал данное понятие достаточно своеобразно и узко. Как полагают А. Ларо, Е.Б. Вейнингер, П. Бурдьё разработал концепцию культурного капитала в контексте своих исследований в области образования (социологии образования). Акцент на культурном капитале позволил исследователям в различных областях поставить культуру и культурные процессы в центр анализа различных аспектов социальной стратификации [2].

Социологический акцент культурного капитала имел достаточно успешное научное продолжение как у самого П. Бурдьё, так и у других авторов, которые обратили внимание на существенный потенциал применяемого понятия и феноменов, с ним связанных, уже не только в контексте социологии, но и в контексте других социально-гуманитарных и культурологических дисциплин.

В частности, Л. Харрисон обозначил истоки культурологического подхода к данному понятию, показывая, в отличие от П. Бурдьё, что данная форма капитала может помимо универсальных проявлений (инкорпорированная, объективированная, институализированная формы культурного капитала) [3] иметь и специфические проявления, связанные с тем, что одно и то же знание, предмет искусства, научные или образовательные регалии в зависимости от культуры по-разному оцениваются в зависимости от той или иной религиозной, этнической, региональной, индивидуальной и т.д. культурной особенности. Л. Харрисон настаивает, что культура имеет значение во всем. Поэтому культурный капитал понимается им как ключевой фактор в отношении человеческого и социального капиталов, без которого понять различные аспекты, влияющие на их развитие, невозможно [4].

Тема культурного капитала также представлена в исследованиях других авторов: Д. Тросби, Дж. Нобеля, П. Дэвиса, М. Эмирбайера, А.Я. Флиера и др.

В работах этих и других исследователей отмечается, что при всей продуктивности понятия «культурный капитал» для социогуманитарных и культурологических наук, философии, культуры и т.д. очень сложно дать ему достаточно точное определение, рассматривать данный феномен в рамках какого-то единого подхода. Для отечественных исследователей эта тема вообще носит новаторский характер и представлена незначительным количеством исследований, направленных больше на рефлексию того, что уже концептуализировано в иностранных работах, нежели на формирование каких-то оригинальных собственных интерпретаций.

Как правило, проблематику по теме культурного капитала можно выразить через обозначение нескольких проблемных блоков: определение содержания понятия «культурный капитал» (сферы материального и нематериального мира, представляющие этот феномен), его взаимоотношения с близкими понятиями и с понятиями, имеющими отношение к любой форме капитала (онтологическая и терминологическая проблематика по своей природе, если использовать философский язык); факторы, влияющие на развитие культурного капитала, способы и методики его измерения (эпистемологическая, методологическая проблематика); способы конвертации культурного капитала в другие виды капитала, характер их взаимодействия (аксиологическая и праксиологическая проблематика); обозначение роли культурного капитала в развитии различных сфер человеческой жизнедеятельности, включая как базовые сферы (политика, экономика, культура, образование и т.д.), так и страноведческие, религиозные, этнологические и другие области жизнедеятельности общества (антропологическая проблематика). Возможно, это не полный набор проблем, касающийся темы культурного капитала, но основной спектр рассматриваемых проблем тут представлен.

Как показывает анализ вопросов, возникший в процессе изучения культурного капитала, существует много пробелов в развитии этого направления. Один из таких пробелов – терминологический, который, с одной стороны, касается вопросов терминологического разнообразия и неопределенности в отношении основного понятия, а с другой стороны, представляет собой также новую сферу социокультурной деятельности, в отношении которой культурный капитал выступает в качестве одного из значимых факторов, позволяющих лучше понимать способы функционирования последней, что также продуктивно сказывается на самом феномене и дефиниции культурного капитала.

Поэтому основной целью публикации является рассмотрение терминологического измерения культурного капитала, под которым авторы будут понимать анализ терминологической разработанности культурного капитала как концептуальной области. А также определение роли терминологии и терминологической деятельности в формировании и измерении культурного капитала и наоборот (фактор культурного капитала в реализации терминологической работы в ее лингвистическом, семантическом, когнитивном, коммуникативном и т.д. аспектах). Для этого авторы рассмотрят, что сегодня представляет собой феномен терминологии как таковой, терминологическое разнообразие и неопределенность концептуальной области «культурный капитал», терминологическую деятельность как способ развития культурного капитала и его конвертации в другие виды капиталов.

Терминология как современный социокультурный феномен. Терминология как самостоятельная сфера научных исследований и деятельности появилась относительно недавно. Считается, что в 30–40-е гг. XX в. Родоначальниками терминологии являются инженеры О. Вюстер, Э. Дрезен, Д. Лотте [5].

То, что инженеры выступили инициаторами становления терминологии как самостоятельной сферы деятельности, не случайно, поскольку ранее вопросами терминологии занимались сами представители научных и профессиональных практик, не видя необходимости выделения данной сферы в отдельную область деятельности. Такая необходимость возникла тогда, когда инженерные технологии и продукты стали товаром и получили широкое распространение в быту. Потребовались упрощенные описания инструкций по использованию последних в социальных практиках, написанных на понятном для массового потребителя языке. А самим инженерам реализация такой деятельности представлялась неосуществимой, поэтому они стали активно привлекать лингвистов для «перевода» языка профессионального дискурса на повседневный. При этом перевод осуществлялся не только в рамках одного национального языка, но и в рамках разных национальных языков.

Следует отметить, что становление терминологии сразу же актуализировало понятие культурного капитала, ведь собственно социокультурные особенности в рамках одной сферы (профессиональной) препятствовали пониманию ряда терминов, концептов, знаний в других сферах (потребительских, коллективных, индивидуальных) даже в рамках одного национального языка. Что же говорить о ситуации международного формата, когда инструкцию по технологии надо перевести на разные языки, при этом необходимо сделать ее доступной и понятной для потребителей и носителей других национальных языков.

В общем, такое развитие терминологии сразу же породило проблему дисциплинарного статуса последней, так как представитель любой дисциплинарной и профессиональной области, принимающий участие в терминологической деятельности, не играл решающей роли в ее осуществлении. Инженеры, к примеру, разрабатывали технологию (продукт), но не были способны составить доступное описание на языке потребителя. Лингвисты были способны описать технологию на языке массового потребителя, но не владели областью профессиональных концептов и знаний. Лингвисты-переводчики должны были также выполнять сложную работу при переводе терминологии с одного национального языка на другой с учетом разных составляющих последней (лингвистической, семантической, когнитивной, социокультурной и т.д.), в чем они, как правило, не могли быть полностью компетентны и им требовались консультации с профессионалами и лингвистами, которые являлись носителями того языка, на который осуществлялся перевод. Опять же следует отметить, что без культурного капитала (феноменов, составляющих его содержание) сложно представить осуществление такой терминологической деятельности, поскольку социокультурные особенности каждой профессиональной сферы влияли на процесс использования терминологии.

Кроме того, терминологическая сфера стала формироваться как наиболее значимая и результативная основа любой научной и профессиональной от-

расли, так как главное концептуальное и когнитивное поле каждой из них представлял словарь (справочник) терминов в данной области, составленный на основе опросов экспертов, являющихся в ней специалистами. Словари (справочники), кстати, напрямую представляют собой элемент объективированной и, отчасти институализированной форм культурного капитала, по П. Бурдьё. Как уточнял П. Бурдьё, «культурный капитал, объективированный в материальных предметах и средствах (письменных документах, картинах, памятниках, инструментах и т.д.), может передаваться материально» [3]. Одновременно словари (справочники) – это материальный объект, представленный людьми, имеющими высокую профессиональную репутацию (проявление институализированной формы культурного капитала).

При составлении словарей (справочников) выясняется, что даже люди с высокой профессиональной репутацией обладают разным пониманием концептуальной и когнитивной сторон специальной терминологии. Подобное зачастую делает эти концептуальные и когнитивные границы той или иной профессиональной сферы неопределёнными.

Точнее, углубление в сферу терминологии, в том числе с применением понятия «культурный капитал», демонстрирует, что терминология – это сложная сфера, которая не может быть сведена только лишь к определению основных терминов профессиональной области и их значений.

Терминологическая деятельность сегодня предстаёт не только как лингвистический, семантический, концептуальный, когнитивный, коммуникативный процессы, но и как социокультурный и социолингвистический процессы. Помимо того, что терминологам в процессе их деятельности важно согласовать термины (лингвистические элементы), их концепты (область значений), когнитивные поля (область знаний, куда включены эти значения), что считалось основным для деятельности терминолога в традиционном формате (представлен общей теорией терминологии О. Вюстера) [6], не менее важно (если не более) выяснить, на основании чего такое согласование можно осуществить и как его использовать. Например, если вы выясняете, что существует расхождение между экспертами в отношении термина, его значений, области знаний, где применяются эти значения, то терминологу приходится выяснять вопрос о достижении согласия (договорённости) между экспертами в принципе. Готовы ли они договариваться, каковы их ценности и принципы работы. Потому что без единства ценностей и принципов в профессиональной деятельности выработка понимания в контексте терминологической деятельности невозможна. Или, что часто встречается, предложенная терминология не принимается в той или иной среде потребителями, экспертами, лингвистами и т.д. только лишь потому, что в ней не учтены (недостаточно учтены) социокультурные и социолингвистические аспекты. Например, термины «политология» и «культурология» получили распространение в отечественном научном дискурсе, но за его пределами такой терминологии нет (в первую очередь, по культурным основаниям).

Как отмечает М. Дики-Кидири, разработчик культурного подхода к терминологии (*Terminologie Culturelle*), культура находится в центре любого языкового и терминологического процесса, включая производство знаний и любой тип понимания новых реалий. Культурная терминология путем рассмотрения культурного разнообразия следует двум различным целям: содей-

ствие развитию терминологической теории, которая принимает во внимание культурное разнообразие и сохраняет потребности идентичности различных человеческих сообществ; разработка последовательной методологии формирования, производства и внедрения терминологии с целью эффективного развития языка и культуры (особенно в Африке) [7].

Фактически это означает, что терминологическая деятельность предполагает изначально выявление специфических социокультурных особенностей той среды и тех носителей, для которых она предназначена. И если этот этап работы не учесть либо осуществить неполноценно, то подобное может привести к тому, что сложная и объемная по содержанию терминологическая работа будет сделана напрасно. Сколько мы знаем словарей, справочников, которые были сформированы и изданы (на это уходили годы по их разработке), а после были не востребованы в профессиональной и потребительской среде.

Здесь сделаем оговорку, что высказанные особенности терминологической деятельности как процесса по учету социокультурных и социолингвистических особенностей ее пользователей хорошо коррелируются с пониманием термина «культурный капитал», обозначенного Л. Харрисоном. Последний под культурным капиталом понимал совокупность ценностей, верований и установок, играющих ключевую роль в экономическом, социальном и политическом развитии общества [8].

К тому же нельзя забывать, что современная терминология обладает свойством быстро меняться (вслед за технологиями и обществом), а терминологическая работа не успевает эти трансформации фиксировать, поэтому словари (справочники) в традиционном виде (бумажный формат) не отвечают требованиям времени.

В связи с этим терминологическая деятельность переходит на электронные платформы и в режим онлайн. Такой формат позволяет последней оперативно реагировать на социокультурную и технологическую динамику, но одновременно и меняет характер терминологической деятельности, которая становится стержневой основой различных онлайн-платформ (баз данных, баз знаний и т.д.), поскольку их обработка возможна на базе исключительно терминологической сети, предложенной заказчиками, которую разработчики используют при формировании онтологий (в смысле баз данных).

Привлечение информационных технологий в терминологическую работу и применение терминологических ресурсов для формирования электронных баз кардинально меняет характер терминологической деятельности. Она становится неким непрерывно длящимся процессом, который обретает открытый и максимально демократический характер, поскольку каждый стейкхолдер процесса может внести свой вклад в определение концептуального, когнитивного, коммуникативного, социокультурного и т.д. аспекта любого термина или терминологии. Самый яркий пример такого изменения статуса терминологии – Википедия. Конечно, известно скептическое отношение специалистов из разных профессиональных (дисциплинарных) областей к качеству содержательного аспекта Википедии, но это естественный результат изменившегося статуса терминологической работы, которая носит теперь открытый, демократический и непрерывный характер, также касающийся и культурного капитала как термина и феномена.

Не будем характеризовать изменившийся статус терминологии и терминологической деятельности на предмет оценки позитивности или негативности следствий данных изменений для самой терминологии, но отметим, что подобные трансформации существенны и имеют важнейшее значение, в том числе для понятия «культурный капитал».

Культурный капитал как предмет терминологической деятельности. Как уже ясно из того, что сказано выше, культурный капитал – это термин с очень неопределенными лингвистическими, семантическими, когнитивными, коммуникативными, социокультурными и т.д. составляющими. Однако из этого не следует, что нет необходимости заниматься поисками его определений. Собственно, обращение к этому вопросу дает нам не только терминологическое, но и социокультурное развитие рассматриваемого феномена.

Другое дело, что многообразие подходов, которое сегодня встречается по отношению к понятию «культурный капитал», сложно привести в рамках одного исследования (тем более в формате статьи). И в этом нет смысла, если, конечно, это не монография или цикл публикаций по данному термину. К тому же все равно встанет вопрос о том, как эти подходы приводить: хронологически, дисциплинарно, по степени упоминания в литературе и т.д.?

Как показывает опыт развития терминологии (не только, но и философии, семантики, логики), для того чтобы дать определение, важно понимать, на основании чего вы это будете делать. Выше этот вопрос, отчасти, затрагивался, когда шла речь о том, почему П. Бурдье дал социологически ориентированное определение культурного капитала, который в его подходе обозначает лишь определенный аспект понятия «капитал» вообще, наряду с экономическим, социальным, символическим капиталами. Культурный капитал играл двойственную роль: с одной стороны, он выражал наиболее материализуемую составляющую культуры (объективированная и институализированная формы), с другой стороны, он демонстрировал сложно фиксируемую и измеряемую его составляющую (инкорпорированная форма).

Все же последующие способы изучения культурного капитала уже исходили из того потенциала, который проистекал из данного понятия у П. Бурдье. Этот потенциал получил множественное наполнение как в дисциплинарных (профессиональных) сферах, так и в сферах, которые невозможно четко структурировать. Культурный капитал получил свое не только экономическое, политическое, этническое, культурологическое, антропологическое, медицинское и т.д. наполнение (т.е. в тех общих сферах, которые стабильно выделялись специалистами), но и применение к таким сферам, как семья, диаспора, устойчивое развитие и т.д. (т.е. в сферах, выделяемых по принципу *ad hoc*, которые сложно систематизировать на основании какого-то одного параметра).

Очевидно, что и его определения в зависимости от сферы применения отличаются. Например, в достаточно свежем исследовании в отношении общего культурного капитала диаспоры Д. Хак-Полай, М. Рахман, М. Бал под культурным капиталом понимают определенную культурную устойчивость мигрантов при знакомстве с культурами тех стран, в которые они попадают, по отношению к культурным особенностям страны, откуда они приехали [9]. Или другой случай. В. Пинкстен, Дж. Ливенс, применяя концепцию капита-

лов П. Бурдые по отношению к вопросам здоровья (социальному неравенству в отношении получения медицинской помощи и медицинского обслуживания), полагают, что культурный капитал является ресурсом, накопление которого способствует росту здоровья (фактором преодоления социального неравенства), отмечая при этом фактически неразработанность данного направления исследований в отношении культурного капитала [10].

Такое разнообразие сфер, по отношению к которым применяют понятие «культурный капитал», сложно посчитать. Поэтому лучше использовать те подходы, которые сложились в терминологии. Это так называемые теории терминологии (теории терминологического планирования).

Сегодня сформировалось много теорий терминологии и терминологической деятельности, но всех их упоминать не следует, поскольку многие находятся в стадии становления. Поэтому обозначим три теории терминологии, которые уже устоялись и активно признаются специалистами. Это общая теория терминологии О. Вюстера (General Theory of Terminology – GTT), коммуникативная теория терминологии М. Кабре (Communication Theory of Terminology – CTT) или ее другое название – «теория дверей» (Theory of the Doors – TD), фреймовая теория терминологии П. Фабер (Frame-based Terminology – FBT).

Авторы приводят эти три теории для того, чтобы продемонстрировать, как можно тот или иной подход, то или иное определение, точнее, их многообразие системно представить. Для этого необходимо кратко охарактеризовать их на предмет основных качеств.

Общая теория терминологии (GTT) – это самая первая и наиболее часто применяемая теория терминологии и терминологической деятельности. Ее представил австрийский инженер и терминолог О. Вюстер.

Данная теория строится на следующих основаниях. Терминология эффективно может применяться только тогда, когда она стандартизирована (имеет единство в отношении лингвистического и концептуального компонентов: есть единый термин в одной области знаний, который получает там одно основное значение). Для осуществления стандартизации применяется правило: один концепт – один термин. Эти основания распространяются на любую терминологию вне зависимости от национального языка. Терминологическая деятельность строится в виде планирования, когда выбираются определенные области знаний (концептов), к которым подбираются соответствующие термины и значения (один к одному). Использование терминологии в контексте этой теории носит прескриптивный характер (т.е. установленные термины и их значения применяются строго, не допускается синонимия и полисемия). Иными словами, эта теория претендует на определенную универсальность термина в той области знаний, где он применяется.

Несмотря на некоторую искусственность общей теории терминологии, она успешно применялась на протяжении 50 лет (с 40-х гг. по 90-е гг. XX в.) и применяется до сих пор. В течение 50 лет эта теория была единственной в сфере терминологии. Все остальные теории появились в основном как критика GTT, ее оснований вообще или в единичном формате [6].

Коммуникативная теория терминологии М. Кабре – одна из первых теорий, которая строилась на критике GTT и поиске новых форматов теоретической деятельности. Во-первых, критиковалось правило: один концепт – один термин. Для этого М. Кабре продемонстрировала, что нельзя сводить терми-

нологию только к области лингвистики (термин) и области знания (концепт). Ею вводится понятие «терминологическая единица», которая состоит из трех элементов: лингвистический элемент (термин), когнитивный элемент (концепт), коммуникативный элемент (ситуация употребления термина и концепта). М. Кабре показывает, что любой из этих элементов влияет на семантику термина, которая может в любой момент поменяться на основании влияния любого из компонентов, поэтому значение носит открытый характер (отсюда второе название подхода М. Кабре – теория дверей, поскольку каждый элемент терминологической единицы выступает в качестве своеобразной двери, открытие которой трансформирует значение термина).

В СТТ утверждается, что в силу обозначенного понимания термина как терминологической единицы невозможно осуществление стандартизации, следовательно, проведение терминологического планирования и реализации прескриптивной функции. Терминологическая работа носит исключительно дескриптивный характер и может только лишь фиксировать то, что уже обозначено, понимая, что и зафиксированное может трансформироваться в любой момент [11].

Третья теория терминологии – фреймовая теория П. Фабер (FBT) – также критически относится к общей теории терминологии. Очень многое из критики здесь совпадает с СТТ, поэтому не будем повторяться, как и не видим смысла подробно описывать ее терминологические нюансы. Но есть смысл обозначить, для чего авторы упоминают ее в статье. FBT исходит из того, что ключевую роль в сложной структуре термина и всех его составляющих играет фрейм (рамки, контекст применения термина). Фрейм – это такое терминологическое измерение, где все составляющие терминологической деятельности обретают на какой-то момент ясность и стабильность. Термины, их значение, концепты, ситуативная, социокультурная, языковая и т.д. специфика проявляются на уровне фрейма, поэтому он и есть то первичное контекстуальное состояние, в котором и следует осуществлять терминологическую работу; *ad hoc* фактически полагает, что терминологическая работа – это собирание терминологических фреймов. Еще один момент, который здесь следует упомянуть, то, что фреймы не могут быть как-то обобщены, они носят *ad hoc* характер [12].

Этот краткий экскурс в теории терминологии авторы осуществили для того, чтобы продемонстрировать, что терминологическое многообразие можно использовать по трем типам: универсализация и стабилизация значения (относительная закрытость), плюрализация (лингвистическая, семантическая, когнитивная, коммуникативная, социокультурная и т.д. неопределенность), применение по случаю. Универсализацию в терминологии можно осуществлять на основе общей теории терминологии, плюрализацию – на основе коммуникативной теории, применение термина по случаю (*ad hoc*) – на основе фреймовой теории.

В отношении термина «культурный капитал» такая методика работы с подходами к определению последнего вполне представляется работоспособной. Авторы не смогут на этот предмет привести все случаи исследования культурного капитала в научной, культурологической, философской литературе, но на примере уже упомянутых подходов продемонстрируют, как можно данные определения систематизировать.

Так, подход П. Бурдье к определению культурного капитала достаточно хорошо подходит под действие общей теории терминологии. Четкая фиксация области концепта (социология образования), четкое разведение типов капитала по областям социологического знания, к каждой из которых применяется по одному термину. Возможность применять термин «культурный капитал» по отношению к любой ситуации и любой культурной общности, поскольку обозначены четкие способы его измерения (инкорпорированные, объективированные, институциональные). Определение носит прескриптивный характер, которое позволяет планировать его применение по отношению к любым культурным ситуациям и культурным сообществам.

Подход Л. Харрисона вполне может быть вписан в действие коммуникативной теории терминологии. Л. Харрисон полагает, что культурный капитал – феномен многообразный. По крайней мере, это следует из его критики мультикультурализма как такого измерения культурного капитала, которое предполагает универсальность характеристик при сосуществовании представителей различных культур в условиях глобализации. По мнению исследователя, каждая культура формирует такие ценности, чей культурный контекст не совпадает с аналогичными ценностями, принятыми в других культурах. Это означает, что понимание того или иного культурного феномена зависит от коммуникативного контекста, в котором вы сталкиваетесь с ним, в том числе в терминологическом формате. А значит, заранее вы не можете четко представлять значение термина (терминологической единицы). Следовательно, стандартизация терминологии невозможна, тем более терминологическое планирование и прескриптивное применение терминологии. Определение значения термина возможно посредством только дескриптивной методики по факту случившегося коммуникативного действия в рамках конкретной культурной ситуации.

Приведенные примеры использования термина «культурный капитал» применительно к ситуациям диаспоры и здоровью (также к другим ситуациям, предметам, феноменам) для демонстрации способов определения последних лучше оценивать с позиций фреймовой теории терминологии. FBT рассматривает такие кейсы как отдельные ситуации использования термина к какой-то определенной области знания, которые невозможно стандартизировать или перевести в ситуации неопределенности. Есть ситуация отдельной диаспоры и то, как она существует в условиях иной культуры, сохраняя (адаптируя) ценности, принципы, нормы родной культуры, с одной стороны, порождает явную определенность последней, которая, с другой стороны, не может быть перенесена на другую диаспору. Это же касается и ситуации здоровья.

Иными словами, приведенные примеры могут позволить исследователям при изучении культурного капитала использовать любой методологический вектор в процессе определения культурного капитала.

Терминологическая деятельность как один из способов роста (конвертации) культурного капитала. То, что терминология и терминологическая деятельность могут выступать способами роста (развития) культурного капитала и его конвертации в другие виды капиталов (экономический, социальный, человеческий, символический и т.д.), которые сегодня выделяют исследователи, представляется очевидным. Но только данную очевидность не

стоит сводить к тому, что сам культурный капитал, а также с ним связанные процессы, феномены, ценности и т.д. имеют соответствующее терминологическое наполнение (названия последних являются терминами).

Авторы говорят о такой очевидности терминологического измерения культурного капитала, которую следует «высветить» и которая, по большому счету, не так уж и очевидна, если не всмотреться.

Речь идет не столько о том, что любое исследование (в том числе исследование культурного капитала) осуществляется посредством языковых средств, сколько о том, что эти языковые (терминологические) средства являются не только инструментом изучения, но и обладают определенной концептуальной культурной составляющей, без которой невозможно понять, как пользоваться инструментом. Само по себе изучение терминологии и терминологической работы представляет собой ценность для культуры и общества, поскольку способствует повышению качества коммуникации, понимания, уточнению представлений о ценностных приоритетах представителей различных обществ и культур.

Особенно данная концептуальность терминологической деятельности видна при переводах текстов с одного национального языка на другой. По сути, данный перевод означает не только поиск аналогов слов, значений, знаний, коммуникативной схожести применения последних, их ценностных ориентиров в разных культурах и обществах, но и создания (формирования, сотворения) соответствующих составляющих (измерений, страт, пластов) в рамках той культуры, на язык которой он осуществляется, если таковые там отсутствуют. На самом деле, такая модель применения терминологического перевода работает и в рамках одного национального языка (культуры), поскольку терминологический, языковой, семантический, когнитивный, культурный баланс каждого человека неповторим и требует постоянного перевода в процессе коммуникации между людьми. Просто в рамках одной культуры (языка) это менее заметно. И если кто-то не способен вас понять в нужной степени, то в процессе коммуникации вам приходится помогать «обогащать» культурный (человеческий, символический, социальный и т.д.) капитал по всем основным обозначенным уровням терминологии: лингвистическому, семантическому, когнитивному, коммуникативному, социокультурному и т.д., чтобы нужный уровень взаимопонимания был достигнут. И в данной ситуации терминологические ресурсы выступают в качестве терминологического капитала как элемента культурного капитала.

Но важно заметить, что, во-первых, это (перевод терминологического капитала и его составляющих) не всегда возможно. Например, в свое время древнегреческая культура смогла создать философию и науку (до XVII в. философия и наука – это тождественные феномены, а с начала Нового времени наука отделяется от философии). Для функционирования философии (науки) потребовался особый язык, который помимо специальных слов (терминов) требовал специальных значений, знаний, особой формы и культуры коммуникации, особой культуры жизни (всего того, что мы назвали бы сегодня особым культурным капиталом). Иными словами, специальный терминологический капитал.

То есть нужно было для слов из обыденного языка создать (сотворить) новую семантику, новое когнитивное поле, новый коммуникативный способ

применения, новые ценности, новую, по сути, культуру. Как пишут Э.В. Янзина, О.В. Корнеев, «особенностью языка греческой философии и науки в целом является его первородный, непроемчивый характер. Грекам, в отличие от всех других европейских народов, пришлось самостоятельно разрабатывать технический вокабуляр для обозначения сделанных ими открытий как в физическом мире, так и в интеллектуальной сфере» [13. С. 1034].

Первородность созданной терминологии и всех других ее составляющих показательна еще в том, что достаточно большой массив философской и научной терминологии имеет древнегреческое и латинское происхождение фактически в неизменном виде. Потому что другие культуры не обладали соответствующими собственными языковыми, семантическими, когнитивными и т.д. ресурсами. Такие термины, как политика и экономика, например, перешли почти в неизменном виде в другие языки и культуры вместе со всеми необходимыми для использования этих терминов составляющими. Этот терминологический капитал оказался не конвертируемым, а основополагающим для культурных капиталов других обществ и эпох.

Во-вторых, в других ситуациях этот перевод возможен, но требует больших усилий для адаптации терминов в рамках другой культуры. Проблема еще в том, что культурный фактор имеет достаточно неопределенный характер в отношении индикаторов, которые его составляют, что не всегда способствует такого рода переводам. То есть такая работа (терминологическая работа в том числе) может быть осуществлена, но это не значит, что представители культуры ее смогли принять (по сути, культурный капитал одного общества (группы, человека) конвертировался в культурный капитал других социальных акторов, не говоря уже о конвертации в другие виды капиталов). В разных культурах мы можем выявлять степень конвертируемости / неконвертируемости культурных капиталов друг с другом посредством переводимости их терминологических капиталов с одного языка на другой и наоборот.

Даже если такая работа оказалась ненужной, она все равно требует сложного наполнения по всем уровням терминологической составляющей. И, кстати, не всегда термин является первоначальным источником ее начала. Бывает, что вначале речь идет о феномене, вещи, процессе, а термин «появляется» позже. Бывает и наоборот, появляется термин, а после подбираются семантические, когнитивные, коммуникативные, социокультурные и другие элементы.

В связи с чем тема культурного капитала (других капиталов) получила такую актуальность сегодня? В связи с тем, что фактор культуры оказался очень тонким индикатором, влияющим на жизнедеятельность обществ, экономик, политик и т.д. На первый взгляд, фактор культуры не материализуем, но, как показывает практика, очень четко проявляется. Тот же кризис мультикультурализма, о котором активно пишут исследователи, – следствие того, что этот фактор не учитывался в полной мере [14]. Другое дело, что придание фактору культуры статуса капитала должно облегчать данную межкультурную коммуникацию и способствовать достижению взаимопонимания.

Терминологический капитал представляет такой формат использования терминологии и осуществления терминологической деятельности, в рамках которого актуализируются социальные, экономические, символические, ор-

ганизационные формы капитала для его культурного эквивалента. Это приводит к тому, что там, где культурный капитал одного общества не конвертируется с культурным капиталом другого общества, о чем мы судим по степени переводимости и взаимопонятности их терминологических капиталов, данные культурные капиталы начинают сосуществовать друг с другом параллельно до того времени, пока не сформируются остальные составляющие, необходимые для этой конвертации, которая будет следствием взаимообогащения одного культурного капитала другим и наоборот.

Примером такого развития событий являются бывшие колониальные страны (больше всего таких примеров в Африке [15]), получившие независимость. Эти страны, этносы, их населяющие, стремятся развиваться, строить собственное общество и культуру, но выясняется, например, что на языке этноса (этносов) данной страны невозможно давать образование (не только высшее, но порой начальное и среднее), поскольку языки этих этносов не обладают таким терминологическим потенциалом, который мог бы позволить их использовать для образовательных целей. Оперативно усовершенствовать терминологический капитал этих культур невозможно, так как требуются существенные усилия по разработке всех составляющих, без которых терминологический капитал не заработает (семантическая, когнитивная, социокультурная, ценностная и т.д. составляющие). Поэтому остается единственный вариант: сосуществование двух культур (двух языков, двух терминологий) в рамках образовательной системы, как минимум, до того времени, когда терминологический капитал местной культуры не обретет свою конвертируемость и позволит последней повысить свою значимость за счет повышения степени переводимости и взаимопонятности местного языка и его терминологии.

Таким образом, авторы полагают, что вопрос терминологического измерения культурного капитала имеет хорошую перспективу для исследований данной темы как в целом, так и в частных аспектах. Использование понятия «терминологический капитал» позволяет уточнить языковые составляющие культурного капитала, способы их функционирования, а также совершенствовать и применять механизмы конвертации культурного капитала одних обществ по отношению к другим, механизмы конвертаций культурного капитала в другие виды капиталов и наоборот. Данные идеи способствуют повышению качества диалога культур, степени их коммуникативности, что представляет сегодня главную ценность культурного капитала как фактора человеческой жизнедеятельности.

Список источников

1. Бурдые П., Пассерон Ж.-К. Воспроизводство: элементы теории системы образования. М., 2007. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5415> (дата обращения: 12.02.2024).
2. Lareau A., Weininger E.B. Cultural capital in educational research: A critical assessment // *Theory and Society*. 2003. № 32. P. 567–606.
3. Бурдые П. Формы капитала / пер. по: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* / ed. J. Richardson. New York, Westport, Conn. : Greenwood Press, 1986. P. 241–258. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-kapitala> (дата обращения: 13.02.2024).
4. Harrison L.E. Jews, Confucians, and Protestants: Cultural Capital and the End of Multiculturalism. Plymouth : Rowman & Littlefield Publishers, 2012. 224 p.
5. Temmerman R. Approaches to terminology. Now that the dust has settled... // *SYNAPS*. 2007. № 20. P. 27–36.

6. Wuster E. Introduction to the General Theory of Terminology and Terminological Lexicography. Wien : Springer, 1979.
7. Diki-Kidiri M. Éléments de terminologie culturelle (Elements of cultural terminology) // Cahiers du Rifal. 2007. № 26. P. 14–25.
8. Culture Matters: How Values Shape Human Progress / by L.E. Harrison, S.P. Huntington, editors. Basic Books, 2000. 384 p.
9. Hack-Polay D., Rahman M., Bal M. Beyond Cultural Instrumentality: Exploring the Concept of Total Diaspora Cultural Capital for Sustainability // Sustainability. 2023. № 15. 6238. URL: <https://www.mdpi.com/2071-1050/15/7/6238> (дата обращения: 12.02.2024).
10. Pinxten W., Lievens J. The importance of economic, social and cultural capital in understanding health inequalities: using a Bourdieu-based approach in research on physical and mental health perceptions // Sociology of Health & Illness. 2014. Vol. 36, Iss. 7. P. 1095–1110.
11. Cabré Castellvi M.T. Theories of terminology. Their description, prescription and explanation // Terminology. 2003. № 9 (2). P. 163–199.
12. Faber P. Frame as framework for terminology // Handbook of Terminology. 2015. Vol. 1. P. 14–33.
13. Янзина Э.В., Корнеев О.В. К вопросу о роли грамматики в создании языка древнегреческой философии // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2015. Т. XIX. С. 1034–1050.
14. Norman D. Design for a Better World: Meaningful, Sustainable, Humanity Centred. New York : MIT Press, 2023. 376 p.
15. Antia B.E. Terminology and Language Planning: An Alternative Framework of Practice and Discourse. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2000. 290 p.

References

1. Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (2007) *Vosproizvodstvo: elementy teorii sistemy obrazovaniya* [Reproduction: Elements of the theory of the education system]. Translated from French by N.A. Shmatko. Moscow: [s.n.]. [Online] Available from: <https://gtmarket.ru/library/basis/5415> (Accessed: 12th February 2024).
2. Lareau, A. & Weininger, E.B. (2003) Cultural capital in educational research: A critical assessment. *Theory and Society*. 32. pp. 567–606.
3. Bourdieu, P. (1986) Formy kapitala [Forms of capital]. In: Richardson, J. (ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York, Westport, Conn.: Greenwood Press. pp. 241–258. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-kapitala> (Accessed: 13th February 2024).
4. Harrison, L.E. (2012) *Jews, Confucians, and Protestants: Cultural Capital and the End of Multiculturalism*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers.
5. Temmerman, R. (2007) Approaches to terminology. Now that the dust has settled... *SYNAPS*. 20. pp. 27–36.
6. Wuster, E. (1979) *Introduction to the General Theory of Terminology and Terminological Lexicography*. Wien: Springer.
7. Diki-Kidiri, M. (2007) Éléments de terminologie culturelle (Elements of cultural terminology). *Cahiers du Rifal*. 26. pp. 14–25.
8. Harrison, L.E. & Huntington, S.P. (eds) (2000) *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*. Basic Books.
9. Hack-Polay, D., Rahman, M. & Bal, M. (2023) Beyond Cultural Instrumentality: Exploring the Concept of Total Diaspora Cultural Capital for Sustainability. *Sustainability*. 15, 6238. [Online] Available from: <https://www.mdpi.com/2071-1050/15/7/6238> (Accessed: 12th February 2024).
10. Pinxten, W. & Lievens, J. (2014) The importance of economic, social and cultural capital in understanding health inequalities: using a Bourdieu-based approach in research on physical and mental health perceptions. *Sociology of Health & Illness*. 36(7). pp. 1095–1110.
11. Cabré Castellvi, M.T. (2003) Theories of terminology. Their description, prescription and explanation. *Terminology*. 9(2). pp. 163–199.
12. Faber, P. (2015) Frame as a framework for terminology. *Handbook of Terminology*. 1. pp. 14–33.
13. Yanzina, E.V. & Korneev, O.V. (2015) Some comments on the role of grammar in creation of the language of ancient Greek philosophy. *Indoeuropeyskoe yazykoznanie i klassicheskaya filologiya – Indo-European Linguistics and Classical Philology Yearbook*. XIX. pp. 1034–1050. (In Russian).

14. Norman, D. (2023) *Design for a Better World: Meaningful, Sustainable, Humanity Centred*. New York: MIT Press.

15. Antia, B.E. (2000) *Terminology and Language Planning: An Alternative Framework of Practice and Discourse*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Сведения об авторах:

Ардашкин И.Б. – доктор философских наук, доцент, профессор отделения социально-гуманитарных наук Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: ibardashkin@mail.ru

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

Перминова Ю.В. – аспирант кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: juliavperminova@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about authors:

Ardashkin I.B. – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Social Sciences and Humanities of the National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ibardashkin@mail.ru

Korobeynikova L.A. – Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Cultural Studies and museology of the National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Perminova Yu. V. – postgraduate student of the Department of Cultural Studies and Museology of the National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: juliavperminova@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests

Статья поступила в редакцию 23.01.2024;

одобрена после рецензирования 29.01.2024; принята к публикации 15.05.2024.

The article was submitted 23.01.2024;

approved after reviewing 29.01.2024; accepted for publication 15.05.2024.

Original article

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/54/2

CULTURAL LAG AND VISIONARY CHALLENGES: SPECULATIVE APPROACH TO GENERATIVE DESIGN

Weng Wei¹, Dmitry V. Galkin², Yue Zixuan³

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

¹ vivianglia2022@outlook.com

² gdv_1@mail.ru

³ zixuanmimor@gmail.com

Abstract. This paper presented an attempt to formulate Speculative Generative Design (SGD) approach (Generative Design based on “Speculative Design” Theory) to contemporary design methodology. We suppose that generative art and design – rooted in Modernist tradition of creative practices and currently developed as computer Artificial Intelligence based technology – should be integrated with speculative design as the critical intellectual synthesis and design methodology in the context of rapid social change and so called “cultural lag” (W. Ogburn). In authors’s perspective SGD can productively use advantages of technological and cultural determinist theoretical frameworks and stimulate creative potential of uncertainties implicit to technological driven design. Computer algorithms and programming languages could change the necessity of the designer imperative. For many practitioners these changes also open a new area of interdisciplinary intersections and collaborations between arts, design and technology. As it was demonstrated in recent publications, origins of generative art and design come from modernist visionary art and have more than century of very rich history. Authors apply the philosophy of speculative design as a framework to investigate the experimental future of generative design, based on computer algorithmic methods. Fundamental explanations of speculative approach we use presented in the book by Dunne and Raby “Speculative everything. Design, Fiction, and Social Dreaming”. Following this in order to help designers effectively explore generative design and improve their design decisions, we offer an SGD (Generative Design based on “Speculative Design” Theory) design methodology. Currently different cultures and ideologies are cognizant of the distinctions between the original settings and their own national contexts since speculative design is a culturally dimensional design methodology framework. From the bigger theoretical perspective contradictions between technological and cultural determinism could be solved in our approach in speculative manner through the generative design prototyping with the focus on possible deviations not functional capacities. With SGD-prototyping we transfer the problem into the virtual world and parallel designs appearing for creative transformations. Using props from science fiction novels and film and television dramas as media, and based on virtual future scenes and corresponding science fiction-like writing structures, future design becomes an innovative framework logic.

Keywords: speculative design, generative design, cultural and technological determinism, cultural lag

For citation: Weng Wei, Galkin, D.V., & Yue Zixuan (2024) Cultural lag and visionary challenges: speculative approach to generative design. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 54. pp. 21–32. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/2

Научная статья

КУЛЬТУРНОЕ ОТСТАВАНИЕ И ВИЗИОНЕРСКИЕ ВЫЗОВЫ: СПЕКУЛЯТИВНЫЙ ПОДХОД К ГЕНЕРАТИВНОМУ ДИЗАЙНУ

Вэн Вэй¹, Дмитрий Владимирович Галкин², Юе Цзысюань³

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

¹ vivianglia2022@outlook.com

² gdv_1@mail.ru

³ zixuanmimor@gmail.com

Аннотация. В статье представлена попытка сформулировать подход спекулятивного генеративного проектирования (SGD) (генеративный дизайн на основе теории «спекулятивного дизайна») к современной методологии дизайна. Генеративное искусство и дизайн с их корнями в традиции модернизма сегодня развиваются как технология, основанная на компьютерном искусственном интеллекте (AI), и должны быть интегрированы со спекулятивным дизайном как критическим синтезом и методологией дизайна в контексте «культурного отставания» (У. Огберн). SGD также может продуктивно использовать противоречия и преимущества теорий технологического и культурного детерминизма.

Ключевые слова: спекулятивный дизайн, генеративный дизайн, технологический детерминизм, культурный детерминизм

Для цитирования: Weng Wei, Galkin D.V., Yue Zixuan. Cultural lag and visionary challenges: speculative approach to generative design // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 21–32. doi: 10.17223/22220836/54/2

Ongoing discussions on computation-based methods in art and design demonstrate that increasing power of computer algorithms, AI (Artificial Intelligence) and cloud computing is causing a paradigm shift in design. Computer algorithms and programming languages could change the necessity of the designer imperative [1]. For many practitioners these changes also open a new area of interdisciplinary intersections and collaborations between arts, design and technology. However, as it was demonstrated in recent publication [2], origins of generative art and design come from modernist visionary art and have more than century of very rich history.

Our research uses the philosophy of speculative design as a framework to investigate the experimental future of generative design, based on computer algorithmic methods. Fundamental explanations of speculative approach we use presented in the book by Dunne and Raby “Speculative everything. Design, Fiction, and Social Dreaming” [3]. Following this in order to help designers effectively explore generative design methodologies and improve their design decisions, we offer an SGD (Generative Design based on “Speculative Design” theory) design methodology.

There is no single meaning of the term “Generative Design” (abbreviated “Gen-Design” or simply “GD”), although there are several complementary definitions with common traits that change according to different theories. Generative art and design have always gone hand in hand throughout the history of design, dating back to the invention of the computer. While “art” is mediated

through exhibitions and typically has strong representational elements defined by the creative power of artist, “design” is more implicit and follows the development of engineering and technology with strong orientation to the functional demand of different markets. As an exploratory approach to technological practice, GD has always made modest theoretical advancements. The author believes that the idea of “generative design” ought to depart from conventional technical methodology and adopt a broader perspective. Recent developments in 2021–2023 marks a significant turning point in the raise of generative design as Artificial Intelligence (AI) technology becomes gains significant advantages with new Large Language Models (LLMs) such as Chat GPT by Microsoft.

However, industrial design and construction, architectural practices used to be the main domains where “generative design” technological approaches were employed in visual solutions for design projects. The bionic form of the building or product surface is sought through criteria to achieve an aesthetically pleasing appearance, while various materials and production processes are analyzed by algorithms to accomplish the desired structure. Furthermore, the main arena for generative design is the field of virtual design, which includes multimedia dynamic design and gaming. As virtual technology has grown, so too has the notion of generative design, which is becoming more and more rich and diversified. Beginning in 2023, generative AI-represented by GPT-will have significantly enhanced natural language processing powers. “Generative design” moves from the technical to the conceptual domain when designers are able to communicate with AI directly.

The power and influence of this new technology is undeniable, yet utilizing AI effectively for innovation has been hampered by the concept's lack of clarity. The primary cause is because technology innovation primarily focuses on the efficiency dimension, with relatively little attention paid to the building of the content quality dimension. According to influential Ogburn's model [4], the most crucial consideration during the Culture Lag¹ phase is how to integrate the new technical logic with an appropriate design approach in light of the influence of new technologies.

In an effort to solve this problem and provide an equally open-ended theoretical framework for explaining potential humanistic and “culture respected” (Ogburn's notion) developments in the future generative design, this study presents a generative design methodological framework based on “Speculative Design Theory” (abbreviated SGD in this paper). We'll start with introductory explanations of what this terms mean and how this phenomena historically evolving.

1. Speculative and Generative Design

First of all, speculative design (SD) is focused on social and cultural value dimension of design by presenting future worlds, parallel futures, and hypothetical moments anticipated by technological changes. It originates in the experimental

¹ American sociologist WF Ogburn first proposed the concept of “cultural lag” in his book “Social Change” published in 1923 [4]. Cultural lag refers to the backwardness of a part of the cultural cluster during the process of social change. Other parts appear sluggish. Also known as cultural distance or cultural backwardness. Two or more parts of a culture become less coordinated with each other due to inconsistent timing and extent of change.

design creation and teaching contexts of late 20th-century Western society, but also has its roots in different experimental practice of modernist art. Speculative design has distinctly interdisciplinary orientation to the future agenda with almost exact dictionary meaning of guessing on opinions that have been formed without knowing all the facts.

With an eye toward the future, SD encourages innovation, topicality, and uncertainty, building also on the critical design movement that began in the 1960s with all similar references to “non-solution design,” “forward-looking design,” or “provocative design” will help people understand it more intuitively. In already mentioned Dunn’s and Rady’s book authors also draw attention to the Western chronological and spatial restrictions of his theory, which holds that the philosophical heritage of the Western humanities is consistent with the predominance of speculative design in American and European institutions. It is worth mentioning, nonetheless, that scholars from various nations have shown a great deal of interest in speculative design from its creation since it is a very open-minded conceptual category, to which they have added their own distinct insights.

For example, the “whatif” exhibition at the 2011 Beijing International Design Triennial was the first Civic Design Center exhibition in China featuring a hypothetical future. Since 2012, research has been carried out in Taiwan at several universities, including the National Chengchi University, the Taipei National University of the Arts, and the National Taiwan University of Science and Technology. Although speculative design has arisen and been actively discussed in the West, it is still scarce among the mainstream voices of the design industry and academics in mainland China. Zeng Yiwen, a Chinese student of Dunn & Rady, claims that because there were established techniques in place at the time for meeting the demands of commerce and industry, the design industry in China received little attention [5].

Speculative design was only formally introduced into the curricula of many Chinese universities and integrated into the teaching reform after Dunn was invited as an expert to visit China for the Un-Future International Education Forum, which the Central Academy of Fine Arts organized at the end of 2017. A significant academic portion of Tsinghua University’s 2018 3.0 Design Forum also included speculative design.

The China Academy of Art’s School of Innovation and Design invited Dunn to deliver a keynote address on December 14, 2019. Since then, Dunn has been invited to lead a Q&A session with students on the Zoom platform for an exclusive course, and the China Academy of Art has provided a professional elective course for sophomores.

A collection of translations from the Design Theory Research Series, edited by Li Yanzu and executive edited by Zhang Li, released in 2020. *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, *Adversarial Design*, *Design History: Understanding Theory and Method*, *The Idea of Design*, *A Design Issues Reader*, *Design and the Creation of Value*, *Critical Design in Context: History, Theory and Practice* and *Design and the Question of History* are the seven books that make up nearly half of the 17 translations, all of which were translated by Zhang Li. Guangdong University of Technology, founded by Zhang Li, has grown to be a significant critical design theory hub. Each year, she publishes theoretical pieces on the subject of speculative design in which she describes the state of the

field in China and puts out the idea of CSD, a hybrid of critical and speculative design with a distinctively Chinese “flavor” (see list of publications [5–9]).

Several Chinese academics have provided an overview of their experiences integrating their theoretical frameworks into the process of design practice. Zhang Yizhi, for instance, examines how design is “mediated” to influence social interactions and reconstruct values, and presents the “media view” of speculative design as a means of engaging in co-creation and environment construction [10]. To assist practitioners in creating a more accurate vision of the future, Zhu Ziyang suggests using a Speculative Canvas for discernment [11]. Xu Lijun and Wang Jinhua: Using “PUA” as an example, they investigate how speculative design affects contemporary social challenges [12]. According to Yang Yan, the creation of speculative designs can stimulate and encourage people to use their imagination to redefine the symbiotic relationship between humans, science, and technology, as well as the reality. It can also help to strengthen the depth of humanistic thinking by conducting in-depth exploration of the many possibilities of how humans and science and technology can coexist [13]. Since the goal of Speculative Thinking was also to serve as a source of educational inspiration, the outcomes of the pedagogical interface are especially significant. For instance, Zeng Yiwen contends that Speculative Thinking stresses the conceptual idea of future diversity and change, which runs counter to China's long-standing beliefs about education and culture. More guidance is needed for Chinese students in the areas of critical thinking and broad science understanding.

This and other cases demonstrate, when discussing the framework, that different cultures and ideologies are cognizant of the distinctions between the original settings and their own national contexts since speculative design is a culturally dimensional design methodology framework. This allows for modifications to be made. The notion of speculative design has been actively incorporated into the contemporary design academy and is regarded as a tried-and-true design methodology that can foster creative thinking in design. It has also resulted in the emergence of self-contained design forms in a number of design institutions and design exhibition activities. These factors provide a valuable perspective for examining the dynamics of design development in the modern era and served as a major inspiration for this study. Once the purpose of speculative design has been made clear, SGD can be used to suspend uncertainty, which is a modern problem with generative design.

2. Uncertainty: cultural and technological

Many jobs that have historically been associated with mental labor are now on the list of jobs that Artificial Intelligence (AI) may replace due to technological advancements, which has alarmed the public. Depending on whether AI is categorized as a pure technical tool or as a quasi-human being with autonomous agency, it will determine whether or not it can take the place of humans. We take this conceptual and interpretational difference as crucial for our research.

According to the current so called “threat hypothesis”, it is incorrect to say that AI will replace mental labor. The industrial revolution replaced manual production with machine production, which altered the relationship between humans and machines. In the beginning, humans had to screw; in the control of the industrial era, humans controlled the machine; in the information age, humans

designed complex automation procedures based on the industrial process and these procedures instructed the machine to screw. In the current intelligent era, humans instructed AI to manufacture; AI used a database to calculate which components, therefore, the manufacturing process was likely to result in an event of screwing and AI generated automation instructions to tell the machine to screw. This phenomenon suggests that the evolution of the link between humans and machines is moving from direct to indirect, and the ultimate objective of AI design is for it to become a human agent. However, the distinctive social characteristics of people who live in groups and organize their labor socially make it impossible for robots to replace man-oriented employment at this time. AI on the higher degree of autonomy will find it challenging to replace human-oriented employment since, up until it develops a cluster intelligence, it lacks any human social characteristics.

This argument claims that any kind of technology requires its cultural and social adaptation. And here we arrive to the notion of cultural determinism and our initial Ogburn's model of Cultural Leg. New technology is always a product of cultural situation and historically shaped social needs. Then it takes time – little or significant amount – for what W.Ogburn calls diffusion or appropriation of technology by different groups of society [4]. The telegraph is a result of industrial revolution in railway transportation in the first half of XIX century but later became major communication technology. Computer systems in 1960–70s were corporate and scientific “toys” until became must have consumer goods in 1990s. Many technological achievements such as VR were “invented” and described in literature, arts and movies, which is another example of how culture facilitated technical progress.

Cultural determinism has its contradictory moments. If technology is culturally assimilated, is it possible that it drives a cultural and social change? There is a classical case how growth of automobile industry has dramatically changed not only modern cities but the whole life style, habits and behaviors of people. Responding to this contradiction comes technological determinism.

In his book “The Gutenberg Galaxy” [14], Marshall McLuhan – whose influential theory is frequently regarded as technological determinism – tries to explain how one technology – the printing press – completely and deeply transformed culture and society in Europe. The growth of nations and national cultures, development of national language standards, spread of individualistic values and more major elements of Western cultures are driven and pushed to life by printing press. Somehow new technology operates as an alien element of particular culture and becomes an able to transform it despite any social preconditions. Of course, in this argument new technology is always a challenge and even danger for society

The benefits of techno-determinism include its ability to forecast future developments, comprehend technological progress, and handle productivity and efficiency. The drawbacks include its tendency toward simplicity, disregard for human agency, and fatalistic outlook. Cultural determinism's strength lies in its emphasis on the human condition and its conviction that culture is extremely malleable to technology, with the potential to steer it toward contextual awareness. Its reluctance to adapt, variability, difficulty in generalizing, and predisposition toward staticism are its drawbacks. For the purpose of our research this contradiction seems very productive since it helps to understand our speculative

approach as a next level of analysis where techno-deterministic and culture-deterministic arguments can play together in speculative visions.

3. Speculative Generative Design: at the nexus of culture and technology

Since the culmination of industrial revolution in XIX century and the increasing complexity of the global economy and society, necessitating the development of new technical innovations to suit the demands of its many constituents. Among them is design. The cultural outcomes of design include the graphic and communication design for visual promotion of certain topics, architecture (incl landscape and interior) design geared toward the professional environment of the user population, industrial design that meets everyday situations of furniture, fashion, appliances etc, and stage design that transportation design must ensure the comfort and smoothness of long-distance travel, APP design must provide visual ease of use, stage design may fulfill the development of drama through music and light, and so on.

In the end, design must maximize the brilliance of human-centered people's lives, regardless of the particular circumstances. Humans' demand for novelty in their living spaces may be met by some inventive designs. Within the conventional industrial paradigm, design tactics are determined by designers through manual research and aggregated summaries of user preferences. In complex cultures, humans and technology coexist, as eclecticism indicates. The area of design synergy is growing in importance. Since technology is always evolving, it's important to understand the difference between subjective and objective uncertainty. Both bring us to understanding generative design as a creative process.

Technical uncertainty, or objective uncertainty, was present in the early stages of artificial intelligence (AI), such as expert systems. This was because the functions were low dimensional, there were few random variables used, and it was difficult to effectively control the weights of the variables. In AI, uncertainty specifically refers to the reality that an AI system is typically unable to possess perfect and all-encompassing knowledge about the outside world.

Numerous factors, like data noise, unclear information, or the intrinsic unpredictability of some systems, may be to blame for this. Artificial intelligence (AI) has developed a number of techniques to cope with and reason about this uncertainty since AI systems frequently have to make judgments based on inadequate knowledge. AI research is now focusing on developing computable models, measuring the psychological metrics utilized in decision-making, and mathematically modeling the degree of pertinent metrics.

Using the CAN model from the hot art generation as an example Based on Martindale's "artistic arousal" idea, Ahmed Elgammal and other AI academics presented the Creative Adversarial Network (CAN) model because they believe that Generative Adversarial Networks (GAN) only combine different artwork styles and lack creativity. Martindale's "artistic arousal" idea served as the foundation for their Creative Adversarial Network (CAN) model. This demonstrates the idea of cultural determinism, which holds that "culture is highly adaptive to technology and otherwise" and that it is our responsibility as humans to develop strategies for making technology less unpredictable and more stable and controlled.

Conversely, subjective uncertainty is the mistrust of computers that results from humans entrusting highly subjective aspects of mental behavior, like creativity, to an artificial intelligence agent. It is also possible to claim that stimulus can be created by taking advantage of this mistrust. If we take uncertainty of creative ideas, it brings us to individual creative potential of designer. AI uses big data to generate design proposals, which are essentially data-mixed copies of existing artists' works (combined in data sets). And because human designers are limited in their ability to think creatively, designs that don't originate from their own minds are inherently uncertain and untrustworthy. If we take uncertainty that appears from the value of creation (creative product), this takes us full circle to the earlier discussion of cultural determinism and different ways society is able to recognize and diffuse innovations. It can be through significant functional improvement, solving problems or extending aesthetic qualities.

From the methodological perspective these contradictions could be solved in speculative manner through the generative design prototyping with the focus on possible deviations not functional capacities.

The traditional design direction is the one that employer decides upon. The design content presented by its platform has a relatively mature mechanism to ensure that the creative direction of the design work, which has also caused the solidification of the design language, under the highly mature mechanism of the commercial society, regardless of whether it is an opinion media or an advertising agency. For example, Internet products are designed based on user portraits, friendly usability, and commercial aesthetics.

The "Collegiate Dilemma" and anti-utopian critical routes are frequently the foundation of speculative design concepts, which defy conventional design routes and engage in multi-dimensional aesthetic critique and value judgment on the subject of future technological life forms or parallel worlds. These concepts are based on conceptual art and cross-media methods.

SD is a continuation of postmodernism's ideals, which include opposition to authority, diversity and ambiguity, rejection of monolithic discourse, search for alternatives, and skepticism toward "normality" and "common sense". A discursive design project by Japanese designers Hiroki Yokoyama and Zhou Guanhua, titled "The Black Ship and Gifts" [15], provides four seemingly erroneous narratives about the Black Ship within the social context of the well-known "Black Ship Incident". This is an attempt to challenge traditional historical stereotypes through the use of design prototypes.

Any design methods should aim to stimulate and discover more complex diverse process for creating ideas. The speculative design has three levels of future possibilities and one in-between, from "the probable future" to "the plausible future" to "the possible future". The "preferable future" as the main target of the theory lies between the "probable future" and the "plausible future". The various levels stand for various categories, where the scope for consideration is compact to broad and the probability range from high to low.

The main goal of SGD's proposal to create virtually generated prototypes of future-based or parallel present scenarios is to provoke thought on a variety of topics by presenting potential benefits and drawbacks of future technological scenarios. This approach also facilitates a more effective discussion of the larger future design metrics of "what kind of future do we want?"

For instance, in 1994, when the Motorola brick-sized mobile phone was the sole option available, designers like Dunn had previously created an installation to conceal from cell phones. It is clear that speculative design is valuable when it comes to imagining the potential changes that a modern society may bring about and planning forward to the point where one day smartphones may trap humans and how they will escape. This utopian viewpoint challenges our broad conception of the future. It's about making better decisions from a creative and strategic standpoint, not simply about fantasy. The purpose of the speculative design of fictional futures is to elicit empathy for these imagined situations and the conviction that they are feasible in the actual world.

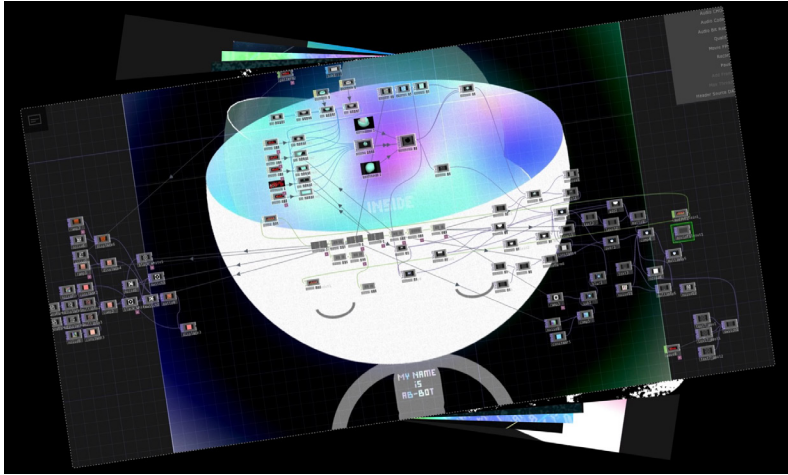
With SGD-prototyping we transfer the problem into the virtual world and parallel designs appearing for creative transformations. Using props from science fiction novels and film and television dramas as media, and based on virtual future scenes and corresponding science fiction-like writing structures, future design becomes an innovative framework logic. Future designs can be used to test several hypotheses about the near and further future. Whatever is up for discussion, including artificial cellular meals, robots, future biology, and generative AI.

What are the immediate effects of autonomous automobiles, for instance? Are cell phones able to exist in the mind or the eye? Or is there a way for us to be able to connect to our phones? If you survive until 2100, what kind of planet will it be? Will you undoubtedly get old? Will you be employed going forward? Is the spirit still alive and the body dead? The way you communicate, commute, work, eat, and interact with neighbors, coworkers, society, pets, and the environment... Any of these can be used in place of the hypothesis. Which concepts would you generate? Projects, things, images, places, services, and systems: how would you solve this problem? What moral and societal challenges might we confront in the future?

For the practical part of our research, we explored the creation of dynamic generative visual design based on virtual novels using the concept of SGD. The "builder" character from Japanese manga artist Makoto Ichiban's science fiction work "Blame!" served as inspiration for this work, and a number of character settings were created, including the Artman series of robotic products for automated construction on Mars and the people who built them. The core theme of the novel revolves around an AI builder who, after several failures at space missions, learns his lessons and rebuilds his ideas for exploration. And borrowing the idea of brand image design, we conceived a robot that can collect material information on the planet and generate construction algorithms. The work's dynamics use generative design, utilizing TouchDesigner software for visual programming. This allows the visual shape of the design to change as the tale progresses [9]

If we consider random inputs or "randomness", it's really a black box for modelling: I don't know all the rules of a system, so I assume that there are some extra factors in the system that are providing "random" inputs. Random in this sense is just proof that you haven't modelled the system completely and accept uncertainty and don't pretend that the world is fully computable as long as we are able to construct a complete set of rules that account for all the variables. SGD may also seem unconstrained, but in fact it is a test of the designer's creativity and predictive power in writing a planning and design blueprint, and a reflection of the designer's comprehensive ability to present ideas in a small way through prop prototype design. Even if you can show that something works on paper and the

calculations are clear, it won't be fully accepted until you actually build it and people can drive it.



Pic. 1. SGD prototyping (Simple Chinese info by Weng Wei)

As we mentioned above for our argument is important that we think of design to predict and construct future directions. This is how contradictions of techno- and cultural determinism collide and cooperate in the realm of the future uncertainty including not only technical questions, but preliminary social and ethical ones.

SGD thoroughly explores potential future dimensions through SD and suggests that exaggeration in debating is in line with factual principles. For instance, government planning commonly incorporates a 5-year, 10–20 year, and 50–100 year plan, with longer-term plans requiring more extreme assumptions to anticipate disruptive events and cover a wide range of possibilities. Dunn's installation of mobile phone dodging was predicted to be a likely phenomenon in the next 10–20 years, and it is not an exaggeration to say that this prediction has proven to be accurate today.

From the perspective of historical patterns, “taking history as a mirror,” assuming something is “impossible” can easily change. Humans are fond of patterns, finding order in disorder, and dedicated to predicting the future. Predictive technology has become an effective tool in the game between humans and the natural world. Of course, this tool is continuously evolving. Throughout history, humans have also invented many unreliable disciplines, such as astrology.

Speculative design come close with the turn to “materializing morality” – one of the important methodologies of the “material turn” in the philosophy of technology. AI provides new technological prospects for the design of “thing-turning”. This is due to the conventional view that technology presents unpredictable threats to human civilization, particularly in relation to international group activities.

Use SGD simulation to consider the risks associated with overdesign. The term “over-design” refers to the practice of invading privacy, controlling user behavior, robbing consumers of precious time, and using addictive processes in the name of improving user experience. Capital will often hold the morality of design for business hostage. Now, in order to reclaim the original objective and investigate the kind of future we desire, “design as a research tool” must be used.

More punching real-world examples exist. For instance, Nick, an algorithm engineer at Little Red Book, the Chinese equivalent of INS, posted on YouTube about how he saw data changing creators' behavior and how the platform gets feedback on how anxious creators are. Ultimately, though, it's still metrics-driven because the platform requires a higher level of engagement. Making content creators feel more and more worried about their work is the only way to inspire them to produce new content every day. One day, he was in a large bone-cutting and plastic surgery facility in the heart of Shanghai when he saw that everyone there was swiping on Xiaohongshu.

The algorithm designers behind Facebook and other platforms are no different. With each individual in charge of a certain region, very few people in the organization truly understand how the entire platform works. As the adage goes, "don't know the true face of Mount Lushan, only in this mountain." As a result, in the modern digital world, even algorithmic engineers—also referred to as the God's viewpoint of the laws made by the data—only stimulate the creation of new data.

It should be highlighted that the actual world and virtual environment have distinct ethical standards. Furthermore, ethical ideas change with time. Over the years, SD has created its own formal formulas. One such formula is the purposeful creation of crude models that are devoid of details, which serves to remind viewers that SD is a serious form of entertainment. It is the peculiarly human need to fictionalise events while still emphasising that they are false.

To enhance the discursive nature of SGD, designers should suspend the question and go beyond the target's framework by placing it in the grand narrative. Thought "synecdoche", Drawing larger conclusions from smaller observations.

Conclusion

This paper presented an attempt to formulate Speculative Generative Design (SGD) approach (Generative Design based on "Speculative Design" Theory) to contemporary design methodology. We suppose that generative art and design – rooted in Modernist tradition of creative practices and currently developed as computer Artificial Intelligence based technology – should be integrated with speculative design as the critical intellectual synthesis and design methodology in the context of rapid social change and so called "cultural lag" (W.Ogburn). In our perspective SGD can productively use advantages of technological and cultural determinist theoretical frameworks and stimulate creative potential of uncertainties implicit to technological driven design. Practicing the prototype methods, we suggest designers can suspend problems and present them in prototypes or virtual methods to "reward" visitors' opinions. The main point is that designers need to understand how the uncertainty of GD and the potential of SD relate to each other. This study demonstrates that the aim of SGD is to produce forward-looking visionary designs that align with the distinct spiritual and intellectual aspirations of humans, rather than prophesy or actuality.

References

1. Bohnaker, H., Gross, B. & Laub, J. (2012) *Generative Design: Visualize, Program, and Create with Processing*. Princeton Architectural Press.
2. Lukichev, R., Galkin, D. & Konovalova, K. (2023) The problem of interpreting generative art: towards hermeneutics of autonomous systems. *Vestnik TGU. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. p. 90–106. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/49/8

3. Dunne, A. & Raby, F. (2013) *Speculative everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*. MIT Press.
4. Ogburn, W. (2018) *Social Change with Respect to Culture and Original Nature*. Franklin Classics Press.
5. Zhang Li. (2017) From being radical to being speculative: How design catalyzes social dreams. *Journal of Nanjing University of the Arts: Art and Design*. 4. p. 6.
6. Zhang Li. (2021) How discourse is designed: alternative Things and communication ethics. *Art Design Research*. 5. pp. 58–64.
7. Shi Yue. (2023) *Research on the application of participatory speculative design based on affective computing*. Guangzhou: Guangdong University of Technology. [Online] Available from: <https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=FY8FZShUIjEfR55bIIaspBHVXYVHKNgbf6a4PeV7NF6uucWFxRAJdZzWDJuxmpZ0IMuSJD7H-1zLoBpG-waaConQiBADh2EF0zJ6VVyJzkpu88rvLGkj7g=&uniplatform=NZKPT&language=gb>
8. Zhang Li & Liu Yujia. (2023) How to imagine the past in an alternative way: contingency design Speculative experiments in history teaching. *Journal of Nanjing University of the Arts: Art and Design*. 2. pp. 17–21.
9. Wang Xiaolan & Zhang Li. (2022) Why design is black: narrative media and value fiction. *Art Design Research*. 5. pp. 66–72.
10. Zhang Yizhi. (2023) Design as media - media view and action logic in speculative configuration. *Journal of Nanjing University of the Arts: Art and Design*. 5. pp. 51–56.
11. Zhu Ziyang. (2023) Research on speculative design practice strategies for future innovation. *Design Art Research*. 13(03). pp. 30–34.
12. Xu Lijun & Wang Jinhua. (2021) Speculative design of “PUA” on hot social issues. *Hunan Packaging*. 36(05). pp. 98–101. DOI: 10.19686/j.cnki.issn1671-4997.2021.05.028
13. Yang Yan. (2021) Using technology as a medium – Research on speculative design creation. *Art Observation*. 10. pp. 154–155.
14. McLuhan, M. (2011) *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press; Centennial edition.
15. Display website: *ArtMan | ReadyMag*. Created by the author during 2022. [Online] Available from: <https://readymag.com/u3582685087/artman/>, ArtMan·ArtMan-Bot. (nd-b). <https://sway.cloud.microsoft/2mzIfIXDdH4CXDO2?ref=Link>

Information about authors:

Weng Wei – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vivianglia2022@outlook.com

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

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

The authors declare no conflicts of interests

Сведения об авторах:

Вэн Вэй – аспирант кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: vivianglia2022@outlook.com

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

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

*The article was submitted 28.04.2024;
approved after reviewing 29.04.2024; accepted for publication 15.05.2024.*

*Статья поступила в редакцию 28.04.2024;
одобрена после рецензирования 29.04.2024; принята к публикации 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 001.891.5+140.8

doi: 10.17223/22220836/54/3

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ СТРАТЕГИИ Г.Н. ПОТАНИНА В КОНТЕКСТЕ АНТРОПОЦЕНТРИСТСКОГО ГУМАНИЗМА

Иван Александрович Голев

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

Аннотация. В статье представлен первый опыт осмысления исследовательских стратегий Г.Н. Потанина, позволяющих ставить и решать фундаментальные вопросы изучения природных и социальных явлений. Выбор адекватных подходов и методов исследования определяло гуманистическое мировоззрение Г.Н. Потанина, формировавшееся под влиянием видных российских исследователей-гуманистов Н.М. Карамзина, К.Д. Кавелина, Н.Г. Чернышевского и др. Показаны важнейшие достижения деятельности Г.Н. Потанина в научном освоении множественности мира с опорой на гуманистические установки.

Ключевые слова: Г.Н. Потанин, гуманистическое мировоззрение, стратегии научных исследований

Для цитирования: Голев И.А. Исследовательские стратегии Г.Н. Потанина в контексте антропоцентристского гуманизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 33–39. doi: 10.17223/22220836/54/3

Original article

G.N. POTANIN'S RESEARCH STRATEGIES IN THE CONTEXT OF ANTHROPOCENTRIC HUMANISM

Ivan A. Golev

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

Abstract. The article presents the experience of studying the scientific work methods of the Russian explorer of Asia Grigory Nikolaevich Potanin. It has been established that Potanin's worldview was formed under the influence of the humanistic ideas of N.M. Karamzin, K.D. Kavelin and N.G. Chernyshevsky. On scientific expeditions he collected and studied monuments of culture, religion, and oral folk art. In his scientific travels and trips G.N. Potanin put the person with his knowledge, experience and worldly wisdom in the first place, and paid great attention to direct communication with the residents of the territories he visited. Grigory Potanin collected folklore and developed his own methodology for this. Based on his observations, he put forward a theory about the eastern foundations of Western European folklore. Grigory Potanin observed people everywhere, described their culture, paid attention to housing, food and clothing. Potanin always communicated with people, found out the details of their lives, and used the method of participant observation. Potanin took from Mongolia and China many monuments of Buddhist culture, which he donated to museums. In 1888, he, together with priest Innokenty Podgorbunsky, organized the first Buddhist exhibition in Russia. Grigory Potanin was involved in organizing scientific research, prepared a brochure for researchers of Siberian shamans, and organized several expeditions for other scientists. It is important that Grigory Potanin was interested in living nature, collected herbariums, and relied on the methods of classical science. Under the influence of P.P. Semenov-Tyan-Shansky, he developed as a naturalist. The collected herbariums are stored in the Herbarium of the Botanical Institute of the Russian Academy of

Sciences, the Herbarium of Tomsk State University and other repositories. After 160 years, they are well preserved thanks to proper collection. G.N. Potanin was not a simple collector of factual material; he followed a carefully developed methodology in everything. The development of his own research strategy, based on anthropocentric humanism, gave the most important results of the scientific and expeditionary activities of G.N. Potanin as the basic basis of his scientific heritage.

Keywords: G.N. Potanin, humanistic worldview, research strategies

For citation: Golev, I.A. (2024) G.N. Potanin's research strategies in the context of anthropocentric humanism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 33–39. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/3

Научные достижения Г.Н. Потанина объясняются его исследовательскими стратегиями, которые формировались и реализовывались в течение всей его жизни. Выбор того или иного долговременного плана исследования определялся социокультурными и социально-политическими условиями и синхронной им антропоцентристской парадигмой традиционного гуманизма XIX – начала XX в. [1, 2]. Тема эта частично освещалась в трудах Г.И. Пелих, М.В. Шиловского, Н.М. Дмитриенко [3–5] и требует дальнейшего изучения.

Гуманистическое мировоззрение Г.Н. Потанина, определявшее его планы научного познания окружающей действительности, формировалось под непосредственным влиянием идей Н.М. Карамзина, К.Д. Кавелина, Н.Г. Чернышевского. Позже Г.Н. Потанин вспоминал, какое впечатление он вынес из знакомства с работами Н.М. Карамзина, который первым в России указал на роль исторических памятников, в исследовании российского прошлого. Ознакомление с идеями Н.И. Костомарова, А.П. Щапова и К.Д. Кавелина о важности местных исследований привело Г.Н. Потанина к изучению истории и этнографии Сибири и сопредельных территорий.

В научных экспедициях он собирал и изучал памятники культуры, религии, устного народного творчества. В своих научных путешествиях и поездках Г.Н. Потанин ставил на первое место человека с его знаниями, опытом и житейской мудростью, уделял большое внимание непосредственному общению с жителями посещаемых им территорий. По словам В.А. Обручева, Потанин своей многолетней экспедиционной работой доказал, «что по внутренней Азии (кроме Тибета) можно спокойно путешествовать без конвоя, с наемными рабочими, и все-таки проникать туда, куда нужно» [6. С. 20]. Известный исследователь Северной и Центральной Азии Д.А. Клеменц, подчеркивая мирный характер экспедиций Г.Н. Потанина, называл его «апостолом цивилизации и гуманности» [7. С. 184]. Особо следует подчеркнуть мнение академика С.Ф. Ольденбурга о том, что «через кочевника Григорий Николаевич научился понимать Восток как одно из необходимых звеньев мировой и общечеловеческой культуры» [8. С. 2].

Выступая с гуманистических позиций, Г.Н. Потанин заявлял, что «путешественник уже из-за одной вежливости к чужому народу, а тем более в интересах выполнения своей ученой миссии, должен изучать язык туземцев» [9. С. 4]. Известно, что Г.Н. Потанин изучал монгольский язык и немного изъяснялся на нем, а в случае необходимости нанимал переводчика. Наибольших успехов в деле изучения культуры азиатских народов Г.Н. Потанин добился в фольклористике. Он интересовался фольклором с ранней молодости: после окончания Омского кадетского корпуса, оказавшись

на Алтае, он впервые столкнулся с народной культурой, которая заворожала его. Г.Н. Потанин записывал, а впоследствии и выявлял у других исследователей пословицы, поговорки, песни, устойчивые выражения, описания народных праздников, приметы, выяснял их семантические свойства, собирал лингвистические данные. Первый опыт такой работы он обнаружил в 1864 г. в «Этнографическом сборнике» [10]. Сознвая важность этой работы, он позже писал: «Нужно спешить собирать сказки, потому что они быстро исчезают с наступающими новыми условиями народной жизни» [11. С. 243]. Выработывая собственную исследовательскую стратегию, Г.Н. Потанин живо интересовался новейшими тенденциями европейских исследований фольклора, осваивая достижения отечественных и зарубежных коллег.

О способах собирания и изучения памятников азиатского фольклора сам Г.Н. Потанин писал: «Сказки записывались мною также, как и в прежние разы, в виде одних конспектов в переводе на русский язык; записывание текстов с подстрочным переводом их, при моем недостаточном знании монгольского языка, для меня было невозможно; китайские и тангутские сказки переводились для меня на монгольский язык» [12. С. 5]. Многолетние исследования фольклора вылились в теорию о восточных истоках западноевропейского эпоса, до сих пор не получившую должной оценки специалистов. М.К. Азадовский относил Г.Н. Потанина к числу «сторонников компартиvistского метода» в изучении фольклора и подчеркивал, что его фольклористические штудии «обусловлены его областническими тенденциями» [13. С. 951, 955]. Это заключение Азадовского можно трактовать как стремление Потанина приблизить азиатскую культуру к общемировой, что является его важнейшей исследовательской стратегией.

Для Потанина любой человек является носителем общечеловеческой культуры, этим и объясняется его исследовательский интерес к этнографии. Где бы ни доводилось оказаться, он всегда внимательно относился как к бытовому устройству, так и к духовной культуре местного населения. По сути, Г.Н. Потанин использовал этнографический метод, или метод включенного наблюдения, по свидетельству В.А. Тишкова, «фиксирующий непосредственную жизнь общины, группы или другого сообщества в целях кросскультурных сравнений и для более общего понимания человеческого общества» [14. С. 472]. Оказавшись среди обитателей отдаленных местностей, Потанин обязательно принимал условия их жизни, разделял все тяготы повседневного существования, что позволяло ему собирать ценные материалы по этнографии, которых не было в работах других исследователей-путешественников. Путевые дневники и заметки Г.Н. Потанина наполнены детальным описанием материальной и духовной культуры азиатских народов, буквально пронизаны гуманистическим отношением к окружавшим его людям, опиравшимся на общечеловеческие ценности независимо от их этнической принадлежности или вероисповедания. Так, при посещении монастыря Уньча-Сюме в Китае он встретил своего знакомого монгола по имени Пунцук, прибывшего в монастырь, чтобы увидеть выступление своего сына «в числе пляшущих масок». По сведениям Г.Н. Потанина, зимой Пунцук жил у него «по несколько недель сряду, и мы были большие приятели» [15].

Наряду с непосредственными наблюдениями, Потанин собирал памятники материальной и духовной культуры, многочисленные свидетельства об этом

содержатся в его публикациях и письмах. Важно отметить, что потанинские сборы не были стихийными, при сборе памятников он обязательно придерживался определенной стратегии. Записывая фольклор, Г.Н. Потанин соприкоснулся с буддийскими легендами, которые его заинтересовали, к этому добавилось собирание различных памятников буддизма, в их числе иконы, мандалы, статуэтки и др. Тут важно отметить, что материальное и духовное в потанинских исследованиях были неразделимы, подтверждением чему может служить каталог первой в России буддийской выставки в Иркутском музее, которую Г.Н. Потанин организовал совместно с иркутским православным священником И.А. Подгорбунским в 1888 г. [16]. Сам факт подготовки объемного музеографического издания по итогам выставки показывает осведомленность Потанина в развитии музейного дела России, ведь если в Сибири к тому времени еще отсутствовали подобные практики, то в столичных музеях уже было подготовлено несколько музейных каталогов [17. С. 35].

Важной исследовательской стратегией Г.Н. Потанина являлась его деятельность по организации научных исследований. Так, он разработал подробный план изучения сибирского шаманизма, в небольшой брошюре дает указания на то, какие следует задавать вопросы, на что следует обратить особое внимание в разговоре с информаторами [18]. Будучи правителем дел Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества, занимался организацией изучения этнографии бурят. Благодаря его усилиям были проведены две небольшие экспедиции к бурятам, его собственная и Д.А. Клеменца. Важно, что он привлекал к этой работе самих бурят. Известно, что бурятский тайша П.П. Баторов передавал в Иркутский музей памятники материальной культуры, собирал фольклор бурят [19. С. 325–326].

Не менее важным фактором исследовательских стратегий Г.Н. Потанина стал интерес к окружающей природе как отражение одной из важнейших составляющих гуманизма. Под влиянием книг о путешествиях и общения с такими видными учеными-путешественниками, как П.П. Семенов-Тянь-Шанский, Г.Н. Потанин с раннего возраста формировался, по его собственным словам, как натуралист [20. С. 79]. Он перенял и развил методы классической науки, опиравшейся на наблюдения, сбор и систематизацию памятников природы, при этом всячески старался придать своему интересу академический характер. Он читает «Картины природы» А. Гумбольдта, а позднее, обучаясь в Императорском Санкт-Петербургском университете, слушает лекции профессора ботаники А.Н. Бекетова.

Первые ботанические экспедиции Г.Н. Потанин совершил в летние каникулы 1861 г., когда он отправился в Калужскую губернию для сбора гербария близ деревни Воровой на берегу р. Оки. Позже он вспоминал, как тщательно готовился к этой экспедиции: по совету П.П. Семенова он купил книгу К. Ледебура «*Flora rossica*» и в процессе работы отыскивал в ней названия встречающихся ему растений. Он окончательно укрепился как исследователь-природовед в экспедиции по Тарбагатаю под руководством К.В. Струве, где с успехом применил полученные знания и методы комплексного изучения природы.

В работах по гербаризации Г.Н. Потанин использовал определенную методику, которая заключалась в том, что растения, очищенные от всех инородных вкраплений, укладывались в специальную бумагу и тщательно высушивались, что требовало от собирателя немало времени и физических усилий

[21. С. 269]. К каждому собранному и высушенному растению Г.Н. Потанин обязательно делал протокол (первичное описание), в котором указывал дату и место сбора. Можно сказать, что профессиональные действия по сбору и консервации растений обеспечили хорошую сохранность тарбагатайских гербариев в течение последующих 160 лет [22. С. 342]. Собранные Потаниным коллекции растений до сих пор хранятся и изучаются в Гербарии Томского государственного университета, в Гербарии Ботанического института РАН и других хранилищах. Многие из них опубликованы в работах сотрудников этих учреждений и доступны для исследователей природы Азии [23, 24].

Разрабатывая исследовательские стратегии научных экспедиций, Г.Н. Потанин заботился об их комплексности и в случаях, в которых ему не доставало собственных знаний, старался их получить или привлекал более сведущих исследователей, становившихся его единомышленниками и последователями. Так, в потанинских экспедициях участвовали такие компетентные исследователи, как зоолог М.М. Березовский, археолог А.В. Адрианов, топографы П.А. Рафаилов и А.И. Скасси (который к тому же был хорошим фотографом), геолог В.А. Обручев. Надо отметить важный вклад в работы Г.Н. Потанина его жены А.В. Потаниной, которая на высоком научном уровне занималась этнографией, гербаризацией, выполняла научные рисунки.

В завершении статьи отмечу, что Г.Н. Потанин являлся не простым собирателем фактического материала, но во всем следовал тщательно проработанной методологии. Выработка собственных исследовательских стратегий, опиравшихся на антропоцентристский гуманизм, обеспечила важнейшие результаты научной и экспедиционной деятельности Г.Н. Потанина как базовой основы его научного наследия.

Список источников

1. Межуев В.М. Гуманизм и современная цивилизация // Человек. 2013. № 2. С. 5–13.
2. Коробейникова Л.А. Современные концепции гуманизма // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 108–111.
3. Пелих Г.И. Историческая концепция Г.Н. Потанина / публ. А.Т. Топчия ; ред. Н.В. Себрениников. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2006. 166 с.
4. Шиловский М.В. «Полнейшая самоотверженная преданность науке». Г.Н. Потанин : биографический очерк. Новосибирск, 2004. 244 с.
5. Дмитриенко Н.М. Григорий Николаевич Потанин как историк Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 406. С. 72–80.
6. Обручев В.А. Григорий Николаевич Потанин: краткий очерк его жизни и научной деятельности: [отд. оттиск из журнала «Природа»]. М., 1916. 23 с.
7. Клеменц Д.А. Г.Н. Потанин // Русское богатство. 1905. № 9, пагинация 2. С. 183–188.
8. Ольденбург С.Ф. «Не довольно»: к восьмидесятилетию Григория Николаевича Потанина 21 сентября 1915 года // Русская мысль. М.; Пг., 1915. Кн. 11, пагинация 2. С. 1–11.
9. [Потанин Г.Н.] [Предисловие] // Очерки Северо-Западной Монголии. Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 годах по поручению Императорского Русского географического общества членом-сотрудником оного Г.Н. Потаниным. Вып. 1: Дневник путешествия и материалы для физической географии С.-З. Монголии. СПб., 1881. Пагинация 1. С. 3–16.
10. Потанин Г.Н. Юго-Западная часть Томской губернии в этнографическом отношении // Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом. СПб. : Тип. В. Головина, 1864. Вып. 6, отдел 1. С. 1–154.
11. Потанин Г.Н. О необходимости собирания сказок. (По поводу нового издания «Народных русских сказок» А.Н. Афанасьева) [переиздание] // Литературное наследство Сибири. Новосибирск : Кн. изд-во, 1986. Т. 7. С. 241–245.
12. [Потанин Г.Н.] [Предисловие] // Тангутско-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия. Путешествие Г.Н. Потанина 1884–1886. СПб., 1893. Т. 1, отдел 1. С. 5–12.

13. Азадовский М.К. История русской фольклористики: [переиздание] / сост. и отв. ред. О.А. Платонов. М.: Ин-т рус. цивилизации, 2014. 1056 с.
14. Тишков В.А. Избранные труды: в 5 т. Т. 2: Реквием по этносу: исследования по социально-культурной антропологии. М.: Наука, 2021. 543 с.
15. Потанин Г. Два дня в буддийском монастыре Уньча-Сюме // Восточное обозрение. Иркутск, 1885. 8 авг., № 32.
16. Каталог выставки предметов внешней обстановки жизни лам / сост. И. Подгорбунским и Г. Потаниным. Иркутск: Тип. газеты «Восточное обозрение», 1888. 76 с.
17. Дмитриенко Н.М., Лозовая Л.А., Бутенко М.А., Глухов В.С. Музееведение как комплекс знаний о музейном деле: к историографии проблемы // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 399. С. 34–41.
18. Потанин Г.Н. Программа для собирания сведений о сибирском шаманстве. Иркутск: Тип. Н.Н. Сеницына, 1880. 5 с.
19. Голев И.А. Два письма бурятского тайши к Г.Н. Потанину // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 325–327.
20. Потанин Г.Н. Воспоминания // Литературное наследство Сибири / сост. Н.Н. Яновский. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1983. Т. 6. С. 22–332.
21. Тангутско-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия. Путешествие Г.Н. Потанина 1884–1886. СПб., 1893. Т. 1. 567 с.
22. Голев И.А. Вклад Г.Н. Потанина в формирование фондов Ботанического музея Императорского Томского университета // Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых: сб. материалов междунар. молодеж. науч. школы-конференции (12–14 октября 2020 г.). Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2020. С. 336–342.
23. Крылов П. Ботанический материал, собранный Г.Н. Потаниным в восточной части Семипалатинской области в 1863 и 1864 годах, и свод предыдущих исследований // Известия Императорского Томского университета. Томск, 1892. Кн. 4, отдел 2. С. 1–106.
24. Каталог типовых образцов растений Восточной Азии, хранящихся в Гербарии Ботанического института имени В.Л. Комарова (LE). Ч. 2: (Китай) / отв. ред. А.Е. Грабовская-Бородина. М.: СПб., 2010. 515 с.

References

1. Mezhuiev, V.M. (2013) Gumanizm i sovremennaya tsivilizatsiya [Humanism and modern civilization]. *Chelovek*. 2. pp. 5–13.
2. Korobeynikova, L.A. (2014) Sovremennye kontseptsii gumanizma [Modern concepts of humanism]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 389. pp. 108–111.
3. Pelikh, G.I. (2006) *Istoricheskaya kontseptsiya G.N. Potanina* [Grigory Potanin's Historical Concept]. Tomsk: Tomsk State University.
4. Shilovskiy, M.V. (2004) "Polneyshaya samootverzhennaya predannost' nauke". G.N. Potanin: biograficheskiy ocherk ["The utmost selfless devotion to science". G.N. Potanin: A biographic essay]. Novosibirsk: Sova.
5. Dmitrienko, N.M. (2016) Grigoriy Nikolayevich Potanin as a historian of Siberia. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 406. pp. 72–80. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/406/11
6. Obruchev, V.A. (1916) *Grigoriy Nikolaevich Potanin: kratkiy ocherk ego zhizni i nauchnoy deyatel'nosti: [otd. ottisk iz zhurnala "Priroda"]* [Grigory Nikolaevich Potanin: A brief sketch of his life and scientific activity: [a reprint from the magazine "Nature"]]. Moscow: [s.n.].
7. Klements, D.A. (1905) G.N. Potanin. *Russkoe bogatstvo*. 9. pp. 183–188.
8. Oldenburg, S.F. (1915) "Ne dovol'no": k vos'midesyatiletiiyu Grigoriya Nikolaevicha Potanina 21 sentyabrya 1915 goda ["Not enough": on the eightieth birthday of Grigory Nikolaevich Potanin on September 21, 1915]. *Russkaya mysl'*. 11(2). pp. 1–11.
9. [Potanin, G.N.] (1881) *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii. Rezul'taty puteshestviya, ispolnennogo v 1876–1877 godakh po porucheniyu Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva chlenom-sotrudnikom onogo G.N. Potaninym* [Essays on Northwestern Mongolia. The results of the trip, carried out in 1876–1877 on behalf of the Imperial Russian Geographical Society by its member-employee G.N. Potanin]. Vol. 1. St. Petersburg: Tip. V. Bezobrazova i Komp. pp. 3–16.
10. Potanin, G.N. (1864) Yugo-Zapadnaya chast' Tomskoy gubernii v etnograficheskom otnoshenii [The southwestern part of the Tomsk province in ethnographic terms]. In: *Etnograficheskiy sbornik, izdavaemyy Imperatorskim Russkim geograficheskim obshchestvom* [The Ethnographic Collection Published by the Imperial Russian Geographical Society]. Vol. 6. St. Petersburg: Tip. V. Golovina. pp. 1–154.

11. Potanin, G.N. (1986) O neobkhodimosti sobiraniya skazok. (Po povodu novogo izdaniya "Narodnykh russkikh skazok" A.N. Afanas'eva) [pereizdanie] [About the need to collect fairy tales. (About the new edition of "Russian Folk Tales" by A.N. Afanasyev) [reprint]]. In: Yanovsky, N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Literary Heritage of Siberia]. Vol. 7. Novosibirsk: Zap.-Sib. kn. izd-vo. pp. 241–245.
12. [Potanin, G.N.] (1893a) *Tangutsko-tibetskaya okraina Kitaya i Tsentral'naya Mongoliya. Puteshestvie G.N. Potanina 1884–1886* [Tangut-Tibetan outskirts of China and Central Mongolia. G.N. Potanin's Travel of 1884–1886]. Vol. 1. St. Petersburg: IRGS. pp. 5–12.
13. Azadovskiy, M.K. (2014) *Istoriya russkoy fol'kloristiki: [pereizdanie]* [History of Russian Folkloristics: [reprint]]. Moscow: Institute of Russian civilizations.
14. Tishkov, V.A. (2021) *Izbrannye trudy: v 5 t.* [Selected Works: In 5 vols]. Vol. 2. Moscow: Nauka.
15. Potanin, G. (1885) Dva dnya v buddiyskom monastyre Un'chzha-Syume [Two days in the Buddhist monastery Unzhzha-Sume]. *Vostochnoe obozrenie*. 8th August
16. Podgorbunskiy, I. & Potanin, G. (1888) *Katalog vystavki predmetov vneshney obstanovki zhizni lam* [The catalog of the exhibition of objects of external furnishings of the lamas' life]. Irkutsk: Vostochnoe obozrenie.
17. Dmitrienko, N.M., Lozovaya, L.A., Butenko, M.A. & Glukhov, V.S. (2015) Museology as complex of knowledge about museum science: historiography of the problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 399. pp. 34–41. (In Russian).
18. Potanin, G.N. (1880) *Programma dlya sobiraniya svedeniy o sibirskom shamanstve* [A program for collecting information about Siberian shamanism]. Irkutsk: Tip. N.N. Sinitsyna.
19. Golev, I.A. (2022) Two letters from the buryat leader to G.N. Potanin. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 325–327. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/48/27
20. Potanin, G.N. (1983) Vospominaniya [Memoirs]. In: Yanovsky, N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Literary Heritage of Siberia]. Vol. 6. Novosibirsk: Zap.-Sib. kn. izd-vo pp. 22–332.
21. Potanin, G.N. (1893b) *Tangutsko-tibetskaya okraina Kitaya i Tsentral'naya Mongoliya. Puteshestvie G.N. Potanina 1884–1886* [Tangut-Tibetan outskirts of China and Central Mongolia. G.N. Potanin's Travel of 1884–1886]. Vol. 1. St. Petersburg: IRGS.
22. Golev, I.A. (2020) Vklad G.N. Potanina v formirovanie fondov Botanicheskogo muzeya Imperatorskogo Tomskogo universiteta [G.N. Potanin's contribution to the funds of the Botanical Museum of the Imperial Tomsk University]. *Aktual'nye problemy istoricheskikh issledovaniy: vzglyad molodykh uchenykh* [Current Problems of Historical Research: Young Scientists' Perspective]. Proc. of the International Conference. October 12–14, 2020. Novosibirsk: NSU. pp. 336–342.
23. Krylov, P. (1892) Botanicheskiy material, sobranny G.N. Potaninym v vostochnoy chasti Semipalatinskoy oblasti v 1863 i 1864 godakh, i svod predydushchikh issledovaniy [Botanical material collected by G.N. Potanin in the eastern part of the Semipalatinsk region in 1863 and 1864, and a set of previous studies]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 4. pp. 1–106
24. Grabovskaya-Borodina, A.E. (ed.) (2010) *Katalog tipovykh obraztsov sosudytykh rasteniy Vostochnoy Azii, khranyashchikhsya v Gerbarii Botanicheskogo instituta imeni V.L. Komarova (LE)* [A catalog of type specimens of East Asian vascular plants from the Herbarium of the V. L. Komarov Botanical Institute]. Vol. 2. Moscow; St. Petersburg: Tovarishestvo nauchnykh izdaniy KMK.

Сведения об авторе:

Голев И.А. – аспирант Института искусств и культуры, младший научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: potaninoved@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Golev I.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: potaninoved@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 09.03.2024;
одобрена после рецензирования 01.04.2024; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 09.03.2024;
approved after reviewing 01.04.2024; accepted for publication 15.05.2024.

Научная статья

УДК 364.122

doi: 10.17223/22220836/54/4

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ТРАДИЦИЯМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ТЕРРИТОРИИ В КОНТЕКСТЕ МАРКЕТИНГОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Ольга Леонидовна Иванова

*Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия, o.l.ivanova@urfu.ru*

Аннотация. Вопрос о традициях и новаторстве в условиях глобализации перемещается сегодня из сферы искусства в область PR-коммуникаций, становится ключевым для маркетинга территорий. В статье представлены результаты социокультурных исследований отношения к традиционному искусству жителей Свердловской области, влияния новых медиа, в том числе рекламы, на формирование ценностных ориентаций молодежи. Специфика отношения молодежи к культурным традициям территории рассмотрена в статье через призму ментальной репрезентации.

Ключевые слова: культурная идентичность, образ территории, ценностные ориентации, реклама и самоидентификация молодежи

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и ЭИСИ в рамках научного проекта № 21-011-31221 «Эволюция самоидентификации молодежи в эпоху мультикризисности: данные языка и дискурса».

Для цитирования: Иванова О.Л. Трансформация ценностного отношения к традициям художественной культуры территории в контексте маркетинговых коммуникаций // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 40–53. doi: 10.17223/22220836/54/4

Original article

TRANSFORMATION OF THE VALUE-BASED ATTITUDE TOWARDS THE TRADITIONS OF THE ARTISTIC CULTURE OF THE TERRITORY IN THE CONTEXT OF MARKETING COMMUNICATIONS

Olga L. Ivanova

*Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,
Ekaterinburg, Russian Federation, o.l.ivanova@urfu.ru*

Abstract. Today, in the context of globalization, the question of balance between tradition and innovation in culture is shifting from the sphere of pure art to the field of marketing communications, thus becoming a key to promoting the territory in domestic and foreign markets. The article presents the results of a sociocultural research on the Sverdlovsk oblast's craftsmen's attitude towards traditional art, and the results of the study on the specifics of the influence the new media, including advertising, have on the formation of emotion- and value-based attitudes of young adults.

The purpose of the present research was to identify the differences in value-based attitudes towards territory's traditional arts and crafts among producers and consumers of goods and services of folk arts and crafts.

The objectives were to reveal the importance of self-identification of young adults in relation to the traditions of the territory's artistic culture, as well as show the possible ways to increase their interest in the activity of the craftsmen of the Middle Urals.

Methods: sociological analysis (polls, questionnaires, in-depth interviews) and psychological analysis (analysis of mental representations). The spatial nature of the mental image makes it possible to use not only answers to interview questions, but also associative self-portraits of people participating in the experiment as material for analysis.

The research has shown that craftsmen of Sverdlovsk oblast who are, in fact, just starting to gain experience of functioning in market economy, understand the significance of their mission to form the cultural image of the territory, feel personal responsibility for the preservation of unique technologies and images of traditional arts and crafts. This awareness often leads craftsmen to refuse immediate benefits and material well-being.

The psychographic portrait of young adults as a target audience of this sector of the economy allowed us to identify the priority of hedonistic values, the lack of a conscious desire to define one's identity as a resident of a certain territory and an active desire to communicate with friends in the process of productive activity. This last fact makes it possible to determine the grounds for the formation of young people's interest in the origins of the cultural uniqueness of the region.

Keywords: advertising and youth self-identification, cultural identity, value-based orientations, territory marketing

Acknowledgments: Acknowledgments: The reported study was funded by RFBR and EISR, project number 21-011-31221 "Evolution of youth self-identification in the era of multicrisis: language and discourse".

For citation: Ivanova, O.L. (2024) Transformation of the value-based attitude towards the traditions of the artistic culture of the territory in the context of marketing communications. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 40–53. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/4

На формирование самосознания молодого человека сегодня влияют два относительно самостоятельных, но пересекающихся пространства – сферы константной и виртуальной реальности. Молодое поколение «живет и действует в новой множественной реальности. Ее называют смешанной или совмещенной и ничего подобного раньше не было в этом мире» [1]. Необходимость самостоятельно решать сложные проблемы социализации в ситуации отсутствия социального опыта деятельности в подобных условиях снижает уровень доверия к традиционным культурным ценностям.

Вопрос о соотношении традиций и новаторства в культуре в условиях глобализации и развития информационных технологий перемещается из сферы чистого искусства в область маркетинга территорий, становится ключевым для разработки стратегии продвижения территории на внутренних и внешних рынках. Ощущение культурной уникальности территории лежит в основе ценностного отношения жителей к ее прошлому и ответственности за достижения сегодняшнего дня, в основе выбора самостоятельного пути развития, позволяет не только успешно разворачивать туристический бизнес, но и повышает инвестиционную привлекательность территории в целом.

Степень значимости сохранения культурной уникальности на государственном уровне подчеркивается в Указе Президента Российской Федерации о проведении Года культурного наследия народов России в 2022 г. [2].

С другой стороны, такой элемент маркетинга, как реклама, выходит за рамки прагматики продаж, этот вид массовой коммуникации сегодня не только опирается на представления о том, как формируются ценности потре-

бителей, но и влияет на выбор адресной аудитории ценностных ориентиров, поведенческих моделей и эстетических предпочтений. Если еще недавно массовая коммуникация, к которой относится и реклама, предполагала множество вероятных, но заранее не определенных адресатов (ретиальная коммуникация), а межличностная коммуникация предполагала передачу сообщения строго определенным, единичным получателям информации (аксиальная коммуникация), то сегодня развитие цифровых технологий позволяет персонализировать рекламные сообщения с учетом интересов и предпочтений адресата и в несколько раз усилить их воздействие на получателя [3]. Данные технологии усиливают влияние рекламы на становление самосознания и культурную идентификацию молодого человека [4].

Но входят ли в комплекс ценностей, транслируемых «новыми медиа» – цифровыми, компьютерными, информационными, сетевыми технологиями и коммуникациями, – *ценности традиционной художественной культуры территории*? Возникает ли у интернет-сёрфера ощущение сопричастности истории и сегодняшнему дню места, в котором он живет? Или молодое поколение ограничивается стереотипными представлениями о народной культуре в рамках «мишка-водка-матрешка-балалайка», как на плакате с сайта общественно-политической газеты «Единство» Павловского сельского поселения¹?

Процесс формирования самосознания – возникновение возможности внутреннего диалога, отстраненного отношения к самому себе, интереса к собственной неповторимости, уникальности и соотнесенности с «иным», выбор точки зрения [5] – включает в себя два взаимосвязанных и, по сути, противоположных процесса: социализации и индивидуализации.

Индивидуализация, процесс осмысления своей «инаковости», отмечает О.С. Газман, – «это система средств, способствующая осознанию растущим человеком своего ОТЛИЧИЯ от других; своей слабости и своей силы – физической, интеллектуальной, нравственной, рукотворной, творческой. Для духовного прозрения в понимании себя, для самостоятельного и успешного продвижения в дифференцированном образовании, выборе собственного смысла жизни и жизненного пути» [6. С. 59].

Процессы социализации личности связаны с встраиванием личности во внешний мир, в актуальные социальные структуры, обретение опыта взаимодействия в различных социально-культурных ситуациях.

Под самоопределением / самоидентификацией обычно понимают личный выбор, способность соотносить требования внешнего мира с самим собой, требования объективной реальности с реальностью субъективной, со своими индивидуальными возможностями, установками, с достигнутым и желаемым в себе.

На вопросы: «Кто я на самом деле? Что меня окружает, и как я к этому отношусь?» – сознательно или не очень стремится ответить каждый молодой человек. Авторитет старших сегодня почти не работает. Взрослым и самим сегодня трудно ответить на вопрос «Кто я?». Простого перечисления социальных ролей либо недостаточно, либо эта информация избыточна.

¹ «Единство»: сайт общественно-политической газеты Павловского района <https://pav-edin23.ru/2021/12/20/a-vy-znaete-chto-2022-god-god-narodnogo-iskusstva/>

Цифровая среда, цифровые медиа стали дополнительной сферой социализации, которая активно берет на себя воспитательные функции, связанные с предъявлением социально одобряемых ценностей, нормативных качеств личности и образцов поведения. Социализация современной молодежи включает в себя «увлекательный, но непростой и рискованный путь по «минному полю» цифровой трансформации» [1].

В процессе социализации индивид научается справляться со многими ролями и, соответственно, осваивает множество идентичностей. Трактовка термина *идентичность* включает аспект индивидуального отношения к чему-либо, формирования оценочных суждений по принципу «мы – они», «свой – чужой», т.е. человек либо присоединяется к той или иной общности, принимая условия и условности существования в ней, либо отстраняется, отрицая ценности и интересы социальной группы.

В условиях глобализации особое значение приобретает осознание своей культурной идентичности, выбор позиции по отношению к стране и месту, где ты живешь. Развитие информационных технологий дает возможность работать в любой точке мира, а жить там, где нравится. Привлекательность территории для жизни связана с ощущением уникальности места, эстетическими качествами среды, комфортом, ощущением гордости и возможности ценить собственный вклад в изменение культурного пространства. Культурная идентичность позволяет молодому человеку с большей вероятностью применить свою творческую энергию для развития и процветания территории.

Сложности формирования культурной идентичности можно проследить на примере ситуации, которая сложилась на сегодняшний день в отношениях производителей и потребителей товаров народных художественных промыслов (НХП) Свердловской области. Изучение трансформации ценностного отношения к предметам традиционной художественной культуры территории было проведено нами при финансовой поддержке РФФИ и ЭИСИ в рамках научного проекта № 21-011-31221 «Эволюция самоидентификации молодежи в эпоху мультикризисности: данные языка и дискурса».

Несмотря на декларируемую общенациональную значимость культурного наследия, в Свердловской области сфера традиционного художественного производства, деятельности по созданию художественных изделий, соединяющих в себе и материальную, и нематериальную ценность, в последние 15 лет сокращалась. Все знаменитые государственные предприятия, которые несколько столетий обеспечивали славу Урала – завод «Русские самоцветы», цех по производству расписных подносов в Нижнем Тагиле, Богдановичский фарфоровый завод и др. – прекратили существование. Мастера народных художественных промыслов (НХП) либо сменили вид деятельности, либо нашли работу в секторе малого, микробизнеса, самозанятости и «досуга». Уходят из жизни мастера – носители традиций, наблюдаются значительные сложности в системе подготовки кадров для этого особого сектора экономической деятельности.

После практически «тотального обрушения» традиционные для Урала виды художественного производства постепенно возрождаются в индивидуальном творчестве. С одной стороны, это привело к потере качества изделий, удорожанию их производства, с другой – представители малого бизнеса стали более свободны в выборе путей развития предприятия и приобрели воз-

можность более гибко реагировать на изменения окружающей бизнес-среды. К тому же в последние 2–3 года существенно расширились меры государственной поддержки мастеров.

Ситуация «перелома» в данном секторе экономической деятельности привела к изменению ценностного отношения к товарам и услугам НХП как со стороны производителей, так и со стороны потребителей. На Среднем Урале народных промыслов в том виде, который характерен для средней полосы России, практически не было. Традиции изготовления художественных изделий формировались в условиях промышленного производства. Камнерезные, фарфоровые, керамические изделия, расписные подносы в XX в. обслуживали утилитарные потребности местных жителей в доступной посуде, предметах быта, деталях декора помещений. Кроме дешевых изделий, предприятия выпускали высокохудожественные произведения, которые уже в советский период выполняли роль репрезентантов образа территории.

На сегодняшний день сохранение традиций изготовления художественных изделий целиком зависит от успешности малого и микробизнеса в этой сфере. Товары НХП не выдерживают конкуренции с более дешевыми изделиями поточного производства, поэтому утилитарность практически исчезла из функций традиционных изделий. Освоение сектора сувенирной продукции и подарков только-только начинается. Присутствие субъекта НХП в секторе предметов роскоши и коллекционных произведений искусства не обеспечивает устойчивости предприятия на рынке художественных изделий.

Исследование маркетингового потенциала народных художественных промыслов Свердловской области, проведенное сотрудниками кафедры языков массовых коммуникаций Уральского федерального университета в 2019–2021 гг., было направлено, в частности, на выявление актуальных мотивов деятельности мастеров и анализ специфики ценностных отношений к их товарам и услугам потенциальных потребителей.

В исследовании приняли участие 796 человек, из них 56 человек (40,12% всех мастеров НХП по Свердловской области) ответили на вопросы глубинного интервью, 500 потенциальных потребителей товаров и услуг НХП участвовали в опросе, выявившем специфику потребительских интересов и уровень узнаваемости традиционных видов художественных изделий, 140 студентов 3-го курса Уральского федерального университета направления «Реклама и связи с общественностью» выступили респондентами в исследовании отношения молодежи к традиционным ценностям культуры Свердловской области.

Для интервьюирования мастеров НХП был составлен инструментарий из 24 базовых вопросов. Методика исследования носит авторский характер.

Варианты ответов представителей НХП фиксировались посредством аудиозаписи и в письменном виде. Собранные материалы подвергались тестированию в терминах количественно-качественного анализа по нескольким линиям. В случае отказа от интервью эти данные фиксировались в протоколе. Причина отказа также фиксировалась в письменном виде.

Основные мотивы деятельности мастеров выявлялись посредством предъявления респондентам открытого вопроса: «Что вас удерживает в деятельности НХП?». Результаты обрабатывались методами математической статистики в терминах количественного и качественного анализа (таблица).

Результаты анализа ответов мастеров НХП по показателю «Мотивация к деятельности»

Results of the analysis of craftsmen's responses. Criteria "Motivation for activity"

Вариант ответа	Количество респондентов, процентное соотношение	Ранжирование мотивов
Любовь к творчеству, интерес	31 (55%)	1
Чувствовать себя профессионалом	10 (18%)	2
Фанатизм (для меня это участок фронта)	6 (11%)	3
Привычка, «замкнутый круг»	4 (7 %)	4–5
Дарить радость людям	4 (7%)	4–5
Для меня это сказка	1 (2%)	6

Результаты, отраженные в таблице, свидетельствуют, что большинство мастеров НХП по Свердловской области в качестве мотивации к своей деятельности определяют «Любовь к творчеству, интерес» (31%), далее с большим отрывом следует мотив «Чувствовать себя профессионалом» (21%), мотивация «Фанатизм» заняла третье место в ранжировании (13%), 4–5-е места отведены мотивам «Привычка, „замкнутый круг“» и «Дарить радость людям», крайнее место (6-й ранг – 2%) занимает мотив «Для меня это сказка».

В терминах видового дифференцирования мотивов это означает, что на первом месте для мастеров стоят мотивы личной самореализации (62%) ответов, далее следуют мотивы признания (в совокупности 36%) и мотив экзальтации (2%). Полученные результаты отражены на рис. 1.



Рис. 1. Мотивы деятельности мастеров НХП Свердловской области

Fig. 1. Motivation of Sverdlovsk Oblast's craftsmen to practice folk arts and crafts

В беседах с интервьюерами респонденты неоднократно говорили о своей миссии хранителей традиций; ответственности перед прошлыми и будущими поколениями за сохранение тайн ремесла, которым они владеют; о непонимании со стороны покупателей разницы между изделием, созданным руками мастера, и изделием поточного производства; сожалели об отсутствии в профессии молодежи.

Основным каналом продвижения и местом встречи с покупателями мастера считают прямые продажи и PR в рамках событийных мероприятий.

Данный показатель определялся посредством анализа нарративов – рассказов самих мастеров о своей творческой карьере.

Степень доверия мастеров к рекламе как инструменту продвижения НХП позволил выявить вопрос «Планируете ли вы шаги по организации рекламы или PR-кампании?» с заданными ответами «да» / «нет».

Более 90% респондентов не планируют использовать рекламу как канал продвижения.

К рекламной деятельности, нацеленной на продвижение своей продукции, готовы только около 10% мастеров НХП. При этом они отрицают эффективность СМИ в проведении рекламы. Опрошенные признают ресурсы интернета, но не имеют возможности воспользоваться им по следующим причинам: 1) дорого, 2) некогда, 3) нет человека, который бы этим занимался, 4) сложно.

Знание мастерами своего потребителя: анализ интервью по данному показателю демонстрирует, что мастера по большей части не имеют представления об актуальных и потенциальных потребителях своих изделий. В основном мастера дают адресной аудитории демографические характеристики. Они описывают покупателей в терминах возраста (от 50 и выше), гендера (камнерезное искусство – женщины), сегментирования по профессиональному признаку (дизайнеры – для строительства дорогих коттеджей) и доходу (люди, которым «не жалко тратить деньги» на эксклюзив).

Это означает, что в основном мастера изготавливают свою продукцию по принципу «реализации потребности в творчестве», без учета интересов и ожиданий «своего» потребителя. Портрет потребителя в их картине мира имеет расплывчатый, максимально обобщенный характер («все, кто любит искусство», «все, кто ценит эксклюзивную работу», «всякие разные» и т.д.).

Отношение потребителей к товарам и услугам НХП Свердловской области определялось в процессе опроса, в котором приняли участие 500 жителей и гостей Свердловской области в возрастном диапазоне от 18 до 55 лет.

По потребительским интересам можно выделить следующие категории респондентов:

- покупатели утилитарных изделий;
- покупатели аутентичных сувениров;
- покупатели подарков по различным праздничным поводам;
- покупатели высокохудожественных изделий традиционных видов НХП;
- ценители и коллекционеры предметов искусства.

Каждому участнику опроса (индивидуально) было предложено 6 вопросов, предметом которых были: 1) данные о респонденте, 2) степень осведомленности респондента о НХП в Свердловской области, 3) данные о востребованности предметов НХП, 4) предполагаемые причины отказа от покупки данных изделий, 5) место возможного ознакомления и приобретения изделий НХП в г. Екатеринбурге, 6) наиболее востребованные изделия НХП, по мнению респондентов (примеры изделий уральских мастеров см. рис. 2).

Показатель узнаваемости изделий НХП, произведенных в Свердловской области, имел наибольшие значения в отношении изделий из Нижнего Тагила (подносы) – 50% из 100% опрошенных. В отношении других изделий данные об узнаваемости распределились так: изделия Сысертского фарфорового завода (27%), таволжской керамики (6%), камнерезного искусства (5%), из-

делия «Егоршинская лоза» (3,5%), «Туринская игрушка» (2,5%), туринская роспись (0%).

Место возможного ознакомления и приобретения изделий НХП: опрос показал, что наиболее популярным ответом респондентов явился вариант «не обращаю внимания» на изделия НХП – 33,3%. Далее варианты ответов распределились следующим образом: музеи – 26,3%, ярмарки и фестивали – 17%, выставки – 15,5%, магазины – 8,5%. Это означает, что, по мнению респондентов, на территории Свердловской области отсутствуют специализированные места, в которых можно ознакомиться с продукцией НХП с целью ее покупки. Изделия НХП либо не интересуют респондентов, либо воспринимаются ими как произведения искусства, с которыми можно ознакомиться только с позиций восприятия, но не обладания.



Рис. 2. Нижнетагильский поднос. Таволожская свистулька. Сысертский фарфор
Fig. 2. Nizhny Tagil tray. Tavolozhskaya whistle. Sysert porcelain

Максимальный интерес у потенциальных потребителей вызывают изделия НХП в качестве сувениров или подарков, но в интернет-пространстве, где основная масса покупателей сегодня ищет сведения о возможных приобретениях, изделия и услуги мастеров практически не представлены. К тому же нет доступной, в том числе рекламной, информации, объясняющей, почему покупатель должен выбрать именно эти изделия и услуги.

Исследование подтвердило предположение о том, что основной проблемой сохранения уникального культурного образа территории является коммуникационный разрыв на уровне **отношения к НХП как культурной ценности**.

Минимальный интерес к изделиям и услугам мастеров НХП проявили потенциальные потребители в возрастном диапазоне от 18 до 30 лет.

Изменить характер маркетинговой коммуникации мастерам может помочь обращение к ресурсам интернет-коммуникации. Причем установить контакт с новой аудиторией и усилить эффективность воздействия позволят знание ее интересов и ценностных ориентиров, демонстрация общности ценностных установок производителей и потребителей товаров и услуг. Тем более, что деятельность мастеров реально основана на наиболее значимых для общества ценностях – ценностях самореализации личности, человеческих взаимоотношений, безопасности жизни, здоровья и др.

Интересы и ценности молодежи были подвергнуты анализу в ходе культурологического эксперимента, направленного на изучение проблемы самоидентификации молодежи в мультикультурном пространстве. Исследовались результаты творческой деятельности студентов.

Для участия в эксперименте были привлечены 140 студентов 3-го курса направления «Реклама и связи с общественностью» Уральского федерального университета, возраст 19–21 год. 85% – девушки, 15% – юноши. Выбор студентов данного направления связан со спецификой их профессиональной деятельности: в будущем они смогут разрабатывать инструменты продвижения для своих заказчиков, оказывать значительное влияние на потребителя, формируя особую картину мира средствами рекламы и PR.

Метод: для исследования были применены методы количественного и качественного анализа результатов создания изображения на заданную тему.

Оценивались особенности *ментальной репрезентации ценностной составляющей образа мира, отраженной в графических композициях студентов*.

Ментальная репрезентация трактуется в психологии как создание сознанием человека внутренней субъективной модели внешнего и внутреннего мира. С точки зрения М. А. Холодной, ментальная репрезентация – это умственный образ того или иного события или явления, т.е. субъективная форма видения, понимания и репрезентации происходящего [7. С. 98–102].

Исследования Л.М. Веккера и его коллег доказали, что пространственный характер ментального образа дает возможность операционализации его в виде графических изображений [8; 9. С. 98–102].

В виде зримого образа особенности самосознания автора ярче всего проявляются в композиционной структуре произведений живописи и графики. Композиция каждого произведения, его геометрия – это концентрированная информация о мире и месте в нем человека [10. С. 170–208].

Качественный анализ изображений включал в себя анализ композиции (пространственного расположения элементов изображения в границах регулярного поля [11]) и смыслового наполнения словесного и визуального образов.

Организация исследования: студентам было предложено выполнить композицию с несколькими центрами на тему «Автопортрет» в технике коллаж: «Изображение должно дать представление о вашем характере, интересах, ценностях, предпочтениях, устремлениях в реалистичной или аллегорической форме». В устной инструкции задание было дополнено просьбой определить место профессиональной деятельности в спектре интересов ценностей и устремлений и дать краткое словесное описание идеи композиции.

Студенты выполняли задание в различных графических редакторах, по личному предпочтению, в течение 3 часов.

Результаты творческих поисков участников эксперимента свидетельствуют о том, что только 1,4% (2 человека) использовали в своих композициях образы места, где они живут.

Во всех остальных композициях (98,6%) присутствуют образы других стран, символы путешествий (чемодан, самолет, машина), тексты на английском языке, продукты питания, в том числе еда и товары известных брендов, символы благосостояния (деньги, украшения, здания, интерьеры).

7% студентов визуализировали в коллажах представление о своей позиции в профессиональном пространстве, все остальные участники эксперимента в визуальной форме искали ответ на вопросы о своем месте в мире, по сути, решали задачу самоидентификации.

На рис. 3 автопортрет, названный автором «Где Я?» (слева). Призыв «Будь собой!» автор оценивает как внешнюю установку, которую транслирует реклама. Внешней по отношению к своему «Я» студентка ощущает и работу, которая, тем не менее, важна для нее, и учебу, которая ее тяготит.

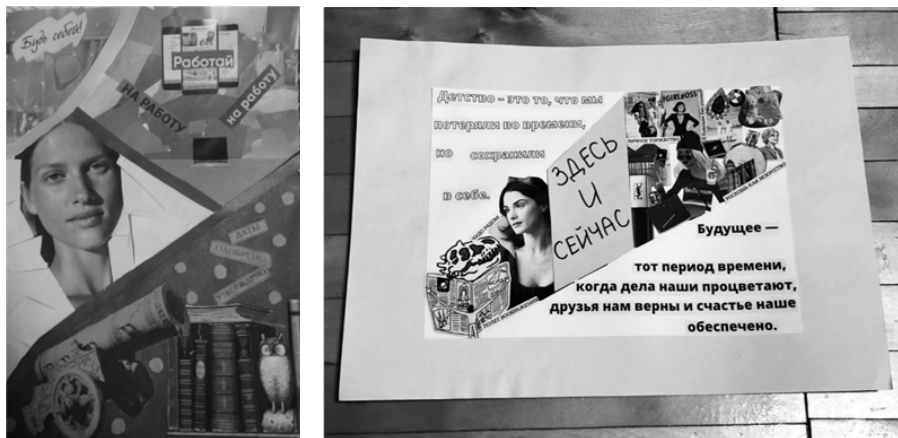


Рис. 3. Автопортрет «Где Я» и автопортрет «Здесь и сейчас»

Fig. 3. Self-portrait "Where Am I" and self-portrait "Here and Now"

На рис. 3 правая композиция – пример визуализации неопределенного состояния между ушедшим детством и недостижимым еще, но прекрасным в своей неопределенности будущим. Правая композиция «Здесь и сейчас» – переходный этап жизни, связанный с необходимостью открыть дверь в свое взросление, найти «себя настоящую». Успех и счастье связываются с возможностью уехать из страны.

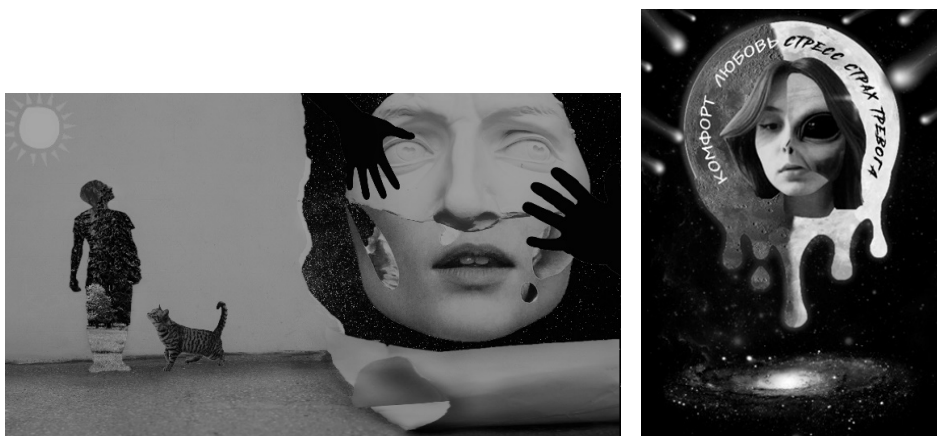


Рис. 4. Композиция, передающая ощущение раздвоенности мира, и композиция, передающая ощущение тревоги по отношению к грядущему

Fig. 4. Composition that conveys a sense of the duality of the world and composition that conveys a sense of anxiety in relation to the future

Подавляющее большинство композиций (64%) визуализирует потребность остановиться, подумать над состоянием, в котором в данный момент находится автор (рис. 4). Рисунок слева передает, по мнению автора, ощущение раздвоенности окружающего мира на константную и виртуальную реальность: «Из-за погружения в виртуальный мир мы не замечаем, что происходит вокруг».

Ряд композиций наполнен тревогой по отношению к грядущему: «Люди, в том числе и я, боятся будущего, но оно неизбежно, как бы не было страшно» (см. рис. 4, справа)

Много портретов (27%) с закрытыми глазами или совсем без головы (рис. 5, слева). Маленькие или закрытые глаза, по мнению психологов, обычно предполагают самопоглощенность и тенденцию к интроверсии. Маленькая или отсутствующая голова обычно отражает чувство интеллектуальной или социальной неадекватности.



Рис. 5. Автопортрет без головы и позитив и оптимизм в композициях

Fig. 5. Self-portraits: headless, and positive and optimistic compositions

Позитив и оптимизм в композициях связан либо с увлеченностью любимым делом, либо с сознательным абстрагированием от возможных проблем (рис. 5, справа).

В целом изображения свидетельствуют о наличии активного процесса поиска себя, формирования ценностных ориентиров и предпочтений, т.е. о наличии реального основания для формирования культурной идентичности жителя страны, определенной территории, включения в сферу актуальных потребностей личности культурно-досуговых практик молодежи традиций художественной культуры территории.

Для уточнения возможностей привлечения внимания данной целевой группы к деятельности мастеров НХП студентам был задан вопрос «Какое решение вы бы приняли, если бы получили приглашение на мастер-класс по изготовлению изделия НХП или на экскурсию по местам бытования промыслов?» Ответы распределились следующим образом: 1) большая часть опрошенных (39%) изъявила бы желание поучаствовать, если это бесплатно; 2) 32% приняли бы приглашение, так как это получение нового опыта и приключение; 3) 15% опрошенных отказались бы от участия. «Обязательно посетил(а) бы это мероприятие» – 12% и 2% предпочли выбрать другое.

Только 17% респондентов категорично отвергают возможность приобщиться к истокам региональной культуры. Интерес к путешествиям и общению с друзьями в процессе продуктивной деятельности – это реальный ресурс формирования культурной идентичности.

Исследование показало, что мастера народных художественных промыслов Свердловской области, находящиеся, по сути, на начальном этапе накопления опыта деятельности в рыночных условиях, понимают значимость своей миссии по формированию культурного образа территории, ощущают личную ответственность за сохранение уникальных технологий и образов традиционного художественного производства. Осознание ценности художественных традиций часто приводит к отказу от сиюминутной выгоды и материального благополучия.

Возможность сохранения уникальных производств появляется в том случае, когда традиционное изделие переходит в категорию знаков территории, сувенирных изделий, дорогих подарков, предметов роскоши, спрос на которые определяется уровнем ценностных отношений населения к культурным традициям региона и качеством изделий.

Сегодня НХП – это:

- вещь, транслирующая природные, исторические и культурные особенности региона (символ территории);
- предмет, удовлетворяющий эстетические потребности человека;
- предмет роскоши;
- увлекательное событие, погружающее жителей и гостей территории в неповторимый процесс рождения художественной формы в руках мастера и позволяющее каждому желающему попробовать свои силы в освоении тайн мастерства.

Психографический портрет молодежи как целевой аудитории данного сектора экономики позволил выявить приоритет гедонистических ценностей, отсутствие осознанного стремления к определению своей идентичности как жителя определенной территории и активное стремление к общению с друзьями в процессе продуктивной деятельности. Последний факт дает возможность определения оснований формирования интереса молодежи к истокам культурной уникальности региона.

Чтобы способствовать сохранению традиций художественного производства Свердловской области, экономическому росту предприятий, мастерам и организациям НХП необходимо индивидуально определять сегмент рынка, в котором будут актуальны производимые изделия, и целевую аудиторию, чьи интересы и потребности будут удовлетворять изделия и услуги НХП. Точное понимание сегментов рынка и целевых групп позволит не только сформулировать эффективную стратегию продвижения, которая будет способствовать преодолению коммуникационного разрыва с потенциальными потребителями, но и обогатит информационное пространство содержательным контентом, способным повлиять на ценностные ориентиры молодого поколения.

Список источников

1. Горячева Ю. Психолог Галина Солдатова: Именно дети и подростки идут в фарватере процесса цифровой трансформации общества // Информационный портал фонда «Русский мир». 2020. URL: <https://russkiymir.ru/publications/270257/> (дата обращения: 20.12.2021).

2. Указ Президента Российской Федерации от 30.12.2021 № 745 «О проведении в Российской Федерации Года культурного наследия народов России». URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202112310115> (дата обращения: 31.12.2021).
3. *Психология массовых коммуникаций: Тексты лекций* / сост. А.В. Преображенская. СПб. : Ун-т ГА, 2016. 62 с. URL: https://spbguga.ru/files/2017/Metod_materiali/5.pdf (дата обращения: 05.05.2020).
4. Андросова Л.А. Рекламное воздействие на ценностные ориентации молодежи. Теория и практика общественного развития. 2014. № 18. С. 22–24. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reklamnoe-vozdeystvie-na-tsennostnye-orientatsii-molodezhi/viewer> (дата обращения: 18.10.2021).
5. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М. : Прогресс, 1991. 176 с. (На путях к гуманитарному разуму).
6. Газман О.С. Педагогическая поддержка детей в образовании как инновационная проблема // Новые ценности образования. Вып. 3: Десять концепций и эссе. М. : Народное образование, 1995.
7. Холодная М.А. Психология интеллекта: парадоксы исследования. 2-е изд., перераб. и доп. СПб. : Питер, 2002. 272 с.
8. Веккер Л.М. Психические процессы : в 3 т. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. Т. 2: Мышление и интеллект. 342 с.
9. Осорина М.В. Пространственная пульсация ментального образа и ее проявления в детском фантазировании // Теоретическое наследие Л.М. Веккера: на пути к единой теории психических процессов : материалы науч. симп., посвящ. 90-летию со дня рождения Л.М. Веккера (21–22 октября 2008 г.). URL: <https://docplayer.com/29803063-Teoreticheskoe-nasledie-l-m-vekkera-na-puti-k-edinoy-teorii-psikhicheskikh-processov.html> (дата обращения: 12.10.2021).
10. Тарабукин Н.М. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 170–208.
11. Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие / сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина ; общ. ред. и вступит. статья В.П. Шестакова. М. : Прогресс, 1974. 392 с.

References

1. Goryacheva, Yu. (2020) *Psikholog Galina Soldatova: Imenno deti i podrostki idut v farvatere protsesssa tsifrovoy transformatsii obshchestva* [Psychologist Galina Soldatova: It is children and adolescents who are following the process of digital transformation of society]. [Online] Available from: <https://ruskiymir.ru/publications/270257/> (Accessed: 20th December 2021).
2. Russian Federation. (2021) Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 30.12.2021 № 745 “O provedenii v Rossiyskoy Federatsii Goda kul'turnogo naslediya narodov Rossii” [Decree No. 745 of the President of the Russian Federation dated December 30, 2021, “On the Year of the Cultural Heritage of the Peoples of Russia in the Russian Federation”]. [Online] Available from: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202112310115> (Accessed: 31st December 2021).
3. Preobrazhenskaya, A.V. (ed.) (2016) *Psikhologiya massovykh kommunikatsiy: Teksty lektsiy* [Psychology of mass communications: Lectures]. St. Petersburg: Un-t GA. [Online] Available from: https://spbguga.ru/files/2017/Metod_materiali/5.pdf (Accessed: 5th May 2020).
4. Androsova, L.A. (2014) Reklamnoe vozdeystvie na tsennostnye orientatsii molodezhi [Advertising influence on the youth's values]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*. 18. pp. 22–24. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/reklamnoe-vozdeystvie-na-tsennostnye-orientatsii-molodezhi/viewer> (Accessed: 18th October 2021).
5. Bibler, V.S. (1991) *Mikhail Mikhailovich Bakhtin, ili Poetika kul'tury* [Mikhail Mikhailovich Bakhtin, or Poetics of Culture]. Moscow: Progress.
6. Gazman, O.S. (1995) Pedagogicheskaya podderzhka detey v obrazovanii kak innovatsionnaya problema [Pedagogical support for children in education as an innovative problem]. In: *Novye tsennosti obrazovaniya* [New values of education]. Vol. 3. Moscow: Narodnoe obrazovanie.
7. Kholodnaya, M.A. (2002) *Psikhologiya intellekta: paradoksy issledovaniya* [Psychology of Intelligence: Paradoxes of Research]. 2nd ed. St. Petersburg: Piter.
8. Vekker, L.M. (1976) *Psikhicheskie protsessy: v 3 t.* [Mental processes: in 3 vols]. Vol. 2. Leningrad: Leningrad State University.
9. Osorina, M.V. (2008) Prostranstvennaya pul'satsiya mental'nogo obraza i ee proyavleniya v detskom fantazirovani [Spatial pulsation of the mental image and its manifestations in children's fantasy]. *Teoreticheskoe nasledie L.M. Vekкера: na puti k edinoy teorii psikhicheskikh protsessov* [Theoretical Heritage of L.M. Vekker: On the Way to a Unified Theory of Mental Processes]. Proc. of

the Symposium. October 21–22, 2008. [Online] Available from: <https://docplayer.com/29803063-Teoreticheskoe-nasledie-l-m-vekkera-na-puti-k-edinoi-teorii-psihicheskikh-processov.html> (Accessed: 12th October 2021).

10. Tarabukin, N.M. (1993) Problema prostranstva v zhivopisi [The problem of space in painting]. *Voprosy iskusstvoznaniya*. 1. pp. 170–208.

11. Arnheim, R. (1974) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and visual perception]. Translated from English by V.N. Samokhin. Moscow: Progress.

Сведения об авторе:

Иванова О.Л. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры языков массовых коммуникаций Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: o.l.ivanova@urfu.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Ivanova O.L. – Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: o.l.ivanova@urfu.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.01.2022;
одобрена после рецензирования 11.01.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 11.01.2022;
approved after reviewing 12.01.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 130.2

doi: 10.17223/22220836/54/5

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГЕНДЕРНОГО ДИСКУРСА В ЯПОНИИ

Надежда Николаевна Изотова

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

Аннотация. Динамичные изменения во всех сферах жизни японского социума оказывают влияние на трансформацию гендерных отношений, представляющих конгломерат традиционных, уходящих корнями в конфуцианскую мораль, и эгалитарных взглядов. Установлено, что патриархальные маскулинные установки сочетаются с пересмотром гендерных стереотипов и ролей. Доказано, что традиционные семейные ценности постепенно теряют свою значимость, изменяются гендерные ожидания, увеличивается брачный возраст, растет число приверженцев однополых браков, что ведет к дальнейшему падению рождаемости.

Ключевые слова: гендер, идентичность, трансформация, стереотип, Япония

Для цитирования: Изотова Н.Н. Актуальные проблемы гендерного дискурса в Японии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 54–65. doi: 10.17223/22220836/54/5

Original article

ACTUAL PROBLEMS OF JAPANESE GENDER DISCOURSE

Nadezda N. Izotova

*Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs
of the Russian Federation, Moscow, Russian Federation, izotova@list.ru*

Abstract. The subject of the research is gender culture in modern Japanese society in the context of globalization. The purpose of the article is to point out and characterize the current problems of gender discourse, to reveal the main trends in the transformation of gender relations. It is underlined that persistent gender ideas have roots in feudal Japan, in Confucian ideas. Specific themes of the article include: gender asymmetry, an increase in the age at marriage, decline in fertility, changes in cultural norms determining the marriage and family sphere, attitudes towards same-sex marriages and gender reassignment.

The methodological basis of the research is the civilizational approach as the basis for the study of intercultural interaction, the sociocultural approach, which made it possible to consider the transformation of gender relations based on changes in value orientations, as well as methods for analyzing the crisis of identity and sexuality in line with the performative theory of sex and queer theory based on the methodology of poststructuralism.

The analyzed material demonstrates that the current stage in the development of Japanese society is characterized by the transformation of the value system, the erosion of traditional Japanese identity. «Civilizational drift» affects all spheres of socio-cultural life, complex of demographic, socio-economic and sociocultural factors, influences the transformation of gender relations. The globalization processes have led to changes in the system of traditional family values, the erosion of shifting gender types. Significant changes are taking place in the marriage and family sphere, which entails the loss of the institution of the family of its traditional characteristics. Along with the increase in the number of women leading a rather

masculine (from the point of view of Japanese traditional morality) lifestyle, the restructuring of normative ideas about marriage, family and gender relations, the clear boundaries of the femininity – masculinity dichotomy are blurred. Despite the government's efforts to stimulate economic development by attracting more women to the labor market, gender gap in Japanese society remains a big problem.

The trend in recent years has been the intensification of the movement against gender determinism. Survey results show that the majority of Japanese people support the legalization of same-sex marriage or partnerships, and the number of transgender and transsexual people is growing.

The author has come to conclusions that stereotypical patriarchal masculine attitudes are combined with a revision of gender stereotypes and roles. Traditional family values are gradually losing their significance, giving way to alternative value orientations – professional activity, career growth, material independence. Gender expectations are changing, the age of marriage is increasing, the number of adherents of same-sex marriages is growing, which leads to a further decline of the birth rate.

Keywords: gender, identity, transformation, stereotype, Japan

For citation: Izotova, N.N. (2024) Actual problems of Japanese gender discourse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 54–65. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/5

Актуальность исследования гендерного дискурса обусловлена возрастанием темпов трансформации современных обществ, динамикой происходящих в них процессов. Именно гендерные отношения и сексуальность в настоящее время в центре повестки дня, поскольку на них экстраполируются многие более масштабные и серьезные проблемы. Культурное и, в частности, гендерное разнообразие воспринимается многими людьми как угроза потери самых базовых ориентиров в непредсказуемом и изменчивом мире [1. С. 5]. Особенности гендерного дискурса – предмет изучения различных областей гуманитарного знания: философии, культурологии, социологии, политологии, филологии и других наук. Российские исследователи (К.С. Воркина, Е.И. Герасименко, И.А. Жеребкина, Е.А. Здравомыслова, А.А. Тёмкина, А.В. Кирилина, И.Н. Тартаковская, И.С. Кон, И.С. Клецина, Н.Л. Пушкарев, Е.А. Шишлова [2–11] и др.) отмечают, что изменения в гендерных отношениях выражаются в снижении неравенства в отношениях мужчины и женщины в правовых, социальных, культурных и психологических аспектах, а также проявляются в тенденции на сохранение индивидуальности и развитие толерантности как на личностном, так и на межличностном уровне.

В условиях мультикультурности наиболее остро встает проблема самоопределения человека: идентичность сегодня воспринимается как «диффузная, формируемая путем взаимопроникновения разных ценностных стандартов» [12. С. 177]. Диффузный, подвижный характер идентификаций распространяется на такие формы идентичности, как гендерная. И.С. Кон определяет гендерную идентичность как конструирование, включающее, помимо осознания собственной половой принадлежности, сексуальную ориентацию, «сексуальные сценарии», гендерные стереотипы и гендерные предпочтения [13. С. 184]. По мнению американского философа Джудит Батлер, гендер является «перформативным» по сути: идентичность (идентичности) конструируется и утверждает себя в самом акте представления, а не выражает некую внутреннюю, предшествующую говорению сущность [14]. Легитимизация возможности изменения пола или сексуальной ориентации позволяет говорить о

«выходе за пределы традиционных бинарных категорий гендера «мужчина–женщина» и переосмыслении отношения к норме и маргинальности различных типов гендерной идентичности» [15. С. 178].

Современный этап развития японского общества характеризуется трансформацией системы ценностей, размытием традиционной японской идентичности. Своеобразный «цивилизационный дрейф» затрагивает все сферы социокультурной жизни. Сложный комплекс демографических, социально-экономических и социокультурных факторов оказывает влияние на трансформацию гендерных отношений, представляющих конгломерат традиционных и эгалитарных взглядов.

В условиях глобализации происходят существенные изменения в ценностных установках брачно-семейной сферы, что влечет за собой утрату институтом семьи своих традиционных признаков в том виде, в котором они были присущи на протяжении длительного исторического периода. Вместе с увеличением количества женщин, ведущих скорее мужской (с точки зрения японской традиционной морали) образ жизни, перестройкой нормативных представлений о брачно-семейных и гендерных отношениях размываются четкие границы дихотомии «феминность»–«маскулинность», что ведет к эмансипации женщин и феминизации мужчин, распространению андрогинности [16. С. 92].

Традиционные семейные ценности постепенно теряют свою значимость, уступая место так называемым альтернативным ценностным ориентациям – профессиональной деятельности, карьерному росту, самостоятельно достигнутому социальному положению, личной и материальной независимости.

За последние десятилетия произошел массовый приток женщин на рынок труда, что связано с резким сокращением рабочей силы и падением рождаемости. Еще в начале XXI в. количество семей, где работают оба супруга, превысило количество семей с одним кормильцем. Согласно статистическим данным Министерства здравоохранения, труда и благосостояния Японии, в 2019 г. женщины составляли 53,3% работающего населения страны [17].

Несмотря на усилия, предпринимаемые правительством для стимулирования развития экономики путем привлечения все большего числа женщин на рынок труда, гендерная асимметрия в японском обществе остается большой проблемой. В «Глобальном докладе о гендерном неравенстве», опубликованном Всемирным экономическим форумом (ВЭФ) 31 марта 2021 г., среди 156 стран Япония заняла 120-е место. Несмотря на то, что по сравнению с декабрьским опросом 2019 г. Япония поднялась на одну позицию с 121-го места, она все еще значительно отстает от других стран в сфере участия женщин в политической жизни: в палате представителей количество женщин составляет 9,9%, а в кабинете министров – 10,0%. На рейтинг также повлиял тот факт, что за последние 50 лет женщины ни разу не становились премьер-министрами. По экономическому положению женщин Япония опустилась с 115-го до 117-го места из-за разницы в доходах мужчин и женщин и соотношения руководителей сравнительно со среднемировыми показателями [18].

По мнению Миура Мари, профессора юридического факультета университета София, продвижению женщин в политике мешают гендерные паттерны и стереотипы. В японском обществе доминирует предубеждение о том, что «политика – сугубо мужское дело». Если женщина демонстрирует типич-

ное мужское поведение, она лишается симпатии избирателей, отдающих свой голос за нее как за представительницу слабого пола [19].

С точки зрения исследовательницы искусственного интеллекта Курокава Ихоко, функционирование женского и мужского мозга отличается. Как утверждает Курокава, существует две модели нейронной активности мозга или эмоциональности – мужская, целеустремленная, нацеленная на решение проблем, и женская, эмпатическая, ориентированная на процесс. По мнению Курокавы, в древности мужчины были добытчиками и защитниками своей территории, благодаря чему мужской мозг эволюционировал, выработав навыки выявления и решения проблем. Женский мозг сумел адаптироваться для выполнения основных женских функций – сохранения очага и воспитания детей. В состоянии стресса люди подсознательно принимают, обрабатывают и передают информацию в соответствии с одной из двух моделей. Мужчины, как правило, прямолинейны, прагматичны и нацелены на решение проблем, тогда как женщины воспринимают окружающий мир интуитивно и сосредоточены на переживаниях [20]. Таким образом, Курокава сущность гендера определяет в русле традиционного консервативного дискурса, исходя из биологических характеристик.

Необходимо отметить, что такой биологически детерминированный подход к мужским и женским ролям сегодня подвергается критике со стороны сторонников идеи социального конструирования гендера [21, 22].

Изменение ориентации личности на внесемейные ценности сопровождается отчуждением, приводит к распространению эгоистических одиночно-коммунальных форм существования. Проблема сокращения рождаемости – *少子化 сё:сика* становится все более острой. В 2020 г. в Японии зафиксировано самое низкое число новорожденных за всю историю учета статистики рождаемости с 1899 г. – 840 тыс. 832 человека, на 24 тыс. 407 новорожденных меньше, чем в 2019 г. Количество рождений находится на уровне ниже миллиона пятый год подряд с 2016 г. Коэффициент рождаемости на одну женщину составил 1,34, это один из самых низких показателей в мире. Количество зарегистрированных браков каждый год сокращается: в 2020 г. было заключено 525 490 браков, что на 12,3% меньше, чем в 2019 г. Согласно статистическим данным, возраст вступления в брак в 2020 г. составил 31 год у мужчин и 29,4 года у женщин [23].

Раньше «срок годности» женщин для брака сравнивали с рождественским тортом: «Лучше всего выходить замуж до 24 лет, 25 – еще ничего, потом – уже объедки» – общественное давление принуждало женщин выходить замуж как можно раньше [24]. Женщин, которые рожают первого ребенка в возрасте 35–40 лет, становится все больше. Эта тенденция снижает возможности для рождения второго и третьего ребенка и ведет к дальнейшему снижению рождаемости. При этом, согласно Белой книге по проблемам старения общества за 2021 г., численность жителей старше 65 лет составляет более 28,8% населения Японии. По прогнозам, в 2065 г. этот показатель достигнет 38,4% [25].

В японском обществе в последние несколько лет активизировалось движение против гендерного детерминизма, за признание прав сексуальных меньшинств. В апреле и мае 2019 г. Исследовательский институт ЛГБТ и сексуальных меньшинств провел крупномасштабное исследование с участием

428 тыс. 36 человек в возрасте от 20 до 69 лет. Результаты скринингового опроса показали, что 10% опрошенных причисляют себя к ЛГБТ-сообществу (геи, лесбиянки, трансгендеры, бисексуалы) [26]. На вопрос о сексуальной ориентации и гендерной идентичности 7% респондентов ответили, что не являются гетеросексуалами (лицами, испытывающими сексуальное влечение исключительно к лицам противоположного пола), 6,1% опрошенных не считают себя цисгендерами (термин, обозначающий людей, гендерная идентичность которых совпадает с предписанным при рождении полом) [27].

Необходимо отметить, что исторически к мужской гомосексуальности в Японии относились лояльно. В отличие от христианской и мусульманской культур, в Японии никогда не было жесткого религиозного запрета на гомосексуализм, геи не становились объектами агрессии и не преследовались законом. В феодальной Японии, начиная со Средних веков и вплоть до эпохи Мэйдзи (1868–1912), в среде самураев и буддийских монахов были распространены романтические отношения между мужчинами и юношами. Наиболее известными примерами таких романтических союзов считаются отношения между сёгуном Асикага Ёсимицу и Дзэми, основателем драматической традиции театра Но, а также связь молодого самурая Мори Ранмару и его сюзерена, военачальника Ода Нобунага. Такие отношения получили в японском языке название *男色дансёку* (男 – мужчина, 色сёку – «цвет, колорит, чувственные наслаждения»). *Дансёку* в купеческом обществе и в среде простых горожан описываются в произведениях известного писателя XVII в. Ихара Сайкаку. Как справедливо отмечает профессор Токийского университета Сэтияма Каку, «в этом японское общество разительно отличалось от западных, где подобное поведение воспринималось через призму христианства как греховное и подлежало наказанию как преступление» [28].

Гомосексуальные отношения в самурайской среде получили название 若衆道 *вакасю:до:* – «путь юноши» или сокр. 衆道 *сю:до:*. Считалось, что отношения опытных взрослых самураев с молодыми воспитанниками учат молодых людей мужеству, преданности, честности, воспитывают в них чувство прекрасного. Учение *сю:до* нашло отражение в японской литературе, в том числе кодексе самураев «Хакагурэ» и других произведениях. Историки Ивата Дзюнъити и Ватанабэ Цунэо составили список из 457 произведений XII–XIII вв., в которых описывается жизнь юношей, вставших на путь *сю:до:* [29].

В эпоху Мэйдзи появились студенческие общежития, где процветала однополая любовь, которую, например, описывает Мори Огай (1862–1922) в «Сексуальной жизни» («*Vita sexualis*», 1909). Однако в ходе модернизации, проводившейся в эпоху Мэйдзи, внедрялась западная медицина, считавшая гомосексуализм заболеванием, и укоренилось восприятие однополый любви как извращение [30].

Нагаясу Сибун, активист ЛГБТ, автор книг «Однополое партнерство: хрестоматия» [30], «Система однополых партнерства» [31] и др., отмечает, что такое явление, как трансгендерность, считается вполне приемлемым в японской культуре: переодевание в одежду представителей противоположного пола было распространено в Японии.

В качестве примера можно привести не только актеров *女がた оннагата* театра Кабуки (актеры мужского пола, играющие исключительно женские

роли) или актрис труппы Такарадзука (в театре Такарадзука все роли, в том числе и мужские, исполняют женщины), но и самых обычных людей, которые переодеваются в одежду противоположного пола во время традиционных праздников и фестивалей [32].

В современной Японии есть немало трансвеститов-телезвезд, таких как Мацуко Делюкс – популярный трансвестит и ведущая известного телешоу, писательница, журналистка, которая принимает участие в качестве гостя в различных телепередачах и активно снимается в рекламе. На телевидении пользуются популярностью и транссексуалы, например Харуна Аи, певица, телеведущая, победительница конкурса красоты «Мисс международная королева» в 2009 г. В манге тема чувственной любви между юношами представлена в таком эстетическом жанре, как BL (Boys' Love). Жанр BL представлен аниме, телесериалами, видеоиграми и другими медиа. Вследствие внедрения культурной политики «Cool Japan» жанр BL завоевал большую популярность не только в Японии, но и в других азиатских странах.

По мнению профессора университета Мэйдзи Фудзимото Юкари, специализирующейся на теории культуры манги, гендерных проблемах, BL превратился в жанр, предлагающий безграничный потенциал для изображения новых типов отношений, выходящих за рамки социальных норм, ограничивающих отношения между мужчинами и женщинами.

Как считает Фудзимото, изображая тонкие, глубокие и разнообразные человеческие отношения, работы в жанре BL разрушают социальные стереотипы, общепринятые представления и нормы. В связи с приближающимися Олимпийскими играми в Токио и правительство, и средства массовой информации выступили с призывом к толерантности к различным формам сексуальности и вовлечению в социум представителей ЛГБТ-сообщества [33].

Несмотря на толерантное отношение к сексуальным меньшинствам, Япония, единственная страна из стран Большой семерки, не одобрила закон, разрешающий однополые браки. Японское законодательство не предусматривает заключение браков между людьми одного пола, 24-я статья действующей японской конституции определяет брак как союз мужчины и женщины. «Брак заключается только при взаимном согласии обеих сторон (букв. полов 両性) и существует при условии взаимного сотрудничества, в основу которого положено равенство прав мужа и жены» [34]. При этом среди японских юристов существует мнение, что однополые браки следует легализовать, поскольку смысл данной статьи в уходе от старой модели семьи, где главе семьи принадлежат преимущественные права, и нужно «оба пола» в высказывании «согласие обоих полов» трактовать в том числе и как «женщина и женщина» или «мужчина и мужчина». Для официального правового признания однополых союзов в Японии требуется внести изменения в конституцию, что предусматривает проведение общенационального референдума, для созыва которого его инициатору необходимо иметь две трети голосов в обеих палатах парламента.

Движение за принятие закона об ЛГБТ активизировалось после того, как в марте 2021 г. окружной суд г. Саппоро признал, что отсутствие юридического признания однополых браков в стране нарушает конституцию. Суд постановил, что «отказ предоставлять однополым парам законодательное право

на брак является неконституционным, поскольку нарушает право на равенство» [35].

В апреле 2021 г. группа депутатов правящей Либерально-демократической партии заявила, что будет добиваться принятия закона о ЛГБТ на текущей сессии парламента в июне. Предварительный план законопроекта, представленный на заседании Комитета специальной миссии Либерально-демократической партии по вопросам сексуальной ориентации и гендерной идентичности, требует, чтобы правительство разработало базовый план по содействию пониманию лесбиянок, геев, бисексуалов и транссексуалов и пересматривало свою политику в этом отношении каждые три года. Он также призывает компании и школы обеспечивать возможности для проведения консультаций по вопросам, с которыми сталкиваются представители ЛГБТ-сообщества. Комитет пытался представить аналогичный законопроект в 2016 г., но встретил сопротивление в ЛДП. Внутри ЛДП по-прежнему существует решительная оппозиция такому закону, в основном со стороны консервативных членов [36]. По данным опроса, проведенного JNN (Japan News Network), 57% респондентов выступали за принятие закона о ЛГБТ на сессии парламента в июне 2021 г., 24% опрошенных – против [37]. Лояльность к проблемам ЛГБТ-сообщества в Японии постоянно растет. Так, например, в марте 2009 г. правительство разрешило японским гражданам вступать в брак с однополыми партнерами в странах, где однополые браки узаконены на общенациональном уровне. Начиная с 2012 г., в Токио в апреле проходит гей-парад Rainbow pride. Ежегодно число участников парада увеличивается. Если в 2012 г. в шествии приняли участие 3 тыс. человек, то в 2019 г. – уже около 11 тыс. В 2020–2021 гг. из-за пандемии коронавируса парад проходил в онлайн-формате [38].

В 2015 г. муниципалитет токийского района Сибуя принял постановление о признании однополых отношений, «эквивалентных браку». Однополым парам стали выдавать специальные «сертификаты партнерства», которые признаются некоторыми страховыми компаниями, дают возможность пользоваться семейными скидками на мобильные телефоны и подавать заявки на переезд в государственное жилье. Согласно исследованию, проведенному муниципалитетом района Сибуя, по состоянию на 31 марта 2021 г. система партнерства охватывала 103 муниципалитета, число жителей которых составляло 37,1% от общего населения страны, в местные органы власти за сертификатом партнерства обратилась 1 741 пара [39].

Результаты опросов показывают, что большинство японцев поддерживают легализацию однополых браков или партнерств [40]. Исследование, проведенное в конце 2019 г., выявило рост числа сторонников прав ЛГБТ – о поддержке однополых союзов заявили 72,6% респондентов. 87,7% опрошенных поддержали принятие законов и постановлений, запрещающих издевательства и дискриминацию в отношении сексуальных меньшинств, а 69,9% согласились с системой, которая позволяет усыновлять или опекать детей ЛГБТ-парам, если их не могут вырастить родители [41].

Телефонный опрос, проведенный газетой «Асахи» в марте 2021 г., также продемонстрировал увеличение числа приверженцев однополых браков и постепенное снижение количества их противников. Если в 2015 г. за легализацию однополых браков выступали 41% опрошенных и 32% – против, то в

2021 г. 65% японцев поддерживали однополые браки, число критически настроенных составило 29%. При этом активнее всего (86% положительных ответов) в защиту прав ЛГБТ-движения выступили молодые люди в возрасте 18–29 лет, число поддерживающих однополые союзы среди 30-летних составило 80%, среди 60-летних – 66%, в возрастной группе респондентов старше 77 лет – 37% [42].

Все большее число людей осознает, что их гендер не совпадает с полом, определенным при рождении, и меняют его на основании Специального закона о расстройстве гендерной идентичности (性同一性障害特例法), который вступил в силу в 2004 г. Закон позволяет изменить свой пол в семейном реестре, и все больше японцев официально его меняют: в 2004 г. их было всего 97, а в 2019 г. – 948 человек, что является рекордным показателем. По официальным данным, общее число японцев, сменивших пол, с момента вступления Специального закона о расстройстве гендерной идентичности в силу в 2004 г. составило 9 625 человек [43].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в условиях глобализации трансформация традиционных гендерных ценностей носит глобальный характер. В японском обществе традиционализм в культуре и доминантные патриархальные маскулинные установки сочетаются с пересмотром гендерных стереотипов и ролей. Брачно-семейные отношения постепенно теряют свою значимость: процесс «демаскулинизации» гендерных норм влечет за собой утрату институтом семьи своих традиционных признаков. Об этом свидетельствуют снижение рождаемости, увеличение брачного возраста, нежелание все большего числа японских женщин жертвовать карьерой ради семьи. Кроме того, деструктуризации традиционной модели семьи способствует движение за сексуальное равноправие, пропаганда нетрадиционных типов семейных отношений, рост приверженцев однополых браков. Несмотря на усилия правительства, проблема гендерной асимметрии, связанная с меньшим, чем в других развитых странах, участием женщин в экономической и политической жизни, остается острой.

Список источников

1. Тартаковская И.Н., Лукин И.И. Социальные трансформации гендера и сексуальности в свете идей И.С. Кона // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2018. С. 14–19. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2018.6.01>
2. Воркина К.С. Японская семья как феномен культуры : дис. ... канд. культурологии. М., 2019. 168 с.
3. Герасименко И.Е. Гендер в коннотативном пространстве русской лингвокультуры. Тула : Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2008. 189 с.
4. Жеребкина И.А. Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философии антропологии. СПб. : Алетей, 2007. 312 с.
5. Здравомыслова Е.А., Тёмкина А.А. Социология гендерных отношений и гендерный подход в социологии // Социологические исследования. 2000. № 11. С. 15–24.
6. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. М. : Изд-во Ин-та социологии РАН, 1999. 226 с.
7. Тартаковская И.Н. Гендерная социология. М. : Вариант, Невский простор, 2005. 368 с.
8. Кон И.С. Сексуальная культура в России. М. : АСТ, 2018. 464 с.
9. Гендерная психология / ред. И.С. Клецина. СПб. : Питер, 2009. 496 с.
10. Пушкарев Н.Л. Гендерная теория и историческое знание. СПб. : Алетей, 2007. 495 с.
11. Шишлова Е.А. Гендер как инновационный научный и философский дискурс // Вестник МГИМО-Университета. 2013. № 1 (28). С. 148–152.

12. Силантьева М.В. Диффузная идентичность – современная версия гражданской идентичности // Вестник МГИМО-Университета. 2012. № 2 (23). С. 173–179.
13. Кон И.С. Введение в сексологию. М.: Логос, Высшая школа, 1999. 205 с.
14. Батлер Дж. Гендерное беспокойство. Гл. 1: Субъекты пола / гендера / желания // Антология гендерной теории: сб. пер. / сост. и коммент. Е.И. Гаповой, А.Р. Усмановой. Минск: Прополис, 2000. С. 297–346.
15. Мелко С.В., Кудрина А.В. Представления о гендере и гендерной идентичности в современном психоанализе // Развитие личности. 2016. № 3. С. 165–186.
16. Изотова Н.Н. Трансформация гендерных стереотипов в японском обществе // Культура и цивилизация. 2015. № 6. С. 83–96.
17. 厚生労働省本省. 働く女性の事情 [Сайт Министерства здравоохранения, труда и благосостояния Японии. Положение работающих женщин]. URL: <https://www.mhlw.go.jp/bunya/kouyoukintou/josei-jitsujou/dl/19-01.pdf> (дата обращения: 03.07.2020).
18. The Global Gender Gap Report 2021. URL: <https://jp.weforum.org/reports/global-gender-gap-report-2021/in-full> (дата обращения: 03.06.2021).
19. Миура Мари. 三浦 まり. 日本の女性議員 どうすれば増えるのか[Как увеличить число женщин-депутатов в Японии?], 朝日新聞出版, 2016. 392 p.
20. Курокава Ихико. 黒川伊保子. コミュニケーション・ストレス 男女のミゾを科学する [Стресс общения: научный подход к проблеме гендерных различий], РНР研究所, 208 p.
21. Шмелева Н.Б., Хайсарова Г.М. Гносеологические основания возникновения и развития теории социального конструирования гендера // Вестник Казанского технологического университета. 2013.16 (18). С. 346–351.
22. Здравомыслова Е.А., Тёмкина А.А. Государственное конструирование гендера в советском обществе // Журнал исследования социальной политики. 2003. № 1 (3/4). С. 299–321.
23. 厚生労働省 [Официальный сайт Министерства здравоохранения, труда и благосостояния Японии]. URL: <https://www.mhlw.go.jp/toukei/saikin/hw/jinkou/geppo/nengai20/dl/gaikyouR2.pdf> (дата обращения: 15.06.2021).
24. クリスマスケーキの解説. 日本語俗語辞典 [Рождественский торт. Словарь просторечных выражений]. URL: <http://zokugo-dict.com/08ku/christmas-cake.htm> (дата обращения: 03.06.2021).
25. 令和3年版高齢社会白書 [Белая книга по проблемам старения общества за 2021 г.] URL: <https://www8.cao.go.jp/kourei/whitepaper/w-2021/gaiyou/pdf/1s1s.pdf> (дата обращения: 15.06.2021).
26. LGBT意識行動調査2019を実施、公表 – LGBT総合研究 [Опрос на тему: отношение к ЛГБТ. 2019. Исследовательский институт ЛГБТ. Официальный сайт]. URL: <https://lgbtri.co.jp/news/2410> (дата обращения: 12.06.2021).
27. Schilt K., Westbrook L. Doing Gender, Doing Heteronormativity: “Gender Normals,” Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality // Gender & Society. 2009. 23 (4). P. 440–464. doi: 10.1177/0891243209340034
28. Сэтияма Каку. Свободы сексуальных меньшинств: права человека в XXI веке. 9.06.2015. URL: <https://www.nippon.com/ru/currents/d00174/?pnum=2#> (дата обращения: 13.06.2021).
29. Watanabe Tsuneo, Iwata Junichi. The Love of the Samurai: A Thousand Years of Japanese Homosexuality. 1990. Heretic Books; First Edition (January 1, 1990). 160 p.
30. Нагаясу Сибун. 永易 至文. 同性パートナー生活読本 [Однополое партнерство: хрестоматия], 緑風出版, 2009. 187 p.
31. Нагаясу Сибун. 永易 至文. 同性パートナーシップ制度 [Система однополых партнерств], 日本加除出版, 2016. 320 p.
32. Нагаясу Сибун. Сексуальные меньшинства в Японии. Миф о толерантности. 28.10.2016. URL: <https://www.nippon.com/ru/currents/d00253/> (дата обращения: 13.06.2021).
33. Итакура Кимиз. Эволюция культуры «любви юношей»: может ли жанр BL вызвать социальные изменения? 20.11.2020. URL: <https://www.nippon.com/ru/in-depth/d00607/?pnum=3> (дата обращения: 03.06.2021).
34. 日本国憲法 | e-Gov法令検索 [Конституция Японии]. URL: <https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=321CONSTITUTION> (дата обращения: 03.06.2021).
35. 同性婚を認めないのは「違憲」 札幌地裁が初の判断 - BBCニュース [Отказ признать однополый брак является неконституционным. Решение суда Саппоро]. URL: <https://www.bbc.com/japanese/56424717> (дата обращения: 13.06.2021).

36. L G B T 法、今国会成立目指す＝自民特命委が議論再開 8.04.2021 [Комитет специальной миссии ЛДП будет добиваться принятия Закона о ЛБГТ]. URL: <https://www.jiji.com/jc/article?k=2021040800955&g=pol> (дата обращения: 03.06.2021).
37. J N N 世論調査. 07.06.2021 [Опрос JNN]. URL: https://news.tbs.co.jp/newseye/tbs_newseye4285909.html (дата обращения: 07.06.2021).
38. 東京レインボープライド2021 [Парад Rainbow pride.2021]. URL: <https://tokyorainbowpride.com/pride-parade/> (дата обращения: 06.06.2021).
39. 渋谷区・虹色ダイバーシティ 全国パートナーシップ制度共同調査 (2021.3.31時点) [Исследование муниципалитета района Сибуйа системы партнерства. 31.03.2021]. URL: https://www.city.shibuya.tokyo.jp/assets/kurashi/psinfo_202103.pdf (дата обращения: 06.06.2021).
40. Chisaki Watanabe. Majority of Japanese Support Same-Sex Marriage, Poll Shows. 29.11.2015. URL: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2015-11-29/majority-of-japanese-support-same-sex-marriage-poll-shows> (дата обращения: 06.06.2021).
41. 同性婚に対する意識調査報告書. 2020年10月14日 [Доклад о результатах опросов об отношении к однополым бракам]. URL: https://www.marriageforall.jp/wp-content/uploads/2020/10/同性婚に関する意識調査報告書_公刊版.pdf (дата обращения: 07.06.2021).
42. 同性婚、法律で「認めるべき」65% 朝日新聞世論調査 [Опрос газеты «Асахи» об отношении к легализации однополых браков. 22.03.2021] 2021年3月22日 URL: <https://www.asahi.com/articles/ASP3P7DSCP3MUZPS003.html> (дата обращения: 06.06.2021).
43. Трансгендеры в Японии / в 2019 году 948 человек официально изменили пол | Nippon.com. URL: <https://www.nippon.com/ru/japan-data/h00911/> (дата обращения: 06.06.2021).

References

1. Tartakovskaya, I.N. & Lunin, I.I. (2018) Social transformation of gender and sexuality as viewed by I.S. Kon. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: Ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny – Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*. 6. pp. 14–19. (In Russian). DOI: 10.14515/monitoring.2018.6.01
2. Vorkina, K.S. (2019) *Yaponskaya sem'ya kak fenomen kul'tury* [The Japanese family as a cultural phenomenon]. Culturology Dr. Diss. Moscow.
3. Gerasimenko, I.E. (2008) *Gender v konnotativnom prostranstve russkoy lingvokul'tury* [Gender in the Connotative Space of Russian Lingvoculture]. Tula: TSPU.
4. Zhrebkina, I.A. (2007) *Sub'ektivnost' i gender: gendernaya teoriya sub'ekta v sovremennoy filosofii antropologii* [Subjectivity and Gender: Gender Theory of the Subject in Contemporary Philosophy of Anthropology]. St. Petersburg: Aleteyya.
5. Zdravomyslova, E.A. & Temkina, A.A. (2000) *Sotsiologiya gendernykh otnosheniy i gendernyy podkhod v sotsiologii* [Sociology of gender relations and gender approach in sociology sociological research]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological Research*. 11. pp. 15–24.
6. Kirilina, A.V. (1999) *Gender: lingvisticheskie aspekty* [Gender: Linguistic Aspects]. Moscow: Institute of Sociology RAS.
7. Tartakovskaya, I.N. (2005) *Gendernaya sotsiologiya* [Gender Sociology]. Moscow: Variant, Nevskiy prostor.
8. Kon, I.S. (2018) *Seksual'naya kul'tura v Rossii* [Sexual Culture in Russia]. Moscow: AST.
9. Kletsina, I.S. (ed) (2009) *Gendernaya psikhologiya* [Gender Psychology]. St. Petersburg: Piter.
10. Pushkarev, N.L. (2007) *Gendernaya teoriya i istoricheskoe znanie* [Gender Theory and Historical Knowledge]. St. Petersburg: Aleteyya.
11. Shishlova, E.A. (2013) Gender kak innovatsionnyy nauchnyy i filosofskiy diskurs [Gender as innovative scientific and philosophical discourse]. *Vestnik MGIMO-Universiteta – MGIMO Review of International Relations*. 1(28). pp. 148–152.
12. Silantieva, M.V. (2012) Diffuznaya identichnost' – sovremennaya versiya grazhdanskoj iden-tichnosti [Diffuse Self as Contemporary Civil Identity Form]. *Vestnik MGIMO-Universiteta – MGIMO Review of International Relations*. 2(23). pp. 173–179.
13. Kon, I.S. (1999) *Vvedenie v seksologiyu* [Introduction to Sexology]. Moscow: Logos, Vysshaya shkola.
14. Butler, J. (2000) *Gendernoe bespokoystvo* [Gender Trouble]. In: Gapova, E.I. & Usmanova, A.R. (eds) *Antologiya gendernoy teorii* [Anthology of Gender Theory]. Minsk: Propilei. pp. 297–346.

15. Melko, S.V. & Kudrina, A.V. (2016) Predstavleniya o genere i gendernoy identichnosti v sovremenom psikhooanalize [Ideas about gender and gender identity in modern psychoanalysis]. *Razvitie lichnosti*. 3. pp. 165–186.
16. Izotova, N.N. (2015) Transformatsiya gendernykh stereotipov v yaponskom obshchestve [Transformation of gender stereotypes in Japanese society]. *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 6. pp. 83–96.
17. 厚生労働省本省。働く女性の事情 [Ministry of Health, labor and welfare. Current Situation of Working Women. [Online] Available from: <https://www.mhlw.go.jp/bunya/koyoukintou/josei-jitsujo/dl/19-01.pdf> (Accessed: 5th June 2021).
18. *The Global Gender Gap Report 2021*. [Online] Available from: <https://jp.weforum.org/reports/global-gender-gap-report-2021/in-full> (Accessed: 4th June 2020).
19. Miura Mari. (2016) 三浦 まり. 日本の女性議員 どうすれば増えるのか [How to increase the number of Japanese female parliamentarians]. 朝日新聞出版.
20. Kurokava, I. (2008) コミュニケーション・ストレス 男女のミゾを科学する [The Stress of Communication: A Scientific Approach to the Gulf Between the Sexes]. PHP研究所.
21. Shmeleva, N.B. & Khaysarova, G.M. (2013) Gnoseologicheskie osnovaniya vozniknoveniya i razvitiya teorii sotsial'nogo konstruirovaniya gendera [Gnoseological foundation for the origin and development of the theory of social construction of gender]. *Vestnik kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta – Bulletin of Kazan Technological University*. 16(18). pp. 346–351.
22. Zdravomyslova, E.A. & Temkina, A.A. (2003) Gosudarstvennoe konstruirovaniye gendera v sovetskom obshchestve [The state construction of gender in the Soviet society]. *Zhurnal issledovaniya sotsial'noy politiki – The Journal of Social Policy Studies*. 1(3/4). pp. 299–321.
23. *The official website of the Ministry of Health, Labor and Welfare of Japan*. [Online] Available from: <https://www.mhlw.go.jp/toukei/saikin/hw/jinkou/geppo/nengai20/dl/gaikyouR2.pdf> (Accessed: 15th June 2021).
24. クリスマスケーキの解説。日本語俗語辞典 [Christmas Cake. Colloquial Dictionary]. [Online] Available from: <http://zokugo-dict.com/08ku/christmas-cake.htm> (Accessed: 15th June 2021).
25. Japan. (2021) 令和3年版高齢社会白書 [White Paper on Aging Society]. [Online] Available from: <https://www8.cao.go.jp/kourei/whitepaper/w-2021/gaiyou/pdf/1s1s.pdf> (Accessed: 7th June 2021).
26. Japan LGBT Research Institute. (2019) *LGBT意識行動調査2019を実施、公表 – LGBT総合研究所* [A national survey on social attitude towards LGBT people]. [Online] Available from: <https://lgbtri.co.jp/news/2410> (Accessed: 7th June 2021).
27. Schilt, K. & Westbrook, L. (2009). Doing Gender, Doing Heteronormativity: Gender Norms, Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality. *Gender & Society*. 23(4). pp. 440–464. DOI: 10.1177/0891243209340034
28. Sechiyama, K. (2015) *Svobody seksual'nykh men'shinstv: prava cheloveka v XXI veke* [Freedoms of sexual minorities: human rights in the 21st century]. [Online] Available from: <https://www.nippon.com/ru/currents/d00174/?pnun=2#> (Accessed: 13th June 2021).
29. Watanabe, T. & Iwata, J. (1990) *The Love of the Samurai: A Thousand Years of Japanese Homosexuality*. Heretic Books; First Edition (January 1, 1990).
30. Nagayasu, S. (2009) 同性パートナー生活読本 [Same-sex Partnership]. 緑風出版.
31. Nagayasu, S. (2016) 同性パートナーシップ制度 [Same-sex Partnership System]. 日本加除出版.
32. Nagayasu, S. (2016) *Seksual'nye men'shinstva v Yaponii. Mif o tolerantnosti* [Sexual Minorities in Japan: The Myth of Tolerance]. [Online] Available from: <https://www.nippon.com/ru/currents/d00253/> (Accessed: 13th June 2021).
33. Itakura, K. (2020) *Evolutsiya kul'tury "lyubvi yunoshey": mozhets li zhanr BL vyzvat' sotsial'nye izmeneniya?* [The Evolution of “Boys’ Love” Culture: Can BL Spark Social Change?]. [Online] Available from: <https://www.nippon.com/ru/in-depth/d00607/?pnun=3> (Accessed: 6th June 2021).
34. Japan. (n.d.) 日本国憲法 | e-Gov法令検索 [Constitution of Japan]. [Online] Available from: <https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=321CONSTITUTION> (Accessed: 5th June 2021).
35. BBC. (n.d.) 同性婚を認めないのは「違憲」 札幌地裁が初の判断 [Failure to recognize same-sex marriage is unconstitutional. Sapporo court judgment]. [Online] Available from: <https://www.bbc.com/japanese/56424717> (Accessed: 7th June 2021).
36. Japan. (n.d.) *LGBT法、今国会成立目指す＝自民特命委が議論再開* [LDP's Special Mission Committee calling for LGBT Law]. [Online] Available from: <https://www.jiji.com/jc/article?k=2021040800955&g=pol> (Accessed: 5th June 2021).

37. Japan. (2021) *JNN世論調*. 7th June. [Online] Available from: https://news.tbs.co.jp/newseye/tbs_newseye4285909.html (Accessed: 8th June 2021).
38. Japan. (2021) *東京レインボープライド* [Rainbow pride parade]. [Online] Available from: <https://tokyorainbowpride.com/pride-parade/> (Accessed: 6th June 2021).
39. Japan. (2021) *渋谷区・虹色ダイバーシティ 全国パートナーシップ制度共同調* [Shibuya Ward. National Partnership System Survey]. 31st March. [Online] Available from: https://www.city.shibuya.tokyo.jp/assets/kurashi/psinfo_202103.pdf (Accessed: 5th June 2021).
40. Chisaki, W. (2015) *Majority of Japanese Support Same-Sex Marriage, Poll Shows*. 29th November. [Online] Available from: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2015-11-29/majority-of-japanese-support-same-sex-marriage-poll-shows> (Accessed: 15th June 2021).
41. Japan. (2020) *同性婚に対する意識調査報告書* [Attitudes on same-sex marriage. Survey report]. 14th October. [Online] Available from: https://www.marriageforall.jp/wp-content/uploads/2020/10/同性婚に関する意識調査報告書_公刊版.pdf (Accessed: 6th June 2021).
42. Japan. (2021) *同性婚・法律で「認めるべき」65% 朝日新聞世論調査* [Asahi poll about attitudes on recognition of same-sex marriage]. 22nd March. [Online] Available from: <https://www.asahi.com/articles/ASP3P7DSCP3MUZPS003.html> (Accessed: 5th June 2021).
43. Japan. (n.d.) *Transgender v Yaponii / v 2019 godu 948 chelovek ofitsial'no izmenili pol* [Transgender people in Japan / in 2019, 948 people officially changed their gender]. [Online] Available from: <https://www.nippon.com/ru/japan-data/h00911/> (Accessed: 5th June 2021).

Сведения об авторе:

Изотова Н.Н. – кандидат культурологии, доцент кафедры японского, корейского, монгольского и индонезийского языков Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел Российской Федерации (Москва, Россия). E-mail: izotova@list.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Izotova N.N. – Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: izotova@list.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 21.06.2021;
одобрена после рецензирования 08.01.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 21.06.2021;
approved after reviewing 08.01.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 008:930.85:7.01(48)

doi: 10.17223/22220836/54/6

СУДЬБЫ ПАРАДИГМАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В СЕВЕРОЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУРАХ

Мария Николаевна Кокаревич

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

Аннотация. В статье показано, что европейский культур-философский дискурс начиная со второй половины XIV в. до начала XVII в. представляет собой воплощение возрожденческих и средневековых парадигмальных ценностей. Обосновано, что идеи гуманизма и индивидуальности, создав культуру итальянского Возрождения, только «крылом» задели живописный, литературный, архитектурный дискурсы Северной Европы, но оказали значительное влияние на генерацию философского дискурса, протестантизма, течение которых вновь утверждает средневековые ценности догматизма, крайнего дуализма, символизма и универсализма.

Ключевые слова: культурный дискурс, культ индивидуальности, возрожденческий гуманизм, догматизм, крайний дуализм, символизм, универсализм

Для цитирования: Кокаревич М.Н. Судьбы парадигмальных ценностей итальянского Возрождения в североевропейских культурах // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 66–75. doi: 10.17223/22220836/54/6

Original article

THE DESTINIES OF ITALIAN RENAISSANCE PARADIGM VALUES IN NORTHERN EUROPEAN CULTURES

Mariya N. Kokarevich

*Tomsk State University of Architecture and Building, Tomsk, Russian Federation,
kokarevich@mail.ru*

Abstract. The aim of the article is to show that during the interaction of the Italian Renaissance with Northern European cultures occurs both the formation of new discourses in them and the rejection by other discourses of the Renaissance paradigmatic dominant. The material for philosophical and methodological research in this work is a variety of Renaissance and Nordic cultural discourses. The conclusions of the study are based on the methodology of externalism, the methodology of modelling the existence and development of culture as a set of discourses, set by paradigmatic values of a given culture, cultural epoch. The study found that the European cultural-philosophical discourse, from the second half of the fourteenth century to the beginning of the seventeenth century, is the interweaving of many discourses embodying the revival (humanism and the cult of individuality) and medieval paradigm values (dogmatism, universalism, symbolism, extreme dualism). It is substantiated that Renaissance values contributed to the formation of humanistic philosophical discourse in Northern Europe, disappearing with the affirmation of religious Protestant dogmatics. The literary discourse of this time in Northern European cultures, remains medieval. In its context remains the tradition of celebrating chivalry honor and the consistent genesis of classicism, in which honor embodies universalism, the primacy of common chivalrous qualities as opposed to the revival of the notion of honor as an

actualization of one's dignity. Architectural and picturesque discourses remain medieval, despite the possibility of bringing Renaissance ideals to Northern European cultures, but the discourse of experimental natural history extends its scope through the theory of two truths, which insulates the new science from religious dogmatism and symbolism. Thus, the ideas of humanism and individuality, creating a new content of culture – the Italian Renaissance as a numerous of discourses, on the one hand, only a little touched a number of medieval cultural discourses of the Northern European countries, leaving in them dotty inclusions: Durer's paintings, theoretical mechanics, Utopia by T. More. On the other hand, they had a significant influence on the generation of classicism, the Protestant religious discourse, the Reformation and Counter-Reformation movement, whose course reaffirmed the values of dogmatism, extreme dualism, symbolism and universalism as the core dominants of the Middle Ages.

Keywords: cultural discourse, the cult of individuality, Renaissance humanism, dogmatism, extreme dualism, symbolism, universalism

For citation: Kokarevich, M.N. (2024) The destinies of Italian Renaissance paradigm values in northern european cultures. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 66–75. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/6

В философии культуры общепринятой является модель существования и развития культуры, в которой каждая культура, культурная эпоха может быть представлена как множество дискурсов, систем знаков, связанных единым смысловым полем, заданным парадигмальными ценностями данной культуры, культурной эпохи. Таковыми являются скульптурный, архитектурный, политический, научный и множество других дискурсов. Тем самым все конкретные культурные дискурсы как бы нанизаны на стержень ментальных, парадигмальных доминант, которые генерируют и определяют их качественное содержание [1]. Поэтому одной из ведущих интенций философии культуры является исследование качественной специфики культурных дискурсов, их динамики в контексте соответствия становлению и эволюции парадигмальных, стержневых ценностей той или иной культуры.

Соответственно, актуализируется, во-первых, задача конкретизации данного подхода при обосновании динамики разнообразных североевропейских культурных дискурсов в контексте их утверждения и эволюции при взаимодействии с дискурсами итальянского Возрождения, которые являются воплощениями ценностей гуманизма и культа индивидуальности; во-вторых, задача экспликации роли ренессансных ментальных доминант в становлении некоторых культурных дискурсов, в отторжении их другими североевропейскими культурными дискурсами, вновь актуализирующими средневековые доминанты догматизма, универсализма, крайнего дуализма, символизма.

Действительно, ценности индивидуальности и гуманизма утверждаются в качестве полной противоположности парадигмальным доминантам средневековья. Средневековье, возвышая Бога, приводит к крайнему дуализму духа и плоти человека, возвышению духовной, божественной сущности человека за счет унижения его естественной, телесной ипостаси, когда тело считается омерзительным одеянием души. Итальянский гуманизм переходит от противопоставления духа и плоти к утверждению их единства, ценности и того и другого, возвышению радостей земной жизни, необходимости реализации материальных, цивилизационных потребностей в богатстве, славе и т.п. Отстаивая ценность гуманизма, Ф. Петрарка вступает в литературный диалог с Августином Блаженным и поясняет, что то, что Августин Аврелий считает

алчностью, является привязанностью к земным благам, честолюбие есть стремление к земной славе, а сладострастие – не что иное, как жажда земной любви эпохи [2].

Ценность индивидуальности утверждается в итальянской культуре как противопоставление средневековому универсализму, когда на человека смотрели сквозь призму приоритета общего, и он был прежде всего носителем христианской морали, душой, владеющей телом, носителем общих сословных качеств. В дискурсах, формируемых универсализмом, всякое проявление индивидуальности считалось грехом (денежное богатство – нечистым, женщина, подчеркивающая индивидуальную красоту, – орудием дьявола и т.п.). Теперь же индивидуальность как неповторимость и высшая ценность каждого «Я» формирует разнообразные дискурсы итальянской культуры. Утверждается живописный дискурс с его изображениями Богоматери, имеющими реальный прототип, портретами конкретных личностей в их идеальной, совершенной и прекрасной сущности.

При этом в итальянском Возрождении культ индивидуальности выступает в гротескной форме как культ индивидуализма, что предполагает веру в собственную исключительность, право на исполнение любого своего желания, не ограниченного ничем, в частности, никакими нравственными нормами. Поэтому формируется философско-политический дискурс, в котором идеальный государь Макиавелли, списанный с Чезаре Борджиа, реализует верховенство любых средств для достижения своих целей, для утверждения собственного «Я».

Отметим, что ренессансный гуманизм из просто оправдания естественной, цивилизационной сущности человека трансформируется в возвышение Человека до уровня Бога по мощи Разума, поскольку человек открывает законы природы, «вложенные» в нее Богом. Поэтому, согласно М. Фичино, «он есть как бы некий Бог» [3. С. 89]. Подобное уравнивание Человека и Бога следует из гуманистического оправдания природы, при котором природа сама по себе становится достойным предметом исследований, цель которых – выявление природных закономерностей. Человеческий ум, освобожденный от диктуемой символизмом необходимости искать в любом природном явлении символ божьего замысла, открывает законы природы. Если Бог создал природу с присущими ей закономерностями, а человек их открыл, то он может уравнивать свой разум и божественный.

В литературном дискурсе, также нанизанном на стержень принципов индивидуальности и гуманизма, утверждается автобиография как новый литературный жанр, сонет как воплощение чувственности и индивидуальных переживаний, осуждается переписывание, отсутствие личного мнения. Затевая тот или иной перевод, автор предваряет его собственными рассуждениями о побудительных мотивах к этому переводу. Оправдание земных, естественных потребностей человека в итальянском Возрождении зачастую приводит к их оправданию в самых вульгарных, профанных формах. Героями «Декамерона» становятся ловкие жены, обманывающие своих простоватых мужей, сластолюбивые монахи. Земная любовь, как озорная, так и сильная, трагическая, становится главным предметом изображения в ренессансной литературе.

Литературный дискурс пятнадцатого, шестнадцатого веков в североевропейских культурах остается средневековым. В контексте догматизма, уни-

версализма развивается традиция воспевания куртуазной любви, Прекрасной Дамы, рыцарского благочестия, рыцарского пренебрежения материальными благами. В системе средневековых ценностных доминант становится понятным переход от средневековой литературы к французскому классицизму с его обостренным пониманием чести. «Но жить нельзя, если задета честь», – восклицает Корнель. Классицистский образ чести генетически восходит именно к его средневековому пониманию, которое сохраняется во Франции в течение всего итальянского Ренессанса. Если для последнего честь – воплощение жажды славы, воплощения индивидуальности как гордости собой, чувства собственного достоинства, то в Северной Европе понятие чести воплощает доминанту универсализма, приоритет общих сословных, рыцарских качеств, что и утверждается в классицизме.

Живописный дискурс в соответствии с приоритетом ценностей гуманизма и индивидуальности утверждает новый эстетический идеал, в котором земная красота не просто отблеск божественной, а единство с божественной, что воплощается в понимании прекрасного как идеальной сущности, как гармонии, симметрии, соразмерности. Соответственно, самыми яркими воплощениями такого образа прекрасного становятся изображения Богоматери как земной женщины в ее идеальной, совершенной и величественной ипостаси, зачастую на фоне пейзажа, что соответствует возвышению природного в человеке и природы в целом.

Вместе с тем идеи гуманизма и индивидуальности, в частности в Германии, разбиваются о волны средневековой ментальности. В системе таких ценностей домочадцы и все современники с изумлением и долей ужаса встречают присланные из Венеции портреты Дюрера, человека третьего сословия, одетого в патрицианское платье. Изумляет и его автопортрет в торжественной фронтальной позе с идеализированными чертами лица, обнаруживающими сходство с Христом, что в контексте универсализма было знаком непомерной гордыни и греховности. Принимая идеи итальянского Возрождения, Дюрер оправдывает живопись, заявляя, что она не ремесло; возвышает художника до уровня ученого и гуманиста; обосновывает верховенство живописи как искусства, наиболее точно и полно передающего индивидуальность человека в его природной прекрасной оболочке, объявляет науку измерений основой всякой живописи, формулирует метод изображения идеальной женской красоты, который заключается в необходимости для получения нужного результата совместить портреты пяти девиц.

Однако он не смог превратить своей волей итальянский гуманизм и культ индивидуальности в животворную силу, питающую всю современную ему живопись. Остаются распространенными в контексте крайнего дуализма изображения отвратительного гниения телесности в «Плясках смерти» (во второй половине пятнадцатого века «Пляска смерти» украсила дворец герцога Бургундского в Брюгге). Портреты представителей данной эпохи пишутся с прагматической целью, а не как воплощение гуманизма и индивидуальности. Полотна Грюневальда, Лукаса Кранаха Старшего, Питера Брейгеля, в которых зачастую нарочито нарушаются правила линейной перспективы, остаются по форме и содержанию средневековыми.

Знаменитый портрет четы Арнольфини создается в 1434 г. также с нарочитым нарушением пропорций при изображении человеческой фигуры, пра-

вил линейной перспективы, но в контексте средневекового символизма этого и не требуется, поскольку главным остается изображение пары как символа семейного благополучия. Тем более, что в современном искусствоведении в 1997 г. нашли доказательства того, что чета Арнольфини еще и не была на момент написания портрета семейной парой. Да и сам немецкий символизм в лице Яна ван Эйка и других художников превращает идею в образ, содержанием которого остается идея. Полотно, изображающее эту пару, действительно чрезмерно наполнено символами: это и зеркало – символ чистоты намерений, и тапочки, собачка – символы домашнего очага, семейственности. Сами мужчина и женщина выступают здесь не как изображения реальных эмоциональных, чувствующих людей, но также как символы. Она – символ материнства, что подчеркивается платьем с накладками для живота, он – символ опоры, примерного супруга, о чем свидетельствует его жест. Для Дюрера же характерны аллегории, которые превращают идею в чувственно переживаемый образ. Отметим, что, согласно биографам, после смерти мастера уничтожили его архив, а стараниями его жены живой образ супруга был превращен «в благостную личину добропорядочного набожного ремесленника» [4. С. 344].

В архитектурном дискурсе итальянского Возрождения начинают преобладать виллы как воплощение гуманизма, которые должны быть, по мнению Альберти, предельно доступны, открыты природе, включены в круговорот времени. В таких виллах все устроено в соответствии с гуманистическими представлениями о комфорте, удобстве. Впервые появляются перила, форма которых определяется размерами человеческой руки. Они таковы, чтобы можно было легко скользнуть рукой по их поверхности. Ступени лестниц становятся соразмерными человеческой ступне, шагу, их высота определяется возможностью легко переступить со ступени на ступень.

Леон Баттиста Альберти в контексте пантеистического дискурса как воплощения единства божественного и природного утверждает в качестве основных архитектурных ориентиров принцип подобия, плавности движения, первенство геометрической пропорции, гармонии целого и частей. В соответствии с пантеистическим представлением о Боге как пронизывающем всю природу прекрасным и закономерным, Альберти утверждает, что злой гений Мом разрушил все, но боги, желая восстановить гармонию, обращаются к архитекторам. Такое обращение обусловлено имманентностью архитектуры идей гармонии частей и целого, пропорции элементов здания.

Для него здание как бы живое существо, конструктивное совершенство, создавая которое, следует подражать природе, человеческой природе. Поэтому здания должны опираться на различия между людьми, их архитектурные формы должны соответствовать достоинству каждого. Он пишет, что все должно отвечать достоинству. Было бы неприлично одевать Венеру или Миневру в солдатский плащ, Марса или Юпитера – в женское платье. В целом храмы должны соответствовать достоинству богов, дома – социальному статусу людей, поэтому фронтон частного здания, сообщающий ему наибольшее достоинство, ни в каком отношении не должен приближаться к величию храма.

Принцип гармонического сочетания частей и целого рождает у Альберти идею ансамбля, ставит проблему соотношения пользы и достоинства в ансамбле строений, которую он решает следующим образом. Для него здания

разделяются на два типа: одни воплощают пользу (булочные и т.п.), другие – достоинство (дворцы, палаццо и т.п.). Хотя некоторые «предпочтут, чтобы лавки были рядом, хотя они оскорбляют достоинство» [5. С. 94], но этого нельзя допустить. Столь категоричное заявление впору бы применить сегодня при возвращении исторического достоинства старинным городам, в которых здания прошлых веков обезображены сайдингом, рекламой и т.п.

В это же время в Северной Европе над городами царят храмы, мир покрывается «каменными цветами символов». Лишь в интерьерах заметно некоторое увеличение степени комфорта. Обилие храмов, аллегорических изображений, специфика литературного дискурса позволяют говорить, в частности Й. Хейзинге, об отцветании символизма и эксплицировать культуру Северной Европы как средневековую, как «осень средневековья» [6]. В целом общепринятыми считаются такие имена данных североευропейских культурных дискурсов, как «поздняя готика», «Северное Возрождение» (см., например, [7]).

В Германии, куда ценности, определившие итальянское Возрождение, доходят на закате пятнадцатого века, Эразм Роттердамский тоже убеждает современников, что человек – самое благое и прекрасное из божественных творений, и подвиг Христа заключается в пробуждении именно этой изначально благой природы человека. При этом он подчеркивает вторичность земной ипостаси человека, утверждая, что естественные потребности человека в просвещении и т.п. – это срединные потребности и имеют смысл, только если ведут к высшей цели, к Богу [8].

Признавая главной сущностью христианства проповедь милосердия, Эразм Роттердамский обличает чрезмерную пышность католической церкви, нетерпимость по отношению к еретикам. Этот философский дискурс в значительной степени утверждает понимание итальянского гуманизма в контексте превосходства средневекового универсализма и крайнего дуализма. Дальнейшая трансформация последнего, включение его в религиозный дискурс приводит, скорее, как бы к возвращению крайнего дуализма, крайнего пренебрежения к телесности в немецком философском и богословском дискурсе.

Действительно, под влиянием идей Эразма Роттердамского студент, член гуманистического кружка Мартин Лютер, несомненно, убеждается в том, что человек должен стремиться к материальным благам и сочетать мирскую деятельность с индивидуальной, личной верой в Иисуса Христа. Ценность возрожденческой индивидуальности он актуализирует в положение о том, что каждый должен прийти к Богу самостоятельно путем личного самосовершенствования и общения с Богом через книги Священного Писания. Опыт восприятия ценностей гуманизма и индивидуальности приводит Лютера к идее необходимости реформировать католицизм и в качестве протеста последнему создать новую форму христианства – протестантизм. Тем самым Реформация становится ответом на гуманистический вызов и приводит к протестантизму, который, на первый взгляд, соответствует возрожденческим парадигмальным ценностям.

Несомненно, что необходимость реформирования учения была вызвана и реакцией на гротескное прочтение итальянским Возрождением идей гуманизма и индивидуальности, воплотившееся в разврате, борьбе за власть, симонии, практике продажи индульгенций, царивших в католической церкви.

Неудивительно, что поводом для публикации тезисов, в которых заключалось содержание Реформации (отмена монашества и практики продажи индульгенций, провозглашение всеобщего священства и Священного Писания в качестве единственного авторитета, требование сочетания мирской деятельности с индивидуальной верой в Христа), послужила попытка папы Льва X финансировать возведение нового собора в Риме за счет продажи индульгенций, которые освобождали от пребывания в чистилище.

Вместе с тем утверждение новой модификации христианства – это становление ее догматики, основанной на безусловной и бесконечной вере. Поэтому разум был низведен с пьедестала, созданного итальянским гуманизмом и культом индивидуальности, и вновь стал блудницей дьявола, а человек по своей природе – воплощением греха, кишасем роем мерзостей, по высказыванию Кальвина, существом, образованным из нечистого семени, зачатым в зуде телесном. Распространение такого религиозного дискурса уничтожает, казалось, утвердившиеся ценности итальянского Возрождения в ряде дискурсов Северной Европы. Становятся опасными и невозможными открытые рассуждения о всесиилии человеческого разума, об изначально доброй природе человека. Постепенно умолкает Эразм Роттердамский, гуманистические кружки исчезают, а с ними – и идеи гуманизма и индивидуальности из литературного и философского дискурсов Германии, Нидерландов, Англии.

Таким образом, ценности итальянского Возрождения оказываются зернами, которые попали на своеобразную, чуждую почву, почву из парадигмальных доминант Средневековья. Попав в эту почву, они проросли идеями реформации католичества, вызвали движение Реформации. Однако, как в христианской притче о сеятеле, ростки гуманизма и индивидуальности утвердились в системе протестантских ценностей, но в остальном были заглушены ревностным пристрастием к религиозному догматизму.

Аналогично трагической является судьба идей итальянского Возрождения и их носителей в Англии. Ярчайшим носителем гуманистических идей в Англии является Томас Мор. Как истинный гуманист, Мор мечтает о социальном устройстве, в котором человек мог бы реализовать все данные ему Богом таланты и способности, стать свободным. Однако становление протестантского экономического дискурса, становление капитализма делали невозможным построение гуманистического общества в реальности. Томас Мор как лорд-канцлер пытается внести в политику новые ценности, но это приводит его только к казни. Однако он успевает построить проект, как ему казалось, справедливого, гуманного общества в своей Утопии. При этом, утверждая идею равенства, он эксплицирует ее сквозь призму доминанты универсализма, приоритета общего, что противоречит идее ренессансного гуманизма, аспектом которого является культ индивидуальности.

Он описывает в этом произведении идеальное государство, в котором отсутствует и частная, и личная собственность. Жители Утопии живут в пятидесяти четырех одинаковых городах, по очереди они перебираются в деревню, чтобы возделывать землю. Дома в городах одинаковы, утопийцы ими меняются по жребии каждые десять лет. В рядах управляющих особую роль выполняют сифогранты, следящие за тем, чтобы «никто не сидел в праздности», чтобы рабочий день длился шесть часов, а свободное от работы время утопийцы бы занимались наукой, участвовали в публичных чтениях и других

акциях, способствующих самосовершенствованию. Неактивный отдых сифогрантами пресекается. Пока утопийцы заняты работой, они покрыты грубыми шкурами, в остальное время все носят одинаковые естественного цвета шерсти плащи, которых хватает на два года. В городах нет пивных и других увеселительных заведений. Особое отношение к браку: в него вступают женщины не ранее восемнадцати лет, муж должен быть на четыре года старше. Такое, по сути, антигуманное общество предлагает современникам Томас Мор.

Трагическая судьба автора и его идей может быть интерпретирована и как следствие превосходства религиозного протестантского дискурса, как коррелята преимущественного положения средневекового религиозного дискурса, определяемого догматизмом, универсализмом, символизмом и крайним дуализмом. Определяющая роль религиозного дискурса, отстаивание значимости католической церкви обуславливает контрреформационное усиление религиозных интенций, смыслов. В Европе пылают костры инквизиции, усиливается борьба с «ведьмами», а в Италии разбиваются о волны догматизма идеи гуманизма и индивидуальности, высказанные Джордано Бруно в положении о религиозной терпимости, в идее о бесконечном числе миров во Вселенной, которая казалась церкви противоречащей библейскому догмату о едином мире, созданном Богом.

Трагичной нельзя назвать судьбу новой экспериментальной науки, возникшей в контексте итальянского Возрождения. Действительно, в рамках теории двух истин, с позиций человеческого разума трансформируется богословие. Утверждается интеллектуальный аспект в понимании и понятии Бога. С акцента на всемогущей и всеобъемлющей воле Бога переносится внимание на действия Бога в соответствии с идеями разума, что соответствует характеру научного познания итальянского Возрождения. Поэтому подчеркивается необходимость знания арифметики, геометрии и астрономии, необходимость углубления в познание природы в целом, столь необходимое для чтения Священного Писания, изобилующего названиями зверей и трав.

Также сгенерированное ренессансным гуманизмом возвышение природы до уровня Бога делает природу самостоятельным объектом исследования. Если в Средние века познание природы должно было служить значимым аргументом величия Бога, его сверхъестественной мудрости и в любом явлении искали прежде всего божественный замысел, то утверждение ценности природы самой по себе делает главной целью науки выяснение именно законов природы. В соответствии с культом индивидуальности, культом человеческого разума, главными методами познания становятся наблюдение, эксперимент, а также математическое доказательство и индуктивное рассуждение. Теория двух истин, принятая церковью и утверждающая право человеческого разума на познание природы, как стеной оградила новую науку – теоретическую механику, возникшую в контексте итальянского гуманизма и культа индивидуальности, от усиливающейся Контрреформации и от догматизма утверждающегося протестантизма. Тем самым практически ничто не мешало развитию новой науки, нового научного дискурса.

Таким образом, судьбы парадигмальных ценностей итальянского Возрождения в североевропейских культурах воплощаются в генезисе и эволюции разнообразных культурных дискурсов: происходит как становление в

них новых дискурсов, так и отторжение другими дискурсами ренессансных парадигмальных доминант. Во-первых, идеи гуманизма и индивидуальности, создав новое содержание культуры – итальянское Возрождение, как бы «крылом» задевают культурные дискурсы стран Северной Европы, обусловленные средневековыми парадигмальными ценностями, оставив в них точечные вкрапления, в частности, живописные творения Альбрехта Дюрера, превращающие идею в чувственно переживаемый образ, Утопию Томаса Мора. Во-вторых, ренессансные ценности способствуют становлению гуманистического философского дискурса в Северной Европе, исчезающего с утверждением религиозной протестантской догматики. В-третьих, средневековые парадигмальные ценности в североевропейских культурах становятся контекстом устойчивости в них теории двух истин, которая как валом ограждает новую науку (экспериментальное естествознание) от религиозного догматизма и символизма, от волн Реформации и Контрреформации. В-четвертых, архитектурный, литературный, живописный дискурсы остаются преимущественно средневековыми, в частности, в литературном дискурсе происходит генерация классицизма с его прочтением чести как воплощения доминанты универсализма, приоритета общих рыцарских качеств в отличие от возрожденческого понимания чести как актуализации ценности индивидуального достоинства, также устойчивыми остаются средневековые художественные образы, содержание которых определяет идея. В-пятых, эволюция протестантского религиозного дискурса, движение Реформации и Контрреформации вновь утверждают ценности догматизма, крайнего дуализма, символизма и универсализма как стержневых доминант Средневековья.

Список источников

1. Кокаревич М.Н. Иерархия контекстуальных факторов генезиса и эволюции архитектурных феноменов античности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2018. № 29. С. 99–106.
2. Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1915. 158 с.
3. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М.: Наука, 1980. 368 с.
4. Зарницкий С.В. Дюрер. М.: Молодая гвардия, 1984. 351 с.
5. Zubov V.P. Архитектурная теория Альберти / Леон Батиста Альберти. М.: Наука, 1977. С. 50–149.
6. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М.: Айрис-пресс, 2004. 544 с.
7. Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. СПб.: АОЗТ ИКАР, 1996. 512 с.
8. Роттердамский Э. Философские произведения. М.: Наука, 1987. 703 с.

References

1. Kokarevich, M.N. (2018) The Hierarchy of Contextual Factors in the Genesis and Evolution of the Architectural Phenomena of Antiquity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 29. pp. 99–106. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/29/9
2. Petrarka, F. (1915) *Avtobiografia. Isповед'. Sonety* [Autobiography. Confession. Sonnets]. Translated from Italian. Moscow: M. i S. Sabashnikovy.
3. Gorfunkel, A.Kh. (1980) *Filosofia epokhi Vozrozhdenia* [Renaissance Philosophy]. Moscow: Nauka.
4. Zarnitskiy, S. (1984) *Durer*. Moscow: Molodaya gvardiya.
5. Zubov, V.P. (1977) Arkhitekturnaya teoriya Al'berti [Alberti's architectural theory]. In: Lazarev, V.N. et al. *Leon Battista Alberti*. Moscow: Nauka. pp. 50–149.

6. Huizinga, J. (2004) *Osen' Srednevekov'ya* [The Autumn of the Middle Ages]. Translated from Dutch. Moscow: Ayris-press.

7. Janson, H.W. & Janson, E.F. (1996) *Osnovy istorii isusstv* [Basics of Art History]. Translated from Dutch. St. Petersburg: AOZT IKAR.

8. Erasmus of Rotterdam. (1987) *Filosofskie proizvedeniya* [Philosophical Works]. Translated from German. Moscow: Nauka.

Сведения об авторе:

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

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

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

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.05.2022;
одобрена после рецензирования 10.10.2022; принята к публикации 15.05.2024.*

*The article was submitted 05.05.2022;
approved after reviewing 10.10.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 94 (470/476.42) “1941/1944”

doi: 10.17223/22220836/54/7

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА «БЕЛОРУСИЗАЦИИ» КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОПАГАНДЫ НЕМЕЦКИХ ВЛАСТЕЙ НА ОККУПИРОВАННОЙ СОВЕТСКОЙ ТЕРРИТОРИИ (НА МАТЕРИАЛАХ ГЕНЕРАЛЬНОГО ОКРУГА БЕЛАРУСЬ)

Елена Анатольевна Пушкаренко

Российская таможенная академия Люберцы, Россия, pushkarenko-elena@mail.ru

Аннотация. В статье исследуется феномен культурной политики немецких властей на оккупированной советской территории. Исследование проведено на материалах Генерального округа Беларусь, 1941–1944 гг. Автор считает, что культурная политика, инициированная главой округа В. Кубе, создавала внешнее впечатление возрождения национального языка и культуры Беларуси и служила дополнительным средством верификации немецкой пропаганды. Однако культурная политика немецкой администрации, проходившая под флагом «белорусизации», полностью провалилась.

Ключевые слова: немецкая пропаганда, культурная политика, «национальный ренессанс», «белорусизация», Генеральный округ Беларусь, В. Кубе, Великая Отечественная война

Для цитирования: Пушкаренко Е.А. Культурная политика «белорусизации» как инструмент пропаганды немецких властей на оккупированной советской территории (на материалах Генерального округа Беларусь) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 76–89. doi: 10.17223/22220836/54/7

Original article

THE CULTURAL POLICY OF «BELARUSIZATION» AS A PROPAGANDA TOOL OF THE GERMAN AUTHORITIES IN THE OCCUPIED SOVIET TERRITORY (BASED ON THE MATERIALS OF THE GENERAL DISTRICT OF BELARUS)

Elena A. Pushkarenko

Russian Customs Academy Lyubertsy, Russian Federation, pushkarenko-elena@mail.ru

Abstract. The article examines the phenomenon of the cultural policy of the German authorities in the occupied Soviet territory. The study was conducted on the materials of the General District of Belarus, 1941–1944. The author believes that the cultural policy initiated by the head of the district V. Kube created an external impression of the revival of the national language and culture of Belarus and thus served as an additional means of verifying German propaganda. From his submission, the propaganda media actively exploited the Belarusian national idea as the most trump card of ideological influence on the local population. The Belarusian nationally oriented intelligentsia, as well as local nationalist forces and collaborators became the main support of Cuba in the implementation of cultural policy under the flag of “Belarusization”. With the sanction of Cuba, various public, cultural, religious, and youth organizations are established. One of the first among them was the “Belarusian People's Self-Help” (BNS). The restoration of church life, the holding of divine

services in the Belarusian language, as well as the active involvement of the local Belarusian intelligentsia in cooperation became a manifestation of “Belarusianization”. In general, the cultural policy of the German administration included two propaganda lines. The first was connected with the exposure of Soviet power and the possible victory in the Bolshevik war as a potential threat to the entire civilization. Another line was based on the propaganda of the exceptional role of Nazi Germany in the revival of Belarusian culture and national consciousness of Belarusians. However, the cultural policy of the German administration, which was held under the flag of “Belarusization”, completely failed. The bet on propaganda and interaction with the nationalist-oriented intelligentsia has not justified itself. The actions of the German civil administration in the sphere of culture looked cynical and false against the background of the crimes of Nazism that simultaneously took place on the land of Belarus against its peoples. A certain cultural upsurge, which was observed during the German occupation, occurred only within the narrow framework of Belarusian collaboration and did not affect the broad masses of the people. Propaganda and the real policy of the German occupation authorities in the field of culture diverged diametrically. It is known that the Nazis caused enormous damage to the cultural and historical heritage of Belarus: they took to Germany more than one and a half million volumes of valuable and rare publications, including a collection of old printed publications by F. Skarina, manuscripts of classics of modern Belarusian literature – Yanka Kupala and Maxim Bogdanovich, collections of libraries of the Academy of Sciences of the BSSR and the Belarusian State University. But the main loss of the land of Belarus is every third of its inhabitants who died during the years of Nazi rule.

Keywords: German propaganda, cultural policy, “national Renaissance”, “Belarusization”, the General District of Belarus, V. Kube, the Great Patriotic War

For citation: Pushkarenko, E.A. (2024) The cultural policy of “Belarusization” as a propaganda tool of the german authorities in the occupied soviet territory (based on the materials of the General District of Belarus). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 76–89. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/7

В условиях современного глобального общества, активного внедрения цифровых технологий и новых подходов к вопросу влияния на массовое сознание большой интерес представляет изучение исторической практики использования культурной политики в качестве средства формирования политических настроений и завоевания симпатий населения в условиях оккупационного режима. Немецкая гражданская администрация во главе с В. Кубе, управлявшая особой административной территорией в составе министерства «Остланд» – Генеральным округом Беларусь, большое значение в оккупационной политике придавала пропаганде и в целом использованию идеологических средств. Генеральный округ Беларусь занимал около ¼ площади БССР и характеризовался целым рядом специфических черт в характере и методах управления. В годы Великой Отечественной войны белорусская культура пережила здесь своеобразный «ренессанс», инициатором которого выступил глава немецкой гражданской администрации округа В. Кубе. На оккупированной советской территории немцы весьма успешно разыгрывали «национальную карту», напоминая «освобожденным народам» обо всех национальных обидах и унижениях. Оккупационная политика и пропаганда немецкой власти в пределах Генерального округа Беларусь имела ряд отличий, обусловленных как развитием военных событий на Восточном фронте, так и историческими особенностями формирования и развития белорусского этноса, его взаимодействия с соседними народами. Одним из них стали манипуляции в публичном пространстве с идеей белорусского национального возрождения в контексте политики так называемой белорусизации. «Гене-

ральный комиссар округа Беларусь Вильгельм Кубе в реализации оккупационных планов основную ставку на пропаганду, как средство выполнения политических и экономических задач „рэйха“ на Востоке. С его подачи средства пропаганды активно эксплуатировали белорусскую национальную идею как наиболее козырную карту идеологического воздействия на местное население. Генеральный комиссар исходил из исторической специфики подчиненной ему территории, которая в течение длительного времени находилась в составе сопредельных государств – Российской империи и Речи Посполитой, население которой подвергалось целенаправленной русификации и полонизации», – отмечалось ранее [1. С. 81].

В. Кубе считал, что для успешного господства на земле Беларуси необходимо учитывать особенности ее исторического и национально-государственного развития. В частности, немецкая служба пропаганды особо акцентировала внимание аудитории на периодах нахождения Беларуси в составе иных государств, а также на том, что Беларусь в течение длительного времени выступала ареной для войн сопредельных держав. Основой культурной политики и пропаганды стали утверждения Кубе о том, что в период советского правления на белорусских землях «хорошо жили только евреи и русские, а местные рабочие, крестьяне, ученые находились под жидовским гнетом», что «культура Беларуси уничтожалась», так как «церкви разграбили большевики, а поляки проводили полонизацию». Он высказал мысль о необходимости повсеместного внедрения белорусского языка и запрете польского и русского. Вскоре белорусский язык стал официальным в делопроизводстве Генерального комиссариата в Минске наряду с немецким. Использование в публичном пространстве и на быденном уровне белорусского языка должно было верифицировать многочисленные обещания и проекты «национального возрождения». Фактически именно Кубе способствовал актуализации «белорусской идеи» и развития белорусского коллаборационизма [2. Л. 151].

Генеральный комиссар округа часто выступал с публицистическими статьями со страниц оккупационных белорусскоязычных изданий. Например, 22 июня 1942 г., в первую «годовщину освобождения белорусского народа от большевизма», «Беларуская газета» опубликовала статью Кубе под говорящим заголовком «Год борьбы с красной нечистью». В ней Кубе провел своего рода анализ «белорусского вопроса» в исторической ретроспективе и высказал мысль, что «Беларусь в национальном и историческом смысле не имеет ничего общего с Москвой». Кубе подчеркнул, что независимо от того, в чьей сфере влияния пребывала в предшествующие исторические периоды Беларусь – польской, российской, советской – это было только «кровавое насилие и закабаление белорусов». Далее он обрисовал перспективы вхождения Беларуси в культурное и цивилизационное пространство так называемой Новой Европы. В. Кубе подчеркнул, что этот процесс будет осуществляться под немецким руководством, а белорусский народ должен достичь соответствующего уровня национального самосознания [3. С. 1].

Конечно, подобные высказывания главы немецкой гражданской администрации округа весьма льстили части национально и националистически ориентированной белорусской интеллигенции. Упоминания обо всех национальных обидах и унижениях Беларуси на фоне заявленных перспектив вхождения в число цивилизованных европейских стран выглядели как поли-

тическая программа и в случае сотрудничества с немецкой администрацией обещали перспективы быстрой политической карьеры.

Именно поэтому главной опорой Кубе в реализации культурной политики под флагом «белорусизации» стали белорусская национально ориентированная интеллигенция, а также местные националистические силы и коллаборационисты. С санкции Кубе учреждаются разнообразные общественные, культурные, религиозные, молодежные организации. Одной из первых среди них стала «Белорусская народная самопомощь» (БНС) под руководством И. Ермаченко, учрежденная уже в ноябре 1941 г. [4]. В русле объявленной политики «белорусизации» произошло открытие белорусских «школ и высших учебных заведений» [5. С. 168].

Проявлением «белорусизации» стало и восстановление церковной жизни, открытие храмов практически всех существующих конфессий, проведение богослужений на белорусском языке, а также активное привлечение к сотрудничеству местной белорусской интеллигенции и эмигрантов, вернувшихся с началом войны в Беларусь. Например, А. Сенкевич был назначен редактором «Минской газеты». Впоследствии она выходила под названием «Беларуская газета» и публиковала материалы как на историческую, культурную, так и политическую тематику [6. Л. 8].

Акцентуация «белорусского вопроса» в контексте культурной политики и пропаганды стало одной из приоритетных задач в идейно-политической работе немецкой гражданской администрации округа. На совещании в Генеральном комиссариате в Минске в апреле 1943 г. В. Кубе заявил: «Если мы будем действовать так <методы антипартизанской борьбы>, то принесем регресс в культуре и цивилизации. Народ, напротив, должен видеть, что мы лучше, чем большевизм. Большевизм во многих делах запятнал себя кровью, но населению он принес прогресс по сравнению со временем царизма.... Нельзя думать, что этот народ глуп. Белорусский народ видит, что делают немцы, и наблюдает критически. Большевизм воспитал у него крайне критичное отношение к действительности. Белорусский народ чрезвычайно любознателен и охоч до учебы, и если мы ничего не предпримем в этом отношении, то в политическом плане упустим замечательный шанс». Кубе заметил, что было бы политической ошибкой ограничиться введением только начальной школы для белорусов. «В области образования, воспитания и культуры мы не можем отставать от большевиков. Если мы не подтвердим этого на практике, то все пропагандистские мероприятия потеряют свой смысл. Нам нужна хорошая школа, хороший преподавательский состав, должна быть возможность получать профессиональное образование... Нам необходима нормальная семилетняя школа, затем профессиональная школа и, как венец, университет, академия, высшая школа – называйте, как хотите. Мы завоюем тысячи сердец, если создадим университет» [7]. Приведенная цитата более чем красноречива: она указывает, с одной стороны, на понимание просчетов и ошибок в немецкой оккупационной политике, а с другой – раскрывает приоритетные задачи и методы идейно-политического влияния на население округа.

Белорусский историк Л.М. Лыч считает, что подобный подход имел объективные исторические основания. «Национально-ориентированные группы населения с полным основанием были недовольны тем, что в начале 30-х гг.

ЦК КП(б) БССР и правительство республики взяли курс на постепенное сворачивание государственной политики белорусизации. В результате чего белорусский язык полностью сдал свои позиции русскому языку в высших и средних специальных учебных заведениях, в делопроизводстве партийных и советских органов, предприятий и учреждений», – отмечает автор. При этом он замечает, что в происходящем люди негласно обвиняли Москву, что отрицательно сказывалось на отношении к русскому народу, тем более, что этнические представители последнего занимали самые высокие должности в партийном и государственном аппарате, а также репрессивных органах БССР [8. С. 23].

Часть белорусской интеллигенции стала активно сотрудничать с оккупационной властью на поприще журналистики, литературы, поэзии, изобразительного искусства. По сути, эти люди выполняли функции пропагандистов в проводимой В. Кубе политике «белорусизации». Можно спорить о мотивах их участия в политико-пропагандистских акциях оккупационных властей. Для кого-то была важна сама возможность творческого самовыражения на белорусском языке в публичном пространстве, кто-то вознамерился сделать политическую карьеру, а некоторые наивно посчитали, что смогут использовать сложившуюся ситуацию в своих интересах, фактически став на путь коллаборационизма. Они рассчитывали на осуществление подлинной белорусизации и возрождение белорусского языка и культуры под нацистским флагом. Их вере способствовало использование в печатных изданиях белорусского языка. Более того, периодическая печать опиралась на нормы правописания, разработанные известным белорусским лингвистом Б. Тарашкевичем, которые в наибольшей степени учитывали особенности устной речи белорусов. После советской реформы белорусского языка, проведенной в 1933 г., нормы белорусского правописания и произношения во многом были приближены к правилам русского языка. Вообще свободное владение белорусским языком стало обязательным условием для артистов, дикторов радио, школьных учителей. Своего рода политической платформой для обнародования взглядов местной интеллигенции по вопросу национально-культурного возрождения Беларуси стали многочисленные оккупационные издания на белорусском языке. Среди них особо следует упомянуть газету «Голас вёскі», в особенности, когда ее редактором был А. Сенкевич. Немецкая администрация сквозь пальцы смотрела на разоблачительные статьи представителей «белорусского актива» о причинах деформации и деградации белорусской культуры, языка, менталитета, в числе которых назывались периоды нахождения земли Беларуси в составе сопредельных держав – Речи Посполитой и Российской империи. Множество критических статей было посвящено советскому и польскому довоенному периоду. Более того, публикуемые статьи были наполнены чувствами национальной обиды и несправедливости и как нельзя лучше подходили к пропагандистским критериям немецких властей. Авторы подобных материалов разоблачали политику колонизации и русификации, которой подвергся белорусский народ в предшествующее время, и восхваляли нацистскую Германию за «возможность культурного развития». Цитата из статьи Г. Залуцкого «Давайте уважать свою культуру» более чем красноречива: «Через века и лихолетья прошел белорусский народ, унижаемый то москалями, то поляками. Но ни грубая русификация, ни шляхетская

полонизация не убили душу белоруса, не истребили нас как народ, не уничтожили нашу самобытную культуру» [9].

В целом освещение культурной политики немецкой администрации в периодических изданиях включало две пропагандистские линии. Первая была связана с разоблачением советской власти и возможной победой в войне большевиков как потенциальной угрозы для всей цивилизации. «Большевизм – угроза мировой культуре; в случае победы советов погибнет все благородное, что ниспослано Богом, – и философия, и искусство, и религия». Другая линия строилась на пропаганде исключительной роли нацистской Германии в вопросе возрождения белорусской культуры и национального самосознания белорусов. В русле второго направления публиковались статьи, проводились радиотрансляции, рассказывавшие об историческом прошлом белорусского народа, его самобытной культуре, ее выдающихся деятелях. При этом подчеркивалась особая историческая миссия Германии по «освобождению» белорусского народа от большевизма и возрождению его культуры и языка [10]. Например, было организовано издание художественной, а также научной литературы. В 1943 г. вышли в свет сборники белорусских рождественских песен, народных и авторских, – «Ой, пришла Коляда» и «Весна красна», «Сборник белорусских купальских и жатвенных песен» (в музыкальной обработке А. Туранкова и Н. Щеглова). Были опубликованы брошюра В. Ластовского «Что нужно знать каждому белорусу», посвященная истории Беларуси, а также «Сборник сценических произведений», в который вошли пьесы Дунина-Марцинкевича «Пинская шляхта», К. Каганца – «Модный шляхтук» и произведения других авторов. Издавалась и религиозная литература на белорусском языке, например: «Евангельский христианский песенник», «Молитвослов» и «Катехизис» для христиан-католиков [11. С. 1–2].

Большое политическое значение придавалось переименованию улиц в административном центре округа – городе Минске. Надо признать, что реформа топонимики привела, с одной стороны, к возрождению имен забытых национальных героев Беларуси, а с другой – убирала из исторической памяти белорусов связь с русским миром, предшествующим советским периодом и укрепляла связи с миром западным. Так, уже в ноябре 1941 г. было переименовано свыше 120 улиц и переулков. Например, улицу М. Горького переименовали в честь белорусского поэта М. Богдановича. Улица имени А.С. Пушкина стала носить имя белорусского первопечатника и просветителя Ф. Скорины. Революционная была переименована в честь полоцкой княгини Рогнеды. Улица Ф. Энгельса стала Театральной, Кирова – Спортивной, Советская – Главной, Московская – Варшавской и т.д. [12. Л. 96].

Проводниками немецкой культурной политики стали многочисленные организации, учрежденные при непосредственном участии оккупационных властей. В одном из документов отдела пропаганды отмечалось, что культурная политика немецких властей должна осуществляться через использование образовательных учреждений среднего и высшего звена, научно-исследовательские институты, музеи, библиотеки, театры, клубы, при этом сотрудники местных отделов культуры и пропаганды должны были вести так называемые карты культурных деятелей. В этих «картах» содержалась информация о местных учителях, библиотекарях, писателях, музыкантах, певцах, а также сведения о возможностях их использования в пропагандистской работе [13. Л. 40].

«Культурным влиянием» были охвачены даже жители деревень и маленьких городков округа. Например, в местечках Ушачи и Чашники функционировали местные театральные труппы, а главный, окружной, театр в этой административной единице – Лепельский – даже выезжал на гастроли. Немцы отмечали, что сельские жители отдают предпочтение «развлекательным программам аполитического содержания». В архивных источниках сохранились имена белорусских пропагандистов-референтов, которые писали пьесы для подобных местных театров, например, Протасов («Однажды летом»), Медведев. В распоряжении жителей деревень были и так называемые читальные комнаты и библиотеки, помещения которых были щедро «украшены» нацистской символикой и пропагандистскими материалами. Однако, как отмечалось в немецких отчетах, население не очень охотно посещает библиотеки, так как «работает с утра и до вечера». Практически обязательный характер носил просмотр кинофильмов, ведь демонстрации художественного фильма предшествовал показ пропагандистских материалов. Каждый раз тщательно подсчитывалось количество присутствовавших на просмотре местных жителей, впоследствии эти данные вносились в отчеты. Некоторыми особенностями отличалась работа местного радио. В его программе, помимо передач сугубо пропагандистского содержания, транслировались передачи на сельскохозяйственную тематику, звучало больше народных мелодий и песен [14–16]. Обязательными для местного радиозэфира были программы из раздела «Активной пропаганды», в разряд которых входили такие доклады, как «Борьба с бандитизмом», «Общий враг – большевизм», «Беларусь – наша Родина», «Нынешнее военное положение» и т.д. [17].

Следует отметить, что немецкая администрация достаточно быстро восстановила работу радиосети, созданной еще в советский период, и стала активно ее использовать в пропагандистских целях. Более того, новые радиоточки устанавливались всем, кто пожелает, за исключением евреев. По состоянию на 01.01.1943 только в Минске насчитывалось 4 548 радиоточек, в Барановичах – 1 837, в Вилейке – 738, Слуцке – 369, Слониме – 145. В последующие годы ввод новых радиоточек в эксплуатацию продолжился, и уже в 1943 г. их общее количество в округе выросло на одну тысячу. Чтобы повысить роль радио как средства пропаганды, сделать его популярным среди местного населения, в программу радиовещания были специально введены выпуски службы здравоохранения, адресные радиоматериалы для домохозяек, крестьян, детей, подростков, верующих. В 1942–1943 гг. регулярно проходили трансляции церковных богослужений, а также передачи под названием «Церковные концерты». Радиозэфир был наполнен материалом по истории народной культуры, например передачи «Игры и песни белорусов». Помимо сугубо пропагандистских материалов, в эфире транслировались передачи, посвященные самым различным страницам истории Беларуси, ее языка и культуры, звучали отрывки из театральных спектаклей, вокально-инструментальные произведения, выступления народных музыкантов и певцов.

При этом оккупационная периодика была насыщена «сообщениями с мест» о росте культурного уровня и национального самосознания белорусов. Тенденция на презентацию таких материалов в возвышенно-патетической тональности сохранялась до конца войны. «Стараниями Радашковичского комитета БНС в Городке, Ракове и Дуброве недавно открылись Дома бело-

русской культуры, а в Воложинском комитете БНС организована театральная секция и белорусский хор», – радостно сообщала в июне 1942 г. «Беларуская газета». В этой же статье рассказывалось о «выставке детского творчества» в Барановичах с такими тематическими разделами, как керамика, искусство, национальный костюм, ремесло, а также об «Олимпиаде детского творчества» [18. Л. 15].

Уже с 1942 г. немецкая администрация все активней привлекала к пропагандистской работе в области культуры коллаборационистские организации, в частности БНС. В Уставе Белорусской народной самопомощи говорилось: «Навсегда должны прекратиться всяческие проявления русификации в этой части Европы» [19. Л. 5]. Для реализации этой задачи были задействованы многочисленные филиалы БНС, основанием которых занимался лично руководитель БНС Иван Ермаченко. В отчете Ермаченко «Культурная работа БНС», подготовленном для Генерального комиссара, говорилось: «Организация мероприятий сотрудниками БНС исходила из того обстоятельства, что в свое время большевизм объявил национальные обряды и традиции буржуазным пережитком и стремился к их уничтожению. БНС поставила одной из главных своих целей возрождение старых белорусских народных традиций, развитие национальной культуры, для чего организовала специальный отдел культуры и пропаганды. Народное творчество, песни, музыка, театр, искусство, наука – вот сфера вопросов, которыми занимается отдел». Работа данного подразделения была организована в форме лекций и литературных вечеров, концертов и театральных постановок и была проникнута духом «заботы о народной музыке, песнях, танцах». В его непосредственные задачи также входило «выявление и воспитание народных талантов». Например, в 1942 г. БНС был проведен целый ряд культурных мероприятий: организованы общегородские новогодние елки для детей в Минске и других городах округа, проведены лекции в Минском городском театре на научную, литературную и иную тематику (докладчики: Станкевич, Арсеньева, Щеглов, Колубович), организованы общественные просмотры новых театральных постановок, опер, а также выступления артистов, музыкантов, певцов. Под эгидой БНС в минском городском кинотеатре «Родина» еженедельно проходили специальные музыкальные «утренники» классических, народных и духовных произведений. В Минске были организованы концерты известного белорусского исполнителя М. Забейды-Сумицкого, а также празднование традиционных народных праздников Коляд. Под патронатом БНС состоялось и крещение детей-воспитанников детских домов (эти акции сопровождалось выступлениями митрополита Филофея, в которых он выражал благодарность А. Гитлеру за возможность проведения религиозных мероприятий). Кроме того, было налажено издание белорусских букварей и продажа литературы, открыты курсы белорусского и немецкого языка. Работу БНС на местах «Беларуская газета» освещала на примере ее филиала в Слониме. Сообщалось, что для учреждения филиала специально искали «патриотов». В статье было отмечено, что члены БНС заменили по всему городу русскоязычные таблички на белорусскоязычные, а также инициировали издание газеты «Слонимский голос» и журнала «Колосок» [20. Л. 11; 21. Л. 2–5].

В целом к 1 июля 1942 г. на территории Генерального округа Беларусь при отделах БНС существовало 38 драматических, 67 хоровых, 24 танцеваль-

ных, 24 спортивных, 18 литературных, 13 музыкальных кружков, было проведено 200 спектаклей, 65 концертов, 95 литературных и культурных вечеров. А через год после учреждения БНС только в Барановичском округе действовало 25 «белорусских народных домов», 46 читален, 13 библиотек, 61 хоровой, 27 танцевальных, 83 драматических, 24 спортивных и 18 литературных кружков [22. Л. 7].

Регулярно, с 1942 г., проходили выставки белорусских художников. Их устраивали два раза в год в крупных городах округа, например, в Минске, Барановичах, Слониме. Экспонировались картины таких художников, как Дуциц, братья Волковы и Тихановичи, Гембицкий, Севрук и др. [23. Л. 12].

Весной 1943 г. в контексте политики «белорусизации» было организовано проведение первой «недели белорусской культуры» в период с 23.05 по 30.05 1943 г. Ее программа включала в том числе чтение докладов на тему «Исторические пути белорусской литературы и ее современные задачи» и празднование юбилея Ф. Алехновича. Планировалось также издание сборника стихов белорусских поэтов Л. Гениуш и Н. Арсеньевой [24. Л. 8].

Фигуры этих двух представительниц белорусской культуры заслуживают особого внимания, так как сыграли весьма заметную роль в оккупационной политике «белорусизации». Наталья Арсеньева выступала в образе национальной белорусской писательницы-поэтессы, автора известных поэтических произведений, публиковавшихся в «Беларускай газэце». Арсеньева, будучи по национальности русской, писала на белорусском языке, проявила себя как талантливая и самобитная поэтесса, которая оставила яркий след в истории белорусской культуры военного периода. Во многом ее стихи были глубоко патриотичны, и можно только сожалеть, что годы наиболее яркого литературного творчества Арсеньевой пришлось на суровое время войны. Известное стихотворение Н. Арсеньевой «Молитва» стало в 90-е гг. прошлого столетия одним из символов национального возрождения Беларуси.

Еще одной значимой и знаковой фигурой в области немецкой культурной политики в округе стала известная белорусская поэтесса Лариса Гениуш. В годы Второй мировой войны Гениуш находилась за пределами Беларуси, в Праге, и вела активную работу в белорусских эмигрантских организациях на территории Чехии. Существует мнение, что 27 июня 1941 г. Лариса Гениуш подписала известное обращение «Белорусов протектората Чехии и Моравии» к Адольфу Гитлеру. Текст этого документа начинался словами: «Видя, что Великий Вождь Немецкого Народа Адольф Гитлер повел свою непобедимую немецкую армию на Восток Европы ради борьбы и полного уничтожения большевизма, большевиков-коммунистов и евреев, которые уже более 20 лет угнетают и уничтожают наш белорусский народ...» [25. С. 63]. Впоследствии поэтесса утверждала, что ее подпись была сфальсифицирована. По окончании войны Л. Гениуш была арестована и осуждена советским судом, отбывала наказание. Однако в годы войны, хотя и заочно, поэтесса сыграла весьма заметную роль в инициированной В. Кубе политике «белорусизации», которая, по сути, превратила белорусскую национальную идею в инструмент немецкой пропаганды. Стихи поэтессы на белорусском языке регулярно публиковались в одном из главных оккупационных изданий – «Беларускай газэце». С одной стороны, ее творчество было глубоко лиричным, истинно национальным, наполненным любовью к родной земле и белорусскому язы-

ку, проникнутым болью за историческую судьбу Беларуси и трагедию белорусского народа. А с другой – среди ее стихов были произведения, воспевающие Гитлера и нацистскую Германию и наполненные ненавистью к белорусским партизанам, которых она обвиняла в гибели соотечественников. Отрывок из ее стихотворения «Партизаны» весьма красноречив и не требует перевода на русский язык:

«Пішуць вершы, повясці, раманы,
Усё ж няма там ні слаўца нігдзе,
Каб грудзьмі стаялі партызаны
За расстрэляных, за паленых людзей!
То не подзвіг баявы і смелы,
Толькі брэх сабачы і пусты,
Наклікаць на сёлы смерць умелі,
А самыя шпарылі ў кусты!» [26].

В стихотворении утверждается, что именно партизаны провоцировали карательные операции нацистов против мирного белорусского населения и что именно они несут ответственность за смерть ни в чем неповинных людей.

Активная пропагандистская работа в области пропаганды «возрождения культуры Беларуси» продолжалась, практически, до последних дней оккупации. Так, в феврале и марте 1944 г. с санкции немецкой администрации были учреждены «Белорусское культурное объединение» (БКО) и «Белорусское научное товарищество» (БНТ). При этом были заявлены самые благородные цели их создания, в частности, «развитие белорусской науки и культуры» [27. Л. 10]. В Статуте (Уставе) БНТ, подписанном Кубе еще в 1943 г., говорилось: «Чтобы удовлетворить стремления к развитию и подъему белорусской культуры и науки и сделать возможной организацию научной работы в Беларуси, распоряжаюсь об основании в Минске БНТ и наделяю его Статутом». Для осуществления своей деятельности члены БНТ предполагали повсеместное открытие на территории округа секций белорусоведения, природоведения, математики, техники, искусства и литературы [28. Л. 38]. По инициативе БНТ было подготовлено более двадцати новых учебников для школ и белорусско-немецкий словарь на латинском языке, состоящий из 27 000 слов.

Однако деятельность этих объединений отнюдь не ограничивалась вопросами науки и культуры. С одной стороны, многие из их членов были известными деятелями культуры – музыкантами, поэтами, писателями, например, М. Щеглов, Н. Арсеньева, Ю. Витьбич. Но, с другой стороны, они же участвовали в пропагандистских акциях под руководством таких белорусских коллаборационистов, как И. Ермаченко, Е. Калубович, В. Кипель. «Беларуская газета», на страницах которой были впервые опубликованы произведения этих авторов, отмечала, что «1944 год стал годом настоящего расцвета культуры, когда поэты и писатели работают свободно, без «социального заказа» [29. Л. 62].

Сама эта цитата показательна, так как хорошо отражает суть взаимодействия белорусской интеллигенции и немецкой администрации. Оккупационная власть демагогично и лживо заявляла об «освобождении» белорусского народа от большевизма и открывшихся в связи с этим исторических перспективах «вхождения» Беларуси в «Новую Европу». А белорусские коллаборационисты делали вид, что не замечают геноцида народов Беларуси и разграб-

ления ее историко-культурного достояния, которые методически осуществляли так называемые освободители. Культурная политика немецкой администрации создавала только видимость насыщенной культурной, национально ориентированной деятельности, целью которой была якобы белорусизация. Этот своеобразный период в истории белорусской культуры даже получил эпитет «ренессанс», столь насыщенной и активной была деятельность как немецкой гражданской администрации в области культуры, так и белорусских коллаборационистов.

Действительно, может возникнуть такое впечатление, если забыть о Хатыни и тысячах других сожженных белорусских деревень, геноциде евреев, принудительных вербовках оstarбайтеров, разграблении белорусских музеев, вузов, библиотек. Пропаганда и реальная политика немецких оккупационных властей в области культуры диаметрально расходились. Известно, что гитлеровцы вывезли из Центральной библиотеки Минска в Германию более полутора миллиона томов, в том числе собрание старопечатных изданий Ф. Скорины, первое издание Статута Литовского, рукописи классиков современной белорусской литературы – Янки Купалы и Максима Богдановича, фонды библиотек Академии наук БССР, Белорусского государственного университета, политехнического института. Но главная утрата земли Беларуси – это каждый третий ее житель, погибший за годы нацистского правления.

Показателен в этом смысле рапорт В. Кубе, в котором он перечисляет ущерб, нанесенный культурному фонду Беларуси подразделениями СС. Кубе сообщал: «В городе <Минске> существовала большая, частично – весьма ценная коллекция произведений искусства, которая почти полностью была вывезена из Минска. По приказу рэйхсфюрера СС, рейхсляйтера Генриха Гиммлера большинство картин... было вывезено в Рэйх. При этом речь идет о ценностях стоимостью в миллионы, которые были отобраны специально для Генерального округа Беларусь... Для реставрации зачастую бессмысленно поврежденных картин я прошу прислать сюда национал-социалистического художника Вилли Спрингера, чтобы под его руководством можно было спасти то, что еще можно спасти... Музей доисторической археологии находится в состоянии полного опустошения. В геологическом отделе разграблены ценные и полудрагоценные минералы. В университете были бессмысленно уничтожены или изъяты инструменты на сотни тысяч марок... В результате такого обращения и без того бедная Беларусь понесла тяжелейший ущерб» [30. S. 145–147].

Слова Генерального комиссара не следует рассматривать как проявление некоего гуманизма либо осознанной ответственности за преступления нацизма на земле Беларуси. Кубе, будучи сторонником идеологических методов оккупационной политики, был обеспокоен лишь негативными морально-политическими последствиями грабежа и уничтожения культурно-исторического наследия белорусского народа. Было очевидно, что никакая пропаганда о свободном будущем Беларуси не способна изменить общественное мнение на фоне преступных деяний СС и полиции.

В этой связи представляется полностью адекватной действительности оценка ситуации, сформулированная в докладной записке сотрудников отделения общественных наук АН БССР, действовавшей в эвакуации. «Немцы развивают в пределах Белоруссии бешеную агитацию... Смехотворно-наглый

характер этой агитации, конечно, не мог повлиять даже на самые отсталые слои белорусского населения. Попытки немцев организовать... „научные“ и „культурные“ учреждения с самого начала разбились о полное недоверие к немецкой власти и ее квазиученым агентам со стороны белорусского народа. Из лицемерных забот немцев о развитии в Белоруссии будто бы национальной белорусской культуры ничего не вышло и не могло выйти. В насильниках и разбойниках белорусы не могли видеть никого, кроме своих явных врагов», – говорится в документе [31. Л. 187–188].

Аналогичное мнение высказывает и немецкая исследовательница Б. Квинкерт. Она утверждает: «Несмотря на попытки склонить на свою сторону или, по крайней мере, принудить советское население к поддержке оккупантов, усилия пропагандистов не увенчались успехом. Гражданские лица были не только свидетелями <немецких> преступлений, но и сами пострадали от немецкой оккупационной политики». Поэтому уже в первые месяцы войны действия немецких властей полностью уничтожили «всякую возможность завоевать сердца и умы белорусского населения с помощью позитивной пропаганды» [32. С. 157].

В заключение резюмируем, что культурная политика, инициированная В. Кубе, проходившая под флагом «белорусизации», полностью провалилась. Ставка на пропаганду и взаимодействие с националистически ориентированной интеллигенцией себя не оправдала. Действия немецкой гражданской администрации в сфере культуры выглядели просто цинично и фальшиво на фоне преступлений нацизма, одновременно происходивших на земле Беларуси против ее народов. Определенный культурный подъем, который наблюдался в период немецкой оккупации, произошел только в узких рамках белорусского коллаборационизма и не затронул широкие народные массы.

Список источников

1. Мамаева Т.П., Пушкаренко Е.А. Белорусская национальная идея как инструмент немецкой пропаганды на территории Генерального округа Беларусь // Вестник Брянского государственного университета. 2021. № 4. С. 80–88. <https://doi.org/10.22281/2413-9912-2021-05-04-80-88>
2. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). Ф. 370. Оп. 1. Д. 1272.
3. Кубэ В. Год змаганьня супроць чырвонае пошасыці // Беларуская газета. 22.06.1942.
4. *Deutsche Zeitung in Ostland*. 30.08.1942. № 237.
5. Пушкаренко Е.А. Немецкая политика и пропаганда в области культуры на территории Генерального округа Белоруссии в 1941–1944 годах // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. 2021. Т. 21, вып. 2. С.167–174. <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2021-21-2-167-174>
6. НАРБ. Ф. 384. Оп. 1. Д. 4.
7. Стенограмма совещания высшего руководства Генерального округа «Белоруссия» (Минск, 8–10 апреля 1943 года) / авт.-сост. С.В. Жумарь, С.Е. Новиков, Р.А. Черноглазова. Минск : МГЛУ, 2006.
8. Лыч Л.М. Нацыянальна-культурнае жыццё на Беларусі ў часы вайны (1941–1944 гг.). Вільня : Наша Будучыня, 2011. 332 с.
9. Залуцкі Р. Шануйма сваю культуру! // Голас вёскі, 7 жніўня 1942 г.
10. НАРБ. Ф. 370. Оп. 1. Д. 1314.
11. НАРБ. Ф. 411. Оп. 1. Д. 6.
12. Голас вёскі. 1943. 26 ліпеня.
13. НАРБ. Ф. 411. Оп. 1. Д. 6.
14. НАРБ. Ф. 370. Оп. 1. Д. 1273.
15. НАРБ. Ф. 370. Оп. 1. Д. 2374.
16. НАРБ. Ф. 370. Оп. 1. Д. 7.
17. НАРБ. Ф. 370. Оп. 1. Д. 1273.

18. НАРБ. Ф. 370. Оп. 1. Д. 2379.
19. НАРБ. Ф. 908. Оп. 1. Д. 2.
20. НАРБ. Ф. 908. Оп. 1. Д. 2.
21. НАРБ. Ф. 908. Оп. 1. Д. 7.
22. НАРБ. Ф. 908. Оп. 1. Д. 2.
23. НАРБ. Ф. 411. Оп. 1. Д. 31.
24. НАРБ. Ф. 569. Оп. 1. Д. 7.
25. Лицкевич О. Война против мифов // Беларуская думка. Мн., 2009.
26. Наша Ніва. 1991. Травень. № 1.
27. НАРБ. Ф. 908. Оп. 1. Д. 5.
28. НАРБ. Ф. 370. Оп. 1. Д. 419.
29. НАРБ. Ф. 370. Оп. 1. Д. 2395.
30. *Der Prozess gegen Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof Nürnberg* 14 November 1945–10 Oktober 1946, Bd.XXV. Nürnberg, 1947.
31. НАРБ. Ф. 4. Оп. 47. Д. 5.
32. Quinkert B. Propaganda und Terror in Weißrußland 1941–1944: Die deutsche «geistige» Kriegsführung gegen Zivilbevölkerung und Partisanen. Paderborn: F. Schöningh, 2009. 419 S.

References

1. Mamaeva, T.P. & Pushkarenko, E.A. (2021) Belorusskaya natsional'naya ideya kak instrument nemetskoy propagandy na territorii General'nogo okruga Belarus' [The Belarusian national idea as a tool of German propaganda on the territory of the General District of Belarus]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta*. 4. pp. 80–88. DOI: 10.22281/2413-9912-2021-05-04-80-88
2. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 1272.
3. Kube, V. (1942) God zmagan'nya suprots' chyrvonae poshas'tsi. *Belaruskaya gazeta*. 22nd June.
4. *Deutsche Zeitung in Ostland*. (1942) 30th August.
5. Pushkarenko, E.A. (2021) Nemetskaya politika i propaganda v oblasti kul'tury na territorii General'nogo okruga Belorussii v 1941–1944 godakh [German policy and propaganda in the field of culture on the territory of the General District of Belarus in 1941–1944]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Istoriya. Mezhdunarodnye otnosheniya*. 21(2). pp. 167–174. DOI: 10.18500/1819-4907-2021-21-2-167-174
6. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 384. List 1. File 4.
7. Zhumar, S.V., Novikov, S.E. & Chernoglazova, R.A. (2006) *Stenogramma soveshchaniya vysshego rukovodstva General'nogo okruga "Belorussiya" (Minsk, 8–10 aprelya 1943 goda)* [Transcript of the meeting of the top management of the General District "Belarus" (Minsk, April 8–10, 1943)]. Minsk: MSLU.
8. Lych, L.M. (2011) *Natsyyanal'na-kul'turnae zhytstse na Belarusi ŷ chasy vayny (1941–1944 gg.)* [National and cultural life in Belarus during the war (1941–1944)]. Vilnya: Nasha Buduchynya.
9. Zalutski, R. (1942) Shanuyma svayu kul'turu! *Golas veski*. 7th June.
10. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 1314.
11. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 411. List 1. File 6.
12. *Golas veski*. (1943) 26th July.
13. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 411. List 1. File 6.
14. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 1273.
15. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 2374.
16. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 7.
17. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 1273.
18. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 2379.
19. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 908. List 1. File 2.
20. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 908. List 1. File 2.
21. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 908. List 1. File 7.
22. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 908. List 1. File 2.
23. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 411. List 1. File 31.
24. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 569. List 1. File 7.
25. Litskevich, O. (2009) Voyna protiv mifov [War against myths]. In: *Belaruskaya dumka*. Minsk. pp. 63.
26. *Nasha Niva*. (1991). May. №1.
27. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 908. List 1. File 5.
28. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 419.

29. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 370. List 1. File 2395.
30. Germany. (1947) *Der Prozess gegen Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof Nürnberg 14 November 1945–10 Oktober 1946*. Bd.XXV. Nürnberg: [s.n.].
31. The National Archives of the Republic of Belarus (NARB). Fund 4. List 47. File 5.
32. Quinkert, B. (2009) *Propaganda und Terror in Weißrußland 1941–1944: Die deutsche geistige Kriegsführung gegen Zivilbevölkerung und Partisanen*. Paderborn: F. Schöningh.

Сведения об авторе:

Пушкаренко Е.А. – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Российской таможенной академии (Люберцы, Россия). E-mail: pushkarenko-elena@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Pushkarenko E.A. – Russian Customs Academy (Lyubertsy, Russian Federation). E-mail: pushkarenko-elena@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 25.01.2022;
одобрена после рецензирования 28.04.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 25.01.2022;
approved after reviewing 28.04.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 821.161.1

doi: 10.17223/22220836/54/8

ФИЛОСОФСКАЯ ГЛУБИНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ: ПУШКИН И ШЕЛЛИНГ

Антон Николаевич Фортунатов¹, Николай Михайлович Фортунатов²

^{1,2} *Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия, anfort1@yandex.ru*

Аннотация. В статье исследуется проблема отношения Пушкина к наследию классической немецкой философии. В отечественном литературоведении сложилась традиция примитивизации пушкинских философов, во многом связанная с прямолинейным, формальным прочтением его художественных текстов. Другая абсурдная крайность – попытка представить Пушкина как философа-мыслителя. Дается анализ рецепции Пушкиным некоторых идей великого немецкого философа-романтика Шеллинга и отражение их в образе главного героя «Пиковой дамы».

Ключевые слова: философия, Шеллинг, Кант, Пушкин, рецептивная коммуникология

Для цитирования: Фортунатов А.Н., Фортунатов Н.М. Философская глубина художественного мышления: Пушкин и Шеллинг // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 90–101. doi: 10.17223/22220836/54/8

PHILOSOPHICAL DEPTH OF ARTISTIC THINKING: PUSHKIN AND SCHELLING

Anton N. Fortunatov¹, Nikolaj M. Fortunatov²

^{1,2} *National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, Russian Federation, anfort1@yandex.ru*

Abstract. The article is written using the methods of two sciences – literary theory and communication science. The authors have already designated a new field of research in their works as the space of “receptive communicology”. The concept of traditional “literary centrism” in Russian culture, which has already become an axiom, becomes the basis for a wide range of interpretations of existing texts with the help of this method. Thus, quotations and connotations serve here not so much as “expendable material” for the implementation of deconstruction, but to substantiate the semantic space that arises between the artist, text and interpreters.

The article examines the problem of Pushkin's attitude to the legacy of classical German philosophy. In Russian literary criticism, a tradition of primitivization of Pushkin's philosophies has developed, largely associated with a straightforward, formal reading of his literary texts. Another absurd extreme is an attempt to present Pushkin as a philosopher-thinker. The validity of both points of view in the context of postmodern philosophy is disavowed if the indicated method of receptive communicology is applied.

The reconstruction of the author's intentions, revealed through the search for hidden quotations in his works, demonstrates a picture of a detached, ironic, aesthetic, while Pushkin's deep and subtle understanding of the functional tasks of the artistic techniques that he used. His implicit appeals to the ideas of the great German romantic philosopher Schelling not only show his deep, meaningful attitude towards them, but rather illustrate his ingenious ability to create artistic images that have multiple levels of reading and understanding. The figure of Hermann, the protagonist of the novel “The Queen of Spades”,

becomes such a collection of connotations that reflect Pushkin's attitude to the current intellectual discussions of that time, and his own reading of the then popular philosophical ideas, and the clash of Russian and European world outlook, and, most importantly, artistically substantiated strength of the image of the hero. The consumer "disposability" of a work in the era of its technical reproduction in this context loses its meaning – after all, in each new layer of interpretations, the idea-feeling of the author acquires new sounds. Encrypted quotations were found in the text of the novel "The Queen of Spades", which unequivocally refer to Schelling's texts, thereby giving additional colors to the image of Hermann, which can be interpreted both as a response to current discussions of that time, and as an archetype of an eternally restless hero. These contrasting meanings are based on deep philosophical ideas.

Keywords: philosophy, Schelling, Kant, Pushkin, receptive communicology

For citation: Fortunatov, A.N. & Fortunatov, N.M. (2024) Philosophical depth of artistic thinking: Pushkin and Schelling. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 90–101. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/8

Введение

Художественное и философское мышление очень схожо по духу, по структуре, по принципам. В обоих случаях речь идет о стремлении мыслителя или художника к предельным понятиям, к исходным величинам, составляющим границы нашего бытия. Безусловно, это стремление бесконечное, и оно лишь тогда обретает смысл, когда в пространстве, обозначенном между человеком и бытием, возникает какое-то личностное, индивидуально-пронзительное звучание, выбивающееся из привычного, стереотипного хода вещей. Не случайно философия начинается с удивления. Не случайно также, что великие художественные произведения становятся предметом удивленного вопрошания: как такое возможно? Вспоминается в этой связи Горький, рассматривавший на свет страницы с текстами Флобера в тщетной попытке узнать тайну художественного гения.

Одни из важнейших качеств мышления в его онтологическом, человеко-образующем значении – неразрывность, последовательность, обеспечивающие возможность понимания и доступности мыслительных операций не только для мыслящей личности, но и для тех, кто составляет вместе с ней культурную общность. Однако последовательность и неразрывность мышления образуют собой самую большую трудность и проблему, так как именно эти качества и обеспечивают, собственно, формирование бытия: человек подумал, у него родилась мысль – и возникло бытие. А отсутствие мысли бытие уничтожает, вернее, упраздняет – за ненужностью, за его невозможностью. При этом мысль должна обладать пространственно-временной протяженностью, позволяющей ей быть доступной другим людям, входящим в смысловой круг личности.

Возникновение художественной мысли, равно как и философского озарения, подразумевает встречное напряжение от всех сопричастных, тех, кто разделяет эту мысль-чувство, т.е. тех, кто формирует бытие, со-переживая, со-чувствуя, со-ставляя художественную реальность, превращающуюся в реальность культурной общности.

Именно в этом заключается одна из главных «методологических» проблем в интерпретациях Пушкина. Со-причастность художественной реальности подразумевает определенное усилие, на которое готов, увы, далеко не

каждый. В результате возникает интерпретационная не-причастность бытию, прячущаяся под маской сопереживания: дискретность, конечность, т.е. не-или вне-бытийность праздно-читательского мышления выхватывает отдельные эпизоды, яркие «частности» художественного текста, тем самым уничтожая предельность, трансцендентальную сущность эстетического и художественного усилия.

Результаты исследования

Отсутствие привычки к эстетическому усилию в рецепции пушкинских текстов современными поколениями, избалованными привычкой к расслабленному потреблению любой, в том числе и «культурной продукции», есть одна из глубинных проблем в перспективах «реабилитации классики» среди молодежи. Ситуация усугубляется еще и тем, что классические тексты чаще всего формально просты, вернее, обладают совершенной формой, раскрывающей глубины эстетических смыслов, и это многих сбивает с толку, с настроя на усилие.

Но и распространенные, привычные, порой даже академические интерпретации пушкинских шедевров, к сожалению, весьма часто пестрят этой конечностью, дискретностью, уничтожением масштабов художественного бытия. Хрестоматийный пример этому – реакция Белинского на «Бориса Годунова»:

«Какая жалкая мелодрама! Какой мелкий и ограниченный взгляд на натуру человека! Какая бедная мысль – заставить злодея читать самому себе мораль, вместо того, чтоб заставить его всеми мерами оправдывать свое злодейство в собственных глазах!» [1. С. 667].

Именно эта реплика отчетливо отражает узость корыстного индивидуального рассуждения, противопоставленного художественному уму, в котором заложена полнота диалектики именно художественного мышления, которое не может быть заковано в прокрустово ложе обыденной логики. Синкретичность пушкинского гения, его удивительная, доведенная до изумительных пределов чувственно-рациональная, специфически национальная способность мышления, а следовательно, миро-восприятия и миро-становления, играли и играют с ним злую шутку. Его, с его установленным через художественную мысль бытием, с его масштабами и запредельностью, с его отточенной диалектикой, уже многие поколения интерпретаторов пытаются во что бы то ни стало притянуть к уровню собственного расслабленного недобытия. Читать гения – это большая ответственность перед самим собой, однако в привычном мейнстриме мы стараемся об этом не задумываться.

При этом особенно болезненно, жестоко примитивизированной оказывается именно та сторона художественного мышления Пушкина, которая касается самой философии в ее прямом, институциональном, феноменологическом смысле. Собственно, философия как состояние мышления, вернее, как интенциональная направленность мыслителя, распадается на ряд дискретных отрывков в ряде исследований и комментариев, которые в комплексе рисуют довольно странный, если не сказать удивительный и неприглядный портрет поэта. Причем, как ни парадоксально, речь идет как о многочисленных комментариях о «чуждости», едва ли не «противопоставленности» Пушкина философским теориям, так и о попытках его «реабилитировать», доказать его

осведомленность и готовность оперировать философскими понятиями. В обоих случаях играет зловещую роль догматизм как определенный формат «идеологического мышления», взятого в его классическом, марксовом понимании (Кант говорит в этой связи о «догматической метафизике»), неважно, со знаком «плюс», или «минус», который, уводя мысль или интенцию исследователя в определенную интерпретационную нишу, превращает целостный образ художника в дискретную, плоскостную картинку. Перед нами то ли чудак-недоучка, этакий инфант-террибль от искусства, то ли глубокомысленный «шифровальщик», который в соответствии с бахтинской теорией ведет скрытый диалог, например с Кантом, превращая целостные образы «Маленьких трагедий» в изощренные перефразирования идей классической немецкой философии.

Мысль о неприязни Пушкина к немецкой философии имеет особенно глубокие корни. В пользу этой идеи выступают многократно повторенные цитаты из письма к Дельвигу 2 марта 1827 г.:

«Милый мой, на днях рассердясь на тебя и на твое молчание, написал я Веневитинову суровое письмо... Ты пеняешь мне за Моск. Вестник – и за немецкую Метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? Собрались ребята теплые, упрямые, поп свое, а черт свое – я говорю: Господа, охота вам из пустова в порожнее переливать – все это хорошо для Немцов пресыщенных уже положительными знаниями, но мы... – Моск. Вестник сидит в яме, и спрашивает: веревка вещь какая? (Впрочем, на этот метафизический вопрос можно бы и отвечать, да NB). А время вещь такая, которую с никаким Вестником не стану я терять. Им же хуже, если они меня неслушают» [2. С. 320].

Характерна интерпретация Тыняновым этой реплики, выхваченной из утраченного контекста пушкинской переписки с Дельвигом. Говоря о неправоте Шевырева, прочитавшего в стихотворении «Чернь» влияние на Пушкина «любомудров», с их преклонением перед философским романтизмом Шеллинга, Тынянов пишет: «Пушкин не только не испытывал философского влияния любомудров, они были литературно для него чужими и во многом враждебными людьми. Иное дело их журнал, которым Пушкин интересовался.

„Вережка“ метафизическая Пушкина не занимала, его занимала веревка, на которой с полгода назад были повешены декабристы. И прежде всего ложно толкование Шевырева. Уже в „лицейском“ языке – толпа и чернь – определенные понятия, неравнозначные понятию народ, простонародье, а означающие нечто совершенно противоположное, – чернь и толпу аристократическую» [3. С. 374].

Весомости этому утверждению добавляют воспоминания Погодина, датированные этим же временем, о том, что Пушкин «декламировал против философии», на что Погодин молчал, хотя и видел «нелепость им говоренного» [4. С. 15].

Наконец, завершают картину якобы антифилософского настроения Пушкина реплики Жуковского или Баратынского, которые фактически противопоставляли художественную, творческую гениальность философской и даже культурной образованности. К тому же онтологическая прочность подобных «мыслей» в отношении Пушкина основывалась прежде всего на личностном отношении говорящих к поэту, а не на его собственных откровениях.

Едва познакомившись с Пушкиным, Жуковский писал Вяземскому 19 сентября 1815 г.:

«Ему надобно учиться и учиться не так, как мы учились! Боюсь я за него этого убийственного лица – там учат дурно! Учение, худо предлагаемое, теряет прелесть для молодой, пылкой души, которой приятнее творить, нежели трудиться и собирать материал для солидного здания! Он истощит себя. Я бы желал переселить его года на три, на четыре в Геттинген или в какой-нибудь другой немецкий университет! Даже Дерпт лучше Царского села» [5. С. 195].

Баратынский, сообщив Пушкину в январе 1826 г. о том, что «московская молодежь помешана на трансцендентальной философии» Канта и «новейших эстетиков», тут же добавлял: «Впрочем, какое о том дело, особливо тебе. Твори прекрасное, и пусть другие ломают над ним голову» [6. С. 164–165]. Императив и этика очевидны.

Итак, перед нами возникает образ поэта-гения, не сильно утруждающего себя глубокомысленной наукообразностью, особенно касающейся проблем мышления и рациональности (речь прежде всего о Канте). Но «метафизическая веревка» оказывается петлей на шее у самого Тынянова, а Пушкин обыгрывал в этом письме, как убедительно доказали исследователи, не только Канта, но и строки из басни И. Хемницера «Метафизик», в которой сын, отправленный отцом учиться за границу, «глупее возвратился». Случайно попав в яму, на помощь отца, бросившего ему веревку, он сначала вопрошает «Веревка вещь какая?». Отец был «не учен, но рассудителен, умен», поэтому оставил сына набираться ума в яме [7. С. 30]. Противопоставление ума и холодной рассудочности, стало быть, были важным эмоциональным полем, вокруг которого строились художественные и этические смыслы. Иронизировать в частном письме по поводу узости метафизических представлений для Пушкина-художника, а не философа, означало демонстрировать эмоционально-художественный образ, основанный не на избегании, не на незнании, а наоборот, на глубоком освоении философского дискурса.

Противники такой точки зрения приводят цитаты из «Пирующих студентов» («Друзья! почто же с Кантом, / Сенека, Тацит на столе, / Фольянт над фолиантом?»), или из «Евгения Онегина», находя, например, что трагический образ Ленского, бывшего «поклонником Канта и поэтом», иллюстрирует осведомленность Пушкина в вопросах классической немецкой философии. Некоторые исследователи запальчиво-полемически вообще ставят вопрос ребром: «А был ли Пушкин чужд немецкой метафизике?» [7. С. 30], доказывая, как несложно догадаться по безапелляционному вопросу, его глубокую осведомленность.

Упомянутая нами попытка отыскать реминисценции из Канта в пушкинских произведениях лишь отчасти затрагивает проблему целостности художественного образа как неотъемлемого его атрибута, чуждого какой бы то ни было интерпретационной однобокости. Пушкин мыслил как художник, и философская глубина была следствием, а не причиной глубины его поэтической мысли – эта едва уловимая смена акцентов приводит к существенным перекосам в Мысли О Художнике. Впрочем, исследователь ставил перед собой весьма локальную по масштабам задачу – доказать знание Пушкиным кантовского наследия, что, в общем, было сделано убедительно и весомо.

Однако художественное значение философских умозаключений, интерпретированных в пушкинских произведениях, их роль в формировании целостного восприятия художественного образа остались за границей исследования. В результате мыслительная «идеологема», уводящая в сторону от тайны художественного творчества, задается в самом начале и довлеет над всем исследованием: «Имена Канта и Пушкина связывает не только общность проблематики, но и результат ее решения, из-за которого оба они вызвали на себя упреки, с одной стороны – в приверженности существующим порядкам, с другой – в антимонархизме и оправдании революции» [8. С. 59]. Нотки тыняновской замкнутости на собственные «идеологемы» здесь звучат весьма отчетливо.

Однако повторим: узкие интерпретационные тактики, приводящие к заранее заготовленному исследовательскому результату, вряд ли смогут приблизить нас к феномену интерпретации Пушкиным идей классической немецкой философии. Речь, еще раз подчеркнем, идет даже не об интерпретации, а о художественном освоении, в котором удивительным образом сплетаются и отсылки к устойчивым представлениям, культурным константам, основанным на распространенных философах, и внутренняя полемика с некоторыми из них, и их национально-специфическое, чувственное освоение, и, наконец, собственные встречные идеи. Пушкинский гений нужно оценивать как художественный гений, а не как, к примеру, гений «энциклопедизма», если брать известную оценку его романа в стихах, или как гений философствования, или гений этнографии и пр.

Специфика пушкинского формирования художественной реальности опирается вовсе не на бахтинское «узнавание», подразумевающее скрытый диалог. Основу для понимания художественного освоения в его философском смысле может дать характерная реплика Мераба Мамардашвили в его «Кантовских вариациях» [9. С. 14]:

«У Канта нет какого-то выделенного им конкретного явления, подобного, скажем, обозначенному у Гегеля понятием „мировой дух“ или у Шеллинга понятием „художественный гений“, в свете которого все объединяется и из которого все выводится. Система – это нечто, что выводимо из некоторого принципа, положенного в основание системы. У Канта же нет такого явления, которым он пользовался бы как универсальным ключом для объяснения и одновременно для построения системы, – поэтому нет и системы. И вот к пониманию того, что лежит перед нами без системы, мы можем поставить эпиграфом сочетание трех слов, промелькнувшее у Канта в работе “Грезы духовидца, поясненные грезами метафизика”: *вяжущая сила самопознания*» (курсив наш. – А.Ф.).

Шеллинг, с его идеей «художественного гения», давал образ философствования, в то время как Кант давал систему представлений, не объединенных образом, а скорее, отношением – он не критик, а создатель различных форм критик, которые объединяют дух, а не сублимируют образ. Синтетичность пушкинского мышления гармонизировала с вертикальной выстроенностью философско-эстетической идеи Шеллинга, которая не противоречила пушкинскому мышлению по сути, но сильно контрастировала по форме, по стилю, по направленности. При этом кантовское «самопознание» наиболее близко подходило именно к гигантским усилиям художника и поэта, воспринимавшего мир во всей его целостности.

Но поскольку о роли Канта в пушкинском творчестве сказано достаточно много, мы акцентируем внимание именно на Шеллинге, попытавшись выявить (естественно, не в полном объеме, который в данном случае и не нужен) принципы и формы освоения его идей, являвшихся, как мы успели увидеть в связи с «любомудрами», некими культурными и смысловыми ориентирами времени (возможно, даже устоявшимися стереотипами, константами), пришедшегося на пик творческого подъема поэта. Указанная Мамардашвили «системность» шеллинговской философии, а также обращенность немецкого философа-романтика к русской культуре также способствовали его восприятию как духовного, четко очерченного «идеологического» (в смысле указанной нами «нишевой» опоры при освоении бытия) ориентира. Добавим к этому, что одним из увлеченных поклонников Шеллинга был преподаватель Пушкина в лице А.И. Галич.

Интересно, что в самом творчестве поэта Шеллинг напрямую упоминается лишь один раз – в неизданной «Детской книжке», что при плоскостном, формалистском взгляде могло и должно было бы стать поводом для утверждений о незнании Пушкиным шеллинговского наследия. Но насколько это неверно по сути, если брать во внимание феномен творящего художественного сознания, мы увидим чуть позже. Здесь же приведем это единственное упоминание немецкого философа: «Алеша был очень не глупый мальчик, но слишком ветрен и заносчив. Он ничему не хотел порядочно научиться. Когда учитель ему за это выговаривал, то он старался оправдываться разными увертками. Когда бранили его за то, что он пренебрегал французским и немецким языком, то он отвечал, что он русский и что довольно для него, если он будет понимать слегка иностранные языки. Латинский, по его мнению, вышел совсем из употребления, и одним педантам простительно было им заниматься; русской грамматике не хотел он учиться, ибо недоволен был изданною для народных училищ и ожидал новой философической. Логика казалась ему наукою прошлого века, недостойною наших просвещенных времен, и когда учитель бранил его за вокабулы, Алеша отвечал ему именами Шеллинга, Фихте, Кузенья, Геерена, Нибура, Шлегеля и проч. – Что же? при всем своем уме и способностях Алеша знал только первые четыре правила арифметики и читал довольно бегло по-русски, – прослыл невеждою, и все его товарищи смеялись над Алешою» [10. Т. VI. С. 104] (по внутренней сути нарисованная картина весьма схожа с усиленно приклеиваемым «просвещенными современниками» на Пушкина ярлыком одаренного невежды).

Случайно ли Шеллинг оказался на первом месте среди перечисленных здесь имен? Попытаемся ответить на этот вопрос, рассмотрев его сквозь призму художественной образности, с ее внутренними специфическими законами.

Одним из ярких образов в пушкинской прозе является образ «обрусевшего немца», Германна, в «Пиковой даме», написанной в третий болдинский период в 1833 г. В определенном смысле сюжет повести основан на столкновении двух миров, двух мировоззрений, двух отношений к человеку – рационалистически-прагматичного и чувственно-осмысленного. Чувственность и рациональность, переплетаясь, составляют ткань художественного произведения буквально в каждом абзаце «Пиковой дамы», при этом диалектика их взаимной эволюции насыщена нарастающим драматизмом.

В русле разрабатываемой нами концепции «рецептивной коммуникологии», представленной в докладах на «Болдинских чтениях» [11. С. 30–39], особенное значение имеет роль «скрытого коммуниканта», неявного персонажа, чье незримое присутствие добавляет рельефности стоящим на авансцене образам. Германн, «скрытный и честолюбивый», имевший «сильные страсти и огненное воображение», в описании Томского «лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», к нему вполне подходит гротесковое предположение, «что на его совести по крайней мере три злодеяния» [10. Т. V. С. 215, 223]. Противоположность Германну, Лиза, «живо чувствовала свое положение» бедной родственницы, «с нетерпением ожидая избавителя», при этом она была «сто раз милее наглых и холодных невест», около которых увивались потенциальные женихи [10. Т. V. С. 214]. Впрочем, и другие герои повести – Томский, Чаплицкий, Сурин и т.д. – все они так же, как и Лиза, характеризуются непосредственной чувственностью, открытостью, которые и составляют суть «практического» ума в противовес рассудительности Германна. Именно его сентенция о непозволительности «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» оказывается лишь пустой формальностью, не способной противостоять иррациональному чувству, увлекавшему его, как фатум, после услышанного Германном анекдота о трех картах. Достаточно явно ощущаемая ирония Пушкина в отношении образа Германна, однако, является далеко не случайной.

Холодное умствование, чрезмерная рациональность – не те ли самые черты, против которых восставал Пушкин в упомянутом письме Дельвигу по поводу «любомудров»? Однако если бы «Пиковая дама» была лишь памфлетом против рационализма, вряд ли можно было бы вести речь о диалектическом, сложном и многоаспектном развитии образов главных героев. Чувственность Лизы в конце концов приводит ко вполне рациональным, прагматическим жизненным результатам: она удачно выходит замуж и даже берет на содержание бедную родственницу. Такой же обывательски-благополучный конец истории и у Томского. Германн же попросту «сходит с ума», тем самым окунаясь в мир предельной иррациональности, которой он так долго избегал в своем прагматичном стремлении к материальному успеху.

«Третьим коммуникантом», позволяющим в полной мере реализовать неявную иронию Пушкина в отношении Германна, как раз является Шеллинг, вернее, его наиболее известные и популярные в России того времени философские положения.

Так, одним из важнейших пунктов ранней натурфилософии Шеллинга было рассуждение о магнетизме, которое разворачивалось в контексте его унитарной идеи о единстве природы. Речь шла об общности между электричеством и магнетизмом, например, в ранней его работе «Идеи к философии природы». Позднее Шеллинг, развивая свою мысль, пишет о снятии «неразличности» материи, в которой «одна и та же противоположность обнаруживается в магнетизме, ведет к электричеству и теряется затем в химическом процессе» [12. С. 221].

В «Пиковой даме», в эпизоде ожидания Германном возвращения графини в ее кабинете, Пушкин описывает скопление устаревших артефактов, образовавшихся быт людей прошлого века, к которым относилась и графиня: «По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы слав-

ного Легоу, коробочки, рулетики, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» [10. Т. V. С. 220].

Возможно, упоминание магнетизма в этом описании и могло оказаться случайной, хотя и достаточно красноречивой фиксацией устаревшей культуры и мировосприятия, если бы не одно дополнение, которое, с одной стороны, недвусмысленно усиливает натурфилософские ассоциации, связанные с Шеллингом, а с другой – добавляет ярко выраженные ироничные нотки не только в рисуемую картину, но и в характеристику внутреннего мира Германна, да и в отношении самого Шеллинга, а вслед за тем – и в ткань художественного образа, возникающего в этой главе. Собственно, в этом и суть трансцендентальности художественного мышления, позволяющая многоаспектно и комплексно обращать внимание сразу на множество путей интерпретаций, которые в своей совокупности и подразумеваемости и составляют суть эстетического переживания. Речь, стало быть, не только и не столько о Шеллинге, сколько о специфике мировосприятия мрачно-романтического рационалиста, стоящего перед разгадкой мучительной дилеммы.

Итак, буквально несколькими абзацами ниже, в момент нарастающего драматического напряжения, мы видим сцену возвращения графини в свою спальню. Германн становится «свидетелем отвратительных таинств ее туалета», графиня, наконец, после раздевания остается одна. «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» [10. Т. V. С. 220].

Свои натурфилософские рассуждения Шеллинг строит на том, что «органический и неорганический продукт» отнюдь не противоположны друг другу (т.е. замшелая атмосфера кабинета графини и сама графиня – суть одно и то же. – *А.Ф.*), а что «первый есть лишь более высокая потенция второго и создан лишь более высокой потенцией тех же сил, которыми создан второй. Чувствительность есть лишь более высокая потенция», – подчеркивает Шеллинг, – «магнетизма, раздражимость – лишь более высокая потенция электричества, стремление к формированию – лишь более высокая потенция химического процесса. Однако все они – чувствительность, раздражимость и стремление к формированию – участвуют в едином процессе возбуждения. (Все они аффицируются гальванизмом)», – пишет Шеллинг, добавляя, что воздействие гальванизма «на воспроизводящую силу (а также обратное действие особых состояний этой силы на явления гальванизма) встречает меньшее внимание, чем было бы необходимо» [12. С. 225].

Пушкин, судя по всему, иронично компенсирует это «отсутствие внимания» в эпизоде с Германном и графиней: бесчувственность графини, таким образом, есть следствие непонятого и характеризующего ее мир «магнетизма», а ее бессмысленное покачивание «аффицируется» гальванизмом.

Само по себе движение от «говорящих деталей» в кабинете графини к «живой природе» – самой графине, которая на поверку оказывается все той же бессмысленной и неодушевленной, есть эмоционально-художественное возражение Пушкина на искусственно-механистическое шеллинговское объединение живой и неживой материи. Другими словами, чтобы выразить сомнение в рас-

пространенной философии, вовсе не обязательно было использовать философский язык, более того, художественная образность дает возможность дополнительной аргументации в этом завуалированном споре, касающемся, подчеркнем, не идей, а самой жизни, в которой кипят запредельные страсти.

Впрочем, указанный эпизод тоже мог бы восприниматься как случайное, хоть и нарочитое совпадение, если бы не продолжение шеллинговской темы на более высоком уровне. Итак, «реальная жизнь», сам Германн, после смерти графини охвачен навязчивой идеей о возможности выигрыша в карты. Возникает драматичная развязка в V главе, сразу после проанализированного нами эпизода: приход к нему ночью мертвой графини, которая раскрывает тайну выигрыша. Чувственная иррациональность, доведенная до иступления в Германне, полностью овладевает им, а прежние рациональные привычки превращаются лишь в сопровождающие ее пустые ритуалы: после ухода привидения «Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение» [10. Т. V. С. 228].

Происходит качественно новое чувственное переживание, связанное с графиней. Если в IV главе это были реальные ассоциации, основанные на параллелях с магнетизмом и гальванизмом, то теперь, в отрешенности от материального, это уже по-настоящему отвлеченные мысли. Глава VI начинается со странно-философичной фразы, выбивающейся из общеповествовательного контекста: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место, — пишет Пушкин, впрочем, тут же возвращая нас к бытийным мотивам. — Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи» [10. Т. V. С. 228].

Вновь беглый взгляд может здесь увидеть лишь попытку приподняться над реальной картиной, задать некоторый ракурс ее восприятия читателем. Однако тут как раз осуществляется скрытый переход от ранней натурфилософии Шеллинга к его более зрелым размышлениям. В знаменитых мюнхенских лекциях Шеллинга, прочитанных им в 1827 г. и ставших весьма популярными в России, в том числе и среди «любомудров», есть, в общем, довольно тенденциозный анализ наследия Декарта в лекции «Картезий». Именно в ней находим дословную параллель с пушкинской фразой, стоящей, повторим, особняком в общей художественной ткани повести. Шеллинг пишет, полемизируя с декартовским подходом к чувственному «cogito»:

«sum, заключенное в cogitans, означает только sum qua cogitans — „существую в качестве мыслящего“, т.е. в этом определенном виде существования, которое именуется мышлением и является лишь иным видом существования, чем, например, *существование тела*, которое состоит в том, что оно *наполняет пространство, т.е. исключает из занимаемого им пространства любое другое тело*» [12. С. 395] (курсив наш. — А.Ф.).

Фактически Пушкин обыгрывает эту мысль, доводя ее художественными средствами до логического предела: «существование в качестве мыслящего», если оно аналогично существованию материи, исключает совместное доминирование двух «идей», но только в случае их «навязчивости». Ведь тогда они схожи с «телами» в природе, исключая совместное пребывание в одном и том же месте. Однако, подчеркнем, речь идет не о полемике с Шеллингом. Более лаконичная формулировка Пушкиным физического закона

добавляет одну важную смысловую деталь: доминантная мысль Германна превращает его в несуществующего, в отсутствующего, в того, кто уже и не живет («тело»). В этом смысле Пушкин встает на сторону Декарта, против чувственного начала в мышлении которого выступает Шеллинг в своей лекции. Отметим также и то, что сама структура фразы Шеллинга (от мыслей – к «телам») абсолютно идентична пушкинской (от идей, как квинтэссенции мышления, – к «телам», неожиданно взятым именно в их абстрактно-философском, отвлеченном понимании).

Безусловно, в данном контексте весьма явственно прослеживаются и совершенно очевидные кантовские параллели. «Я» как форма мышления, как единство апперцепции у каждого из героев свое (это не субстанция, а именно форма мышления). Рассудок людей как главная из «высших познавательных способностей» рождает уникальные суждения, образующие, собственно, ткань художественного произведения, вернее, его пространство и время. Но «рассуждения» в виде кантовской «способности правил» как нельзя лучше характеризуют нравственную, человеческую основу личности. И, дополняя Канта, Пушкин приписывает «ум» как «способность принципов» только тем, кто верит, тем, кто реализует кантовский императив без особой помпы, без позерства, как вполне естественное проявление своего Я. Другими словами, кантовская яркая мысль о том, что душа, преисполненная чувств, есть величайшее совершенство, в полной мере относится к Лизе, которая живет и мыслит чувствами. Германн же, в отличие от нее, поглощен моно-идеей, которая вытесняет его чувства на периферию сознания, они движут им лишь косвенно, направляя, например, неожиданно для него его к дому графини. Так возникают кантовские «химеры излишеств», превращающие Германна в фанатика, лишаящие его разума.

Заключение

Таким образом, можно утверждать, что фундаментальные идеи классической немецкой философии становятся мощнейшим источником для художественных обобщений, рождающихся на основе структуры «апперцепции», самосознания Пушкиным самого себя (таким образом, отношения разума и рассудка переходят на новый уровень). Ведь образ мышления и образ чувствования в данном случае неразделимы, но если философская мысль нацелена на бытийные границы, в котором существует человеческое Я, то художественная – ищет пределы внутри самой личности.

Список источников

1. *Белинский В.Г.* Избранные сочинения. М. ; Л. : ГИХЛ, 1949.
2. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 10: Письма. Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1977–1979.
3. *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и Кюхельбекер // Пушкин и его современники. М. : Наука, 1969.
4. *А.С. Пушкин* в воспоминаниях современников. М. : Худ. лит, 1974. Т. 2.
5. *Друзья Пушкина.* Переписка. Воспоминания. Дневники : в 2 т. М. : Правда, 1984. Т. 1.
6. *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М. : Правда, 1987.
7. *Абдуллаев Е.* Ненавидел ли Пушкин немецкую философию? // Альманах «Русский мир и Латвия». 2010. Вып. XXIII.
8. *Белый А.А.* Кантовская цитата в пушкинском тексте // Вопросы литературы. 2004. № 3.
9. *Мамардашвили М.* Кантианские вариации. М. : Аграф, 2002.
10. *Пушкин А.С.* Собр. соч. : в 10 т. М.: Правда, 1981. Т. V, VI.

11. *Фортунатов А.Н.* Пространство коммуникативной семантики пушкинского текста // *Болдинские чтения* 2015. Саранск, 2015.

12. *Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф.* Соч.: в 2 т. Т. 1. М. : Академия наук СССР : Институт философии : Мысль, 1987.

References

1. Belinskiy, V.G. (1949) *Izbrannyye sochineniya* [Selected Works]. Moscow; Leningrad: GIKhL.
2. Pushkin, A.S. (1977–1979) *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t.* [Complete Works: in 10 vols]. Vol. 10. Leningrad: Nauka.
3. Tynyanov, Yu.N. (1969) *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his Contemporaries]. Moscow: Nauka.
4. Vatsuro, V.E. (ed.) (1974) *A.S. Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov* [A.S. Pushkin in the memoirs of his contemporaries]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
5. Kunin, V.V. (ed.) (1984) *Druz'ya Pushkina. Perepiska. Vospominaniya. Dnevniki: v 2 t.* [Friends of Pushkin. Correspondence. Memories. Diaries: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Pravda.
6. Baratynskiy, E.A. (1987) *Stikhotvoreniya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Poems. Letters. Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Pravda.
7. Abdullaev, E. (2010) Nenavidel li Pushkin nemetskuyu filosofiyu? [Did Pushkin hate German philosophy?]. *Russkiy mir i Latviya*. 23.
8. Belyy, A.A. (2004) Kantovskaya tsitata v pushkinskom tekste [Kant's quotation in Pushkin's text]. *Voprosy literatury*. 3.
9. Mamardashvili, M. (2002) *Kantianskie variatsii* [Kantian variations]. Moscow: Agraf.
10. Pushkin, A.S. (1981) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: In 10 vols]. Vols. 5, 6. Moscow: Pravda.
11. Fortunatov, A.N. (2015) Prostranstvo kommunikativnoy semantiki pushkinskogo teksta [The space of communicative semantics of Pushkin's text]. In: Fortunatov, N.M. (ed.) *Boldinskie chteniya 2015* [Boldin Readings 2015]. Saransk: [s.n.].
12. Schelling, F.W.J. (1987) *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 vols]. Vol. 1. Translated from German. Moscow: USSR Academy of Sciences; Institute of Philosophy; Mysl'.

Сведения об авторах:

Фортунатов А.Н. – кандидат филологических наук, доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой социально-политических коммуникаций Института международных отношений и мировой истории Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия). E-mail: anfort1@yandex.ru

Фортунатов Н.М. – доктор филологических наук, профессор-консультант кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия). E-mail: anfort1@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about authors:

Fortunatov A.N. – National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: anfort1@yandex.ru

Fortunatov N.M. – National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: anfort1@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests

Статья поступила в редакцию 28.12.2022;

одобрена после рецензирования 13.02.2023; принята к публикации 15.05.2024.

The article was submitted 28.12.2022;

approved after reviewing 13.02.2023; accepted for publication 15.05.2024.

Original article

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/54/9

MODERN CULTURE AND PRACTICE OF THE URBAN WATER LANDSCAPE DESIGN: THEORETICAL AND PRACTICAL EXPLORATIONS

Yue Zixuan¹, Dmitry V. Galkin², Weng Wei³

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

¹ zixuanmimor@gmail.com

² gdv_1@mail.ru

³ viviangleria2022@outlook.com

Abstract. This paper aims to deeply understand the impact of modern culture on the urban water landscape design and explore innovations and applications in practice. Firstly, through the analysis of cultural theory, the important role and influence of modern culture on water landscape design in urban environment are revealed. Secondly, the relevant concepts and principles of water landscape art design practice, as well as their integration with modern cultural theory, are discussed. Furthermore, through case analysis, the application and innovative methods of modern culture in water landscape art design practice are summarized. Finally, suggestions for further research and development are proposed to promote the integration of modern culture and water landscape art design practice, and to drive greater development of water landscape art design in modern society.

Theoretical significance of our research demonstrates characteristics and trends of cultural development in modern society and provide a theoretical foundation for further promoting the organic integration of modern culture, art and design. *Practical significance* implies that integrating modern culture into water landscape art design can align designs more closely with social needs and individual perceptions, enhance the quality of public spaces, and foster artistic experiences and aesthetic enjoyment. *Social significance* implies that integration of modern culture into water landscape design can strengthen the cultural atmosphere and humanistic characteristics of cities and improve the quality of urban life.

Since modern culture is characterized by its openness, diversity, dynamism, and trendiness, and it has had a profound impact on the fields of art and design. For our research purposes we summarized some crucial aspects as following: reflection on tradition and innovative consciousness, emphasis on the individual and social relations, emphasis on expression and communication, emphasis on social critique and zeitgeist.

The case analysis presented in the paper include urban park water landscape design, water landscape design of waterfront leisure area, city square water landscape design and also analysis of the role of water landscape design in cultural heritage and innovation.

Keywords: modern culture, water landscape design, innovation

For citation: Yue Zixuan, Galkin, D.V. & Weng Wei (2024) Modern culture and practice of the urban water landscape design: theoretical and practical explorations. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 102–112. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/9

Научная статья

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА И ПРАКТИКА ДИЗАЙНА ГОРОДСКИХ ВОДНЫХ ЛАНДШАФТОВ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Юе Цзысюань¹, Дмитрий Владимирович Галкин², Вэн Вэй³

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

¹ zixuanmimor@gmail.com

² gdv_t@mail.ru

³ vivianglia2022@outlook.com

Аннотация. Целью этой статьи является анализ влияния современной культуры на дизайн городских водных городских ландшафтов (ГВЛ), изучение инноваций в этой области и их применения на практике. Посредством анализа теории культуры раскрывается важная роль и влияние современной культуры на дизайн ГВЛ в современных городах. Обсуждаются концепции и принципы практики дизайна ГВЛ в контексте современной теории культуры. В анализе конкретных случаев обобщаются применение и инновационные методы в практике дизайна ГВЛ. Предложены пути дальнейших исследований и разработок в целях интеграции современной культуры и практики дизайна ГВЛ.

Ключевые слова: современная культура, водный ландшафтный дизайн, инновации

Для цитирования: Yue Zixuan, Galkin, D.V. & Weng Wei (2024) Modern culture and practice of the urban water landscape design: theoretical and practical explorations // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 102–112. doi: 10.17223/22220836/54/9

With the continuous development and progress of modern society, the phenomena of cultural diversity and fragmentation have gradually emerged. Modernization, as a comprehensive concept, encompasses ideas, values, artistic expressions, and has a significant impact on social development and individual aesthetic preferences. Water landscape design, as a form of landscape art, plays an important role in urban planning and architectural design. Water landscapes are not only green and leisure spaces in cities but also carriers of culture and art, rich in symbolism and aesthetic value. Therefore, studying the relationship between modern culture and the practice of water landscape art design has important theoretical and practical significance.

Theoretical significance of our research is grounded in studying the impact of modern culture on urban water landscape art design, one can delve into the characteristics and trends of cultural development in modern society and provide a theoretical foundation for further promoting the organic integration of modern culture, art and design.

Practical significance we see in deeper understanding of the impact of modern culture on urban water landscape design practice and how it can guide and promote innovation and development in practice. Moreover, integrating modern culture into water landscape art design can align designs more closely with social needs and individual perceptions, enhance the quality of public spaces, and foster artistic experiences and aesthetic enjoyment. Moreover, research on the practice of modern water landscape art design can provide innovative ideas and design methods for

urban planning and construction, making urban landscapes more unique, vibrant, and a showcase of the charm and value of modern culture.

There is also *social significance* we propose since, as part of urban construction, the integration of modern culture into water landscape design can strengthen the cultural atmosphere and humanistic characteristics of cities, improve the quality of life for residents, and have a significant impact on the enhancement of urban image and the development of cultural tourism.

1. The Impact of Modern Culture on Water Landscape Art Design

Modern culture refers to the cultural forms that have emerged and evolved under the backdrop of modern society. It encompasses a range of characteristics, including multiculturalism, technological culture, media culture, and consumer culture, among others. Modern culture is characterized by its openness, diversity, dynamism, and trendiness, and it has had a profound impact on the fields of art and design. For our research purposes we tried to summarize some crucial aspects as following:

1. *Reflection on Tradition and Innovative Consciousness.* Modern cultural theory has driven a reflection on traditional concepts in water landscape art design and advocated for innovative thinking and forms of expression [1]. Traditional water landscape art designs often focus on natural landscapes, while modern cultural theory encourages the incorporation of elements of modern urban life and culture into design to create water landscape artworks that are more meaningful and representative of the times.

2. *Emphasis on the Individual and Social Relations.* Modern cultural theory advocates for individualism and the freedom of choice, placing greater emphasis on individual emotional experiences and value systems. In water landscape art design, modern cultural theory prompts designers to consider the emotional reactions and sense of participation of the audience, satisfying the aesthetic needs of different individuals and creating experiential works that engage with society.

3. *Emphasis on Expression and Communication.* Modern cultural theory focuses on the integration of media, technology, and art, posing new demands on expression and communication methods. In water landscape art design, modern cultural theory advocates the use of innovative materials, technologies, and media, such as digital technology, lighting, and projection, to convey the design's intentions and emotions through a variety of expressive techniques.

4. *Emphasis on Social Critique and Zeitgeist.* Modernization theory concerns itself with social issues and the spirit of the times, demanding that artworks can provoke societal reflection and critique [2]. In water landscape design, modern cultural theory encourages designers to express their concerns about environmental protection, social equity, and other contemporary issues through their works, and to inspire the audience to reflect on these societal problems.

In all of this aspects, modern culture has had a profound impact on water landscape art design, bringing new perspectives and possibilities for innovation in terms of reflecting on tradition, emphasizing the individual and social relationship, the modes of expression and communication, and the focus on social critique and the spirit of the times.

In the following paragraphs we will try to extend our analysis on the level of practical cases.

2. Case Analysis of Water Landscape Art Design Practice

In order to deeply understand the characteristics and practices of modern urban water landscape design, this study selected several representative cases for detailed analysis. These cases cover different types of water landscape design, thus providing a comprehensive perspective to explore the current status and trends of modern urban water landscape design.

2.1. Urban park water landscape design

Urban parks are crucial venues for modern city residents' leisure and entertainment, and water landscape design plays a key role in them [3]. For instance, the High Line Park in New York City has transformed an abandoned elevated railway into urban green space. Through the combination of innovative design concepts, ecological sustainability, landscape aesthetics, and community engagement, it has provided an important recreational space for modern city dwellers and also brought positive impacts to urban development [4]. The designers of the park have ingeniously converted the abandoned elevated railway into a park while incorporating water landscape design, adding new vitality to the space. This innovative design concept has provided new ideas for the reuse of urban abandoned spaces [5]. The combination of water bodies and vegetation has formed a complex ecosystem that provides habitats for a variety of plants, microorganisms, and animals, contributing to the protection and increase of biodiversity in the city, and promoting urban ecological balance [6]. Water landscape design has played an important role in ecological sustainability in the High Line Park, creating beautiful landscapes through the use of elements such as water bodies, fountains, and streams, while providing citizens with a place for leisure and relaxation, and also becoming a signature feature of the park [7]. Moreover, the water landscape design offers citizens opportunities for close interaction with water, fostering a sense of unity and joy in the community and attracting more visitors to the park, promoting commercial and tourism development. In summary, the successful case of the High Line Park demonstrates the importance of water landscape design in urban parks. It not only beautifies the environment but also has multiple functions such as ecological sustainability, landscape aesthetics, and community engagement, providing an important recreational space for modern city residents and also bringing positive impacts to urban development.

2.2. Water landscape design of waterfront leisure area

Waterfront leisure areas are ideal places for urban residents to connect with nature and relax their minds. For example, Singapore's Marina Bay area has become an international destination for leisure and entertainment through carefully designed water landscapes and interactive spaces [8]. The success of this area is attributed to its meticulously crafted water landscapes and interactive spaces. The water design not only offers aesthetic value but also enhances the diversity of the ecological environment and the stability of the ecosystem. Elements such as fountains, ponds, and flowing water in the design complement the surrounding vegetation and architecture, creating a harmonious and unified landscape effect.

Moreover, the water landscape design of Marina Bay area emphasizes interaction with people, providing facilities such as water-friendly platforms and trails that allow citizens and tourists to get close to the water and enjoy the proximity to nature. This design concept not only elevates the environmental quality of the area but also promotes community engagement and tourism development, adding a highlight to the city's image of Singapore.

2.3. City square water landscape design

Urban squares are the centers of public activities, and water landscape design can enhance their appeal and functionality. For example, the fountains and flowing water designs in Paris's Champs-Élysées Square not only beautify the environment but also serve as natural dividers for the square's activities [9]. The Champs-Élysées Square is an important urban square, and its water landscape design not only improves the aesthetics but also adds a unique charm and vitality to the square. The carefully designed fountains and water elements create beautiful landscapes, providing citizens and tourists with places to view and rest. These water landscapes not only visually enhance the appeal of the square but also bring a sense of tranquility and comfort through the sound of flowing water and its cool sensation. Moreover, the layout of fountains and water features acts as a natural divider to a certain extent, defining the spatial boundaries of different areas and providing a comfortable environment and privacy for square activities. Through water landscape design, the Champs-Élysées Square has not only become a popular leisure spot for Parisians and tourists but also showcases the unique charm and elegance of Paris as a cultural capital. In urban square environments, the use of water landscape design is not just for aesthetic purposes but also to improve the functionality and attractiveness of the square, creating a more pleasant and enjoyable public space for citizens and visitors.

Through analysis of these cases, we can see the versatility of water landscape design in modern urban environments, which includes providing leisure spaces, increasing ecological diversity, beautifying the urban environment, and strengthening community ties. Designers have innovated in water landscape design, not only meeting the aesthetic needs of urban residents but also enhancing the practicality and ecological nature of urban spaces. These cases provide valuable experience and insights that are of significant guidance for future water landscape design practices.

In water landscape design, artistic techniques are key to creating beauty and enhancing the quality of the landscape. The application of artistic expressions such as formal beauty, symbolism, spatial layout, and color coordination can greatly enhance the artistic and aesthetic value of the design.

Firstly, formal beauty is one of the commonly used artistic techniques in water landscape design. By designing the form, movement, and reflection of the water body, one can create a sense of proportion, symmetry, contrast, repetition, and rhythm [10]. For example, in the design of water features in waterfront leisure areas, the sense of movement and reflection of water can be utilized to create a sense of formal beauty.

Secondly, symbolism also plays an important role in water landscape design. Designers can employ symbolism to convey certain emotions or meanings. For instance, fountains are often seen as symbols of vitality, hope, and progress, while

waterfalls symbolize strength and the power of nature. By skillfully selecting and utilizing symbolic elements, one can enhance the artistic expression and aesthetic value of the water landscape [11].

Furthermore, spatial layout is another important artistic technique in water landscape design. Designers can create different spatial sensations by carefully arranging the size, position, depth, and direction of the water bodies. For example, the reflective effect of a mirror-like water surface can be used to enlarge the sense of space, or elements such as waterfalls and streams can be employed to create a sense of depth.

Lastly, color coordination also plays a significant role in water landscape design. Designers can use color combinations and applications to create different atmospheres and emotions. For instance, blue and green can create a sense of tranquility and calm, while red and yellow water features can evoke a sense of warmth and joy.

The application of artistic expressions such as formal beauty, symbolism, spatial layout, and color coordination in water landscape design not only enhances the artistic and aesthetic value of the design but also creates different spatial atmospheres and emotional experiences to satisfy people's pursuit of beauty and nature. Through in-depth research and application of these artistic techniques, more unique and charming water landscape works can be created.

2.4. The Role of Water Landscape Design in Cultural Heritage and Innovation

Water landscape design can convey regional cultural characteristics by incorporating local materials, traditional craftsmanship, and design techniques into the design, showcasing unique cultural charm. For example, the water landscape design of the Jiangnan water towns in China often utilizes traditional elements such as stone bridges, pavilions, and stone-paved paths to create a poetic atmosphere of Jiangnan.

Secondly, water landscape design can combine traditional culture with modern elements, innovating through design techniques and concepts to integrate traditional cultural elements with modern aesthetics and functional requirements, creating water landscape works with a sense of the times. For instance, the water landscape design of modern urban squares can use modern materials and technologies, combined with traditional landscape techniques and aesthetic concepts, to create water features that are both modern and culturally rich.

Finally, water landscape design can pass on and innovate culture through the creation of works that have the characteristics of the times. Designers can respect and utilize natural environments, combined with modern technology and eco-friendly concepts, to create water landscapes that are ecologically friendly and sustainable. This meets people's aesthetic needs while inheriting and promoting the concept of sustainable development.

The water landscape design of the Ming Xiaoling Mausoleum in Nanjing cleverly combines traditional culture with modern elements. Through carefully designed elements such as waterfalls, streams, and fountains, a poetic cultural atmosphere is created, while also meeting the leisure and entertainment needs of modern people.

3. Exploring the Guiding Role of Modern Cultural Theory in Water Landscape Design

The guiding role of modern cultural theory in water landscape design is reflected in the application of cultural symbols and symbols, the integration of multiculturalism, and the implementation of sustainable development concepts. Firstly, designers can convey specific cultural connotations and emotions through the selection and use of specific cultural symbols and symbols, enhancing the cultural expressiveness of the design. Secondly, modern cultural theory emphasizes the integration and inclusiveness of multiculturalism, and water landscape design can draw on elements from different cultures, integrating multicultural features to create unique and diverse design works. Lastly, modern cultural theory advocates for sustainable development, and water landscape design should embody the concepts of environmental protection, energy saving, and sustainability. By combining modern cultural theory with the practice of water landscape design, one can create water landscape works that are culturally rich, diverse, and sustainable.

Exploring innovative points and practical paths in water landscape design is a continuous and diverse process. In our research we would stress the following moment.

First of all, application of technological innovations is important. The innovation of water landscape design can be achieved by introducing new technologies. For instance, the use of advanced sensors and control systems can realize the intelligent management of water features, such as automatically adjusting water volume and temperature, and even predicting and responding to environmental changes through data analysis. Additionally, using renewable energy sources like solar and wind power to drive water features not only saves energy and is environmentally friendly but also enhances the sustainability of the design.

Secondly, integration of tradition and modernity should be a priority. The integration of tradition and modernity in water landscape design can enrich the design's connotation and enhance its cultural value. For example, combining classical Chinese garden design techniques, such as winding bridges, artificial mountains, and pavilions, with modern design concepts can create designs that are both classical and modern. Moreover, this integration can also be reflected in the modern interpretation of traditional water treatment technologies, such as using ecological technologies like biofilters and wetland treatment to purify water quality, which maintains traditional water treatment wisdom while meeting modern environmental protection requirements.

Also, promotion of social interaction must be integrated in design. Water landscape design is not just about aesthetics, it also serves people's social needs. Therefore, the design should consider how to facilitate interaction between people through water features. For example, designing accessible water bodies, such as shallow areas and children's play areas, can attract citizens of different ages. Moreover, organizing various water-related activities, such as music festivals, light shows, and water sports, can also increase the social function of water features and make them a part of urban cultural life.

Incorporating contemporary cultural elements into water landscape design not only elevates the cultural connotations of the design but also satisfies contemporary

aesthetic demands. For instance, incorporating elements of modern art, popular culture, and digital media into the design can create water features that embody the characteristics of the times [12]. Additionally, integrating local arts and historical narratives into the design can enhance the sense of place and cultural identity.

Collaborating with scholars and experts from interdisciplinary fields, such as cultural and social scholars, can delve deeper into the cultural essence, bringing new perspectives and inspirations to water landscape design [13]. For example, working with historians can better understand the historical context and cultural background, enabling the creation of designs with greater historical and cultural value. Collaborating with ecologists can better consider the balance and sustainability of ecosystems, leading to the development of eco-friendly water features [14].

Incorporating the concept of sustainable development from modern culture into water landscape design is key to driving the field towards environmental protection and eco-friendliness. This includes the use of eco-friendly materials and technologies, such as employing local plants and natural water circulation systems to minimize environmental impact. The design should also consider the conservation and recycling of water resources and the promotion of biodiversity and ecosystem health.

The innovative approach to integrating modern culture into water landscape art design requires in-depth exploration and expansion in three areas: the introduction of cultural elements, interdisciplinary collaboration, and sustainable development integration [15]. Designers should possess interdisciplinary knowledge and skills, and a deep and sensitive understanding of culture, society, and the environment. Through continuous exploration and practice, they can achieve a comprehensive improvement in water landscape design in terms of cultural value, ecological sustainability, and social interaction. By organically combining modern cultural theory with the practice of water landscape art design, exploring innovative design paths can bring new perspectives and inspirations to water landscape design, creating works with greater cultural expression and aesthetic value.

Conclusions

The concepts of environmental protection, energy saving, and sustainable development advocated by modern culture provide important guidance for water landscape design [16]. Water landscape design should not only meet the aesthetic needs of modern people but also consider factors such as ecological balance and water resource protection to achieve harmonious coexistence between humans and nature. The innovative thinking and technological applications in modern culture, such as intelligent control systems and the use of renewable energy, also provide technical support for the sustainability of water landscape design.

To enhance the sustainability of water landscape design, measures should be taken from the following aspects:

- Ecological Design: Adopt eco-friendly design concepts in water landscape design, such as natural water circulation, selection of local plants, and biodiversity protection, to minimize environmental impact.

- Resource Conservation: Consider the conservation and recycling of water resources in water landscape design, using water-saving technologies, rainwater

collection and utilization systems, and other measures to reduce water consumption.

- Technological Innovation: Utilize modern technologies, such as intelligent control systems and renewable energy, to enhance the intelligence and sustainability of water landscape design.

- Community Participation: Encourage community involvement in the design and maintenance of water landscapes, enhancing public environmental awareness and responsibility, and jointly maintaining the sustainability of water landscapes [17].

The impact of modern culture on the future development of water landscape design is profound. As society places increasing emphasis on environmental protection and sustainable development, water landscape design will pay more attention to ecological balance and resource protection. The innovative thinking and technological applications in modern culture, such as digital media and intelligence, will bring more possibilities to water landscape design, such as virtual water landscapes and intelligent interactive water features. Moreover, the advocacy of multicultural integration in modern culture will lead to water landscape design placing greater emphasis on regional characteristics and cultural diversity.

The sustainable development of modern culture and water landscape art design is closely related and requires measures such as ecological design, resource conservation, technological innovation, and community participation to enhance the sustainability of water landscape design. At the same time, the influence of modern culture on the future development of water landscape design is profound, driving the field towards a more environmentally friendly, intelligent, and diverse direction.

The relationship between modern culture and water landscape art design is interdependent and mutually reinforcing. The environmental protection, energy saving, and sustainable development concepts advocated by modern culture provide important guidance for water landscape design. Water landscape design should not only meet the aesthetic needs of modern people but also consider factors such as ecological balance and water resource protection to achieve harmonious coexistence between humans and nature. The innovative thinking and technological applications in modern culture, such as intelligent control systems and the use of renewable energy, also provide technical support for the sustainability of water landscape design.

This study explored the integration of modern culture and water landscape art design, proposing innovative ideas such as the introduction of cultural elements, interdisciplinary collaboration, and sustainable development integration. By delving into the relationship between modern culture and water landscape art design, this research revealed the insights and impacts of culture on water landscape design. Through case studies, it summarized measures to enhance the sustainability of water landscape design, such as ecological design, resource conservation, technological innovation, and community participation. These innovative points and practical experiences provide new perspectives and inspirations for water landscape design, helping to improve its artistic, ecological, and community values. The research focused on the sustainable development relationship between modern culture and water landscape art design, discussing the future development trends of design from the perspectives of cultural heritage and innovation.

In the future, the development trend of modern culture and water landscape design will place greater emphasis on ecological balance, resource protection, and multicultural integration. Meanwhile, innovative thinking and technological applications in modern culture, such as digital media and intelligence, will bring more possibilities to water landscape design, such as virtual water landscapes and intelligent interactive water features. However, there are also challenges, such as how to meet modern aesthetic needs while protecting the ecological environment and conserving water resources.

The relationship between modern culture and water landscape art design is closely connected, and measures such as ecological design, resource conservation, technological innovation, and community participation should be taken to enhance the sustainability of water landscape design. The impact of modern culture on the future development of water landscape design is profound, driving the field towards a more environmentally friendly, intelligent, and diverse direction.

Reference

1. Kaczmarek, S. & Wierzbicka, M. (2014) The role of water in the cultural landscape: Case studies of Warsaw and Krakow. *Urban Forestry & Urban Greening*. 13(2). pp. 475–484.
2. Niemeyer, S. & Blasius, B. (2014) The cultural landscape as a system of communication. *Journal of Landscape and Urban Planning*. 128. pp. 1–10.
3. Petrone, K. & Kress, H. (2013) Designing for Social Equity: The High Line as Public Space. *Journal of Landscape Architecture*. 8(2). pp. 36–43.
4. Diller, S. & Renfro, J. (2011) *High Line*. New York: Monacelli Press.
5. Kerrigan, P. (2016) *The High Line: A New Urban Space*. New York: Rizzoli.
6. Taylor, B. (201) The High Line: A Case Study in Sustainable Urbanism. *Journal of Sustainable Design*. 1(1). pp. 22–31.
7. Wohlfeil, G. & Van der Heijden, R. (2017) The High Line as a Catalyst for Urban Change. *Urban Design International*. 22(1). pp. 1–12.
8. Leong, L. (2019) Singapore's Marina Bay: A Landscape Architecture Approach to Urban Transformation. *Journal of Urban Design*. 24(3). pp. 303–320.
9. Brown, A. & Smith, J. (2017) The Role of Water Features in Enhancing Public Space: A Case Study of the Champs-Élysées in Paris. *Journal of Urban Design*. 22(2). pp. 155–170.
10. Niemeyer, S. & Blasius, B. (2014) The cultural landscape as a system of communication. *Journal of Landscape and Urban Planning*. 128. pp. 1–10.
11. Jones, A. (2018) The Role of Symbolism in Water Landscape Design: Cultural and Thematic Representations. *Journal of Landscape Architecture*. 13(2). pp. 87–105.
12. Lee, J. & Park, H. (2016) Incorporating Modern Art and Pop Culture in Water Feature Design: A Case Study. *International Journal of Landscape Architecture*. 2(1). pp. 23–39.
13. Smith, J. (2019) Interdisciplinary Collaboration in Landscape Design: Integrating Cultural and Social Perspectives. *Journal of Landscape Architecture*. 14(2). pp. 45–60.
14. Brown, L. & Green, A. (2017) Ecological Sustainability in Water Feature Design: A Review of Best Practices. *Ecological Engineering*. 99. pp. 502–515.
15. Williams, R. & Zhang, M. (2019) Innovative Approaches to Water Feature Design: Integrating Modern Culture, Interdisciplinary Collaboration, and Sustainability. *Journal of Environmental Design*. 21(4). pp. 586–603.
16. Wang, L. & Zhang, H. (2018) Sustainable Water Feature Design: Guided by Modern Cultural Concepts. *Journal of Environmental Design*. 20(3). pp. 394–410.
17. Tang, X. & Li, Z. (2019) Community Participation in Water Feature Design and Maintenance: Enhancing Public Environmental Awareness and Responsibility. *Journal of Environmental Design*. 22(1). pp. 112–127.

Information about authors:

Yue Zixuan – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: zixuanmi-mor@gmail.com

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

Weng Wei – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: vivi-anglia2022@outlook.com

The authors declare no conflicts of interests

Сведения об авторах:

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

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

Вэн Вэй – аспирант кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: vivianglia2022@outlook.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

*The article was submitted 28.04.2024;
approved after reviewing 29.04.2024; accepted for publication 15.05.2024.*

*Статья поступила в редакцию 28.04.2024;
одобрена после рецензирования 29.04.2024; принята к публикации 15.05.2024.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 7.036
doi: 10.17223/22220836/54/10

ТОПОСЫ ВИДЕНИЯ И НАРРАТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ (П. АРСЕНЬЕВА, М. БЕЗЫДЕЙНОГО, С. МОТОЛЯНЦА, В. ЧТАКА)

Ирина Анатольевна Афанасьева

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, afanaseva-il@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются вербально-визуальные репрезентации в актуальных практиках российских художников XXI века – П. Арсеньева, М. Безыдейного, С. Мотольянца, В. Чтака. В центре внимания автора оказывается творчество современных мастеров, интегрирующее вербальное и визуальное начало в искусстве. Анализируются причины неожиданного появления художественных образов и идей в вербально-визуальных репрезентациях, аспекты межкультурного и междисциплинарного взаимодействия произведений искусства.

Ключевые слова: визуальная риторика, современное российское искусство, мотив эпохи, визуальная метафора

Благодарности: Статья выполнена в рамках работ, поддержанных ЦФИ НИУ ВШЭ.

Для цитирования: Афанасьева И.А. Топосы видения и нарративы в творчестве современных российских художников (П. Арсеньева, М. Безыдейного, С. Мотольянца, В. Чтака) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 113–124. doi: 10.17223/22220836/54/10

ART HISTORY

Original article

THE TOPOSES OF VISION AND NARRATIVES IN THE ARTWORKS OF CONTEMPORARY RUSSIAN ARTISTS P. ARSENIYEV, M. BEZIDEINY, S. MOTOLYANTS, V. CHTAK

Irina A. Afanaseva

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation,
afanaseva-il@yandex.ru*

Abstract. The article deals with verbal-visual representations in the actual practices of Russian artists at the beginning of the 21st century – Pavel Arseniev, Mitya Bezideiny, Semyon Motolyants, Valery Chtak. The author focuses on the favorite motifs of contemporary artists which integrate verbal and visual elements in art. Inspired by images of

urban environment and the sphere of everyday life, the followers of conceptualists actively use iso-verbal techniques. The transemiotic zone of the intersection of two languages – verbal and visual – allows the creation of two-level constructions in which verbal and visual languages merge, forming a synthetic text of culture. To understand the specificity of verbal (implicit and explicit) component in contemporary art, as well as the principles of its existence, the author conducts research, revealing the relationship between the creative practice of Russian contemporary art in 2010–2021 and the rhetoric of the era and the different spheres of spiritual culture. The article analyzes the reasons of unexpected appearance of artistic images, motifs, and ideas in verbal and visual representations of contemporary Russian artists, the aspects of intercultural and interdisciplinary interaction between artworks – classical in contemporary, contemporary in classical.

Using semiotics, poststructuralism, morphology, iconographic, and historical-comparative approaches the author considers the topos of the city (synthesis of the real and ideal), attributes of scholarship and knowledge (dialogues beyond time), technical utensils and everyday objects in the context of everyday culture and comes to the conclusion that the specificity of verbal-visual representation in contemporary Russian art is determined by the macrocontext of culture, not only domestic but also European as a whole.

A study of visual rhetoric in the current practices of Russian artists, 2010–2021, might be an important step in the history of art in the general situation of lack of theoretical understanding of Russian art. The present study reveals new points of view in the analysis of verbal and visual representations of contemporary Russian artists, as well as actual cultural policy, which may serve as a basis for further theoretical developments in this area. The positions, conclusions, and materials of the article can be used for contemporary interpretation of Russian art, in the development of lecture and training programs, and in the creation of exhibition projects.

Keywords: visual rhetoric, contemporary Russian art, era motif, visual metaphor

Acknowledgments: The article was prepared within the framework of the Center for Fundamental Research of the HSE University.

For citation: Afanaseva, I.A. (2024) The toposes of vision and narratives in the artworks of contemporary russian artists P. Arseniev, M. Bezideiny, S. Motolyants, V. Chtak. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 113–124. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/10

Введение

Состояние актуального художественного процесса обращает внимание современного исследователя на аспекты взаимодействия искусств. Проблема соотношения изображения и слова имеет богатую историю и восходит ко временам возникновения письменности. Приобретая особое значение в экспериментах авангарда и достигнув наивысшей точки развития в концептуализме – включение вербального текста в живопись не теряет актуальности в современном российском искусстве.

Представитель московской концептуальной школы И.И. Кабаков еще в 70-х гг. прошлого века описывал советскую действительность в терминах витгенштейновской концепции «языковых игр»: «Мы как бы все живем внутри единого Текста. Поэтому вербальность у нас на первом месте в сфере социального, наружного бытия, и все у нас становится „языком“, многими звучащими, пересекающимися в разных уровнях языками» [1. С. 161]. Наследуя традиции визуальной поэзии, не только классики московского концептуализма (И. Кабаков, А. Монастырский, Э. Булатов, Д. Пригов) и постконцептуализма (Л. Тишков, МишМаш и др.), но и художники 2010-х гг. в своем творчестве рассматривают вопросы взаимосвязи слова и изображения. В настоящее время большинство современных российских художников рабо-

тают с текстом¹. В связи с изменением актуальных социально-экономических условий происходит формирование новых ценностей. Вербально-визуальное искусство наиболее динамично реагирует на изменения общественной жизни и метко отражает тенденции развития социума. Этим обусловлена актуальность настоящей работы.

В научной статье впервые анализируются произведения современного российского вербально-визуального искусства в контексте трансдисциплинарного направления исследований Visual Studies – критического проекта, который должен преодолеть разрыв между дисциплинарным и методологическим подходами к искусству. На сегодняшний день в рамках академического дискурса взаимодействие между дисциплинами и областями знаний зачастую минимально. Подобные представления о методологической чистоте и соблюдении дисциплинарных стандартов часто являются средствами сохранения проверенных временем традиций. Научное направление «визуальных исследований» позволяет создавать яркую форму идейного обмена между представителями различных наук, реагируя на вызовы и сложности XXI в.

На сегодняшний день междисциплинарная среда, которую можно связать с вербально-визуальными исследованиями, включена в сложный философско-культурный дискурс и имеет поливалентную структуру. Для решения проблем визуальной риторики очень многое сделал американский теоретик медиа, искусства и литературы У.Дж.Т. Митчелл [2]. Его термины «визуальный поворот», «визуальный нарратив», «риторика образности» с успехом используются в современных исследованиях визуального искусства. Митчелл пишет о том, что открытия перспективы, станковой живописи, фотографии воспринимались человечеством как одновременно заманчивые и пугающие визуальные повороты. Настоящему времени свойствен новый поворот: образ и метафора стали основной темой как в истории искусства, так и в политике, психологии, социологии и в самой культуре знаний.

Важную роль в изучении концепции «визуального поворота» сыграли Р. Барт, В. Беньямин, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, М. Фуко, У. Эко. Используя методологический аппарат, опирающийся на семиотику, психоанализ и постструктурализм, они убедительно показали связь изобразительного искусства с идеологией, политикой и экономическими условиями.

В российской художественной сфере вопросам изучения современных изовербальных текстов посвящены немногочисленные исследования. Отечественные ученые часто обращаются к терминам «поликодовый» текст и «изовербальный». К поликодовым текстам в широком смысле относят варианты сочетания естественного языка с кодом другой семиотической системы (живопись, музыка, театр и т.д.) [3. С. 107]. К примеру, исследователи Л.М. Большиянова [4], М.В. Вербицкая [5], А.Г. Сонин [6] упоминают это понятие для описания газетных текстов, сопровождаемых фотоизображением. Термин «изовербальный текст» как транссемиотическая область перекрестка двух языков: словесного и изобразительного – активно используется

¹ За последнее десятилетие в России с успехом прошли выставки «Между строк. Текстуальное в визуальном» (2022, галерея «Триумф»), «Архитектура слова» (2022, ЦСИ «Винзавод»), «Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве» (2021, Государственный Русский музей), «Чуть больше привычного» (2021, Syntax gallery), «Введите свой текст...» (2017, Берггольд Центр), «Интертекст» (2015–2016, Эрарта), «Изображение как слово. Медиапоэзия как метод» (2016, проект «Этажи») и др.

в работах искусствоведа И.М. Сахно [7]. Изовербальный текст здесь рассматривается как междисциплинарная область, двухуровневая конструкция, в которой сливаются вербальный и визуальный языки.

Научная новизна настоящей статьи заключается в междисциплинарном исследовании изовербальных практик современного российского искусства – особого варианта творчества, в котором доминирует визуальный нарратив. На данный момент не существует полномасштабных исследований визуальной риторики в актуальных художественных практиках и их роли в современной действительности. Для понимания специфики вербального (имплицитного и эксплицитного) компонента в современном отечественном искусстве, а также принципов его существования представляется важным провести исследование, раскрывающее взаимосвязь творческой практики российского современного искусства 2010–2021 гг. (на примере произведений П. Арсеньева, М. Безыдейного, С. Мотолянца, В. Чтака) с риторикой эпохи и различными сферами духовной культуры.

Образ города: синтез реального и идеального

В числе мотивов, интегрирующих вербальные и визуальные смыслы в искусстве 2010-х гг., одно из важных мест занимает мотив города. Образ городской среды можно считать даже особым кодом, эксплицирующим специфику осмысления современными художниками категорий времени и пространства. Художественный интерес к городу может проявляться как исследование элементов городской среды: общие виды города, его фрагменты, эпизоды городской жизни, горожане. Каждый из таких аспектов дает свою интерпретацию, причем сами образы весьма архаичны по своей природе и в этой архаичности весьма устойчивы [8. С. 6].

Художник Валерий Чтак (род. 1981) – номинант Государственной премии в области современного искусства «Инновация» в номинации «Новая генерация» (проект «Только правда», 2011) – создал целые серии произведений, связанные с темой урбанизации и трансформации городской среды. Так, на персональной выставке художника «Города РФ» (5–9 октября 2016, VLADEY Space, Винзавод, Москва) было представлено более 40 монохромных холстов, представляющих минималистические изображения городских ландшафтов России. В центре каждой работы заглавными печатными неровными буквами, написанными от руки, указано название города. Все произведения этой серии похожи по формату, композиции, колористическому решению, точно так же, как похожи друг на друга спальные районы крупных городов с панельными домами на территории всей страны. Городом, который помог В. Чтаку выработать эту лаконичную структуру, стал Владивосток. Об этом художник рассказывал так: «Я гулял по городу и увидел невероятно красивую бухту, в которой стоял целый флот кораблей. А потом я повернулся – за моей спиной был обычный совок, серые панельные девятиэтажки! Тогда я понял: в каком бы городе России ты не оказался, везде найдешь этот панельный вид. Эти домики можно изобразить только схематично, совершенно одинаково, и никак иначе» [9]. Исследуя образ типичного российского города, В. Чтак обращает внимание зрителя на особенности застройки: по-разному выстроены интервалы между домами, различаются этажность, формат зданий (вертикальный, горизонтальный), типы окон.

Важной чертой произведений В. Чтака является работа с вербальным контентом, которую известный искусствовед Е.Ю. Деготь назвала «инсталлированием нарратива или поэтической фразы» [10]. В картинах «Мгла, тьма и мрак» (2020), «Дальше. Ближе» (2020), «Приблизительно то же самое» (2018) художник использует лаконичную палитру, состоящую из двух-трех цветов. Завершенные образы не привлекают внимания мастера, в каждой работе чувствуется пустое пространство, в котором формы могут свободно развиваться. Особую роль во всех этих произведениях играет «бледное пятно» – луна, которая дает представление об организации объектов, форм, отдельных элементов. В произведениях В. Чтака, как и в работах многих современных российских художников, текст как завершенное целое может существовать только в сочетании вербального и визуального компонентов (в отличие, например, от текста, где изображение исключительно выполняет функцию иллюстрации). Изовербальные тексты В. Чтака могут «считываться» различными способами. Так, в картине «Дальше. Ближе» (рис. 1), с одной стороны, представлено близкое и дальнее расположение изображений многоэтажных домов: по законам линейной перспективы размеры предметов по мере их удаления уменьшаются. С другой стороны, сочетание антонимов «дальше – ближе» может апеллировать к психологическому приему, известной поговорке, компьютерной игре и т.д.



Рис. 1. В. Чтак. Дальше. Ближе. 2020. Холст, акрил. 120 × 100

Fig. 1. V. Chtak Farther. Closer. 2020. Acrylic on canvas. 120 × 100

Жизнь города занимает особое место в творчестве лауреата премии «Инновация-2009» в номинации «Новая генерация» С. Мотолянца (род. 1982). Во многих его полотнах поверх изображения сцен городской жизни написаны реплики, фразы, обескураживающие возгласы. Художник фиксирует мысль,

которая рождается у зрителя практически одновременно с впечатлением от живописного мотива. Мастер переводит идеи в текст, который он помещает в пространство полотна. В результате возникает ощущение, что сами картины произносят эти слова, фразы, выражения и вступают не только в визуальную, но и вербальную коммуникацию со зрителем.

Метафоричная природа материала иногда приводит к неожиданным решениям. Показательно, что название произведения не всегда совпадает со словесными элементами. Так, в работе «Одетая, поднимающаяся на эскалаторе» (2015) (рис. 2) на фоне обычной сценки в метро размещен текст «Я – картина, осознаю свою функцию и иллюзий на свой счет не строю». Название этого произведения напрямую апеллирует к названию одного из самых противоречивых полотен известнейшего французского художника Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1912). Сочетая в себе элементы кубизма и футуризма, это полотно французского мастера стало известно не благодаря выдающимся художественным качествам работы, но вследствие бурных споров, критики и обсуждений современниками. Перед первым публичным показом на парижском Салоне Независимых в марте 1912 г. «Обнаженная» М. Дюшана была отвергнута как кубистами, так и футуристами [11. Р. 44]. С. Мотолянец, создавая образ «одетой, поднимающейся на эскалаторе», метко встраивает произведение в традицию европейского искусства. Выстраивая комментарий по антонимичному принципу, художник продолжает поиски новых концепций, утверждая, что «открытая картина» «осознает свою функцию» – она находится постоянно «в диалоге со зрителем» и «с другими картинами-текстами» [12. С. 67].



Рис. 2. С. Мотолянец. Одетая, поднимающаяся на эскалаторе. 2015. Холст, акрил. 160 × 120

Fig. 2. S. Motolyanets. Dressed woman, climbing the escalator. 2015. Acrylic on canvas. 160×120

Атрибуты учености и знаний: диалоги вне времени

Атрибуты учености и знаний – книги, рукописи, географические карты – относятся к числу самых излюбленных мотивов мастеров Фландрии и Нидерландов XVI–XVII вв. Изображая книгу, художник отнюдь не только демонстрирует свои литературные вкусы – он рассуждает о категориях времени и пространства, описывает человеческие пороки, рассказывает истории.

Художник из Краснодара Митя Безыдейный в своем творчестве зачастую продолжает традицию натюрморта «ванитас» (лат. *vanitas*, букв. – «суета, тщеславие»). Произведения этого жанра в аллегорической форме символизируют быстротечность человеческой жизни, тщетность любых удовольствий и неизбежность смерти. В натюрмортах М. Безыдейного встречаются традиционные символы «ванитас»: книги – символы наук, человеческий череп – напоминание о неизбежности смерти, горящие свечи – символы человеческой души, увядшие цветы – олицетворения смертных грехов и т.д. (рис. 3). Для усиления эмоционального воздействия на современного зрителя живописец привносит в работы актуальные атрибуты. Художник затрагивает глобальные проблемы человечества, такие как истощение невозобновляемых энергоресурсов, катастрофическое загрязнение окружающей среды и глобальное потепление. Диалоги различных культур и эпох позволяют представить во всей широте основные вызовы времени, которые являются следствием противостояния человеческой культуры и природы. Единство и разнообразие временных и географических традиций понимаются не как взаимодополняющие понятия, но как отличительные характеристики и возможности.

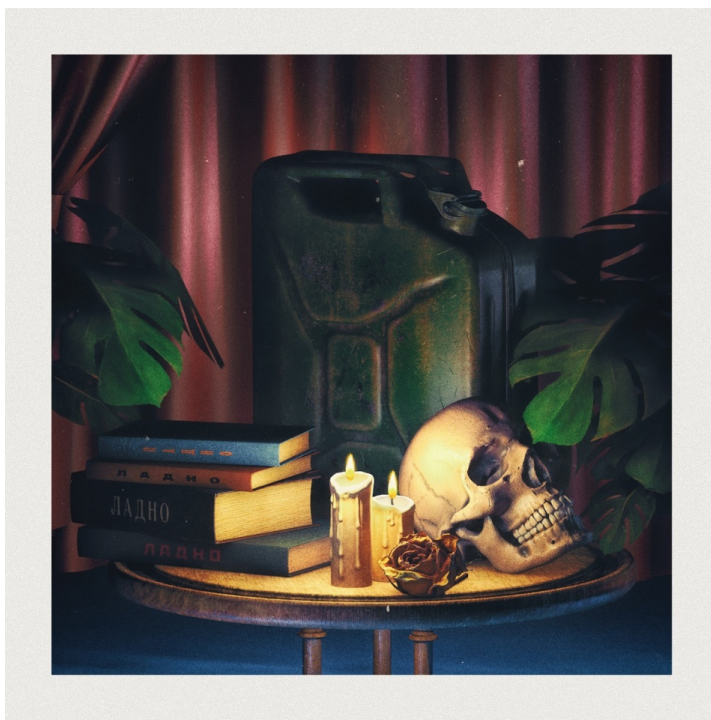


Рис. 3. М. Безыдейный. Books. 2010

Fig 3. M. Bezideiny. Books. 2010

Сакрализованное отношение художника к образам «ванитас» подчеркивают надписи на книгах (рис. 4). На многих картинах в натюрмортах XVII в. можно отчетливо рассмотреть философские фразы на латыни, в том числе: *memento mori* – «помни о смерти»; *tempus fugit* – «время быстротечно»; *sic transit gloria mundi* – «так проходит земная слава». М. Безыдейный на корешке книг помещает разговорное слово «ладно». Включая несколько семантических свойств, таких как «хорошо», «мирно», «успешно», «пусть будет так», и в это же время «хватит», «надо прекратить», слово «ладно» акцентирует определенные вопросы, на которые интуитивно или рассудочно ищет ответ живописец. Здесь можно проследить параллель с Лианозовской группой (1958–1965). «Лианозовцы», как и М. Безыдейный, в своем творчестве обратили внимание на поэтичность повседневной русской речи и противопоставили ее идеалу поэзии как чистого языка.



Рис. 4. Ф. Гийсбрехтс. Ванитас. 1674. Холст, масло. 115 × 134.

Fig. 4. F. Gijssbrechts. Vanitas. 1674. Oil on canvas. 115 × 134.

Поэт, художник и теоретик искусства из Санкт-Петербурга, лауреат премии Андрея Белого (2012) Павел Арсеньев (род. 1986) в своем творчестве нередко затрагивает тему источника познания. В цикле объектов «Материальная поэзия» он делает акцент на исчезновении медиума письменного носителя – книги, листка бумаги. Идея проекта заключается в представлении «значащего истлевания» клочка бумаги – речевой катастрофы, иллюстрирующей этап утраты («разобретения») языка с целью поиска поэтической энергии, субстанции, остающейся после сгорания объекта. Предметом изображения здесь служит нематериальная среда. «Поэзия противостоит коммуникации и нуждается в молчании. Ситуация смерти языка кажется как нельзя подходящей для этого», – пишет П. Арсеньев [13]. Мотивы «Материальной поэзии» П. Арсеньева иллюстрируют теорию У.Дж.Т. Митчелла, который считает, что нет никаких исключительно визуальных медиа [14]. Литератур-

ное произведение не исключительно вербально, являясь написанным или напечатанным, оно неизбежно содержит визуальный компонент. Открытие общей области вербально-визуальных исследований не отменяет различий между словом и изображением, но делает их доступным для изучения.

«Техницизированная» утварь и предметы быта в контексте культуры повседневности

Сфера повседневности, предметы домашнего обихода являются той средой, где активно проявляются черты традиционного мифологического сознания. «Техницизированная» утварь выступает сферой бытовой эмпирии, где наложение сакрализации проявляется в наиболее очевидной форме. Телесность бытовой утвари прослеживается с древнейших времен. Ритуальные сосуды участвовали в погребальных обрядах еще задолго до изобретения гончарного круга. Показательно, что архаические смыслы действий, связанные с посудой и утварью, распространяются на народно-мифологические представления, дошедшие до нашего времени [15. С. 128].

Серия фэнтези-гаджетов «Интерфейсы» уже упоминаемого нами художника М. Безыдейного продолжает традиции изображения предметов быта. Художник вдохновился советской бытовой техникой и придумал несуществующие гаджеты для жизни в российской действительности: «Это что-то вроде устройств дополненной реальности, которые оказывают влияние на душевное состояние, – говорит он. – И результат моего восприятия окружающей действительности» [16]. Выбор серии был обусловлен увлечением автора модульными синтезаторами. Используя программы для моделирования Cinema 4D и Octane, художник попробовал соединить визуальную поэзию с техническим языком машин. Каждый объект рождает у зрителя личные переживания и образы. Желтое радио «ГВ-2» («Голос вождя») с регулятором патристичности позволяет переключать режимы «бормотание», «шепот», «бодро», «певуче», «неразборчиво». Подобная радиоточка висела у бабушки художника на кухне [16]. Умная колонка «Эмби-1» помогает везде чувствовать себя как дома. Достаточно настроить нужные параметры, и пространство наполнится звуками и запахами, знакомыми любому человеку, проживающему в панельном доме: звуком строительных работ, шумом машин, «запахом борща и курочки» и т.д. Житейско-метафизический аппарат «Все будет хорошо-2020» дает возможность настроить частоту повторений, продемонстрировать «как было раньше»: «у них», «у нас», «у тебя», а прибор «Выбор-2» – «визуальное стихотворение», которое регулирует безвозвратность (рис. 5). Подобную необратимость корректируют два режима – «усилие» и «бездействие». Советская повседневность рассматривается художником как язык, материал фрейдистско-этнографического анализа. Техника в творческом видении С. Мотолянца формирует стереотипы и манипулирует настроениями общества.

Показательно, что подобные приемы активно использовались в практике концептуалистов. Художник, поэт, один из самых ярких представителей русского концептуализма Д. Пригов в 1994 г. представил неожиданную серию фотографий «Компьютер в русской семье», где при свете пустого монитора герой читает старую книгу; девушка, как в зеркало, смотрится в экран компьютера; компьютер окружили продуктами, салфетками и декоративными слониками так, что он стал «членом семьи» или частью натюрморта.



Рис. 5. М. Безыдейный. Выбор-2. 2020. Серия «Интерфейсы»

Fig. 5. M. Bezideiny. Choice-2. 2020. Series *Interfaces*

В этой серии работ Д. Пригов выдвигает теорию о том, что известная языческая традиция фетишизации – принципы оберегов – находит свое воплощение в мифологеме компьютера: «И вот когда я вешал вот эти платочки или занавесочки – это тоже принцип приобщения к нормальной бытовой культуре, на самом деле, обереги от того пространства, которое неведомо какое» [17]. М. Безыдейный, точно так же, как и Д. Пригов, становится визионером, он конструирует образы из «общих мест» советского быта, русской культуры и идеологии.

Заключение

В итоге многие современные российские художники активно интегрируют вербальное и визуальное начало в искусстве. Транссемиотическая зона перекрестка двух языков – словесного и изобразительного – позволяет создавать двухуровневые конструкции, в которых сливаются вербальный и визуальный языки, образуя синтетический текст культуры. Аспекты межкультурного и междисциплинарного взаимодействия – классического в современном, современного в классическом – обнаруживаются на разных уровнях анализа произведений искусства.

В настоящей статье впервые были выделены наиболее часто встречаемые темы в творчестве современных российских художников (мотивы города, учености, знаний, «техницизированной» утвари, домашнего обихода и повседневности) и проанализированы причины неожиданного появления художественных образов и идей. Настойчивость, с которой эти мотивы обнаруживают себя в вербальных и визуальных образах, обусловлена макроконтэкстом культуры – не только отечественной, но и европейской в целом. Внутренняя структура визуальных метафор универсальна для многих дискурсов современности.

Список источников

1. Кабаков И.И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М. : НЛЮ, 2008. 368 с.

2. Митчелл У.Дж.Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. М. : Кабинетный ученый, 2017. 240 с.
3. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и культурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М. : Академия, 2003. 128 с.
4. Большакова Л.М. Внешняя организация газетного текста поликодового характера // Типы коммуникации и содержательный аспект языка. М. : Институт языкознания, 1987. С. 50–56.
5. Вербицкая М.В. К обоснованию теории «вторичных текстов» // Филологические науки. 1989. № 1. С. 30–36.
6. Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006. 323 с.
7. Сахно И.М. Рецепции символизма в авангардистской поэзии: формирование новой оптики слова // Связь времен: история искусств в контексте символизма : в 3 кн. / НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Государственный институт искусствознания; отв.ред. и авт.-сост. О.С. Давыдова. М. : БукМАрт, 2021. С. 233–251.
8. Каганов Г.З. Образы городской среды в массовом сознании и в искусстве : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1999. 73 с.
9. Валерий Чтак. Серия «Города РФ». URL: <https://vladey.net/ru/artwork/3890> (дата обращения: 19.01.2022).
10. Радлова А. С чего начать собственную коллекцию современного искусства? Выбор Маргариты Пушкиной (2020). URL: <https://www.buro247.ru/culture/arts/15-jul-2020-cosmoscow-teo.html> (дата обращения: 19.01.2022).
11. Cabanne P. Dialogues with Marcel Duchamp. Boston, Mass : Da Capo Press, 1987. 136 p.
12. Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. и автор пред. А. Монастырский. М. : Ad Marginem, 1999. 221 с.
13. Арсеньев П. Материальная поэзия (цикл объектов) (2015). URL: <http://arsenev.translit.info/?p=316&lang=ru>
14. Mitchell W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of visual culture. 2002. Vol. 1, № 2. P. 165–181.
15. Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М. : Ин-дрик, 2008. 304 с.
16. Удинцев Н. Эти фэнтези-гаджеты пригодятся для жизни в любой панельке (2019). URL: <https://daily.afisha.ru/infoporn/13119-eti-fentezi-gadzhety-prigodyatsya-dlya-zhizni-v-lyuboy-panelke/> (дата обращения: 21.01.2022).
17. Пригов Д.А. Интервью (2003). URL: <https://www.tema.ru/trr/litcafe/prigov/> (дата обращения: 19.01.2022).

References

1. Kabakov, I.I. (2008) *60–70-e... Zapiski o neofitsial'noy zhizni v Moskve* [The 1960–70s... Notes on unofficial life in Moscow]. Moscow: NLO.
2. Mitchell, W.J.T. (2017) *Ikonologiya. Obraz. Tekst. Ideologiya* [Iconology. Image. Text. Ideology]. Translated from English. Moscow: Kabinetnyy uchenyy.
3. Anisimova, E.E. (2003) *Lingvistika teksta i kul'turnaya kommunikatsiya (na materiale kreo-linnoykh tekstov)* [Text linguistics and cultural communication (based on creolized texts)]. Moscow: Akademiya.
4. Bolshiyanova, L.M. (1987) *Vneshnyaya organizatsiya gazetnogo teksta polikodovogo kharaktera* [External organization of a polycode newspaper text]. In: Ionesian, E.R. (ed.) *Tipy kommunikatsii i soderzhatel'nyy aspekt yazyka* [Types of Communication and the Content Aspect of Language]. Moscow: Institut yazykoznaniya. pp. 50–56.
5. Verbitskaya, M.V. (1989) *K obosnovaniyu teorii "vtorichnykh testov"* [Towards the substantiation of the theory of "secondary tests"]. *Filologicheskie nauki*. 1. pp. 30–36.
6. Conin, A.G. (2006) *Modelirovanie mekhanizmov ponimaniya polikodovokh tekstov* [Modeling mechanisms for understanding polycode texts]. Philology Dr. Diss. Moscow.
7. Sakhno, I.M. (2021) *Retseptsii simvolizma v avangardistskoy poezii: formirovanie novoy optiki slova* [Receptions of symbolism in avant-garde poetry: The formation of a new optics of the word]. In: Davydova, O.S. (ed.) *Svyaz' vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma* [Link of Times: History of Arts in the Context of Symbolism]. Moscow: BuksMArt. pp. 233–251.
8. Kaganov, G.Z. (1999) *Obrazy gorodskoy sredy v massovom soznanii i v iskusstve* [Images of the Urban Environment in Mass Consciousness and in Art]. Abstract of Art History Dr. Diss. Moscow.

9. Valeriy Chtak. (n.d.) *Seriya "Goroda RF"* [Cities of the Russian Federation Series]. [Online] Available from: <https://vladey.net/ru/artwork/3890> (Accessed: 19th January 2022).
10. Radlova, A. (2020) *S chego nachat' sobstvennyuyu kollektsiyu sovremennogo iskusstva? Vybor Margarity Pushkinoy* [Where to start your own collection of contemporary art? Choice of Margarita Pushkina]. [Online] Available from: <https://www.buro247.ru/culture/arts/15-jul-2020-cosmoscow-teo.html> (Accessed: 19th January 2022).
11. Cabanne, P. (1987) *Dialogues with Marcel Duchamp*. Boston, Mass.: Da Capo Press.
12. Monastyrskiy, A. (ed.) (1999) *Slovar' terminov moskovskoy kontseptual'noy shkoly* [Dictionary of Terms of the Moscow Conceptual School]. Moscow: Ad Marginem.
13. Arseniev, P. (2015) *Material'naya poeziya (tsikl ob'ektov)* [Material poetry (a cycle of objects)]. [Online] Available from: http://arsenev.trans-lit.info/?p=316&lang=ru_RU
14. Mitchell, W.J.T. (2002) Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. 1(2). pp. 165–181.
15. Zlydneva, N.V. (2008) *Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoy kul'tury XX veka* [Image and Word in the rhetoric of Russian Culture of the Twentieth Century]. Moscow: Indrik.
16. Udintsev, N. (2019) *Eti fentezi-gadzhety prigodyatsya dlya zhizni v lyuboy panel'ke* [These fantasy gadgets will be useful for life in any panel building]. [Online] Available from: <https://daily.afisha.ru/infoporn/13119-eti-fentezi-gadzhety-prigodyatsya-dlya-zhizni-v-lyuboy-panelke/> (Accessed: 21st January 2022).
17. Prigov, D.A. (2003) *Interv'yū* [Interview]. [Online] Available from: <https://www.tema.ru/rrr/litcafe/prigov/> (Accessed: 19th January 2022).

Сведения об авторе:

Афанасьева И.А. – аспирант Аспирантской школы по искусству и дизайну, мл. научный сотрудник Лаборатории исследований человеческого потенциала и образования Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: afanaseva-il@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Afanaseva I.A. – PhD student of the Graduate School of Art and Design, researcher of the Laboratory for Human Capital and Education Research, HSE University (Moscow, Russian Federation). E-mail: afanaseva-il@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.02.2022;
одобрена после рецензирования 17.10.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 05.02.2022;
approved after reviewing 17.10.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 78.071.01; 791.63

doi: 10.17223/22220836/54/11

ФИЛОСОФИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Андрей Олегович Козырев

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского,
Красноярск, Россия;*

*Академия русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия,
akozyrev.1992@yandex.ru*

Аннотация. В настоящей статье анализируется проблематика философии постмодернизма, оказавшая влияние на музыкальную культуру XX в. Постмодернизм рассматривается как мироощущение – своеобразный протест против действительности и в то же время своего рода подведение итогов и переосмысление. Развитие музыкального искусства определяет актуальность изучения постмодернизма в современном культурном пространстве. На данном этапе развития музыкознания постмодернизм является объектом изучения теоретиков искусства.

Ключевые слова: постмодернизм, минимализм, симулякр, философия, модернизм

Для цитирования: Козырев А.О. Философия постмодернизма в музыкальной культуре // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 125–134. doi: 10.17223/22220836/54/11

Original article

PHILOSOPHY OF POSTMODERNISM IN MUSICAL CULTURE

Andrey O. Kozyrev

*Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation;
Vaganova Academy of Russian Ballet, Saint-Petersburg, Russian Federation,
akozyrev.1992@yandex.ru*

Abstract. This article analyzes the problems of the philosophy of postmodernism, which influenced the musical culture of the XX century. Postmodernism is seen as a modern worldview – a kind of protest against reality and at the same time a kind of summing up and rethinking.

The musical culture of the last third of the XX century is a complex phenomenon, characterized by diversity, infinite variability, eclecticism. The emergence of new forms, genres, styles, trends in music indicates new turns in musical thinking, generating other semantic layers in the art of this period, designated by researchers as postmodernism.

The relevance of the study of musical postmodernism is determined by the current position of musical art in the modern cultural space, influenced by postmodernism in science and art. It is important to note that at this stage of the development of musicology, postmodernism is in the phase of study, whereas in philosophical and aesthetic teachings, a number of different studies are devoted to the direction of postmodernism.

Keywords: postmodernism, minimalism, simulacrum, philosophy, modernism

For citation: Kozyrev, A.O. (2024) Philosophy of postmodernism in musical culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 125–134. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/11

В пособии «Теория современной композиции» сказано, что «минимализм» – это музыка, основанная на материале, редуцированном до простейших ячеек. Ими часто служат абстрактные первоэлементы музыки, такие как отдельный звук, интервал, аккорд, мелодическая попевка или сонор, не соотносимые с каким-либо историческим стилем. Таким образом, минимализм в узком смысле – понятие, характеризующее материал. [1. С. 128].

В энциклопедии «Культурология XX века» описан термин «минимализм» (*minimalart* – с английского – минимальное искусство). Художественное течение, исходящее из минимальной трансформации используемых в процессе творчества материалов, простоты и единообразия форм, монохромности, творческого самоограничения художника. Для минимализма характерен отказ от субъективности, репрезентации, иллюзионизма. Минимализм возник в США в первой половине 60-х гг. XX в. Его истоки – в конструктивизме, супрематизме, дадаизме.

Постмодернизм – мировоззрение, выражающее основные тенденции, установки и ориентиры современного общества. Данное направление определяет новые социокультурные реалии вместо господствовавших ранее представлений о мире и человеке. В искусстве течение постмодернизма использует готовые формы, цитаты, заимствования, чтобы получить новые смыслы. При этом, в отличие от авангарда, используются классические методы.

Симулякр (от лат. *Simulacrum*, *Idola*, *Phantasma*) – понятие философского дискурса, введенное в античной мысли для характеристики наряду с образами-копиями вещей таких образов, которые далеки от подобия вещам и выражают душевное состояние, фантазмы, химеры, фантомы, призраки, галлюцинации, репрезентации снов, страхов, бреда. Античная философия исходила из поиска соответствия образа сущности (эйдосу) вещи или ее образцу (парадигме). Поэтому акцент делался на эйдетическом подобии, а фантазмы как далекие от подобия вели к заблуждениям и были присущи софистическим рассуждениям. Уже Платон в «Софисте», связывая искусство с подражанием, говорит о двух видах подражания: творящем образы и создающем призраки – «фантазмические» образы, которые только кажутся сходными с предметами. Софисты создают мнимое знание и призрачные подобию, а не образы, соответствующие предметам. Аристотель подчеркивает, что «мыслящее мыслит формы в образах (*phantasmata*)», которые могут быть двоякого рода – возникающие при наличии предметов, данных в ощущениях (*aisthemata*) и без них, проясняя то, «к чему следует стремиться и чего следует избегать». Стоики проводили различие между представлением (*phantasia*) и призраком (*phantasma*). Если представление – отпечаток, след предмета в душе, то фантазмы – это «то, что кажется нашим мыслям, как это бывает во сне». Мышление рассматривается ими как деятельность, формирующая призраки: «предмет мышления есть мысленный призрак, это не существо и не свойство, но как бы существо и как бы свойство» [2. С. 134].

Модернизм (от фр. *moderne* – новейший, современный) – общее наименование в первую очередь художественных течений и практик, формировавшихся с конца XIX в.; порвав с принципом гуманистически окрашенного реализма, родоначальники модернизма тем самым бросили вызов преобладавшим эстетическим нормам эпохи, равно как и самой ее морали. Возникающий в это время новый реализм (Э. Мане, Ш. Бодлер, Э. Золя и др.)

даже при известной преемственности формы наполнен необычным содержанием, эпатировавшим общественный вкус: предметом изображения – как живописного, так и литературно-поэтического – становится «низкое», то, что прежней эстетикой относилось скорее к сфере безобразного (знаменитая «Олимпия» Мане, изображавшая публичную женщину, или стихотворение Бодлера «Падаль»). Настоящего пика модернизм, понимаемый указанным образом, достигает в авангардных опытах начала XX в. (кубизм, футуризм, позднее абстракционизм, сюрреализм), в которых фигуративность подвергается наиболее полному и последовательному преодолению. Подобный взрыв беспредметности соответствовал изменению окружающего социального пространства, мощный технологизм которого не мог не сказаться на навыках коллективного восприятия (новую картину мира брутально утвердила реальность Первой мировой войны). Носителем изменившегося восприятия отныне становятся массы – явление, типичное для XX в. (см. Х. Ортега-и-Гассет). Беспредметность имеет и свои литературные аналоги: она выражается во внутренней исчерпанности, а следовательно, перерождении традиционных жанровых форм (романа, автобиографии, рассказа, стихотворения). Модернизм М. Пруста, к примеру, состоит в такой «литературности», которая является избыточной и дополнительной по отношению к «литературе» (фактически речь идет о литературе, рефлексивно обращенной на саму себя). В поэзии беспредметность проявляется, в частности, в смещении акцента на звуковую и графическую оболочку приобретающих отдельное существование слов.

Далее рассмотрим философию постмодернизма в музыкальной культуре.

За последнюю четверть века постмодернизму не раз предрекали скорую смерть, но до сих пор он остается в центре острых научных дискуссий и жарких дебатов философов, политологов, литературоведов, лингвистов и т.д. Спектр оценок, отражающих отношение к этому сложному явлению, чрезвычайно широк, от отрицательных до хвалебных; однако никто уже не отрицает, что данный феномен заслуживает пристального внимания исследователей. И хотя постмодернизм действительно во многих отношениях уже клише, многие теоретики могут сказать уверенно, что же обозначает этот термин. Тем не менее ученые единогласны в том, что постмодернизм должен рассматриваться как отказ от многих (если не всех) культурных фактов, которые казались неопровержимыми в течение последних 200 лет, поскольку он заставил сомневаться в западных ценностях культурного прогресса и политической системы, поддерживающей его.

Модернизм характеризует преимущественно культуру первой половины XX в., зрелое индустриальное общество, где главенствуют рационализм, урбанизация, «искусство для искусства», а постмодернизм обозначает совершенно новую культурную ситуацию, сложившуюся во второй половине и в конце XX столетия в постиндустриальных странах.

С позиций широкого видения модернизма постмодернизм является его продолжением, исторической формой кризиса мировоззрения. Общее осознание мощного перелома в европейской культуре в конце XX – начале XXI в. является основанием сопоставления модернизма и постмодернизма.

Опираясь на исследования Н.Б. Маньковской, можно определить, что модернизм – классика XX в. Что же касается постмодернистской тенденции,

то она неканонична хотя бы в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, ее норм и критериев. Ее каноном становится отсутствие канона.

Постмодернизм представляет собой отрицательную критическую реакцию на модернизм. Он критикует все, что составляет основу новоевропейской рациональной культурной традиции. Современная культура оказалась несостоятельной, ее претензии на открытие объективных законов мироздания, на универсальность, прогресс обернулись для современной цивилизации системным кризисом. Постмодернизм ищет выход из этой ситуации, подвергая модернистские культурные ценности последовательной критике. Особенно критично постмодернизм относится к любым проявлениям тоталитаризма, диктата, пренебрежению человеческой индивидуальностью.

Понятие постмодерна содержит в себе момент освобождения, так как оно в состоянии увести от идей, навязываемых современностью, от всемирного противостояния Запада и Востока.

Термин «постмодернизм» подразумевает цитирование известных образцов, но может делать это путем каталогизации, а может – в манере намеренно бредового коллажа. По мнению И. Хасана, «модернизм остается детищем эпохи Гуманизма и Просвещения, постмодернизм же построен на развалах утраченных идеалов, и потому он – антиинтеллектуален по сути» [3. С. 58].

Ж.-Ф. Лиотар убежден, что постмодернизм уже имплицитно присутствует в модерне, ибо модерн содержит в себе побуждение описать себя, увидеть свои различные положения. Приставка *пост-* обозначает, по его мнению, нечто вроде конверсии: новое направление, сменяющее предыдущее. Поэтому постмодернизм – это «не конец модернизма, не новая эпоха, а модернизм в стадии очередного обновления. Модерн продолжает основательно развиваться вместе со своим постмодерном» [4. С. 192].

Следовательно, отношение постмодерна к истории имеет особый характер: он живет не из мнимого отрицания всего предшествующего, а имеет в виду настоящую одновременность неодновременного. Причем постмодернизм имеет свои античные, средневековые, нововременные и другие праформы. Таким образом, через осмысление всех проблем постмодернизма с необходимостью проходит идея преемственности культурного развития, трактуемая как весьма сложный процесс, прежде всего лишенный линейности. Недаром Ж.-Ф. Лиотар отмечает: «Определяющим для постмодернизма является не только то, что нет больше мифов единства, но и то, что их потеря не вызывает огорчения».

Культура эпохи и общества образует единую парадигму, в которой различные вариации и спонтанные образования объединяются в одну основную мелодию. Переход к постмодерной культуре обнаруживает признаки смены парадигмы, так как повсеместно становятся заметны постмодерные черты во всей целостности культуры. В самом общем виде указанную смену парадигмы можно обозначить следующим образом: господство в обществе технико-экономических теорий и решений сменяется преобладанием решений, ориентированных на контекст. Культура и принцип бережного отношения сменяют ориентацию на чисто техническое изготовление.

Постмодернизм во многом обязан своим возникновением развитию новейших технических средств массовых коммуникаций – телевидению, видео-технике, информатике, компьютерной технике.

Постмодернизм – сложное, достаточно эклектичное и неоднородное явление, возникшее в западноевропейской культуре последней четверти XX в. Первые идеи постмодернистского толка актуализировались в конце 60-х гг. и были связаны с критической рефлексией социокультурных и философских контекстов современной цивилизации. В буквальном смысле постмодернизм – это то, что следует за современной эпохой, за модернизмом и связано с осмыслением стилевых изменений в европейской художественной культуре. Но только в 80-х гг. термин «постмодернизм» укореняется и приобретает статус общеупотребимого понятия.

Постмодернизм связан с претензией на смену философских парадигм, что сопрягается с глубокой и разносторонней критикой панлогизма, рационализма, объективизма и историзма, свойственных предшествующей западноевропейской традиции. Исследование того, что сделано, и иллюзий, с этим связанных, поставило в центр постмодернистской проблематики осмысление того, как это сделано, что выдвинуло на первый план проблемы, требующие прояснения роли знака, символа, языка и структуропорождающей деятельности.

Постмодернизм не располагает собственным материалом, он лишен собственной субстанции и может предъявлять только то, что есть или что было в наличии, – вот почему постмодернизм всегда вторичен. В искусстве постмодерна вторичность превращается в необходимое условие существования, в некий «модус существования», ибо постмодернизм – это не какой-то определенный материал, стиль или язык, но это некие симулякры языка, стиля или символики, имитирующие ранее существовавшие смысло-ценности [5. С. 161].

Современный этап в истории музыкальной культуры, который принято называть эпохой постмодернизма, характеризуется прежде всего разрушением идеи автора и произведения, а отсюда и кардинальными изменениями в системе музыкального языка. Художественный процесс XX в. принципиально отличается от всего существовавшего ранее. Постмодернизм расценивается как реакции на модернистский культ нового, а также как элитная реакция на массовую культуру, как полицентричное состояние этико-эстетической парадигмы. Постмодернизм переосмысливает в «великой деконструкции» все структурные элементы музыкального языка, превращая их в симулякры. Музыкальная символика теряет свои онтологические основы, символ «уходит» из музыки, а его место полноправно занимает знак. В исторической эволюции музыкальные интонации, ритмы, тембры и другие элементы языка рафинируются, видоизменяются и все больше теряют свою генетическую связь с праисторической сущностью, становясь просто знаками.

Принцип и тенденции музыки XX в., а также влияние культуры постмодерна заставляют «автора – исполнителя – слушателя» сливаться в едином порыве музыкального потока. Между ними нет границ: историческая эпоха, сцена, концертный зал. Они единое целое, они равноправные участники представления. Автор свободен от мнения слушателей – первый смысл. Исполнитель трактует произведение как свое собственное сочинение («Смерть автора», Р. Барт), привнося второй смысл, возможно, диаметрально противо-

положный авторскому замыслу. А слушатель свободен и от автора, и от исполнителя, тем более от критиков. Он понимает музыку так, как ему это необходимо, в силу разных обстоятельств. Это и есть яркое проявление постмодернизма – разрушение традиционных канонов восприятия музыки.

Музыке, как и другим видам искусства, не удалось устоять перед очарованием культуры постмодерна. XX в. является переломным для всей культуры в целом. Музыкальная культура не избежала радикальных перемен в прошлом столетии: произошла смена эстетических парадигм. Эпоха постмодернизма давала о себе знать за несколько десятилетий до своего официального признания. Особенно чутко к переменам отнеслась музыка. Она стала своего рода зеркалом, показывающим нам эволюцию человеческого мировоззрения, эстетического сознания на своем невербальном, звуковом, чувственном языке. Через различные состояния, переживания в музыке слушатель может почувствовать, а затем понять содержание XX в., т.е. выразить категориально свое восприятие.

Многие композиторы ссылаются на достижения науки XX в. – теорию относительности, квантовую теорию, на математические и религиозно-философские концепции, на теорию хаоса. В музыке также изменяется и статус формы. Это свидетельствует о сходстве между постмодернистской литературой, поэзией и музыкой XX в. Теперь композитор для каждого произведения сочиняет свои собственные каноны.

Постмодернистская музыка связана с фундаментальной сменой представлений о том, о чем должна быть музыка. С утверждением постмодернизма утверждалась идея, что музыка «сама по себе». Стилиевые аллюзии и цитаты стали не только техническим приемом, но сущностной стороной музыки, переросшей из возможности в потребность. В этом также виден отход от модерновой парадигмы, когда основными элементами музыкального искусства считались интонация, ритм и мотивы; постмодернизм считает основным предметом искусства медиапотоки, промышленные объекты и отдельные жанры. Иными словами, постмодерн сводит роль искусства к комментированию общества потребления и его продуктов, отказываясь от современного стремления постичь «реальность» вселенной в ее фундаментальных формах [6. С. 160].

Например, Пьер Булез считал, что авангард открыл «новый звук», поэтому современным композиторам приходится радикально перестраивать свое мышление. Музыка в XX в. расширила свои границы, не стала ограничиваться европейскими рамками – появилась глобальная широта эстетического материала, все континенты участвуют в музыкальной жизни нашей планеты. Кроме того, невозможность передать словами содержание музыкального текста, поскольку специфичность глубинной сущности музыки в постмодернистской парадигме заключается в красоте ее звуковых форм [7. С. 160].

В постмодернизме можно определить ряд параметров, по которым музыкальное произведение идентифицируется в рамках культурно-исторической ситуации постмодернизма. Однако следует отметить, что воплощение постмодерных черт всегда сугубо специфично не только для каждого автора, но и для каждого отдельного произведения.

Традиционность мышления является одним из ключевых параметров, она связана с выбором традиционных жанров, отказом от принципиального

новаторства и отражается в произведении в осмыслении и компилировании уже известного.

Эклектичность наиболее часто выражается в принципе коллажа – культурологическом творческом методе, основанном на соединении различных техник, идей, стилей. Эклектичность не является принципиально новым методом постмодернизма, это скорее композиторский возврат в эклектике, новая эклектика.

Пространственно-временной параметр – исторический метод, связанный с ретроспективным взглядом на предыдущие стили, эпохи, метод, который через иронию обеспечивает постмодернистскую «игру со смыслом».

Эти параметры являются базой произведения, они стабильны и проявляются в любом случае, отражая сущность постмодернистского мировоззрения.

Важным для музыкальной эстетики постмодерна является и отношение к тексту. Ж. Деррида отмечает, что реальность в постмодернизме мыслится как текст: «Ничто не существует вне текста» [8. С. 79].

В любой исторический период культура предстает как сумма текстов. Любое произведение постмодернизма есть текст, если принимать во внимание текстологические принципы, а под ними мы имеем в виду мобильные элементы, которые возникают именно в тексте конкретного автора и постмодернистского образца. В.В. Балабин в своей работе «Метатекстуальность и интертекстуальность в исследовании дискурса» приводит систему межтекстуальных взаимоотношений:

1) интертекстуальность (соприсутствие в одном тексте двух или более различных текстов);

2) паратекстуальность (в виде отношения текста с его частями);

3) метатекстуальность (выражается в присутствии комментирующей ссылки одного текста на другой);

4) гипертекстуальность (связь одного текста с другим при помощи трансформации, пародии, имитации, адаптации и т.д.);

5) архитектстуальность (в виде жанровых связей текстов).

К ярким представителям постмодернизма в музыкальной культуре XX в. стоит отнести американского композитора Джона Кейджа, чье творчество вызвало немало споров и при этом повлияло на музыкальное искусство XX в., который прославился своей знаменитой пьесой «4'33». Ее содержанием являются 4 минуты и 33 секунды тишины. Своей задумкой композитор привлекает внимание слушателя к звукам той среды, которые слышатся на протяжении всей пьесы, где представлен коммуникативный признак постмодернистского искусства.

Еще одним ярким представителем постмодернизма в США является Джордж Крам. Американский музыковед Киль Гэнн называет Крама «композитором, соединившим в своем творчестве различные тенденции национальной музыки, от Э. Макдоуэлла до Р. Харриса, вместе с европейскими стилями начала XX века» [9. С. 129]. В этом высказывании критик подчеркивает плюрализм стилей в музыке Дж. Крама. Другой критик, Е. Стрикленд, отмечает, что в музыке Крама представлен широкий диапазон стилей: композитор обращается к рождественским кэрол и средневековым органумам, модальности и атональности, приемам баховского контрапункта и тембровым находкам музыки XX в. Крам развивает принципы цитирования, полистилистики и

коллажа, характерные в целом для музыки США. Благодаря этим техникам Крам находит новые смысловые связи между музыкой прошлого и настоящего. Вместе с тем Крам использует весь арсенал современной музыки, включая додекафонию, сонорику, стереофонию и другие композиционные средства, получившие развитие в музыке XX в. Он продолжает неоклассическую традицию жанра «музыка для...», представленную в творчестве Б. Бартока, П. Хиндемита, Э. Вареза, Дж. Кейджа.

В музыке первым постмодерновым стилем считается минимализм. Минимализм в музыке – метод композиции на основе простейших звуковысотных и ритмических ячеек – «паттернов» (моделей). Среди первых минималистов – ученик А. Шёнберга Ла Монти Янг, который использовал элементы «сериализма» в своих ранних минималистических произведениях, и Терри Райли, в произведениях которого ощущается влияние индийской музыки традиций рок-музыки. «Сериализм» – это техника композиции, объемлющая и 12-тоновую систему Шенберга, и ряд параметров звука (ритм, динамика, артикуляция, тембр). В широком толковании сериализм – концепт, означающий целостность структурного процесса, разделяемого по признакам охвата параметров звука.

Для минимализма характерна так называемая «философия звука». Она выражена в словах Кейджа: «Звуки становятся „абстрактными“, если вместо того, чтобы слушать их ради них самих, довольствоваться слушанием их взаимосвязей. Я же отлично знаю, что вещи взаимопроникаемы. Думаю, что взаимопроникновение звуков обильнее и сложнее, когда мной не вводится никакой связи. Вот тут-то они объединяются и собираются в нечто единое, в единицу. Они сами по себе, они существуют. И поскольку каждый сам по себе, в единице есть множественность» [10. С. 169].

Минимализм доводит звук до первоэлемента, свободного от системных связей. В свою очередь, звук как первоэлемент помещен в систему пространственно-временных координат, далеких от европейской музыкальной традиции. Время для минималистов – объективный, бесконечно длящийся процесс. Подобно вечному двигателю: динамика движения и статика бесконечности.

Спустя полвека после своего возникновения минимализм продолжает возбуждать интерес музыкантов разных поколений и стран и, принимая различные формы, интенсивно участвовать в процессе развития современного музыкального искусства.

Философия постмодернизма сознательно уходит от классического картезианского субъекта. Человек никак не может достроить картину мира по фрагментам, которые ему предлагают постмодернисты в литературной критике, философии, музыке, возвещая о «смерти субъекта», тем самым традиционное «Я» опустошается. Человек уже не центр всех явлений и событий, а скорее зритель, наблюдающий за жизненным спектаклем, он опосредован действительностью, сам является производным от тех событий, в которые попал совершенно случайно. Поэтому не он определяет картину мира, свое мировоззрение, а нечто другое – неведомое. Особенность философии постмодернизма и музыки XX в. – в изысканности смысла, рафинированности, недоступности простому обывателю. Философия постмодернизма и музыка XX в. – это прежде всего утонченные интеллектуальные игры, как правило,

для узкого круга. Неудивительно, что философия постмодернизма и музыка XX в. – явления, которые не претендуют на понятность [11. С. 288].

Музыкальная культура последней трети XX столетия отличается разнообразием художественных тенденций, жанров, форм, что позволяет рассматривать этот этап исторического развития музыкального искусства в контексте философского направления постмодернизма с его характерными чертами: незавершенностью, отрывочностью, случайностью, ассоциативностью, афористичностью высказывания, умением соединять несоединимое, способностью воплощать и отображать происходящую контекстуальную ситуацию в ее множественности существования культурных форм, отказом от установления какого-либо правила, мобильностью, многовариативностью смыслового центра.

Проанализировав работы целого ряда музыковедов и философов, можно сказать, что музыкальный постмодернизм – это вызов, некий бунт против устоявшихся канонов в музыке. Постмодернизм – это реальность нашего века, которая до конца не изучена и потому представляет собой широкое поле для дальнейших научных исследований.

Список источников

1. Сидорова М.Б. Теория современной композиции. М., 2015. 207 с.
2. Лаврова С.В. Логика смысла Новой музыки. Опыт структурно-семантического анализа на примере творчества Х. Лахенманна и С. Шаррино. СПб. : СПбГУ, 2013. С. 128–140.
3. Лиотар Ж.-Ф. После времени: французские философы постсовременности / пер. с фр. А.В. Гараджи // Иностр. лит. 1994. № 1. С. 54–66.
4. Козловски П. Культура постмодерна / пер. с нем. Л.В. Федоровой, Ф.Н. Фельдмана, М.Н. Грецкого, Л.В. Сувойчик. М. : Республика, 1997. С. 240.
5. Деррида Ж. Философия и литература: Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М. : Ad Marginem, 1993. С. 151–186.
6. Капичина Е.А. Философия музыки: от языка – к восприятию. Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2018. 360 с.
7. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.
8. Балабин В.В. Метатекстуальность и интертекстуальность в исследовании дискурса // Вестник МГИМО-Университета. Серия: Филология. 2008. № 2. С. 77–82.
9. Дианова В.М. Постмодернизм как феномен культуры // Введение в культурологию : курс лекций / под ред. Ю.Н. Соколова, Е.Г. Соколова. СПб. : Anthropology, 2003. С. 125–130.
10. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. М. : Языки славян. культуры, 2014. С. 367.
11. Делез, Ж. Различие и повторение. СПб. : Петрополис, 1998. С. 384.

References

1. Sidorova, M.B. (2015) *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of Modern Composition]. Moscow: [s.n.].
2. Lavrova, S.V. (2013) *Logika smysla Novoy muzyki. Opyt strukturno-semanticheskogo analiza na primere tvorchestva Kh. Lakhennanna i S. Sharrino* [The logic of the meaning of New Music. The structural-semantic analysis: a case study of H. Lachenmann and S. Sciarrino]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 128–140.
3. Lyotard, J.-F. (1994) *Posle vremeni: frantsuzskie filosofy postsovremennosti* [After time: French Philosophers of Postmodernity]. Translated from French by A.V. Garadzhii. *Inostrannaya literatura*. 1. pp. 54–66.
4. Kozlovsky, P. (1997) *Kul'tura postmoderna* [Postmodern Culture]. Translated from German by L.V. Fedorova, F.N. Feldman, M.N. Gretskey, L.V. Suvoychik. Moscow: Republic.
5. Derrida, J. (1993) *Filosofiya i literatura: Beseda s Zhakom Derrida* [Philosophy and literature: A conversation with Jacques Derrida]. In: *Zhak Derrida v Moskve: dekonstruktsiya puteshestviya* [Jacques Derrida in Moscow: Deconstruction of Travel]. Moscow: Ad Marginem. pp. 151–186.

6. Kapichina, E.A. (2018) *Filosofiya muzyki: ot yazyka – k vospriyatiyu* [Philosophy of Music: From language to Perception]. Lugansk: LSACA.
7. Mankovskaya, N.B. (2000) *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg: Aleteyya.
8. Balabin, V.V. (2008) Metatekstual'nost' i intertekstual'nost' v issledovanii diskursa [Metatextuality and intertextuality in the study of discourse]. *Vestnik MGIMO-Universiteta. Seriya: Filologiya*. 2. pp. 77–82.
9. Dianova, V.M. (2003) Postmodernizm kak fenomen kul'tury [Postmodernism as a phenomenon of culture]. In: Solonin, Yu.N. & Sokolov, E.G. (eds) *Vvedenie v kul'turologiyu* [Introduction to Culture Studies]. St. Petersburg: Anthropology. pp. 125–130.
10. Gulyanitskaya, N.S. (2014) *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm Istoriya, teoriya, praktika* [Musical composition: modernism, postmodernism. History, theory, practice]. Moscow: Yazyki slavyan. kul'tury.
11. Deleuze, G. (1998) *Razlichie i povtorenie* [Distinction and Repetition]. Translated from French. St. Petersburg: Petropolis.

Сведения об авторе:

Козырев А.О. – начальник управления молодежной политики Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, старший преподаватель кафедры мастерства актера, аспирант Академии русского балета имени А.Я. Вагановой (Красноярск, Санкт-Петербург, Россия). E-mail: akozyrev.1992@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kozyrev A.O. – Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts; Vaganova Academy of Russian Ballet (Krasnoyarsk, Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: akozyrev.1992@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 26.03.2022;
одобрена после рецензирования 06.03.2023; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 26.03.2022;
approved after reviewing 06.03.2023; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 7.046.3

doi: 10.17223/22220836/54/12

НОВАЯ ПОДПИСНАЯ ДАТИРОВАННАЯ ВЯТСКАЯ ИКОНА – СОФИЯ ПРЕМУДРОСТЬ БОЖИЯ

Наталья Викторовна Кривошеина¹, Ольга Владимировна Крупина²,
Анна Анатольевна Паршакова³

^{1, 2, 3} *Вятский государственный университет, Киров, Россия*

² *Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, Киров, Россия*

¹ *iconaVyatka@yandex.ru*

² *olgkrupina@yandex.ru*

³ *a.a.parshakova@gmail.com*

Аннотация. Цель статьи – введение в научный оборот подписной датированной вятской иконы 1850 г. София Премудрость Божья. Исследование актуально в контексте формирования целостного представления о вятском иконописании, опираясь на атрибутированные памятники. Методика включает иконологическую, иконографическую, стилистическую и палеографическую составляющую. Сформированы территория бытования местных икон св. Софии, списков, информация по заказчику и исполнителю, местонахождению вклада. Новое знание о церковном наследии Вятки полезно в областях культуры, искусства, сферы туризма.

Ключевые слова: Вятская икона, София Премудрость Божия, памятник иконописания

Для цитирования: Кривошеина Н.В., Крупина О.В., Паршакова А.А. Новая подписная датированная вятская икона – София Премудрость Божия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 135–145. doi: 10.17223/22220836/54/12

Original article

NEW SIGNATURE DATED ICON OF VYATKA – SOFIA THE WISDOM OF GOD

Natalya V. Krivosheina¹, Olga V. Krupnina², Anna A. Parshakova³

^{1, 2, 3} *Vyatka State University, Kirov, Russian Federation*

² *Vyatka Art Museum named after V. M. and A.M. Vasnetsov, Kirov, Russian Federation*

¹ *iconaVyatka@yandex.ru*

² *olgkrupina@yandex.ru*

³ *a.a.parshakova@gmail.com*

Abstract. The article introduces into scientific discourse a new Vyatka icon Sophia the Wisdom of God, dated back to 1850. Signed and dated by the artist icons are rare. They play a vital role in the formation of a holistic picture of icon painting. The study provides information on the client and the executor of the icon as a contribution to the church. A general representation of the existence of the images of St. Sofia on Vyatka and her copies.

The icon is located in a Cherdyn history museum, Perm region, but has not been studied until today. During the research work, biographical facts about the Vyatka artist Ivan Menshikov, who painted the icon, were collected. This data includes his family, places of work, and residence. Additionally, the information on the customer of the icon, Kalashnikov Ioann Vasilievich, was established. The temple of the Epiphany in Cherdyn, for which the icon was created, is also preserved. The article provides historical information about this church. It explains the spiritual and historical-geographical ties between Vyatka and Cherdyn.

The icon painter made a copy of the miraculous icon from the St. Sophia Church of St. Vokhma, Vyatka province, Slobodskoy district. Written sources provide information about the ancient imported miraculous icon of the 17th century Sophia the Wisdom of God, which has not survived but has come down to us in the form of this reduplication of 1850.

The article provides brief information on the Sofia icon in historical sources of the beginning of the 17th century and its detailed description of the end of the 19th century in the local periodicals. It also presents a discovered archival photograph of the icon of the early XX century.

Signed and dated icons are very rare. For Vyatka, this is a valuable discovery, since the concept of a "Vyatka icon" and its features have not yet been formed. This monument supplies one of the themes and the name of the author. It is essential to understand that the search for Vyatka icons is not limited to the territory of the Kirov region and the boundaries of the Vyatka diocese.

The work integrated the research data of the Cherdynsk Museum of Local Lore named after Aleksandr S. Pushkin, Vyatka diocese, Vyatka State University, and Vyatka art museum. The study expands knowledge about the church artistic heritage of Vyatka, replenishes with a new signed dated monument, is useful in the fields of culture, education, the sphere of external and internal tourism, regional studies.

Keywords: Vyatka icon; Sophia the Wisdom of God; icon painting monument

For citation: Krivosheina, N.V., Krupnina, O.V. & Parshakova, A.A. (2024) New signature dated icon of Vyatka – Sofia the Wisdom of God. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 135–145. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/12

Объектом исследования являются подписные датированные иконы Вятки, предметом – конкретный памятник станковой живописи: икона, написанная вятским художником XIX в., подписавшим ее подробным развернутым текстом с указанием имени заказчика, исполнителя, даты написания, места и предназначения вклада.

Исследуемая икона Святой Софии Премудрости Божьей написана в 1850 г. вятским художником Иваном Меньшиковым. Это список в подлинный размер – «исполнение и мера» – с чудотворной иконы из церкви с. Вохма Слободского уезда, в настоящее время хранящийся в собрании Чердынского краеведческого музея имени А.С. Пушкина, до сего времени не введенный в научный оборот. Икона содержит емкий информативный текст с указанием происхождения, датировки и авторства памятника, что дало импульс сотрудникам музея начать поисковую работу через Вятскую епархию, далее привело к объединению исследовательских сил, помимо названных, Вятского Государственного университета и Вятского художественного музея.

Актуальность данного исследования состоит в необходимости формирования целостного представления о собственно вятском иконописании, базирясь в том числе на подписные датированные памятники. Проблема исследования заключается в малочисленности, точнее, единичности экземпляров, изобразительного ряда атрибутированных подписных вятских икон как в музейных коллекциях, так и в храмах Вятской епархии.

Целью исследования является введение в научный оборот подписного датированного памятника вятского иконописания середины XIX в. – иконы

София Премудрость Божья из собрания краеведческого музея имени А.С. Пушкина города Чердыни. Задачи исследования определяются следующим образом: изучение письменных источников бытования иконы данной иконографии на Вятке, поиск информации по заказчику, поиск информации по исполнителю, установление храма, для которого предназначался вклад, поиск информации по протографу чердынской иконы, расширение изобразительного ряда местных икон данной иконографии (в том числе по письменным источникам), в дальнейшем – установление местонахождения, атрибуция, описание и анализ, освещение вопросов истории и почитания.

Методика исследования памятника включает анализ иконологических, иконографических, стилистических и палеографических признаков памятника, изучение содержания и характера авторской подписи, поиск источников, изучение разнообразия изводов.

Интересные, сложные с иконографической и иконологической точки зрения иконы Софии Премудрости Божией, в том числе и извода, именуемого «новгородским», в отечественном искусствознании достаточно хорошо изучены и широко представлены, например, в каталоге выставки русской иконописи XIII–XIX вв. из собраний музеев России [1]. Однако атрибутированные, именно вятские иконы святой Софии отсутствовали в научном обороте отечественного искусствознания. При этом на Вятке иконы данной иконографии бытовали, более того, по письменным источникам была известна чудотворная икона Софии Премудрости Божией в одноименной церкви с. Вохма (Вохминское, Успенское) Вятской губернии Слободского уезда. Село первоначально относилось к землям Архиерейского дома, в нем «...Софийская церковь, каменная, построена в 1841 г.; расстоянием от гор. Вятки в 72 вер., от уездного города в 40 вер., от благоч. в 76 вер., старая Вознесенская церковь, деревянная, постр. в 1777 г.» [2]. В настоящее время село не существует, по местоположению принадлежит Белохолуницкому району.

Итак, в коллекции краеведческого музея города Чердыни находится большая храмовая вятская икона (109,0 × 88,0 × 0 × 5,0), написанная маслом на деревянной основе с ковчегом. Лицевая сторона иконы – изображение Софии Премудрости Божией. В основном ярусе слева – Богоматерь, на ее груди в медальоне – младенец Спаситель. Справа – фигура Иоанна Предтечи; в его руке открытый свиток с текстом: «Се, Агнец Божий, Вземляй грехи мира» (Ин. 1:29). Центральная венценосная ангелоподобная фигура Софии Премудрости изображена внутри небесной сферы, восседающей на троне с широкой спинкой и четырьмя ножками, с ниспадающими волосами, вокруг головы – нимб; у нее широко раскинуты огненные крылья, в правой руке жезл, в левой – свернутый свиток; облачена в царственный далматик с ораером, ноги опущены на шар – образ мироздания («земля же ему подножие», (Ис. 66:1)). В среднем ярусе – благословляющий Спаситель в мандорле с крестчатым нимбом. Верхний небесный звездный ярус иконы в центре держит престол с крестом и раскрытым Евангелием в окружении коленопреклоненных ангелов. Фон иконы однородный (рис. 1). Обратная сторона иконы имеет надпись: «Истинное изображение и мера с чудотворного образа Софии Премудрости Божией, находящегося в храме села Вохмы Вятской губернии Слободского уезда. Списана сия икона усердием сына Чердынца Василия Ермолаева Калашникова, Иоаном с подружием Его Татьяною и детьми Нафанаилом, Илеєю, Клав-

дию; во град Чердынъ в церковь Богоявления Господня, на память их роду. Писал Вятский живописец, Иван Меншиков, в храме села Вохмы. 1850 года». Текст хорошо сохранился, читаем в полной мере, написан добротнo, в шесть строк, дата написания иконы указана на церковнославянском языке (рис. 2).



Рис. 1. Икона «Образ Софии Премудрости Божией». Дерево, масло. 88,0 × 109,0 × 5,0 Чердынский краеведческий музей имени А.С. Пушкина

Fig. 1. Icon “Image of Sophia the Wisdom of God”. Wood, oil. 88,0 × 109,0 × 5,0 Cherdynsky Museum of Local Lore named after A.S. Pushkin

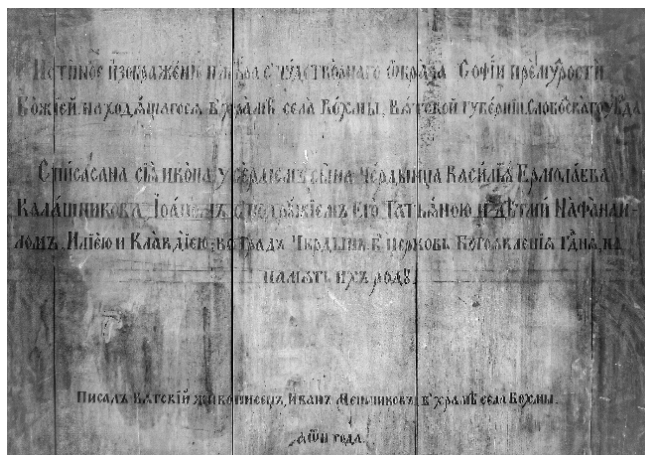


Рис. 2. Икона «Образ Софии Премудрости Божией». 1850 г. Чердынский краеведческий музей имени А.С. Пушкина. Надпись на обороте

Fig. 2. Icon “Image of Sophia the Wisdom of God”, 1850. Cherdynsky Museum of Local Lore named after A.S. Pushkin. The inscription on the back

Сведения по исполнителю, художнику, писавшему икону, дает словарь историка Г.А. Моховой «Вятские иконописцы», где к данному периоду соотносится «Меньшиков Иван Диомидов (15.12.1814 – до 1864) – вятский мещанин, иконописец. Сын иконописца Д.С. Меньшикова. В 1850-х был учителем рисования Вятского уездного училища, губернским секретарем. 28 января 1851 г. в Спасском соборе венчался с дочерью коллежского регистратора Андрея Александрова Михайлова Екатериной (род. ок. 1823). В 1858 г. расписывал Троицкую церковь Холуницкого завода Слободского уезда» [3. С. 95]. Получается, что художник проживал в Вятке, а в Слободском уезде работал: расписывал церковь, возможно, получал иные заказы. Уместно дополнить, что отец его, Демид Меньшиков, был иконописцем, и в его активе (извод, прорись) икона была – он ее писал в 1824 г. для Успенского собора Трифонова монастыря [3. С. 94].

Попытка идентификации заказчика иконы через поисковую систему «Поколения Пермского края» (совместный продукт Агентства по делам архивов Пермского края и Государственного архива Пермского края) в результате проделанной работы дала единственное из зафиксированных совпадение по именам отца и сына: Калашников Иоанн Васильевич, рожденный у мещанина Калашникова Василия Ермолаевича 18.09.1800 г.р. и крещеный 20.09.1800 [4]. То есть к моменту создания иконы заказчику иконы было пятьдесят лет, что вполне укладывается в логику развития событийного ряда.

Установлена церковь, для которой была написана икона: храм Богоявления Господня (1751), расположенный в г. Чердыни Пермской области по улице Яборова, д. 21. В экспозиции Чердынского краеведческого музея представлены фото конца XIX в., на которых запечатлена и хранит былой облик Богоявленская церковь на Богоявленской улице (переименована). Православная кирпичная церковь – двусветный четверик, прежде с пятью главами (утрачены), граненым алтарем, трапезной и приделом Петра и Павла (1752, с 1790-х – Прокопия Устюжского). Колокольня также не сохранилась; здание в 1930 г. было отдано под хлебозавод. Документальных сведений, подтверждающих факт получения вкладной иконы, на сегодняшний день не выявлено, однако отсутствие других Богоявленских церквей в Чердыни делает наше предположение по принадлежности иконы данному храму вполне обоснованным.

Обратимся к описаниям чудотворной вятской иконы и выберем ключевые моменты. Самое раннее упоминание иконы Софии Премудрости Божией в «Дозорной книге Успенского монастыря» 1601 г., основанного первым историческим местночтимым святым преподобным Трифоном Вятским (1546–1612). В храмах обители описываются три иконы данной иконографии: «А в соборном храме, в Успенъе Пречистые Богородицы, образов (<...>) О. Софии Премудрость Божья, на золоте, осми пядей» [5. С. 3]. «Да складней окладных (<...>) Складни в двух цках: Успенъе Богородицы да Софии Премудрость Божья, венцы сканные» [5. С. 5]. «Да в монастыре же у архимарита Трифана в келье образов: (<...>) О. Софии Премудрость Божья, на золоте, пядница» [5. С. 16].

Икона неоднократно упоминалась в краеведческой литературе в последней трети XIX – начале XX в. «Въ Слободскомъ уѣздѣ: ...Въ селѣ Вохминскомъ – Св. Софіи – премудрости Божіей. Символическая эта икона – пре-

мудрости Божіей – весьма сходна съ иконою Новгородскаго Софійскаго собора» [6. С. 31]. Далее подробнее: «Почитаемый образъ св. Софіи Премудрости Божіей въ с. Вохмѣ. Изображеніе на иконѣ довольно рѣдкое: по срединѣ огневидный Ангелъ съ распростертыми пламенными крылами, сидящій на престолѣ, утвержденномъ на 7-ми столпахъ въ царскомъ облаченіи. На лѣвомъ плечѣ орарь, а въ лѣвой рукѣ свитокъ; подъ ногами осмигранный шаръ. По одну сторону Ангела Пресвятая Богородица, по другую – Іоаннъ Предтеча, въ ногахъ у нихъ книги, лежащія на облакахъ. Надъ Ангеломъ ликъ благословляющаго Христа Спасителя, еще выше звѣздное голубое небо и престолъ, а на немъ крестъ» [7. С. 75].

Детальное описание чудотворной иконы из Вохмы и ее почитание опубликованы в статье 1873 г. Вятских епархиальных ведомостей: «В Софійской церкви села Вохмы, в 50 верстах от г. Слободского, имеется особенно чтимая икона Св. Софії Премудрости Божіей. Икона эта давняя по происхождению и довольно редкая по своему изображению. На ней по середине изображен огневидный Ангел, с распростертыми пламенными крылами, сидящий на престоле, утвержденном на семи столбах, в царском облачении, с короною на главе и скипетром в правой руке; на левом плече – орарь, а в левой руке свиток, под ногами осмигранный шар. Изображение Ангела вмещается в круг, имеющем вид облака. С одной стороны от Ангела – Пресвятая Дева, держащая на руках Богомладенца Иисуса, с другой – св. Іоаннъ Предтеча, правою рукою указывающий на сидящего престоле Ангела, а в левой держащий развернутый свиток со словами: се Агнецъ Божій, взявша грехи мира. Под ногами Пресвятой Девы и св. Іоанна Предтечи – книги, лежащие на облаках. Надъ ангеломъ – ликъ благословляющаго Христа Спасителя и надпись: Образъ Софії Премудрости Божіей, а выше звездное голубое небо и престол, и на немъ крест; по сторонам престола по три ангела. Древнейшая икона Св. Софії существует в Новгороде в Софійском Соборе. Эта икона признается списком с Цареградской иконы Юстиниановой и, по всей вероятности, современна построению собора. (<...>) Все различие Вохминской иконы от Новгородской в том, что на ней вместо книги (Евангелія) изображен на престоле крест. Нужно полагать, что Софійская икона на Вохме древнее Вохминской церкви, которая построена в 1719 году. Из храмозданной грамоты, данной в этом году Преосвященным Алексеемъ Епископомъ Вятским, видно, что вятские челобитчики просили разрешение построить первую церковь на Вохме в честь иконы Софії Премудрости Божіей, а Преосвященный Алексей повелелъ построить церковь во имя Успения Божіей Матери, потому что Софійской иконе в Новгороде празднуютъ в день Успения Пресвятые Богородицы. По всей вероятности, икона уже тогда была на Вохме, иначе трудно объяснить, почему жители Вохмы желали иметь церковь во имя Св. Софії, а не иную какую-либо; потому что ни в г. Слободскомъ ни около него не было прежде, и в настоящее время во всей Вятской Епархіи нетъ ни одной церкви во имя Св. Софії Премудрости Божіей, и едва ли существуетъ где-либо в церквахъ Вятской Епархіи икона, по крайней мере нетъ таковой иконы, пользующейся известностью. Поэтому вохминскую икону нельзя считать и спискомъ с какой-либо местной церковной иконы. (<...>) Со времени построения церкви в селе Вохме до 1847 г. она именовалась Успенскою; в 1847 году, по случаю построения новой каменной церкви, на место деревянной, по хода-

тайству местных священноцерковнослужителей, Преосвященным Неофитом епископом Вятским она переименована Софийскою...» [8. С. 185–189].

Далее, отмечено, что нет точных сведений о времени описания причин прославления иконы на Вохме, при этом икону почитали чудотворной и носили на молебны в другие приходы, например, в 1818 и 1819 гг. в Холуницкий завод «по случаю повальной горячки в народе и падежа рогатого скота», а с 1830 по 1834 г. икону носили по разным приходам Слободского уезда, в города Слободской и Вятку [8. С. 191]. Известия Императорской археологической комиссии также сообщают, что: «...в храме есть чудотворная икона св. Софии Премудрости Божией, копия с иконы Новгородской св. Софии, написанная еще до постройки села, т.е. до 1719 г. Время и обстоятельства появления ее в селе неизвестны» [9. С. 78].

Таким образом, мы получаем вывод о том, что чудотворная икона Софии Премудрости Божией в с. Вохма была привозная, древняя, особо почитаемая, возможно, XVII в., находилась в первоначально деревянном храме, а затем под нее построили каменный, с иконы делали списки.

Один из таких списков дошел на фотоснимке, был обнаружен в фондах краеведческого отдела библиотеки имени А.И. Герцена в альбоме 1915 г. [10. Л. 4] с подписью «Образ Св. Софии. Премудрости Божией в часовне Слободского женского монастыря. Композиция – Новгородская» (рис. 3).



Рис. 3. Надпись под фото: «Образ Св. Софии. Премудрости Божией в часовне Слободского женского монастыря. Композиция – Новгородская»

Fig. 3. The inscription under the photo: "The image of St. Sophia. The Wisdom of God in the chapel of the Slobodsky convent. The composition is Novgorodskaya"

Фотография плохого качества, но все же дает возможность выполнить сравнительный анализ. Очевидно, что икона на снимке, относительно чердынской, более ранняя по времени, возможно, XVIII в. (исходя из типажей и палеографии). Икона почиталась, так как имеет накладные серебряные украшения: басма на полях, венцы Софии, Богоматери, Спасителя, Иоанна Предтечи, престола, крыльев. При этом икона той же иконографии, но чуть измененного извода: разворот престола в верхней части, венец Софии, положение голов Богоматери и Иоанна Предтечи, разворот фигуры и свитка. Кроме того, лики на иконах заметно разнятся, типыжи разноспецифичны. Сохраняется общая иконографическая структура – Новгородская. Эта же икона, точнее, список данного извода, упоминается в «Отчете по археологической поездке по Яранскому и Котельническому уездам в апреле и июле 1915 года»: «В часовне при монастыре имеются древние иконы: Софии, Премудрости Божией, типа Новгородского (<...>» [11. С. 4].

Бытование икон Софии Премудрости Божией также известно в некоторых храмах Слободского и Вятского уездов, а также есть упоминание о чтимой иконе данной иконографии в церкви села Кленовица Орловского уезда. «Образ весьма схожий с таковым же в Новгородском Софийском храме находится в церкви Климовского завода Слободского уезда и принесен туда преосвященным Ионой» [7. С. 75]. «В церкви села Никулицкого: (<...>) 49) св. Софии» [7. С. 78]. В Крестовоздвиженской церкви с. Кленовица Орловского уезда: «На левой стороне в этом же храме висит образ Софии Премудрости Божией; время написания сей иконы неизвестно. По словам некоторых прихожан, перенесена из с. Окатьева Котельнического уезда, из прихожан которого образовался приход Кленовицкий (1777 г.)» [12. С. 401].

Переходим к выводам. Получается, что образ Софии Премудрости Божией на Вятке появился во времена христианизации здешних земель, был почитаем, распространялся в виде списков с чудотворного образа, типологически принадлежал «новгородскому» изводу.

До нас памятник дошел лишь в виде позднейшего списка XIX в., но его ценность в другом: собственно вятских икон известны единицы; на сегодняшний день не существует понятие «вятская икона», не выявлены специфические характеристики. Эти слагаемые формируются именно на подписных датированных памятниках, для чего мы и вводим в научный оборот икону с надеждой дальнейшего возможное пополнение визуально-предметного ряда.

На сегодняшний день мы имеем в активе вятских икон редкий подписной датированный памятник станковой церковной живописи Вятки, принадлежащий середине XIX в., правда, находящийся за пределами Вятки, в Чердыни, но с вполне объяснимой историей создания, бытования и допустимой миграцией вкладчиков в пределах региона. Проще говоря, ее в виде вклада заказал семейный пятидесятилетний человек, финансово состоявшийся, имеющий жену, троих детей и благодарную память своему роду. Проведя определенную работу, мы установили и уточнили информацию по заказчику и исполнителю иконы. Также установлен храм, для которого на Вятке писалась вкладная икона.

Территория бытования иконы Софии Премудрости Божьей и ее списков прослежена и представлена по письменным источникам: она на сего-

дняшний день охватывает Вятский, Слободской, Котельнический, Яранский уезды.

Расширен визуальный ряд икон Софии Премудрости Божией, подтверждающий бытование разнообразных изводов данной иконографии, выполнение с них списков. Вопросы почитания чудотворной иконы – отдельные, самостоятельные вопросы, стоящие за рамками данного искусствоведческого исследования.

Важнейший вывод по статье: поиск вятских икон не ограничен современными пределами Вятской епархии и Кировской области. Следует напомнить, что между Вяткой и Чердынью с конца XVI в. существовали прочные историко-культурные связи. Первоначально два региона духовно соединила личность преподобного Трифона Вятского Чудотворца, первого святого Вятской земли. С середины XVII по конец XVIII в. эти контакты были обусловлены тем, что Чердынь входила в состав учрежденной в 1657 г. Вятской и Великопермской епархии с центром в Вятке (Хлынове): 5 (15) декабря 1657 г. Соборным определением и повелением Патриарха Никона была учреждена Вятская епархия [13. С. 478], начавшая свою деятельность в 1658 г. с приездом в кафедральный город Хлынов первого епископа Александра, которому был дан титул «Вятского и Великопермского» [13. С. 478].

Предстоит отдельное изучение вопроса иконографии-изводов вятских икон и списков святой Софии в виде самостоятельного материала по мере накопления изобразительного ряда с дальнейшим установлением местонахождения памятников, атрибуции, вопросов истории и почитания.

Исследование расширяет знание о церковном художественном наследии Вятки, пополняет новым подписным датированным памятником, полезно в областях культуры, образования, сферы внешнего и внутреннего туризма, регионоведения.

Список источников

1. *София* Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России: [Каталог] / Мин. культуры РФ, ГТГ. М. : Радунца, 2000. 381 с.
2. *Церковные приходы*. Родная Вятка. URL: <https://rodnaya-vyatka.ru/churches/520> (дата обращения: 22.01.2021).
3. *Мохова Г.А.* Вятские иконописцы / Киров. обл. худож. музей им. В.М. и А.М. Васнецовых. Киров, 2001. 176 с.
4. *Поколения* Пермского края. URL: <https://pokolenia.permkrai.ru/> (дата обращения: 20.01.2021).
5. *Дозорная* книга Хлыновского Успенского монастыря, городского приказчика Федорова Резанцева, 7109 (1601) году // Памятная книжка Вятской губернии за 1902 г. Отдел II. Вятка, 1903. С. 1–35.
6. *Чудотворные* и особо почитаемые иконы в Вятской губернии // Календарь Вятской губернии за 1880 год. Вятка, 1879. С. 30–33.
7. *Спицын А.А.* Каталог древностей Вятского края. Ч. XI // Календарь Вятской губернии. Вятка, 1882. С. 68–90.
8. *П.К.* Икона Св. Софии Премудрости Божией в селе Вохме Слободского уезда // Вятские епархиальные ведомости. 1875. № 6 неофиц. С. 185–191.
9. *Известия* Императорской археологической комиссии. Вып. 48. СПб., 1913. 136 с.
10. *Альбом* церковных древностей Вятской губернии [Изоматериал] / сост. Вят. учен. арх. комис. Вятка, 1915. 106 л. Киров. обл. науч. б-ка им. А.И. Герцена, Краевед. отд.

11. Отчет по археологической поездке по Яранскому и Котельничскому уездам в апреле и июле 1915 года. Вятка, 1916. 32 с.

12. Описание приходов Вятской епархии // Вятская епархия. Историко-географическое и статистическое описание (с картой Вятской губернии). Издание редакции Вятских епархиальных ведомостей. Вятка, 1912. 665 с.

13. Вятская епархия // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 1: А–Вихрь. СПб., 1905. 478 с.

References

1. Lifshits, L.I. (ed.) (2000) *Sofiya Premudrost' Bozhiya. Vystavka russkoy ikonopisi XIII–XIX vekov iz sobraniy muzeev Rossii* [Sophia the Wisdom of God. An exhibition of Russian icons of the 13th–19th centuries from the collections of Russian museums]. Moscow: Radunitsa.

2. Rodnaya Vyatka. (n.d.) *Tserkovnye prikhody* [Church parishes]. [Online] Available from: <https://rodnaya-vyatka.ru/churches/520> (Accessed: 22nd January 2021).

3. Mokhova, G.A. (2001) *Vyatskie ikonopistysy* [Vyatka icon painters]. Kirov: [s.n.].

4. pokolenia.permkrai.ru. (n.d.) *Pokoleniya Permskogo kraia* [Generations of the Perm Region]. [Online] Available from: <https://pokolenia.permkrai.ru/> (Accessed: 20th January 2021).

5. Anon. (1903) Dozornaya kniga Khlynovskogo Uspenskogo monastyrya, gorodskogo prikazchika Fedorova Rezantseva, 7109 (1601) godu [The watch book of the Khlynovsky Assumption Monastery, city clerk Fedorov Rezantsev, 7109 (1601)]. In: *Pamyatnaya knizhka Vyatskoy gubernii za 1902 g.* [Pamyatnaya Knizhka of the Vyatka province for 1902]. Part II. Vyatka: [s.n.]. pp. 1–35.

6. Anon. (1879) Chudotvornye i osobo pochitaemye ikony v Vyatskoy gubernii [Miraculous and especially revered icons in the Vyatka province]. In: *Kalendar' Vyatskoy gubernii za 1880 god* [Calendar of the Vyatka province for 1880]. Vyatka: [s.n.]. pp. 30–33.

7. Spitsyn, A.A. (1882) Katalog drevnostey Vyatskogo kraia. Ch. XI [Catalog of antiquities of the Vyatka region. Part XI]. In: *Kalendar' Vyatskoy gubernii* [Calendar of the Vyatka province]. Vyatka: [s.n.]. pp. 68–90.

8. P.K. (1875) Ikona Sv. Sofii Premudrosti Bozhiey v sele Vokhme Slobodskogo uezda [Icon of St. Sophia of the Wisdom of God in the village of Vokhma, Slobodsky district]. *Vyatskie eparkhial'nye vedomosti*. 6. pp. 185–191.

9. Anon. (1913) *Izvestiya Imperatorskoy arkhologicheskoy komissii*. 48.

10. Vyatka Scientific Archival Commission (1915) *Al'bom tserkovnykh drevnostey Vyatskoy gubernii [Izomaterial]* [Album of Church Antiquities of the Vyatka Province [Izomaterial]]. Vyatka: [s.n.].

11. Anon. (1916) *Otchet po arkhologicheskoy poezdke po Yaranskomu i Kotel'nichskomu uездam v aprele i iyule 1915 goda* [Report on an archaeological trip to Yaransky and Kotelnichsky districts in April and July 1915]. Vyatka: [s.n.].

12. Anon. (1912) *Opisanie prikhodov Vyatskoy eparkhii* [Description of the parishes of the Vyatka diocese]. In: *Vyatskaya eparkhiya. Istoriko-geograficheskoe i statisticheskoe opisanie (s kartoy Vyatskoy gubernii)* [Vyatka diocese. Historical, geographical and statistical description (with a map of the Vyatka province)]. Vyatka: Vyatskie eparkhial'nye vedomosti.

13. Anon. (1905) *Vyatskaya eparkhiya* [The Vyatka diocese]. In: Andreevsky, I.E. (ed.) *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona* [The Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]. Vol. 1. St. Petersburg: Semenovskaya Tipolitografiya.

Сведения об авторах:

Кривошеина Н.В. – доктор искусствоведения, профессор кафедры технологии и дизайна Вятского государственного университета (Киров, Россия). E-mail: iconaVyatka@yandex.ru

Крупина О.В. – аспирант кафедры технологии и дизайна Вятского государственного университета, заведующая отделом научной и выставочной деятельности Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых (Киров, Россия). E-mail: olgakrupina@yandex.ru

Паршакова А.А. – студентка кафедры материаловедения и основ конструирования Вятского государственного университета (Киров, Россия). E-mail: a.a.parshakova@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about authors:

Krivosheina N.V. – Vyatka State University (Kirov, Russian Federation). E-mail: icona-Vyatka@yandex.ru

Krupnina O.V. – Vyatka Art Museum named after V. M. and A.M. Vasnetsov; Vyatka State University (Kirov, Russian Federation). E-mail: olgkrupina@yandex.ru

Parshakova A.A. – Vyatka State University (Kirov, Russian Federation). E-mail: a.a.parshakova@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests

*Статья поступила в редакцию 25.05.2021;
одобрена после рецензирования 12.10.2022; принята к публикации 15.05.2024.*

*The article was submitted 25.05.2021;
approved after reviewing 12.10.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 73/76+725.1:78/79(571.14)

doi: 10.17223/22220836/54/13

ЗДАНИЕ НОВОСИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

Владимир Николаевич Курилов

*Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств
им. А.Д. Крячкова, Новосибирск, Россия, kuri_love@mail.ru*

Аннотация. Новосибирский государственный академический театр оперы и балета, являющийся памятником архитектуры федерального значения, считают брендом города большинство жителей мегаполиса. Архитекторы и дизайнеры активно поддерживают это мнение. Однако отношение многих ответственных за продвижение имиджа Новосибирска как туристического и культурного центра далеко не однозначно к этому зданию. Анализируя драматические факты проектирования, строительства и изменение статуса в градостроительной ситуации, а также в сознании разных общественных групп, автор находит аргументы в оправдание устоявшегося символа города.

Ключевые слова: театр, городской пейзаж, Новосибирск, графический дизайн, конструктивизм, неоклассицизм

Для цитирования: Курилов В.Н. Здание Новосибирского государственного академического театра оперы и балета в изобразительном искусстве и дизайне // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 146–154. doi: 10.17223/22220836/54/13

NOVOSIBIRSK STATE ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER IN FINE ARTS AND DESIGN

Vladimir N. Kurilov

*Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts,
Novosibirsk, Russian Federation, kuri_love@mail.ru*

Abstract. The Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theater is an architectural monument of federal significance. Most of the metropolis residents consider it as the brand of the city. Architects and designers strongly support this opinion. However, the attitude of the artists towards this building is rather contradictory. The author explores the ambiguous reflection of the image of the opera house in the works of Novosibirsk artists of different periods. He goes into detail describing the internal political situation during the design and construction of the theater, which has far-reaching consequences in every area of life. He also finds the root causes of this not only in the creative attitudes of the painters, but also in the building itself, its architectural style, town planning, artistic features, historical, social and political vicissitudes associated with it. The policy of the authorities was expressed in the establishment of total control over creative organizations, the rapid change and imposition of stylistic attitudes in the 1930s, which led to the violent breakdown of the creative positions of recognized masters. There were significant economic costs associated with the reconstruction of most of recently erected buildings. There took place unjustified reprisals against designers and builders either. The final result of the global construction is viewed not just as a theater building, but as a monument to the official imperial policy in general and in the field of culture in particular. In addition to the image assessment, the status of the

building in the urban planning situation of the city also changed over time. Building around it became denser, the unsuccessful park design of the theater square with the construction of a dense sculptural group in front of the building and the haphazard construction of high-rise buildings in the background led to the object's loss of compositional dominance in the city center. As a result, some authors became interested in it but some of the artist skept indifferent not only to the theatre but to Novosibirsk as well. Their works are always esteemed comprehensively from the historical, social and art history points of view. The classification of the urban landscape, developed by the author in previous articles, helps him to approach the study systematically. He is able now to determine the role of the object of study in works of fine art and graphic design and the significance of this object for the artists themselves.

Keywords: theater, cityscape, Novosibirsk, graphic design, constructivism, neoclassicism

For citation: Kurilov, V.N. (2024) Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theater in fine arts and design. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 146–154. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/13

Примечательно, что проектировалось и строилось это здание не в качестве оперного театра. Анекдотичная история: строили совсем другое, а получился оперный театр – имеет, однако, весьма драматический контекст. Уже возведенное здание имело иное назначение – Дворец науки и культуры (ДНиК). Возведенное к 1933 г. в основных объемах здание ДНиК, «построенное по новой технологической схеме синтетического театра планетарно-панорамного типа художника М.И. Курилко и архитектора Т.Я. Бардта по проекту архитектора А.З. Гринберга» [1. С. 84]. 1930-е гг., переломный этап в истории страны, роковым образом изменил не только внешний облик, но и назначение этого сооружения. Главные изменения заключались в новой политике и директивных указаниях ВКП(б) всем творческим союзам на смену стилистических направлений: отказ от левацких экспериментов и переход к социалистическому реализму в искусстве, неоклассицизму в архитектуре. «...Благодаря консерватизму вкусов вождей партии официальная позиция новой власти тяготела скорее к точке зрения культурной преемственности, хотя и не вполне последовательно» [2. С. 274]. Это привело к раздору в стане бывших союзников. Курилко и Бард, закоренелые академисты, согласились, что в проекте Гринберга «сухой конструктивный стиль фасадов, бедность архитектуры и желательно иметь большую декоративность и богатство» [3. С. 55]. Ярые конструктивисты (в недавнем прошлом) И.А. Бурлаков и Б.А. Гордеев подвергли «особо острой критике» конструктивистский проект Гринберга, заявив, что «эта мода прошла», а также новации «сложной механизации» Курилко и Бардта, призвав к пересмотру внутренней организации в сторону традиционного театра. «В августе 1935 года комиссия Научно-технического совета (НТС) Наркомпроса (Москва) постановила изменить проект ДНиК в соответствии с требованиями театра оперы, балета и драмы традиционного типа и потребовала упростить специальное сценическое оборудование театра. Командированный в Новосибирск из Москвы архитектор Г.М. Данкман подготовил проект перестройки здания под оперный театр...» [4. С. 252]. При этом репрессиям подвергли не только конкурировавших между собой архитекторов разных стилистических школ, но и заодно инженеров за превышение сметной стоимости строительства, избежать которой никак не удалось бы, учитывая значительные переделки. И все же в итоге несмотря на кардинальное изменение стилистики здания, к чести архитекто-

ров они смогли показать превосходный результат. Тот факт, что в конструктивистском «аскетическом и бедном проекте архитектора Гринберга» были заложены классические основы симметрии и купольная конструкция, помог новым разработчикам удачно трансформировать фасады в ордерную систему классицизма. «Здание реконструировано под театр оперы и балета во 2-й архитектурно-планировочной мастерской Моссовета по проекту архитекторов А.Б. Куровского, В.С. Биркенберга и Б.А. Гордеева по технологическому варианту архитектора Г.М. Данкмана, расчеты конструкций выполнены инженером Л.М. Гохманом» [3. С. 113]. На Всемирной выставке 1937 г. в Париже макет театрального здания был удостоен Гран-при. «Можно порадоваться, что реконструкция театра оказалась в руках высоких профессионалов» [5. С. 11]. С тех пор город Новосибирск уже не идентифицируется без здания оперного театра.

Разумеется, строительство такого гигантского объекта в еще небольшом сибирском провинциальном городке привлекало внимание всех жителей Новосибирска, в том числе и немногочисленных художников. В 1930-е гг., в процессе долгого строительства этого здания, художники изображали его в скетчах, репортажных рисунках для газет. Таков дружеский шарж Н.М. Фукина 1933 г. показывающий «летучее совещание» архитекторов на строительстве ДНиК [7. С. 39]. Или набросок Г.Г. Ликмана 1934 г., где стройка с уже воздвигнутым куполом видна в просвете между зданиями Дома Ленина и Промбанка (нынешняя мэрия). Жанровый рисунок для газеты А.Д. Силича «Готовимся к весне» 1935 г. воспроизводит уборку снега на улице [8. С. 10]. Здесь купол сооружения в центре композиции изображен самодостаточным и эффектным объектом городской среды, несмотря на то, что зажат с двух сторон уходящими в перспективу фасадами зданий. Заметим, что открытие театра состоится только через десять лет. «К сожалению, эпоха конструктивизма, функционализма, символического романтизма почти никак не отразилась в станковой живописи новосибирцев того времени» [9. С. 293]. Сколько-нибудь значительных произведений с видами столь серьезной для всей страны стройки так и не появилось. Однако длительный период строительства давал работу художникам, декорирующим огромные строительные леса со стороны Красного проспекта к пролетарским праздникам.

Общеизвестно пренебрежительное отношение художников к городскому пейзажу Новосибирска. Вероятно, это отражение настроений большинства его немалого населения. На протяжении более чем столетней истории он был и остается перевалочным пунктом в сознании многих людей, хотя для многих реально этот пункт так и остался конечным. Большинство художников не идентифицируют себя с местом жительства, со своим городом. Он кажется им недостойным воспроизведения на полотнах. Облик сибирской столицы никогда не вдохновлял их. Чрезвычайно плодотворный Александр Шуриц, например, честно признавался, что его никогда не привлекал городской пейзаж Новосибирска. И таково мнение большинства живописцев. Хотя, пожалуй, не найти ни одного художника, который бы хоть раз не пытался воспроизвести наш город. Разумеется, каждый делал это по-своему. У каждого были свои мотивы, свои побуждения и свои предубеждения. Свои методы и своя стилистика. Свои мысли и свои чувства.

Наиболее грандиозное впечатление театр производил во второй половине 1940-х, когда он только начал функционировать, площадь перед ним была расчищена от деревянных строений и на этом месте создано что-то вроде открытого регулярного французского партерного парка, а задний план был девственно чистым. Но это счастливое для здания время не было запечатлено на полотнах живописцев. И только редкие фотографии тому свидетельство. Черно-белыми фотографиями и воспользовался в наши дни Михаил Казаковцев, написав грандиозную серию ностальгических картин. В этой серии новосибирский оперный театр занимает почетное место [10. С. 51, 81, 105].

Для усиления эмоционального воздействия театра на людей его должна окружать большая открытая незастроенная площадка, чистая охранная зона. Это было предусмотрено проектом 1930–1940 гг., но об этом быстро забыли. Здание отгородили от города на уровне Красного проспекта мощной активной скульптурной группой с Лениным во главе. Парк перед оперным зарос высокими деревьями с плотными кронами. На складывающееся заниженное градостроительное значение оперного театра в структуре городской среды обращают внимание многие художники еще с 1930-х гг., когда здание находилось в процессе строительства. Как ни стараются художники поместить это здание в центр композиции, с какого бы ракурса ни подходили к нему, в реальной ситуации всю грандиозность его передать невозможно. Казалось бы, стрелки Вокзальной магистрали и улицы Ленина выходят на главный фасад театра и он должен открыться во всей красе. Но каждый раз мешает окружающая застройка. Все эти явные градостроительные недоразумения, безусловно, воздействовали на снижение доминирующей роли здания в структуре центра города и его визуального бренда.

Тем не менее значение здания оперного театра в Новосибирске как главного символа города признано большинством жителей буквально с момента его открытия. Именно с этого времени он занял прочное место в кинохрониках, наборах фотооткрыток и фотоальбомах. Нас, давно рисующих акварельные виды города, всегда беспокоила мысль, почему никто не догадается издать набор открыток с рисованными видами Новосибирска. Объяснить это можно тем, что подавляющее большинство местных художников не считали городской пейзаж провинциального индустриального Новосибирска достойным воспроизведению на своих полотнах. А те немногие живописцы и графики, кто все же уделял большое внимание урбанистике города, ставили для себя совсем другие задачи, нежели открыточное тиражирование его видов. С начала 2000-х гг. мы серьезно задумались над восполнением этого пробела, разработав несколько вариантов таких наборов и даже запатентовав один из них. Издать тираж таких открыток у нас не было средств. Считая, что в продвижении имиджа Новосибирска более всего должна быть заинтересована мэрия, мы безуспешно пытались продвинуть свой проект через департаменты культуры, образования и даже через посредничество Новосибирского отделения Союза журналистов России. Увы, в мэрии были другие приоритеты, она всегда была неприступна для нас, хотя было потрачено много времени на оформление безуспешных заявок на различные гранты. Но мы не отказались от своей идеи и, спустя десятилетие, смогли осуществить ее, найдя спонсора в лице руководителя строительной фирмы «Полис-строй», которая полностью оплатила тысячный тираж. Этот первый в Новосибирске тираж аква-

рельных видов города в 2009 г. достаточно быстро разошелся благодаря содействию городской сети газетных киосков «Экспресс». На обложке набора красовалось, разумеется, главное здание города. Воодушевленные долгожданным успехом и получив небольшую маржу от продаж, мы на эти средства самостоятельно начали печатать разрозненные открытки и распространять их через сувенирные киоски и книжные магазины, впоследствии открыв ИП. Поначалу продавцы с удовольствием брали оригинальную продукцию на реализацию, и мы стали расширять ассортимент, выпуская футболки, пакеты, календари и другую сувенирную продукцию с видами города (рис. 1). Увы, успех был недолгим. Некоторые магазины были поглощены крупными московскими и отказались от нашей продукции, другие требовали снижения стоимости до уровня дешевого китайского многотиражного ширпотреба, что было нереально, а третьи просто закрывались и бесследно исчезали вместе с нашей продукцией. По причине полного разорения ИП пришлось закрыть [11. С. 59]. Позднее, в 2011 г., вышел наш новый набор открыток с видами города по заказу администрации Железнодорожного района Новосибирска в связи с 75-летием этого района. Следом стали выпускать открытки и другие акварелисты: Вера Брусенко, Наталья Табатчикова и др.



Рис. 1. Курилов В.Н. (р. 1957) Футболка с рисунком оперного театра. Проект автора. 2010 г.

Fig. 1. Kurilov V. N. (b. 1957) T-shirt with a drawing of the opera house. The author's project. 2010.

Знаменитое здание не могло не появиться на упаковке качественной новосибирской продукции, и прежде всего кондитерской. Новосибирская шоколадная фабрика, одна из лучших в стране в то время, выпускала шикарный двухъярусный набор шоколадных конфет с рисованным оперным театром на верхней крышке упаковки, а по периметру объемной восьмигранной коробки изображена вся панорама площади перед оперным театром (рис. 2). Когда этот подарочный набор впервые появился на прилавках, он привлекал неизменное внимание покупателей и многие годы пользовался исключительным спросом. Существовало много и другой упаковки с изображением оперного театра.



Рис. 2. Упаковка набора шоколадных конфет. Автор неизвестен. Фото автора статьи

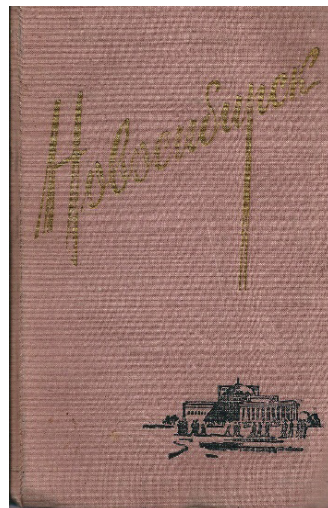
Fig. 2. Packaging of a set of chocolates. The author is unknown. Photo of the author of the article

Дизайнеры отдавали должное этому зданию как безусловному бренду города. Однако относительно Новосибирского оперного театра мы не раз слышали мнения ответственных работников, выступающих заказчиками той или иной продукции, чтобы в качестве графического изображения на ней было что угодно, только не оперный, который «всем набил оскомину». Это распространенное мнение существует с советских времен. И все же в Новосибирске не найти бренда, равного зданию оперного. Мы всегда стремились показать свежие образы этого объекта, чтобы опровергнуть нелестное мнение не только в среде заказчиков, но и среди своих студентов, вместе с которыми выполнили немало работ, отмеченных высокими оценками и дипломами международных выставок. Оспаривать факт присутствия изображения театра на всевозможных носителях в качестве айдентики Новосибирска невозможно. Но это и подтверждает его свойства общепринятого бренда. Примеров тому бесконечное множество: обложки книг, справочников, билетов, афиш и т.д. Каждое печатное издание о городе, в каком бы виде оно не было подано, без изображения главного здания города не обходится. Его изображали очень многие художники, чья жизнь была связана с Новосибирском. Николай Грицюк известен как художник-станковист, но и в качестве иллюстратора он успел запечатлеть наш город и его неизменный символ (рис. 3).

Рис. 3. Новосибирск. Книга-справочник составлена коллективом авторов под руководством Н.Н. Протопопова.

Художник И.Е. Вяткин. Новосибирск. 1957. Фото автора в ГЦИНК им. Н.П. Литвинова

Fig. 3. Novosibirsk. The reference book was compiled by a team of authors under the direction of N.N. Protopopov. Artist I. E. Vyatkin Novosibirsk. 1957. Photo of the author in the State Scientific Research Center named after N. P. Litvinov



В советское время много внимания уделялось монументальному искусству. Фасады и интерьеры общественных зданий часто украшались гигантскими панно, барельефами, фресками, витражами и т.д. Кое-что сохранилось и до наших дней. В оформленном витражами станции метро «Речной вокзал» художник В.П. Сокол обошелся без идеологической подоплеки. Здесь, как в иллюминаторах теплохода, представлены сибирские города с их знаковыми архитектурными сооружениями. Герой нашего исследования и здесь занимает центральное место (рис. 4). Дизайн сувенирной продукции находит новые формы самовыражения, иногда обращаясь к забытым древним приемам, но уже с применением современных технических средств. Такова серия объемных сувенирных открыток Никиты Кутенкова, среди которых и наш Театр оперы и балета (рис. 5).



Рис. 4. Сокол В.П. (1927–1990) Мозаика на станции метро «Речной вокзал». Фото автора
Fig. 4. Sokol V. P. (1927–1990) Mosaic at the «River station» metro station. Photo of the author



Рис. 5. Кутенков Н. Объемная открытка. Фото автора в Музее истории архитектуры Сибири им. С.Н. Баландина

Fig. 5. Kutenkov N. Voluminous postcard. Photo of the author in the Balandin Museum of the History of Architecture of Siberia

Бесспорно, здание Театра оперы и балета считается брендом города Новосибирска, расположенное на центральной площади города, самое большое театральное здание в России, выдающееся с архитектурной точки зрения. Драматичная история его возведения, трагическая судьба его архитекторов и строителей, знаменательная дата открытия, череда не столь давних скандальных событий, вырвавшихся из внутритеатрального пространства, делают его объектом особого внимания не только для жителей города. Являясь памятником федерального значения, важным государственным объектом, он внешне и внутренне всегда считался выражением официальной имперской политики в сфере культуры и потому, в пику этой политике, часто игнорировался художниками, и без того обходящими любовью Новосибирск. При этом, признавая исключительные художественные, архитектурные, исторические качества здания, большинство архитекторов, художников, дизайнеров, других категорий жителей признают его брендом города, возможно, за неимением более достойного. В этом качестве он и нашел свое отражение во многих произведениях изобразительного искусства и дизайна, более чем другие архитектурные объекты Новосибирска.

Список источников

1. Пивкин В.М. Статья. На дыбу жизни поднят я судьбою... // Дарование. 1997. № 3. 92 с.
2. Жидков В.С. Театр и власть. 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости». М.: Алетей А, 2003.
3. Пивкин В.М., Евстешина Д.С. Архитектор Т.Я. Бардт: известный и неизвестный. Новосибирск: ГАУ НСО НПЦ, 2005. 138 с.
4. Невзгодин И.В. Конструктивизм в архитектуре Новосибирска. Новосибирск: ГАУ НСО НПЦ, 2013. 318 с.
5. Баландин В.С. Здание новосибирского театра оперы и балета. Концептуальные парадоксы // Творчество и современность: сетевое издание. 2020. № 1 (12). С. 6–12. URL: <http://www.nsktvs.ru/node/235>
6. Ложкин А. Оперный. Проектирование // Журнал ПРО. Проект Россия. 2005. № 22 (2). 62 с.
7. Архитектор Борис Гордеев. К 110-летию со дня рождения. 1903–1943. Жизнь, отданная городу / сост. В.П. Капустин, Е.А. Кузнецова. Новосибирск: ГАУ НСО НПЦ, 2013. 48 с.
8. Сибирь в графике Александра Силича. Возвращение забытых имен / сост. В.П. Капустин, Т.Н. Тарновская, Е.М. Шукина; вступ. ст. С.П. Голиковой. Новосибирск: Белая стена, 2011. 48 с.
9. Курилов В.Н. Архитектурный пейзаж Новосибирска в аспекте изобразительного искусства. Приближение к теме // Баландинские чтения. 2015. Т. X, ч. 2. С. 288–300.
10. Новосибирск. Портрет города. Городские пейзажи Михаила Казаковцева. Новосибирск: [б.и.], 2017.
11. Курилов В.Н. Архитектурный пейзаж Новосибирска в графическом дизайне конца XX – начала XXI века на примерах собственных разработок // Интерактивная наука: ежемес. междунар. науч. журнал. 2017. № 12. 130 с.

References

1. Pivkin, V.M. (1997) Stat'ya. Na dybu zhizni podnyat ya sud'boyu... [Article. On the rack of life I am raised by fate...]. *Talent*. 3.
2. Zhidkov, V.S. (2003) *Teatr i vlast'. 1917–1927. Ot svobody do "osoznannoy neobkhodimosti"* [Theater and power. 1917–1927. From freedom to "conscious necessity"]. Moscow: Aleteyya.
3. Pivkin, V.M. & Evsteshina, D.S. (2005) *Arkhitektors T.Ya. Bardt: izvestnyy i neizvestnyy* [Architect T.Ya. Bardt: known and unknown]. Novosibirsk: GAU NSO NPC.
4. Nevzgodin, I.V. (2005) *Konstruktivizm v arkhitekture Novosibirska* [Architecture of Novosibirsk]. Novosibirsk: SB RAS.

5. Balandin, V.S. (2020) Zdanie novosibirskogo teatra opery i baleta. Kontseptual'nye paradoksy [The building of the Novosibirsk Opera and Ballet Theater. Conceptual paracons]. *Tvorchestvo i sovremennost': setevoe izdanie*. 1(12). [Online] Available from: <http://www.nsktvs.ru/node/235>. pp. 6–12.
6. Lozhkin, A. (2005) Opernyy. Proektirovanie [The Opera Theatre. Design]. *Zhurnal PRO. Proekt Rossiya*. 22(2).
7. Kapustin, V.P. & Kuznetsova, E.A. (2013) *Arkhitekt Boris Gordeev. K 110-letiyu so dnya rozhdeniya. 1903–1943. Zhizn', otdannaya gorodu* [Architect Boris Gordeev. For the 110th anniversary of his birth. 1903–1943. A life given to the city]. Novosibirsk: GAU NSO SPC.
8. Kapustin, V.P., Tarnovskaya, T.N. & Shchukina, E.M. (2011) *Sibir' v grafike Aleksandra Silicha. Vozvrashchenie zabytykh imen* [Siberia in the graphics of Alexander Silich. The return of forgotten names]. Novosibirsk: Belaya Stena.
9. Kurilov, V.N. (2015) Arkhitekturnyy peyzazh Novosibirsk v aspekte izobrazitel'nogo iskusstva. Priblizhenie k teme [An architectural landscape of Novosibirsk in the aspect of fine arts. Approximation to the topic]. *Balandinskije chteniya*. 10(2). pp. 288–300.
10. Kazakovtsev, M. (2017) *Novosibirsk. Portret goroda. Gorodskie peyzazhi Mikhaila Kazakovtseva* [Novosibirsk. A portrait of the city. Urban landscapes by Mikhail Kazakovtsev]. Novosibirsk: [s.n.].
11. Kurilov, V.N. (2017) Arkhitekturnyy peyzazh Novosibirsk v graficheskom dizayne kontsa XX – nachala XXI vekov na primerakh sobstvennykh razrabotok [The architectural landscape of Novosibirsk in graphic design of the late 20th – early 21st centuries using examples of our own developments]. *Interaktivnaya nauka*. 12.

Сведения об авторе:

Курилов В.Н. – доцент, профессор кафедры коммуникационного дизайна Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова (Новосибирск, Россия). E-mail: kuri_love@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kurilov V.N. – professor Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russia). E-mail: kuri_love@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 29.04.2021;
одобрена после рецензирования 04.01.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 29.04.2021;
approved after reviewing 04.01.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК УДК 7.072

doi: 10.17223/22220836/54/14

ЖУРНАЛ MARG КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ИНДИИ 1930–1950-х гг.

Арина Михайловна Логинова

*Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия;
Уральский федеральный университет им. Первого президента России Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия, arinaloginova42@gmail.com*

Аннотация. Художественная жизнь Индии первой половины XX в. отмечена двумя важными процессами: Бенгальским Возрождением и зарождением модернизма. В это время в стране начинают работать различные творческие объединения и клубы, открываются образовательные учреждения, связанные с именами известных художников и деятелей культуры, а также появляются издания, освещающие наследие местных и зарубежных мастеров. В статье рассматривается журнал Marg как ценный источник информации о художественной жизни Индии 1930–1950-х гг., который наряду с описанием культурных процессов середины XX в. дает представление о становлении художественной критики в Индии.

Ключевые слова: Marg, Бенгальское Возрождение, Индия, модернизм, художественная жизнь, XX в., Рабиндранат Тагор

Для цитирования: Логинова А.М. Журнал Marg как один из источников художественной жизни Индии 1930–1950-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 155–167. doi: 10.17223/22220836/54/14

Original article

MARG MAGAZINE AS ONE OF THE SOURCES OF THE ARTISTIC LIFE OF INDIA IN THE 1930S AND 1950S

Arina M. Loginova

*Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russian Federation;
Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,
Ekaterinburg, Russian Federation, arinaloginova42@gmail.com*

Abstract. In the first half of the twentieth century, Indian art was undergoing major transformations that radically changed its pictorial language.

Domestic and foreign researchers paid their attention to the art of India in the first half of the century. So, among Western authors, I would like to highlight a contemporary of these processes, William George Archer, British art critic Parthu Mitter who studied the formation of modern Indian painting and the relationship of Indian and European art, as well as the largest specialist in the field of painting of the Bengal Renaissance and early Indian modernism R. Shiva Kumar. Among the Russian-speaking authors, I would like to highlight the works of I.I. Sheptunova who considered the art of the beginning of the century as a transitional period from the well-established medieval schools of miniature to modern painting, S.I. Potabenko whose works refer to the art of the region of New and Modern times, as well as T.G. Skorokhodova who considers the history and philosophy of India of the twentieth century, as well as the links between East and West. However, the process of

the birth of modernism in India is still little consecrated in the Russian-language scientific literature.

The artistic life of India in the first half of the twentieth century was marked by two important processes: the Bengal Renaissance and the birth of modernism. At this time, various creative associations and clubs began to work in the country, educational institutions associated with the names of famous artists and cultural figures were opened, and publications appeared covering the heritage of local and foreign masters. In addition to the works of witnesses of these processes: memoirs, interviews, diaries – which are included in the works of these researchers, it is worth noting that an interesting but poorly studied source is the Marg magazine, which began to be published in October 1946. The article considers Marg magazine as a valuable source of information on the artistic life of India in the 1930–1950s which, along with a description of the cultural processes of the mid-20th century, gives an idea of the formation of art criticism in India.

Since the early years of its existence, Marg has set a high tone for the coverage of art in the press. The magazine was one of the first examples of an art history approach to the study and understanding of works of art from both the past and present of Indian art. Conceived as a “path” to creating and maintaining a new society, the magazine quickly became one of the most respected publications on art and architecture in the region. Written by researchers and experts, today Marg is not only an example of the beginning of art criticism in the country, but also a valuable source of information about the artistic life of India in the second quarter of the twentieth century, the works and personalities of authors who created a new visual culture of the country.

Keywords: Marg, Bengali Renaissance, India, modernism, artistic life, XX century, Rabindranath Tagore

For citation: Loginova, A.M. (2024) Marg magazine as one of the sources of the artistic life of India in the 1930s and 1950s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 54. pp. 155–167. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/14

В первой половине XX столетия искусство Индии переживает крупные трансформации, коренным образом изменившие его изобразительный язык.

Художественная жизнь страны этого времени многогранна: в этот период образуются различные творческие объединения, клубы, начинают издаваться журналы, в которых печатались репродукции художников, а также открываются новые учебные заведения, в которых в качестве преподавателей выступают известные художники и деятели культуры, – все это послужило мощным толчком для развития нового искусства, отличного от средневековых канонов искусства Моголов.

Свое внимание на искусство Индии первой половины века обращали отечественные и зарубежные исследователи. Так, среди западных авторов хочется выделить современника названных процессов Уильяма Джорджа Арчера, работавшего над описанием индийского современного искусства и жившего в Индии с 1937 по 1947 г. Становление современной индийской живописи, а также взаимосвязи индийского и европейского искусства, проявившие себя во второй четверти XX в., освещены в работах британского исследователя Партии Миттера, чья книга «Триумф модернизма: художники Индии и авангард – 1922–1947» стала одним из важных исследований в своей области. На сегодняшний день крупнейшим специалистом в области живописи Бенгальского ренессанса и раннего индийского модернизма является искусствовед Р. Шива Кумар – куратор самой крупной выставки живописи Рабиндраната Тагора, автор ряда книг и статей. Среди русскоязычных авторов хочется отметить работы И.И. Шептуновой, которая рассматривала искусство начала века как переходный период от устоявшихся средневековых школ ми-

ниатюры к современной живописи, и С.И. Потабенко, чьи труды обращаются к искусству региона Нового и Новейшего времени. Важными для понимания культурных процессов, происходивших в стране в этот период, являются работы Т.Г. Скороходовой, обращенные к истории и философии Индии XX столетия, а также связям между Востоком и Западом. Однако процесс зарождения модернизма в Индии до сих пор является мало освещенным в русскоязычной научной литературе. Кроме работ свидетелей этих процессов – мемуаров, интервью, дневников, – которые входят в труды указанных исследователей, стоит заметить, что интересным, но слабоизученным источником является журнал *Marg*, начавший издаваться с октября 1946 г. На сегодняшний день изданию посвящен ряд малочисленных статей, среди которых можно назвать работу Рейчел Ли «Журнал *Marg*: знакомство с архитектурным модерном»¹, освещающую вопросы архитектуры на страницах журнала, и статью Девики Сингх «Подходя к прошлому Великих Моголов в индийской художественной критике: случай *Marg* (1946–1963)»². Наряду с описанием художественной жизни середины XX в. *Marg* дает представление о становлении художественной критики в Индии.

В целом, говоря об изменениях в изобразительном искусстве Индии в первой половине столетия, хочется отметить два важных процесса. В первую очередь, это процесс Бенгальского Возрождения, или, как его еще называют, Бенгальского Ренессанса – ответ на многолетнюю британскую колонизацию, связанный с процессом модернизации, приведший к тому, что коренная культура Индии во всем ее многообразии оказалась под угрозой исчезновения. Писатели и поэты, художники и музыканты в этот период обращались к многогранной традиционной культуре страны. Все это было тесно переплетено между собой и в сумме дало огромный толчок для развития Индии в целом и Бенгалии в частности. Литераторы задавали тон всему происходящему вокруг, занимались формированием и воспитанием сознания нового поколения, учили любви к своей Родине и к родной культуре. Главной темой новой бенгальской литературы, зародившейся во время подъема национальной борьбы, стал человек. Она показывала молодым художникам новые пути развития их творчества. Живопись Бенгальского Возрождения пришла на смену устоявшимся средневековым школам, таким как Могольская школа (XVI–XIX); школы Хадоти и Кишангарха, Меварский, Джодпурский и Джайпурский стили, распространившиеся во времена правления Раджпутских правителей (XVI–XIX). Могольский стиль получил свое развитие под влиянием традиций индийской, персидской и европейской живописных школ, а основной формой его живописи стала миниатюра. Отметим, что средневековое искусство Индии отличается своей каноничностью. Живопись Бенгальского Ренессанса не была единой стилистической школой. Произведения художников этого периода не похожи друг на друга, однако все они представляют постепенное изменение художественно-образного мышления и переход от условного изобразительного кода к собственному осознанию изображаемой действи-

¹ Rachel Lee. *Marg Magazine: A Tryst with Architectural Modernity*. 2012, ABE Journal. Architecture beyond Europe.

² Devika Singh. *Approaching the Mughal Past in Indian Art Criticism: The case of MARG (1946–1963)* // *Modern Asian Studies*. 2013 January. Vol. 47, № 1. New York : Cambridge University Press, 2013. P. 167–203.

тельности [1. С. 64]. Изучая и применяя в своих произведениях художественные приемы стран Востока и Запада, художники познакомили родную страну с новой визуальной эстетикой. Таким образом, хочется подчеркнуть, что по своей сути Бенгальский Ренессанс – переходный период на стыке двух эпох, соединяющий средневековую живопись и поиски художников Нового времени, характеризующийся изменением художественного мышления авторов [2. С. 62].

Второй масштабный процесс, происходивший в изобразительном искусстве Индии в первой половине XX в., – зарождение и развитие живописи модернизма как художественного метода. При этом видится, что само зарождение индийского модернизма происходило в атмосфере уже обозначенного Бенгальского Ренессанса. В декабре 1922 г. в столице Британской Индии, Калькутте, прошла выставка работ Пауля Клее, Василия Кандинского, Йоханна Иттена и других художников, организованная Рабиндранатом Тагором [3. Р. 18]. Выставка стала событием, оказавшим влияние на развитие модернизма в Индии и точкой отсчета этого художественного движения в регионе [3. Р. 18]. В период с 1920-х по 1947 г. многие индийские художники отозвались на новое искусство [3. Р. 18].

Разница мнений¹ и отсутствие в отечественном и зарубежном искусствоведении однозначной позиции о принадлежности ряда художников к какому-то определенному художественному течению XX в. могут свидетельствовать о тонкости процессов, происходящих в художественной жизни страны в указанный период, а также об отсутствии четкой грани, идейно разделяющей художественные течения в Индии на ранних этапах их развития.

С 1940-х гг. можно говорить о новой ступени самосознания индийских художников. Появившиеся в Индии в 1920-х гг. идеи модернизма привели к возникновению различных художественных групп², чье творчество стало своеобразным ответом на социальные потрясения внутри страны. Первое подобное объединение возникло в Калькутте, на Родине уже упомянутого Бенгальского Возрождения, в месте притяжения художников, литераторов и мыслителей первой четверти XX в. Целью авторов стали поиск и нахождение нового для родной страны искусства. Эти поиски были связаны с художественными приемами западного модернизма, однако видится, что цельно-смысловое, идейное ядро индийского искусства этого времени было отличным от произведений художников стран Европы. Свидетельства художественной жизни того времени чрезвычайно многообразны: воспоминания современников, журнальные и газетные статьи, каталоги выставок, публика-

¹ Надо отметить, что до сих пор в искусствоведении нет устоявшегося взгляда на оценку творчества некоторых художников этого времени. Примером может служить творчество Гаганендрнатха Тагора, одного из первых художников, откликнувшихся на идеи модерна. Он был вдохновлен декоративными особенностями европейского кубизма с его отличительной способностью «растворять плотность объектов» [1, 2].

Разница мнений среди ученых существует и касательно живописных работ Рабиндраната Тагора [3, 4].

² Большое значение имеет то, что в 40-е гг. социальная обстановка в стране продолжила ухудшаться и достигла точки кипения. Первая группа таких художников образовалась в Калькутте в 1943 г. и получила название Калькуттская группа. В своих произведениях художники поднимали социальные проблемы, которые звучали наиболее остро в этот сложный для страны период. Калькуттская группа пыталась создать новую художественную реальность на стыке художественных традиций Востока и Запада, отбросив «ностальгическое чувство» Бенгальской школы [5. Р. 63–67].

ция произведений искусств в прессе. Индийское общество искусств народов Востока проводило выставки Бенгальской живописи как в самой Калькутте, так и в других городах. О выставках писали в таких изданиях, как мадрасский журнал *New India* и *The Statesman* [7]. Помимо этого, общество публиковало фотографии известных картин индийских мастеров и репродукций работ художников, в частности, произведений Абаниндранатха Тагора и Нандалала Боса. Так, работа «Сати» Абаниндранатха Тагора была опубликована совместно со статьей сэра Джона Вудроффа в японском журнале *Kakka* [7], а многие работы Бенгальской школы регулярно публиковались на страницах *Pravasi* и *The Modern Review* при поддержке известного журналиста Рамананды Чаттерджи [7]. Кроме того, на протяжении всего столетия в Калькутте вело работу Азиатское общество, основанное 15 января 1784 г., с 1788 г. общество издает научный журнал «*Journal of the Asiatic Society*»¹.

Думается, что на активное развитие идей модернизма повлияло развитие новых форм художественной жизни в стране. В начале столетия были основаны важные художественные объединения. Среди них уже упомянутое Индийское общество искусств народов Востока, созданное в 1907 г. братьями Абаниндранатхом и Гаганендранатхом Тагорами совместно с Эрнестом Гавелом. Задачами объединения были «изучение и пропаганда всех сфер, всех областей древнего и современного восточного искусства; комплектование коллекций и организация выставок; издание журнала, поддержка студентов и ремесленников, занимающихся искусством, устройство выставок их работ с вручением поощрительных дипломов и премий» [2. С. 61]. Еще одно творческое объединение – клуб Бичитра. Он был основан в 1915 г. Абаниндранатхом, Гаганендранатхом и Самарендранатхом Тагорами. Своей целью клуб ставил изучение различных живописных стилей и течений [8. Р. 145]. Заметим, что при обеих организациях были открыты школы искусств.

Среди учебных заведений первой половины XX в. необходимо отметить университет Вишва-Бхарати, созданный в 1921 г. на базе основанной Рабиндранатом Тагором в 1901 г. школы Шантиникетан, и Государственный колледж искусств и ремесел в Калькутте, заместителем директора которой с 15 августа 1905 г. по 1915 г. был Абаниндранатх Тагор. Эти заведения стали знаковыми для развития художественной среды страны того времени. Многие художники, определившие дальнейшие пути развития искусства Индии, были связаны с ними в качестве преподавателей или в качестве учеников.

Это время отмечено появлением важных работ по философии индийского искусства: в 1926 г. в свет вышла работа Фаниндранатха Бошу, в которой автор подробно описал, классифицировал и проанализировал тексты Шилпашастры² [2. С. 99], в 1930 г. была опубликована монография Ананды Кумарасвами «Преобразование природы в искусстве», в которой автор сопоставляет природу эстетики стран Востока и Запада, а в 1931 г. вышла работа Мулька Раджа Ананда «Концепция искусств в индуизме». В 1936 г. были опубликованы лекции Абаниндранатха Тагора, которые мастер читал на ху-

¹ Названия журнала в разное время: *Asiatic Researches* (1788–1849), *Journal of the Asiatic Society of Bengal* (1832–1904), *Proceedings of the Asiatic Society* (1865–1904), *Journal and the Proceedings of the Asiatic Society* (1905–1934), *Journal of the Asiatic Society of Bengal* (1935–1952), *Journal of the Asiatic Society* (с 1953).

² Группа текстов, описывающих различные виды искусств и ремесел, а также правила, принципы и стандарты архитектуры.

дожественном факультете университета Вишва-Бхарати [2. С. 118]. В них автор размышлял о природе искусства, роли художника в обществе и о национальной культуре [2. С. 118].

Именно в это время большое распространение приобретают художественные журналы. В начале столетия Индийское общество искусств народов Востока публиковало журнал «Рупам», который выходил раз в квартал, и «Журнал Индийского общества восточного искусства», в которых публиковали фотографии известных картин и репродукции работ художников, в частности, произведений Абаниндранатха Тагора и Нандавала Боса. Помимо Индийского общества искусств народов Востока, изданиями журналов занимались и другие организации – основанный Рабиндранатом Тагором союз художников Шантиникетана [2. С. 61], «Шантиникетон асромик шонгхо» с 1918 г. стал выпускать ежемесячный журнал «Шантиникетон» [2. С. 61], а с октября 1931 г. Мукул Чандра Дей, будучи директором Государственного колледжа искусств и ремесел в Калькутте, начал выпуск ежеквартального журнала «Наш журнал» [9], в котором публиковались репродукции произведений студентов и преподавателей. Созданная в 1927 г. первая организация, объединившая творческие союзы, Всеиндийское общество искусств и ремесел (AIFACS) [2. С. 126], также публиковала свое издание – «Рупа-лекха». Помимо уже названных журналов, большой популярностью пользовались издания *Modern Review*, *Prabasi* и *Chatterjee's Modern Album*, публикуемые Раманандом Чаттерджи. Как отмечает Девика Сингх, периодика Чаттерджи сыграла важную роль в распространении картин художников Бенгальской школы [10. Р. 174].

Важным событием в освещении культурной жизни Индии XX в. стало создание журнала *Marg* (Modern Architectural Research Group). *Marg* стал первым изданием в Индии, которое охватывало градостроительство, изобразительное и исполнительское искусство, а также рассказывало о новых событиях художественной жизни: выставках, книгах и фильмах. Основателем издания и редактором журнала с 1946 по 1981 г. [11], стал доктор философии, литератор, писатель и общественный деятель Мулк Радж Ананд, который, спустя 20 лет жизни в Лондоне, вернулся в Индию в 1945 г. В 1946 г. совместно с 14 деятелями культуры со всего мира Ананд основал издание, которое вскоре стало ведущим в стране в области изобразительного и исполнительного искусств и архитектуры. Среди них можно назвать Анил де Сильву (была помощником редактора), одну из основателей Индийской народной театральной ассоциации; Миннетт де Сильву (архитектурного редактора), первую женщину архитектора из Шри-Ланки; немецкого архитектора и главного архитектора штата Майсур Отто Кенигсберга; Карла Хандавала (советника журнала по искусству); историка искусства Германа Гетца, архитекторов Мистри, Биллимория¹ и Эндрю Бойда; хранителя индийской части Бомбейского музея Виктории и Альберта Джона Ирвина, искусствоведа Рудольфа фон Лейдена; поэта и искусствоведа Бишну Дей; первого президента Индийского института градостроительства Фяз-уд-дина; градостроителя Перси Маршалла и знатока искусств Шарифа Мулубхойя [12]. Редакция нового издания расположилась в Бомбее, который начиная со второй половины

¹ M.J.P. Mistri, J.P.J. Billimoria.

1940-х гг. стал крупным центром художественной жизни Индии и местом притяжения молодых писателей, кинематографистов и художников¹. Сегодня журнал *Marg* можно рассматривать как ценный источник информации о художественных процессах середины и второй половины XX в., а также как уникальное явление, которое формировало искусствоведческую среду.

Журнал отражает художественную жизнь Индии середины столетия, открывая новые имена и давая фокус на выставки, проводимые не только в Калькутте, столице Британской Индии, являвшейся, как неоднократно отмечалось ранее, центром Бенгальского Ренессанса, но и в Бомбее, а также в других городах.

Первый номер издания был выпущен в октябре 1946 г. (рис. 1). Он содержал 101 страницу. Вступительную статью к номеру написал сам Мулк Радж Ананд, она носила название «Планирование и мечты». В первой части публикации автор размышлял об изменениях в обществе, происходящих в послевоенное время (Второй мировой войны), при этом Ананда интересуют не локальные перемены, происходящие в мышлении индийцев, напротив, он говорит о преемственности в современной культуре общемирового масштаба, «которая проходит через мир от Москвы до Парижа, от Лондона до Бомбея, от Шанхая до Гонолулу и от Нью-Йорка до Буэнос-Айреса» [12. Р. 3]. Рассуждая о национальном возрождении, экономическом и политическом планировании, прямолинейно говоря о социальных проблемах современной ему Индии: вопиющей бедности, ужасных условиях жизни многих соотечественников, «рабском менталитете» и «шовинистическом изоляционизме», созданном английским господством [12. Р. 4], – Мулк Раджа Ананд писал о необходимости создания новой Индии, «архитекторы» которой должны быть сильными духом, пристально исследовать мысли и чувства, критически мыслить, а также достичь синтеза между ценностями многовекового наследия региона и «лучшими импульсами современной цивилизации», архитектурой и искусством новой Индии. Само издание *Marg* при этом автор видел не просто как журнал, освещающий архитектуру и различные виды искусства, но также как «тропу» (с санскрита слово «*marg*» переводится как «путь» или «дорога») к развитию нового общества. Материнским искусством в статье была названа архитектура, а главным критерием, который предполагалось использовать в рассуждениях об искусстве, была названа красота, определяемая Анандом как термин, служащий для обозначения формальных качеств произведения, его материи и функции. Всего выпуск насчитывал 13 статей, которые были посвящены вопросам архитектуры, живописи, скульптуры, содержали заметки об ювелирных украшениях и небольшой комментарий к первому фильму Удай Шанкарма.

Манифест издания был опубликован на отдельной странице под названием «*Marg – Modern Architectural Research Group*». Интересно, что он не был вынесен отдельно в содержание номера. Согласно манифесту, целью создания журнала ставилось «стимулирование общественного интереса и признания архитектуры в Индии, а также улучшение ее стандартов в целом» [12. Р. 17]. Для достижения этой цели редакция журнала предполагала проведе-

¹ Так, одним из важнейших художественных объединений была Группа прогрессивных художников (PAG), образовавшаяся в 1947 г. в Бомбее. Объединение было сформировано шестью мастерами: художниками Ф.Н. Соуза, С.Х. Раза, М.Ф. Хусейн, К.Х. Ара, Х.А. Гаде и скульптором С.К. Бакре.

ние ряда мероприятий: «Создание журнала об искусстве и архитектуре, который будет охватывать все архитектурные аспекты; искусство и ремесла; промышленный дизайн, живопись; скульптуру – все, что имеет какое-либо отношение к архитектуре и искусству» [12. Р. 17], пропагандирование идей журнала в литературе и на радио, проведение лекций и исследований. Издание ставило перед собой задачу отражать индийский характер искусства, при этом избегая ограниченности видения искусства и культуры в целом. Публикации на страницах Marg должны были охватывать различные области: архитектуру и городское планирование, декоративно-прикладное искусство, живопись и скульптуру, промышленный дизайн, фотографию, театр, кино и танец. Кроме того, редакция журнала приглашала к сотрудничеству всех желающих.



Рис. 1. Обложка журнала Marg. Volume 1, Number 1. October 1946

Fig. 1. The cover of Marg. Volume 1, Number 1. October 1946

В первом выпуске Marg содержалось две статьи, посвященных Амрите Шергил (1913–1941): о творчестве художницы и воспоминания о ней. Во вступительной части первой статьи Фрэнсис Ватсон дает краткую рецензию на выставку «Международного индийского искусства» в Нью-Дели. Автор выделяет произведения художницы из всех представленных работ как зару-

бежных, так и индийских авторов. Давая высокую оценку полотнам Шергил, Ватсон обращает внимание на уникальность экспонирования ее картин¹ по сравнению с прочими. При описании зала в публикации упоминается ряд живописцев (в частности, Джамини Рой, Г. Тагор, Венкатаппа, Мари Лорансен и Дюфи), что дает представление о содержании выставки.

Структура журнала передавала структуру жизни общества, отражала ее. Помимо статей, освещающих вопросы архитектуры и посвященных творчеству определенного художника или определенной картине, можно выделить повторяющиеся из номера в номер рубрики: обзор новых художественных выставок, рецензии или отзывы о книгах. Эти рубрики помещали в конце номеров. Если в выпуске была статья о фильме, она также шла в конец журнала. Таким образом, помимо статей, посвященных классическому искусству региона, на страницах журнала были освещены авторы, чье творчество формировало новую визуальную культуру страны.

Будучи журналом об искусстве, *Marg* был обильно проиллюстрирован рисунками, архитектурными планами, фотографиями и изображениями картин художников. Большинство иллюстраций печатались черно-белыми, но в каждом номере было несколько цветных листов. Перед статьями и после них располагались страницы с рекламой. Объем журнала был непостоянным и менялся в зависимости от номера. В среднем вместе с рекламными объявлениями выпуски имели порядка 80–100 страниц.

В первые годы своего существования выпуски *Marg* не были тематическими. Название каждого номера состояло из указания тома и номера (volume, number); так, каждый том состоял из 4 номеров, причем выход номера не был привязан к какому-то определенному месяцу или даже году. К примеру, первый выпуск *Marg* носил название «Том 1, Номер 1» и, как отмечалось ранее, был опубликован в октябре 1946 г., второй номер журнала – «Том 1, Номер 2» – вышел в свет в январе 1947 г., вместе с тем выпуск «Том 5, Номер 1» был издан в июле 1951, а «Том 5, Номер 2» – в октябре того же года. Таким образом, издательство выпускало по 3 или 4 номера ежегодно. Начиная с 1954 г. можно говорить о систематическом выпуске 4 номеров в год: в марте, июне, сентябре и октябре (рис. 2). При этом первый номер тома выпускался в декабре. С апреля 1952 г. началось издание тематических выпусков, первый из них носил название «Цейлон». Однако выпуск номеров, освещающих определенный вопрос, не носил в то время регулярный характер. Только через пять лет, с марта 1957 г., *Marg* стал публиковать исключительно тематические выпуски² (нумерация выпусков по системе том–номер при этом сохранялась), обращающие свое внимание на различные области индийского искусства и культуры. Однако отметим, что при общей направленности издания к творческому многообразию родной страны и векторе на укрепление индийской идентичности время от времени на страницах журнала выходили материалы, посвященные искусству других регионов: в июле

¹ «Только одна художница, покойная Амрита Шер Гил, была повешена по особой схеме. Были получены четыре ее картины, которые были показаны вместе в углу у двери, где продавались каталоги. Они затмили все в галерее. Кто-то начал задаваться вопросом, изучая множество грамотных и одаренных воображением работ на оставшихся стенах, какой вообще может быть мотив для рисования у других художников» [10. Р. 68].

² В XXI столетии встречаются выпуски без определенной темы, названные по системе том–номер.

1952 г. в свет вышел номер, посвященный пятисотлетию Леонардо да Винчи, в 1956 г. – буддийскому искусству Бирмы, Камбоджи, Чампы, Лаоса, Сиам и Индонезии, в сентябре 1963 г. – искусству Тибета.



Рис. 2. Обложка журнала Marg. Volume 4, Number 2. July 1950

Fig. 2. The cover of Marg. Volume 4, Number 2. July 1950

Среди тематических выпусков Marg особое внимание хочется уделить мартовскому номеру 1961 г., посвященному живописи Рабиндраната Тагора (рис. 3). Внутри выпуск был разделен на две смысловые части: первая, приложение, содержащее постоянные рубрики (обзор книг, заметки о выставках) и эссе Германа Гетца, и вторая, посвященная непосредственно работам Тагора. Внутри номера, после рекламы на первых страницах издания, была напечатана монотонная обложка с небольшим круглым орнаментом с указанием тома и номера выпуска, а каждая часть издания имела собственную нумерацию. Страница с содержанием журнала шла после приложения.

По сути, выпуск состоит из одной статьи «Картины Рабиндраната Тагора» Мулка Раджа Ананда, разделенной на несколько частей: I – Вступление, II – Фон, III – Ритм как суть его подхода к живописи, IV – Бессознательное как источник его картин, V – Переход от детского искусства к мужскому искусству. Последняя часть содержала в себе большое количество изображений работ Р. Тагора, показывающих различные стадии творчества поэта. Сегодня

указанный выпуск Marg видится особо ценным, так как большая часть живописных работ Рабиндраната Тагора хранится в родной стране поэта, а каталоги с изображением его работ малочисленны.

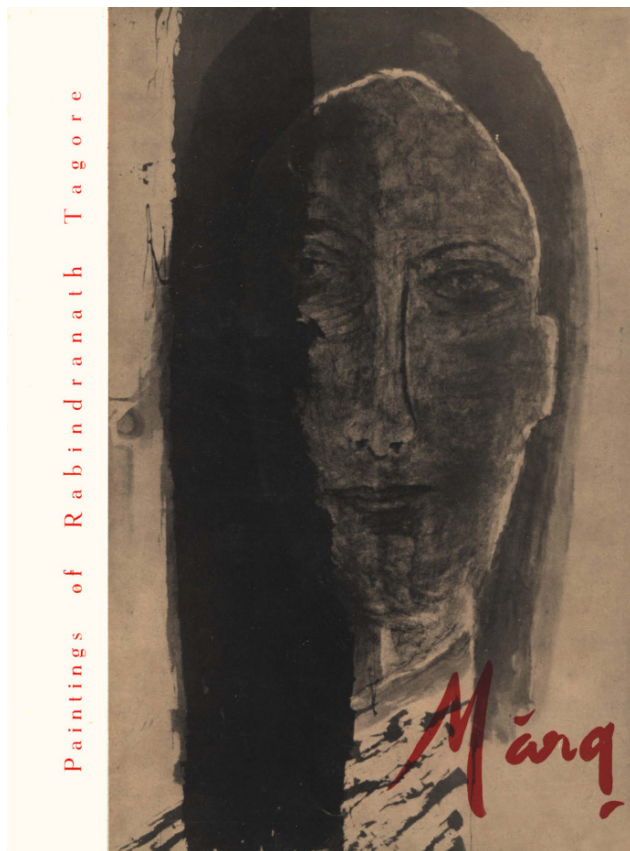


Рис 3. Обложка журнала Marg. Paintings of Rabindranath Tagore. March 1961

Fig. 3. The cover of Marg. Paintings of Rabindranath Tagore. March 1961

В кратком вступлении Ананд указал на значимость живописных работ Рабиндраната Тагора и на смелость его искусства, отметив, что со смерти поэта «прошло целое поколение», но осознание изобразительных экспериментов философа только начало приходить к зрителю. Видится важным, что автор включил в текст цитату Тагора, в которой сам поэт говорит, что не является художником¹. Это яркий показатель отношения литератора к самому себе и к своим изобразительным работам.

В целом выпуск содержит большое количество цитат Рабиндраната Тагора. Таким образом, складывается впечатление, что о живописном наследии литератора рассказывает не только Мулк Радж Ананд, но и сам поэт. Рассуждая об искусстве и отношении зрителя к нему, автор статьи берет широкий, обще-

¹ «Я надеялся, что из Вичитры потечет великий поток искусства, оплодотворяющий всю страну; но не было никого, кто мог бы полностью посвятить себя делу. Я был готов сделать все, что лежало в моих ограниченных силах, но не нашел отклика. Я сам не художник, иначе я мог бы показать, что должно было быть сделано» [11. Р. 3].

мировой контекст, что подчеркивает не только связи искусства Индии XX в. с изобразительными традициями стран Западной Европы и Дальнего Востока, но и значимость Рабиндраната Тагора для мировой культуры в целом.

Таким образом, журнал *Marg* с первых лет своего существования задавал высокий тон освещению искусства в прессе. Это было связано с тем, что, как уже отмечалось, авторами издания были люди, имеющие профессиональный взгляд на изобразительное искусство, литературу и архитектуру. С первого номера издание поддерживало высокий исследовательский уровень публикаций, подавая материал не просто как констатацию фактов, а рассматривая различные темы и творчество художников под ракурсом; не только описывая, но и анализируя процессы, происходившие в художественной среде. Сегодня можно говорить, что *Marg* стал одним из первых примеров искусствоведческого подхода к исследованию и пониманию произведений искусства как прошлого, так и настоящего искусства Индии. Задуманный как «путь» к созданию и поддержанию нового общества журнал достаточно быстро стал одним из самых авторитетных изданий, посвященных искусству и архитектуре в регионе. Написанный исследователями и знатоками, сегодня *Marg* является не только примером начала художественной критики в стране, но и ценным источником информации о художественной жизни Индии второй четверти XX в., творчестве и личностях авторов, создававших новую визуальную культуру страны.

Список источников

1. Шептунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. М. : Наука, 1978. 127 с.
2. Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли Индии в Новое и Новейшее время. М. : Наука, 1984. 189 с.
3. Partha Mitter. The Triumph of Modernism: India's artists and the avant-garde 1922–1947. London : Reaktion Books, 2007. 271 p.
4. Потабенко С.И. Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время (конец XVIII – середина XX в.). М. : Наука, 1981. 149 с.
5. The conversation between R. Sivakumar and Parvez Kabir. All the shared experiences of the lived world II. URL: <http://humanitiesunderground.org/all-the-shared-experiences-of-the-lived-world-ii/> (accessed: 23.06.2021).
6. Pran Nath Mago. Contemporary Art in India: A Perspective. New Delhi : National Book Trust, 2001. 225 p.
7. Gangoly O.C. Indian Society of Oriental Art: Its Early Days // Journal of the Indian Society of Oriental Art. Calcutta, November 1961. URL: <https://criticalcollective.in/ArtistGIinner2.aspx?Aid=292&Eid=291> (accessed: 23.06.2021).
8. Samaren Roy. Calcutta: Society and Change 1690–1990. New York: iUniverse, 2005. 188 p.
9. Jogesh Chandra Bagal. History of the Government College of Art and Craft in the Centenary. Calcutta : Calcutta College of Art and Craft, 1966. 58 p.
10. Devika Singh. Approaching the Mughal Past in Indian Art Criticism: The case of MARG (1946–1963) // Modern Asian Studies. 2013 January. Vol. 47, № 1. New York : Cambridge University Press, 2013. P. 167–203. URL: <https://www.jstor.org/stable/23359783> (accessed: 23.06.2021).
11. Khorshed Deboo. Revisiting the past, reimagining a future. URL: <https://www.himal-mag.com/revisiting-the-past-reimagining-a-future-2021/> (accessed: 23.06.2021).
12. Marg. Vol. I, № 1. October 1946. 25, Cuffe Parade, Bombay 5. 101 p.
13. Mulk Raj Anand. Paintings of Rabindranath Tagore // Marg. 1961 March. Vol. XIV, № 2. Bombay : Marg Publications. 82 p.

References

1. Sheptunova, I.I. (1978) *Zhivopis' Bengal'skogo Vozrozhdeniya* [Bengal Renaissance Painting]. Moscow: Nauka.

2. Sheptunova, I.I. (1984) *Ocherki istorii esteticheskoy mysli Indii v novoe i noveyshee vremya* [Essays on the history of aesthetic thought in India in modern and contemporary times]. Moscow: Nauka.
3. Mitter, P. (2007) *The Triumph of Modernism: India's artists and the avant-garde 1922–1947*. London: Reaktion Books.
4. Potabenko, S.I. (1981) *Izobrazitel'noe iskusstvo Indii v novoe i noveyshee vremya (konets XVIII – seredina XX v.)* [Fine art of India in modern and modern times (late 18th – mid-20th centuries)]. Moscow: Nauka.
5. Sivakumar, R. & Kabir, P. (n.d.) *The conversation between R. Sivakumar and Parvez Kabir. All the shared experiences of the lived world II*. [Online] Available from: <http://humanitiesunderground.org/all-the-shared-experiences-of-the-lived-world-ii/> (Accessed: 23rd June 2021).
6. Pran Nath Mago. (2001) *Contemporary Art in India: A Perspective*. New Delhi: National Book Trust.
7. Gangoly, O.C. (1961) Indian Society of Oriental Art: Its Early Days. *Journal of the Indian Society of Oriental Art*. November. [Online] Available from: <https://criticalcollective.in/ArtistGlinger2.aspx?Aid=292&Eid=291> (Accessed: 23rd June 2021).
8. Roy, S. (2005) *Calcutta: Society and Change 1690–1990*. New York: iUniverse.
9. Chandra Bagal, J. (1966) *History of the Government College of Art and Craft in the Century*. Calcutta: Calcutta College of Art and Craft.
10. Singh, D. (2013) Approaching the Mughal Past in Indian Art Criticism: The case of MARG (1946–1963). *Modern Asian Studies*. 47(1). pp. 167–203. [Online] Available from: <https://www.jstor.org/stable/23359783> (Accessed: 23rd June 2021).
11. Deboo, Kh. (n.d.) *Revisiting the past, reimagining a future*. [Online] Available from: <https://www.himalmag.com/revisiting-the-past-reimagining-a-future-2021/> (Accessed: 23rd June 2021).
12. Anon. (1946) *Marg*. Vol. I, № 1. October 1946. 25, Cuffe Parade, Bombay 5.
13. Raj Anand, M. (1961) Paintings of Rabindranath Tagore. *Marg*. XIV(2).

Сведения об авторе:

Логинова А.М. – старший научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия), аспирант кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия). E-mail: arinaloginova42@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Loginova A.M. – Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russian Federation), Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: arinaloginova42@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 28.06.2021;
одобрена после рецензирования 27.06.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 28.06.2021;
approved after reviewing 27.06.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 7.072.2

doi: 10.17223/22220836/54/15

СОБОРНАЯ АРХИТЕКТОНИКА «СВЯЩЕННОГО ПЕСНОПЕНИЯ» И.Ф. СТРАВИНСКОГО

Елена Николаевна Опалей

*Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, Россия,
opaley.elena@yandex.ru*

Аннотация. В центре внимания данной статьи рассматривается текстомзыкальная и композиционная форма «Священного песнопения во славу имени Святого Марка» И.Ф. Стравинского и ее аналогии с архитектурной моделью собора св. Марка в Венеции. В качестве основных аналитических показателей выступают текстовые первоисточники, принципы формообразования, ладогармонические приемы, трактовка исполнительских составов.

Ключевые слова: И.Ф. Стравинский, «Священное песнопение во славу имени Святого Марка», собор св. Марка, соборная архитектура, арочность композиции

Для цитирования: Опалей Е.Н. Соборная архитектура «Священного песнопения» И.Ф. Стравинского // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 168–179. doi: 10.17223/22220836/54/15

CATHEDRAL ARCHITECTONICS OF THE “SACRED CHANT” BY I.F. STRAVINSKY

Elena N. Opaley

Far Eastern State Institute of Art, Vladivostok, Russian Federation, opaley.elena@yandex.ru

Abstract. The article focuses on the text-musical and compositional form of I.F. Stravinsky's “Sacred Chant in honor of the name of St. Mark” and its analogies with the architectural model of St. Mark's Cathedral in Venice. The main analytical indicators are text primary sources, principles of shaping, ladoharmonic techniques, interpretation of performing compositions. In the spiritual work of I.F. Stravinsky, one can distinguish a number of compositions that the composer literally builds, like the image of a temple. The stylistic diversity of the architectural creation of St. Mark's Cathedral attracted the “composer of a thousand and one styles” and was an impulse to create his own musical masterpiece.

The mixture of styles that are present in the architecture of the cathedral is reflected in the diversity of the spiritual cantata with the verified architectonics of the form and the mathematically ordered musical fabric. The five-part composition of the spiritual cantata corresponds to the structural model of St. Mark's Cathedral. The semantic content of the texts of Stravinsky's spiritual cantata partly corresponds to individual images of the five domes of St. Mark's Cathedral. In addition to semantic text arches, other relationships and analogies are found in the integral composition of a cyclic work: in the ladoharmonic structure, in the executive composition, in musical formation. It should be noted that the stylistic structure of the music of the “Sacred Chant” is filled with various trends of compositional technique, since in general, stylistic multiplicity is a characteristic feature of the author's work.

The architectural framework and architectural features of the shape of St. Mark's Cathedral determine the concept of the musical composition of the “Sacred Chant” and are embodied in a variety of arched solutions. The scales are symmetrical, as well as the type of ladoharmonic thinking in the extreme and middle parts, respectively. The symmetrical mirror

reprise and accurate retrospective of the first movement in the cantata finale demonstrates Stravinsky's clear mathematical approach to building his own musical cathedral in honor of St. Mark.

Keywords: I.F. Stravinsky, “Sacred chant in honor of the name of St. Mark”, St. Mark's Cathedral, cathedral architectonics, arched composition

For citation: Opaley, E.N. (2024) Cathedral architectonics of the “Sacred Chant” by I.F. Stravinsky. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 168–179. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/15

В духовном творчестве И.Ф. Стравинского можно выделить ряд сочинений, которые композитор буквально выстраивает подобно образу храма. В своих высказываниях он отмечает важную роль архитектуры в искусстве, указывая на то, что «она являет собой воплощение упорядоченности» [1. С. 7].

Особое отношение было у композитора к Венеции. Его привлекала характерная особенность архитектуры зданий, связанная с любовью к роскоши и празднествам, с синтетическим смешением различных европейских и восточных стилей. Собор св. Марка, расположенный в самом центре города, представляет собой редкий пример эклектичного сочетания элементов греческого, романского, готического, итальянского и византийского архитектурных стилей. Именно эта стилевая многоликость архитектурного творения привлекала «композитора тысяча и одного стиля» и явилась импульсом к созданию своего музыкального шедевра.

Сочинение, написанное в 1954 г., было приурочено к 800-летию знаменитого собора св. Марка и посвящалось благословенному покровителю «плавающего итальянского города». Премьера духовной кантаты состоялась на XIX Международном фестивале современной музыки в соборе 13 сентября 1956 г. Композитор сам дирижировал первым спектаклем, и, как отмечает Б. Ярустовский, в этом событии была выражена надежда, «что именно Стравинский окажется в силах воплотить в новом произведении весь сложный комплекс стилевых влияний, которые испытала за восемьсот лет архитектура собора» [2. С. 194].

«Священное песнопение» – одно из религиозных сочинений позднего периода творчества композитора, «воплотивших в себе идею многоуровневой симметричной организации» собора св. Марка [3]. По словам композитора, «кончилось время, когда я старался обогатить музыку, теперь я хочу строить ее» [4. С. 163]. Именно такой «ремесленный» подход стал основой для сложной конструкции данного сочинения, явившегося апологией порядка и связанного с архитектурным прообразом уникального венецианского храма.

Смешение стилей, которые присутствуют в архитектуре собора, находит непосредственное отражение в многоликости духовной кантаты с предельно выверенной архитектоникой формы и математически упорядоченной музыкальной тканью. В течение многих веков в архитектурном ансамбле и внешнем убранстве католического храма происходили видоизменения, наслаивались различные стили и направления. Конструкция здания была представлена в виде «классической греческой базилики, построенной по крестово-купольной схеме, характерной для византийской культуры» [5]. В разное время для украшения венецианского собора были использованы восточный мрамор, колонны различных ордоров, греческие и романские барельефы, ви-

зантийские и итальянские скульптуры. Кроме того, мозаичные полотна, украшающие купола и арки собора, были созданы византийскими и венецианскими мастерами. В масштабных панно, которые «сплошным ковром покрывают купола и арки собора», представлены библейские сюжеты Ветхого и Нового Завета, положенные в основу «Священного песнопения» [6. С. 227].

Пятичастная композиция духовной кантаты удивительным образом соотносится со структурной моделью собора св. Марка. Отметим, что и в музыкальном, и в архитектурном произведении искусств цифра «5» приобретает особое символическое значение. В соборной композиции трижды появляется «архитектурный квинтет: пять куполов на высоких барабанах (внутри собора), пять резных порталов, пять полукруглых аркад в основной части храма. Ю. Кон отмечает, что соответствие формы пятичастной духовной кантаты и базилики является «обычным для первоначальной – византийской – традиции архитектуры в основной части храма» [7].

По мнению Е. Хадеевой, конусообразное строение кантаты отражает не только архитектуру храма с его пятиглавием, но и «иконописную симметрию, архитектурную и живописную устремленность вверх» [8. С. 24]. Живописные и музыкальные соответствия представляют немалый интерес для нашего исследования. Во внутреннем убранстве собора св. Марка, в росписях и мозаичных полотнах, украшающих пять главных куполов венецианской базилики, воспеваются разные библейские образы и сюжеты. Смысловое содержание текстов духовной кантаты Стравинского отчасти соответствует отдельным изображениям пяти куполов собора св. Марка.

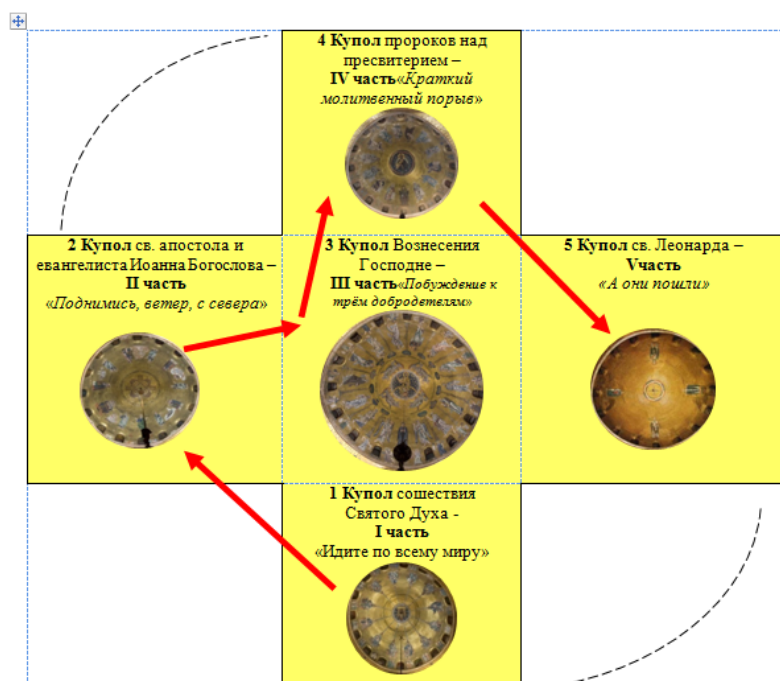


Рис. 1. Соответствие росписи куполов собора св. Марка и частей «Священного песнопения» И.Ф. Стравинского

Fig. 1. Correspondence of the painting of the domes of St. Mark's Cathedral and parts of the "Sacred Chant" of I.F. Stravinsky

Первый купол («купол сошествия Святого Духа») расположен перед центральным нефом, именно там, где традиционно начинается церковная служба. В его центре изображен Святой Дух на престоле «в образе голубя, от которого огненные языки исходят на изображенных по кругу апостолов. Между окнами барабана купола помещены изображения различных народов, слушающих проповедь апостолов» [5]. Отметим, что и в кантате Стравинского первая часть связана с текстом Евангелия от Марка, в котором излагается Божественная заповедь о значимости проповеди.

Лирический подтекст следующей части кантаты отчасти ассоциируется с содержанием «Золотой легенды», основные события которой изображены на куполе св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова. Это сооружение находится в боковом нефе собора.

Центральный купол храма базилики, расположенный на пересечении трансепта и центрального нефа, и центральная часть песнопения – масштабно самые крупные и наиболее сложные по своей структуре. Главный и самый высокий «купол Вознесения Господне» «воспевает последнее таинство из жизни Иисуса: „Вознесение на небо“. В звездном кругу центра купола Христа, восседающего на радуге, возносят вверх четыре парящих ангела. Внизу четыре дерева с кронами разной формы символизируют земную реальность, двенадцать апостолов с девой Марией и двумя ангелами в необыкновенно естественных позах участвуют в происходящем на их глазах таинстве. В пространстве между окнами шестнадцать женских фигур олицетворяют добродетели и блаженства: среди них Вера, Справедливость, Терпение, Сострадание и, самое благородное из всех, Милосердие, облаченное в царские одеяния, „мать всех добродетелей“, как гласит обрамляющая ее надпись» [5]. Именно в этом разделе кантаты Стравинского раскрывается образная аналогия, связанная с тремя христианскими добродетелями, и она же соответствует куполу Вознесения Господне, на котором также изображены святые мученицы Любовь, Вера и Надежда.

Следующий купол находится над алтарем собора, и в названии напрямую отражается его местоположение: «купол пророков над пресвитерием». В его центральной части размещается мозаичное изображение Христа Эммануила, окружают которого четырнадцать пророков, а своды украшают эпизоды из жизни св. Марка. В четвертой части кантаты Стравинский вновь обращается к строкам из Евангелия от Марка и в качестве основы задействует слова: «Иисус сказал ему, если вы можете, все возможно для того, кто верит. И тотчас отец отрока воскликнул со слезами: Господь, я верю; помоги моему неверию!». Аналогии архитектурного и музыкального ансамбля вызывает не только евангелистский текст от Марка в четвертой части и роспись сводов с его изображением на сводах данного купола. Возможно, их взаимосвязь наблюдается и в пространственном местоположении купола, максимально приближенного к священному алтарю, к божественному началу, и, соответственно, в вербальном источнике кантаты, где идет обращение к самому Богу.

Заключает архитектурный «ансамбль пяти» «купол св. Леонардо», который является отражением святых покровителей Венеции: Леонард, Власий, Климент и Николай. Гипотетически соответствие финальной части кантаты и последнего купола трансепта (поперечного нефа) может возникать по анало-

гии с выходом из венецианского собора и прославлением этого уникального города.

В тексто-музыкальной архитектонике сочинения Стравинского присутствуют не только структурные аллюзии на архитектурные особенности собора, но и вербальные. «Священное песнопение» открывается «Посвящением», текст которого принадлежит самому автору. Нарративным источником пяти основных частей кантаты являются библейские тексты, представленные в латинском переводе Священного Писания – Вульгате. Композитор заимствует из Ветхого Завета фрагменты Пятой книги Моисеева «Второзакония», Псалтыря, книги «Песни песней Соломона»; из Нового Завета – Евангелие от Марка, Первое соборное послание святого апостола Иоанна Богослова. Подбор и компоновка избранных фрагментов текстового материала связаны и объединены их тематическим родством, таким образом, в кантате выстраиваются образные арки между частями (таблица).

Структура «Священного песнопения» И.Ф. Стравинского

The structure of the „Sacred Chant“ by I.F. Stravinsky

часть	вступление	I	II	III			IV	V
название		«Идите по всему миру» (<i>Euntes in mundum</i>)	Поднимись, ветер, с севера» (<i>Surge, Aquilo</i>)	«Побуждение добродетелям» (<i>Ad Tres Virtutes Hortationes</i>)			«Краткий молитвенный порыв» (Brevis <i>Motus Cantilenae</i>)	«А они пошли» (<i>Illi autem propheti</i>)
				«Любовь» (<i>Charitas</i>)	«Надежда» (<i>Spes</i>)	«Вера» (<i>Fides</i>)		
происхождение текста	Текст Стравинского	Новый Завет Мк.16:15	Ветхий Завет Песн.4:16 Песн.5:1	В. 3. Втор.6:5 Н. 3.1Ин.4:7	В. 3. Пс.124:1 Пс.129:5	В. 3. Пс.115:1	Новый Завет Мк.9:23-24	Новый Завет Мк.16:20
драматургия	Посвящение	Божественная заповедь	Притча	Смысловый центр			Молитва	Итог исполнение заповеди
лаготармоническая структура	модальность	модальность	Свободная додекафония	Строгая додекафония			Свободная додекафония	Модальность
исполнительский состав	дуэт тенора и баритона	хор	соло тенора	хор	Дуэт тенора и баритона	хор	соло баритона хор	Хор
форма	одночастная	трёхпятнича- стная форма ABA ₁ BA ₂	Строфическая форма с вариантно- вариационным развитием	Трёхчастный субтип двух, полнотрёхчастная форма с вступлением			трёхчастная форма ABA ₁	трёхпятнича- стная форма ABA ₁ BA ₂
количество тактов	9 т.	36 т.	48 т.	170 т.			57 т.	38 т.
				50	54	66		
соответствие куполу		Купол сошествия Святого Духа	Купол св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова	Центральный купол Вознесения Господне			Купол пророков над пресвитерием	Купол св. Леонардо

Прежде всего, обращает на себя внимание арочное чередование текстов Священного Писания двух Заветов. Крайние части, а также вторая строка первого раздела «Любовь» из центральной части адресуют нас к источникам из Нового Завета (Евангелие от Марка и Первое послание Иоанна Богослова). Остальные фрагменты относятся к Ветхому Завету (Песнь Песней Соломона, Второе сказание и Псалмы Давида). Между крайними частями общей композиции возникают определенная смысловая связь и соподчиненность. Первая и две последние части (четвертая и пятая) «Священного песнопения», сходные по материалу, цитируют текст Евангелия от Марка, связанный с апостолами, а также переключаются с образами первого и пятого куполов собора, которые изображают пророков и апостолов – учеников Христа. Первая часть представляет собой провозглашение «Божественной заповеди», нравственно-го императива «Идите по всему миру и проповедуйте Евангелие всей твари», а заключительная – ее осуществление и исполнение воли Господа («А они пошли и проповедовали везде...»).

В средней части духовной кантаты тексты объединены между собой по принципу смысловой симметрии. В нарративной конструкции наблюдается троичность, связанная с тремя христианскими добродетелями. Однако Стравинский меняет местами принятую последовательность святых мучениц и смещает акценты, называя три раздела внутри части в обратном порядке: «Любовь», «Надежда», «Вера». Тайный мистический смысл любовной символики Песни Песней второй части связан, по мнению И. Вершининой, с «пророческим образом любви Христа к Церкви, Божественного ученика к Его земной невесте» и подкрепляется призывом Иоанна Богослова в центральной части (в разделе «Любовь») к всеобщей любви, «потому что любовь от Бога и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога» [1. С. 286]. Таким образом, вершиной центрального «музыкального купола» кантаты Стравинского становится раздел «Надежда», которую можно определить как «дверь любви», указывающую на успокоение сердца в Боге [9. Ч. 35].

Кроме смысловых текстовых арок в целостной композиции циклического произведения, обнаруживаются другие взаимосвязи и аналогии: в ладо-гармонической структуре, в исполнительском составе, в музыкальном формообразовании. Необходимо отметить, что стилистический строй музыки «Священного песнопения» наполнен различными тенденциями композиторской техники, так как в целом стилевая множественность является характерной чертой творчества автора.

В своей духовной кантате он применяет принципы модального мышления (в сочетании с тональностью), а также приемы свободной и строгой додекафонии. Модальность первой части сменяется принципами свободной додекафонии во второй, где встречаются многократные повторения звуков серии, иногда меняется порядок их следования или пропущены некоторые звуки. Во всех трех разделах третьей части («Любовь», «Надежда» и «Вера») господствует строгая серийная техника. Центральная часть, являющаяся «осью симметрии» всего духовного цикла, проецирует своеобразное ракоходное движение к самому началу произведения – от строгой серийности к свободной и далее к модальным формам в заключительной части. В результате последовательного чередования ладовых структур в духовном опусе образуется волнообразная «синусоида», которая выстраивает их по восходящей линии с возвратом на прежнюю точку ладогармонических координат.

Отметим, что каждый ладогармонический уровень является стилевой эмблемой духовной европейской музыки разных эпох. Так, принципы модальной гармонии, проявившиеся в первой и пятой частях кантаты, характерны для средневековой монодии. Строгая и свободная додекафония, господствующая во всех средних частях, отражает ладовые структуры музыкальной культуры XX в.

Взаимосвязи между частями проявляются и в композиторском решении исполнительского состава. Так, крайние части автор насыщает хоровым пением, в средних на первый план выдвигаются высказывания солирующих тенора и баритона. Своеобразная система «микроарок» наблюдается и в третьей части, где в разделах «Любовь» и «Надежда» основные темы отведены хору, а в центральном происходит наложение дуэта тенора и баритона на хо-

ровую ткань. Отметим, что в первом разделе («Любовь») в хоровом составе исключается партия басов, а в следующем («Надежда») композитор и вовсе доверяет тему исключительно «ангельским» высоким тембрам (дисканты и альты). Тем самым Стравинский направляет звучание певческих голосов ввысь к Богу.

Кроме того, масштабы частей духовной кантаты также подчинены логике формы соборного купола: в выстроенных в симметричный ряд частях проявляется нарастание объема музыкального текста к центральной части и дальнейшее его пропорциональное убывание. Наибольшее количество тактов принадлежит средней части – сто пятьдесят. Средний арочный круг составляет сорок восемь и пятьдесят семь тактов, а крайние разделы уравнивают композицию своими сравнительно небольшими величинами – тридцать шесть и тридцать восемь тактов.

На уровне общей структуры «Священного песнопения» можно выделить целый ряд аналогий между частями. Строение цикла «Священного Песнопения» представляет собой пятичастный цикл со вступлением («Посвящение»). Вступительный раздел представлен автором как ядро с последующим развертыванием с введением небольших полифонических построений. Начальное проведение инструментальной темы в партии трех тромбонов изложено по принципу «квазимитации». Эта же тема, данная в обращении, подхватывается двумя солистами: тенором и баритоном. Музыкальное посвящение, предпосланное Стравинским св. Марку, вводит в циклически-замкнутую конструкцию из пяти частей, идущих *attacca*. Ю. Кон предписывает этому вступительному разделу роль «портка в музыкальном храме „Священного песнопения“» [7].

Первая часть «Священного песнопения», написанная в гомофонно-гармонической фактуре, представляет собой трехпятичастную форму **АВА₁ВА₂**. Яркий, торжественный характер вокально-хоровой музыки в разделе **А** и его вариантных повторениях символизирует призыв и общезначимое признание Божественной заповеди. Энергичные репетиции четырехголосного хора труб в сочетании с фаготами и теноровым тромбоном подчеркиваются акцентированными ритмическими фигурами. Они выполняют важную образно-символическую функцию и указывают на призывный характер распеваемых стихов в вокальной партии (Нотный пример). В инструментальных разделах, где часть **В** дважды появляется в качестве инструментального ригурнеля, композитор добивается застывшего архаичного звучания органа и низких деревянных духовых: фагота и контрфагота.

Во второй части, где преобладает вариантно-вариационный принцип развития с импровизационными элементами, прорисовывается строфическая форма. Здесь вокально-инструментальная фактура носит изобразительный характер и иллюстрирует на первый взгляд лирическое содержание, заложенное в вербальном тексте («*Поднимись, ветер, с севера и принеси с юга*»). Для передачи сакрального замысла текста композитор избирает особые средства музыкальной выразительности. Так, вокальная партия тенора пронизана юбилеями, которые находят отклик в орнаментальных мотивах высоких деревянных духовых (флейта и английский рожок).

Три раздела следующей, третьей, части композиционно выстраиваются в сложный трехчастный субцикл, в котором композитор проявляет свое полифоническое мастерство. Именно эта часть кантаты приобретает ярко выраженный литургический смысл. Подобно католическому богослужению эта часть делится на три составляющие («Любовь», «Надежда», «Вера»), которые условно можно уподобить интроиту (входу в храм), литургии слова и унисонному звучанию всеобщей молитвы «Символ веры». Раздел «Любовь» представляет собой двухчастную полифоническую форму с оркестровым вступлением. В трехпятичастной форме второго раздела «Надежда» происходят антифоновые переключки между дуэтом солистов (тенор и баритон) и высокими хоровыми голосами (дисканты и альты). Предельно взбираясь на «тембральную вершину» вокально-хоровой фактуры, а также достигая наивысшей мелодической точки, композитор иллюстрирует библейский текст: *«Те, кто уповают на Господа, будут как гора Сион. Я терпеливо ждал Господа»*.

Заключительный раздел – «Вера» – можно охарактеризовать как двухчастную форму с оркестровым вступлением и заключением. Мелодический облик темы «*Credidi*» представлен нисходящей полутоновой интонацией, сперва раскачивающейся и далее вырастающей в утвердительные широкие восходящие или нисходящие обороты, тем самым подтверждая слова *«Я уверовал, поэтому я сказал: я был сильно поражен»*.

Масштабная третья часть является центром всей композиции. По мнению В. Гливинского, в «Священном песнопении» отражена не только «архитектурная форма собора, но и соответствующая ей структура католической мессы эпохи Возрождения, где центром крестообразной композиции становится третья часть – *Credo*» [10]. Отметим, что именно в центральной части духовной кантаты Стравинского происходит соприкосновение с мистической реальностью и божественным началом. Здесь возникает авторское видение зеркально перевернутой последовательности христианских ценностей (Любовь, Надежда, Вера): общепризнанная перспектива восхождения человека к Богу меняется на обратную – взгляд Бога на человека. По убеждению М. Кунцера, основание христианской веры заключается в следующем: «не может быть искупления и спасения без схождения (*катабасиса*) Сына Божия в мир и в жизнь людей» [11. С. 13]. В духовной кантате Стравинского видение мирянина достигает божественной кульминационной точки развития и получает ответ Всевидящего ока Творца. Таким образом, третья часть кантаты несет в себе сакральный смысл – это осенение Богом человека, ниспослание ему Любви, Надежды и Веры.

Четвертая часть написана в трехчастной форме с усеченной репризой: **А В А₁**, в которой средний раздел основан на имитационных проведений основного тематического материала в вокальных партиях солиста и хора. Возможно, Стравинский пытается в этом разделе зафиксировать речь священнослужителя, произносящего догматические истины.

Последняя, пятая, часть является репризой всего цикла и написана также в трехпятичастной форме. Она основана на том же тематизме, что и первая часть. Прежде всего, арочным является смысловое содержание библейского

текста: «А они пошли и проповедовали везде, при Господнем содействии и подкреплении слова последующими знаменами». Если строки первой части адресуют слушателя отправиться в путь и проповедовать, то в финале мы можем видеть их претворение. Музыкальная композиция последней части «Священного песнопения» зеркально-симметрична по отношению к первой и изложена в ракоходном движении. Здесь Стравинский как истинный ценитель архитектуры и скрупулезный математик выписывает весь музыкальный материал «с точностью до наоборот».

М. Друскин называет форму «Священного песнопения» «концентрической» и отмечает, что «прямые повторы и уподобления различных структурных элементов образуют сложную систему арок, прочно скрепляющих конструкцию» [12. С. 287]. Кроме того, исследователь считает эту духовную композицию «конусообразной (если представить ее себе графически), но в большом конусе, в высшей его точке (то есть в третьей части), содержится, как шкатулка в шкатулке, еще один малый конус» [12. С. 172]. Под «малым конусом» подразумевается средний раздел «Надежда» из центральной части «Побуждения к трем добродетелям», который является кульминационной вершиной всего сочинения. В общей пятичастной форме «Священного песнопения» наблюдается тотальная зеркальная симметрия в распределении «трехпятичастных структур». На склонность Стравинского к строгой системе организации музыкального пространства обращает внимание Ю. Кон. Он утверждает, что «немного найдется во всей мировой литературе произведений, столь тщательно продуманных и подвергнутых такой жесткой внемузыкальной дисциплине, заданной числовыми и пространственно-симметричными предустановлениями, как *Canticum Sacrum*» [7].

З. Чернуха рассматривает два уровня проявления архитектурной симметрии в «Священном песнопении»: макроуровень и микроуровень [3]. Форму кантаты в целом и структуру отдельных частей она относит к макроуровню. Микроуровень симметричной организации проявляется в текстовой и музыкальной составляющей произведения.

Таким образом, архитектурный каркас и зодческие особенности формы собора св. Марка определяют концепцию музыкальной композиции «Священного песнопения» и находят свое воплощение в многообразии арочных решений. Главная, «несущая», арка соединяет первую и пятую части кантаты. Следующая конструкция связывает средние части, именно в них преобладают солирующие голоса и особая эмоциональная окрашенность (от второй к четвертой части, а затем и к финалу проявляется усиление драматизма). Кроме того, арочная взаимосвязь наблюдается между первой частью, центральным разделом третьей и пятой части. Все они объединены по структурному признаку – трехпятичастной форме. Композицию «Священного песнопения» в целом можно представить в виде нескольких концентрических кругов, расходящихся от центрального раздела средней части, образующих обратный или зеркальный тип симметрии.

Симметричными являются масштабы, а также тип ладогармонического мышления в крайних и средних частях соответственно. И наконец, симметрично-зеркальная реприза и точная ретроспектива первой части в финале кантаты

демонстрируют четкий математический подход Стравинского к строительству своего собственного музыкального собора во славу святого Марка.

Кроме того, «Священное песнопение» является художественным конгломератом, вобравшим жанрово-стилевые эмблемы европейской духовной музыки разных эпох. И в этом аспекте также проявляется особое «архитектурно выверенное» мышление автора. Крайние части образуют круг, связанный с ладогармоническим мышлением эпохи Средневековья; средние объединены принципами серийной техники XX в.; полифонические приемы развития в центральной части соотносятся с традициями духовной музыки Ренессанса и Барокко.

Кроме структурных аллюзий кантаты и собора св. Марка при анализе «Священного песнопения» возникают и драматургические аналогии. Прихожанин, входящий в храм, проходит определенный путь в его стенах, и каждая из частей сочинения символизирует этапы этого пути. Роль интроита (входа в литургическую службу) принадлежит первой части кантаты. Смысловое содержание второй части соотносится с приобщением прихожан к богослужению и воссоединением друг с другом. В центре духовной кантаты регистрируется Евхаристическая Литургия Слова, строение и музыкальная наполненность которой являются своеобразным «концентратом мессы». Сопровождающий голос низкого баритона в предпоследней части ассоциируется с речью священника, и заключительная часть – выход из храма.

Все уровни сложной системы «воссозданного богослужения» в кантате Стравинского образуют весьма продуманный и литургически законченный путь. Символическое прохождение внутри храма и зигзагообразное образное движение в пространстве от одного к другому церковному куполу соединяет пять точек – пять куполов, которые удивительным образом выстраиваются в первую букву имени святого Марка (см. рис. 1). Возможно, композитор целенаправленно воссоздавал именно эту траекторию движения, чтобы увековечить имя святого Марка в своем сочинении.

Композитор в своем произведении стремился отразить архитектурную композицию храма и священного пространства в музыке, поэтому его музыка полна ясности и объективности в изложении материала. Отсутствие пафоса, напыщенности, личных переживаний и эмоций – все это является отличительной чертой стиля композитора. Однако духовная кантата Стравинского, по мнению Р. Элдера, «бросила вызов всем ожиданиям, сбила с толку критиков и прозвучала в свое время, как акт кощунства» [13. Р. 60]. «Недаром после исполнения в Америке рецензенты ехидно окрестили ее как „Убийство в соборе“» [14]. Сложный звуковой мир и суровая красота «Священного песнопения» раскрываются не сразу. Драматургический замысел и сакральное содержание не могут быть осмыслены с первого взгляда или при первом прослушивании, они должны быть услышаны снова и снова, прежде чем раскроют свои секреты.

Список источников

1. Вершинина И. Стравинский И. Вокальная музыка. / сост. и коммент. И. Вершининой ; ред. Д. Смирнова. М. : Композитор, 1996. Вып. 4. 301 с.

2. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М. : Сов. композитор, 1969. 320 с.
3. Чернуха З. Симметрия как принцип организации «Священного песнопения» И.Ф. Стравинского. URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2016/data/8416/uid111188_report.pdf. (дата обращения: 25.06.2021).
4. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л. : Музыка, 1971. 414 с.
5. Архитектура и дизайн. Собор святого Марка. URL: <https://vip-arhitektor.livejournal.com/120714.html> (дата обращения: 26.06.2021).
6. Губарева М., Низовский А. 100 великих храмов мира. М. : Вече, 2000. 432 с.
7. Кон Ю. «Священное песнопение» («Canticum sacrum») Стравинского и риторика формы // Музыка и незвучащее. М., 2000. С. 289–306.
8. Хадеева Е. Об одном конструктивном принципе И. Стравинского. URL: <https://www.kazancons.ru/images/magazine/Khadeeva.pdf> (дата обращения: 26.06.2021).
9. Лествичник И. Лестница, или Скрижали духовные. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Lestvichnik/lestvitsa-ili-skrizhali-dukhovnye/ (дата обращения: 26.06.2021).
10. Гливинский В. Позднее творчество Стравинского. Исследование. Донецк : Донецчина, 1995. 192 с.
11. Кунцлер М. Литургия церкви. М. : Христианская Россия, 1995. 308 с.
12. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л. : Сов. композитор, 1974.
13. Elder R. The late choral works of Igor Stravinsky : a reception history // In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts, 2008. 271 p.
14. Мишина Е. Отросток немецкого ствола. URL: <https://www.belcanto.ru/07121303.html>. (дата обращения: 26.06.2021).

References

1. Vershinina, I. (1996) *Stravinskiy I. Vokal'naya muzyka* [Stravinsky I. Vocal Music]. Vol. 4. Moscow: Kompozitor.
2. Yarustovskiy, B. (1969) *Igor Stravinsky*. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
3. Chernukha, Z. (n.d.) *Simmetriya kak printsip organizatsii "Svyashchennogo pesnopeniya" I.F. Stravinskogo* [Symmetry as a principle of organization of "Sacred Chant" by Igor Stravinsky]. [Online] Available from: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2016/data/8416/uid111188_report.pdf (Accessed: 25th June 2021).
4. Stravinskiy, I. (1971) *Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, komentarii* [Dialogues. Memories, Reflections, Comments]. Leningrad: Muzyka.
5. Anon. (2012) *Arkhitektura i dizayn. Sobor svyatogo Marka* [Architecture and design. St. Mark's Cathedral]. [Online] Available from: <https://vip-arhitektor.livejournal.com/120714.html> (Accessed: 26th June 2021).
6. Gubareva, M. & Nizovskiy, A. (2000) *100 velikikh khramov mira* [100 Great Temples of the World]. Moscow: Veche.
7. Kon, Yu. (2000) "Svyashchennoe pesnopenie" ("Canticum sacrum") Stravinskogo i ritorika formy ["The sacred chant" ("Canticum sacrum") by Stravinsky and the rhetoric of form]. In: Ivanov, V.V. and Permyakov, E. (eds) *Muzyka i nezvuchashchee* [Music and the Silent]. Moscow: Nauka. pp. 289–306.
8. Khadeeva, E. (n.d.) *Ob odnom konstruktivnom printsipe I. Stravinskogo* [About one constructive principle of Igor Stravinsky]. [Online] Available from: <https://www.kazancons.ru/images/magazine/Khadeeva.pdf> (Accessed: 26th June 2021).
9. Lestvichnik, I. (n.d.) *Lestvitsa ili Skrizhali dukhovnye* [The Ladder or The Ladder or Spiritual Tablets]. [Online] Available from: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Lestvichnik/lestvitsa-ili-skrizhali-dukhovnye/ (Accessed: 26th June 2021).
10. Glivinskiy, V. (1995) *Pozdnee tvorchestvo Stravinskogo. Issledovanie* [Stravinsky's Later Work]. Donetsk: Donechchina.
11. Kunzler, M. (1995) *Liturgiya tserkvi* [Liturgy of the Church]. Moscow: Khristianskaya Rossiya.
12. Druskin, M. (1974) *Igor' Stravinskiy. Lichnost'. Tvorchestvo. Vzglyady* [Igor Stravinsky. Personality. Creation. Views]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
13. Elder, R. (2008) *The Late Choral Works of Igor Stravinsky: A Reception History*. In partial fulfillment of the requirements for the Degree Master of Arts.

14. Mishina, E. (n.d.) *Otrostok nemetskogo stvola* [A shoot of the German trunk]. [Online] Available from: <https://www.belcanto.ru/07121303.html>. (Accessed: 26th June 2021).

Сведения об авторе:

Опалей Е.Н. – аспирантка кафедры истории музыки Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток, Россия). E-mail: opaley.elena@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Opaley E.N. – Far Eastern State Institute of Art (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: opaley.elena@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 01.07.2021;
одобрена после рецензирования 28.11.2021; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 01.07.2021;
approved after reviewing 28.11.2021; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 7;7.097

doi: 10.17223/22220836/54/16

«КОСНУТЬСЯ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО»: О ПОИСКАХ ЧЕЛОВЕКА ВСТРЕЧИ С БОГОМ (НА ОСНОВЕ ФИЛЬМОГРАФИИ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО)

Ольга Александровна Сухорукова

*Московский городской педагогический университет, Москва, Россия,
SukhorukovaOA@mgpu.ru*

Аннотация. В статье говорится о творчестве А. Тарковского на примере его фильма «Сталкер». В советском и зарубежном кинематографе 1960–1970-х гг. появляется интерес к религиозной тематике. Модернизация христианства стало одной из характерных особенностей – религиозного ренессанса XX в. Анализируя фильм А. Тарковского, автор статьи пришел к выводу: несмотря на заявление режиссера о важности модернизации христианства, созданные им кинообразы демонстрируют ценности традиционного христианства.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, киноискусство, богоискательство, советский ренессанс, фильм «Сталкер»

Для цитирования: Сухорукова О.А. «Коснуться трансцендентного»: о поисках человека встречи с Богом (на основе фильмографии Андрея Тарковского) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 180–191. doi: 10.17223/22220836/54/16

Original article

“TOUCH THE TRANSCENDENT”: ABOUT A PERSON'S SEARCH FOR A MEETING WITH GOD (BASED ON ANDREI TARKOVSKY'S FILMOGRAPHY)

Olga A. Sukchorukova

Moscow City University, Moscow, Russian Federation, SukhorukovaOA@mgpu.ru

Abstract. The article talks about the work of A. Tarkovsky on the example of his film “Stalker”. Soviet and foreign films of the 1960s and 70s reflected the evolution of the cultural paradigm that took place in the second half of the 20th century, which was characterized by the emergence of interest in religious topics. This interest contained elements of the modernization of religious faiths, the secularization of church culture, the emergence of new religious and cultural forms and a wide range of interpretations of Christianity. Soviet culture is also included in this process, but with its own peculiarities: atheistic dogmatics gives way to a religious renaissance characteristic of the subculture of the Soviet intelligentsia. A. Tarkovsky's work is directly related to this subculture, his films have become a religious and philosophical metaphor and a landmark phenomenon of the socio-cultural process – the Soviet Renaissance, which was characterized by “God-seeking” and a claim to a new understanding of historical faiths. Today, intellectual cinema is of interest to modern youth, however, in the context of a secular education model, not everyone knows and understands the content of the basic tenets of traditional faiths. Most often, religion is perceived as a preserved relic of the past or interpreted through a rational and philosophical aspect, the feature of which is the thesis: God is one, all religions are the same. Having classified a number of Tarkovsky's films, including the film Solaris, to the cinematic

genre of video essays, the author uses a semiotic approach in the study of this work. In addition, the author's cinema is a unique point of view, so its interpretation involves an appeal to the personality of the author himself, the historical period during which the film was created and to those cinematic images and symbols that the director created.

Analyzing the work of Andrei Tarkovsky, the following conclusions were drawn: the director's worldview was formed on the basis of religious ideas, which were characterized by syncretism. The director spoke about the need to create a new religious teaching or rethink the traditional religion. The film "Stalker" became a vivid example of attempts to implement these ideas. Examining the semantic content of the symbols of the film, we can say that despite Tarkovsky's statement about the importance of modernizing Christianity, the film images he created demonstrate the behavior of a person of traditional Christian culture.

Keywords: Andrei Tarkovsky, cinematography, God-seeking, Soviet Renaissance, the film "Stalker"

For citation: Sukchorukova, O.A. (2024) "Touch the transcendent": about a person's search for a meeting with god (based on Andrei Tarkovsky's filmography). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 180–191. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/16

Исследование отечественного и зарубежного кино дает нам возможность лучше понять те или иные события, смыслы, ценности. Не случайно мы говорим о киноискусстве как особом синтетическом жанре культуры, ставшем одним из главных трансляторов смыслов и ценностей [1. С. 136]. Через эмоцию и личное переживание человек способен понять очень многое и о себе, и о людях, и о жизни вообще. Поэтому так важно понимать язык киноискусства, его образы и смыслы. Мы обратимся к киноискусству второй половины XX в., периоду социальных и политических перемен, когда вопросы существования человека в послевоенном мире как никогда приобрели чрезвычайную остроту. Вторая мировая война оказала большое влияние на мировоззрение человека, не случайно нонконформизм стал моделью поведения послевоенного поколения молодых людей западной культуры 1960–1970 гг., не желающих мириться с моралью своих отцов и политиков. Не оказалась в стороне от этих процессов и Римско-католическая церковь. Тридцатые годы XX в. и последующие военные события Второй мировой войны повлияли на снижение авторитета католического и протестантского вероисповеданий. Противостояние между христианскими конфессиями и нацистской идеологией привело к расколу религиозного общества в Германии: «для иерархов, подчиненных Ватикану, при всей их приверженности христианским принципам, всегда были характерны компромиссы, искусная дипломатия. Свидетельство чему – известный конкордат, заключенный в июле 1933 г. с новым нацистским правительством Германии» [2. С. 365]. В послевоенной Европе реакцией на антирелигиозные настроения стал II Ватиканский собор 1962–1965 гг., который, по выражению кардинала Л. Сьененса, оказался «Французской революцией в Церкви» [3], фактически церковь вынуждена была спуститься «с небес на землю», что привело к обмирщению церковной культуры, появлению новых религиозно-культурных форм и широкому спектру трактовок по интерпретации христианства. Один из участников собора «философ Ж. Маритен, создатель теории интегрального гуманизма, развил концепцию, согласно которой специфика христианства как религии состоит как раз в том, что оно совместимо с любой культурой» [3].

Кино, как любое другое искусство, отражало эти изменения в жизни общества, демонстрируя новые формы толкования христианства. Появляются фильмы на библейские сюжеты, происходит смешение религиозных и политических идей и смыслов, при которых трансцендентное переносится на земную реальность, обсуждаются идеи об объединении конфессий, активизируется работа в области экуменизма.

Одним из ярких примеров такого кино стало творчество итальянского режиссера П. Пазолини, его фильм «Евангелие от Матфея» (1964) – это демонстрация уравнивания коммунистических идей с христианскими ценностями. В фильме совместного производства Италии и Великобритании режиссера Ф. Дзеффирелли о Франциске Ассизском «Брат Солнце, Сестра Луна» (1972) проводятся параллели между францисканцами и эстетикой и идеологией хиппи. В американском киноискусстве в контексте формировавшейся контркультуры происходили процессы, которые назвать однолинейными никак нельзя, в широком спектре перемен был и религиозный мотив. Одной из особенностей американского кинематографа станет «сильный мифологический и религиозный подтекст. Под влиянием восточных мистических учений и хиппийского стремления возродить древнее шаманство начинается волна увлечения астрологией, магией, оккультизмом, политеизмом, рождающая чувство принадлежности к новой эре – «эре Водолея»...» [4].

В советском кинематографе аналогичного периода тоже происходили перемены. Однако, в отличие от западноевропейской и американской молодежи, в Советском Союзе не было не только протестного движения, но и религиозной модернизации. И это понятно, в условиях коммунистической идеологии и атеистического культурного дискурса религиозный модернизм просто не мог быть по причине отсутствия религиозного компонента в доминирующей официальной культуре. И все же, несмотря на эти различия, можно найти общее, объединяющее американский, европейский и советский кинематограф, – это обращение к религиозной тематике, что стало неожиданностью не только для обывателя, но и для представителей научного сообщества. Не так давно социологи утверждали, что все, что связано с религией, – это удел прошлых лет, а в XX в. мы будем свидетелями установления секулярной доминанты в социокультурной сфере [5. С. 8]. Возвращение религии стало неожиданностью, своеобразным феноменом современного общества, что зафиксировал Юрген Хабермас, введя новый термин «постсекулярное общество» вместо прежнего «секулярного» [6. С. 21]. Сегодня мы говорим о новой данности: о постсекулярном обществе, в котором сосуществуют параллельно и традиционные верования, и новые религиозные движения, и атеистические воззрения. Со второй половины XX столетия культурные новшества и на Западе, и в России объединяются общей тематикой: религиозно-философской, а смысл существования человека довольно часто стал рассматриваться через религиозную риторику и религиозно-этические принципы.

Советское кино после хрущевских перемен «выходит в свет» – становится открытым для авторов и зрителей западного кино и в то же время советский человек знакомится с творчеством зарубежных кинематографистов. Религиозная тема в той или иной степени привлекает внимание советских авторов. Хрущевские гонения на церковь остались позади, и вовлеченность в

общемировой культурный процесс и знакомство с наследием дореволюционной России, трудами философов Серебряного века, в том числе представителями первой волны русской эмиграции, сыграли свою роль. В советской культуре наметился теперь уже *советский ренессанс* – обращение к отечественной и зарубежной традиции, которая включала в себя, в отличие от ренессанса Серебряного века, опыт не только дореволюционного, но и пореволюционного культурного наследия.

В этом контексте исторической эпохи нам представляется важным обратиться к фильмографии Андрея Тарковского. Мы будем говорить о творчестве этого режиссера, его фильме «Сталкер» (1979), который завершает трилогию работ режиссера по религиозно-философской тематике: «Андрей Рублев» (1966) и «Солярис» (1972). Все три фильма были созданы до отъезда из России или, как говорил Тарковский, объясняя свой поступок, «вынужденной эмиграции».

Обращаясь к истории (фильм «Андрей Рублев») или к фантастике («Солярис» и «Сталкер»), Тарковский говорит о своем времени, отмечает главную проблему современности – бездуховность, которая приводит к разладу в жизни человека, его потерянности в духовной сфере. Ключевые и болезненные вопросы дня сегодняшнего он переносит в историческое прошлое, считая, что именно там человечество совершило ошибки, исправив которые, можно направить человека на путь спасения: «...я хочу взорвать отношение к нынешнему дню и обратиться к прошлому, в котором человечество совершило столько ошибок, что сегодня вынуждено существовать как в тумане. Картина о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания ложным знанием» [7. С. 188]. Эти слова режиссера в период его работы над фильмом «Сталкер», на наш взгляд, можно отнести ко всем выше названным работам.

Фильмы Тарковского стали в определенном смысле религиозно-философской метафорой, их по праву причисляют к интеллектуальному типу киноискусства, поэтому разобраться и раскрыть смысловую семантику его киноработ представляется одной из главных задач и для зрителя, и для специалиста любого направления гуманитарной сферы культуры. Сегодня, на наш взгляд, это становится особенно актуальным для современной молодежи, которая, причисляя себя к социальной страте – интеллектуальному классу, уровень образования которого дает возможность сформировать навыки и умения по пониманию сложных произведений искусства вообще и киноискусства в частности. Параллельно с этим не всегда и не все представители этого интеллектуального класса знают историю религии и содержание основных догматов, религиозные и этические ценности. Чаще всего в условиях современной секулярной культуры и получаемого высшего образования религия воспринимается ими как сохранившийся реликт – это в одном случае; во втором – религия, вернее религиозные конфессии, рассматриваются через модернизацию религиозной культуры второй половины XX в., во время которой идет упрощение обрядовой стороны религиозной жизни, а религиозно-мистическая догматика интерпретируется через рационально-философский аспект. Мистическая сторона церковной жизни вытесняется, она воспринимается как отживший и ненужный элемент религиозной культуры, в резуль-

тате чего появляются универсальные схемы, особенностью которых становится общий тезис: Бог один, все религии одинаковы.

Нам представляется важным изменить это упрощенное представление о религии как о чем-то устаревшем и примитивном. На наш взгляд, кино, причем кино интеллектуальное, поможет решить данную проблему. Не случайно, говоря о значении кино в жизни любого человека, Тарковский писал: «...может быть, кино – самое личное искусство, самое интимное. Только интимная авторская правда в кино сложится для зрителя в убедительный аргумент при восприятии» [7. С. 132]. Посмотрим, как это работает в современных реалиях. Мы поделимся педагогическим опытом учебной дисциплины «Культурные коды», на практических занятиях которой студенты 3-го курса института иностранных языков МГПУ разбирали, пытались «раскодировать» то или иное произведение искусства, литературы, архитектуры и киноискусства. Первое, на что было нацелено наше исследование, – это определить, в какой степени и как могут работать студенты, используя методы по чтению и пониманию культурного текста. После просмотра и последующего обсуждения со студентами фильма А. Тарковского «Солярис» перед преподавателем стояла следующая задача: проанализировать работу студентов и, если результат проведенной работы был неверным или неточным, представить свой вариант по исследованию смыслового пространства фильма, в его художественном и эмоциональном формате увидеть и раскрыть ключевые символы, показав при этом наиболее значимые методы по прочтению и интерпретации кинокартины. Причисляя ряд фильмов А. Тарковского, в том числе фильм «Солярис», к кинематографическому жанру видеоэссе, мы будем опираться на семиотический подход при исследовании данной работы. Авторское кино – это уникальная точка зрения, поэтому ее расшифровка предполагает обращение к личности самого автора и к тому историческому периоду, во время которого был создан фильм.

Изучая историческое наследие советской культуры, студенты посмотрели два фильма А. Тарковского – «Солярис» и «Сталкер». Эти фильмы были ими выбраны из предложенного списка, и то, что выбор пал именно на творчество Тарковского вообще и в частности на эти два фильма, подтверждают названные выше слова: интерес к интеллектуальному кино присутствует, но он не касается образа Андрея Рублева, его религиозной деятельности, истории православия в нашей стране. В конечном итоге остановились на фильме «Сталкер», для обсуждения просмотренного фильма предлагались следующие вопросы:

1. Какое впечатление произвел на меня данный фильм? Было ли мне трудно смотреть этот фильм? Все ли было понятно? Появились ли у меня вопросы в результате просмотра фильма, если да, то какие?

2. Что я узнал(а) о создателях фильма (о режиссере, сценаристе, операторе, художнике, о музыке)?

3. В какое историческое время (особенности социокультурной среды, исторической эпохи), в какой стране и при каких условиях этот фильм был создан?

4. Какое историческое время (или отсутствие оно, так называемый вневременной ландшафт) демонстрирует данный фильм?

5. Какие в этом фильме идеи или о чем говорит нам этот фильм? Через какие элементы киноискусства (сюжетные линии, поведение героев, природу, музыку, диалоги, текст за кадром, монтаж и т.д.) транслируются идеи или смысл фильма?

6. Как показано место человека в обществе? Герои, их характеристика, их роль в данном фильме: герой-одиночка; незаурядная личность; маргинальная личность; обычный человек, оказавшийся в определенных обстоятельствах; человек своей эпохи, олицетворяющий определенный исторический тип; образ героя через призму экзистенциализма.

После обсуждения ответы студентов можно представить следующим образом:

1. Кино понравилось большинству студентов: во всяком случае те, кто смотрел и выбрал эту картину для просмотра, сказали, что было интересно, но в начале просмотра были трудности по восприятию: «медленная съемка – было непривычно, хотелось ускорить видео», «после просмотра, фильм долго не отпускает, заставляет вернуться к некоторым моментам», «не все понятно, поэтому хотелось бы при обсуждении найти ответы на появившиеся вопросы».

2. О создателях фильма: обратили внимание только на личность А. Тарковского, о котором все слышали, знали о том, что это известный режиссер, но не все смотрели его фильмы; знали, что основой для сценария фильма стала книга братьев Стругацких «Пикник на обочине». С какими-то серьезными исследованиями, научными статьями по творчеству Тарковского не знакомы.

3. О том, в какое время снимался фильм, были общие слова, как правило: «в годы советского периода господствовала цензура, нельзя было творчески работать», «снимать было трудно, были сложности из-за цензуры». Кроме общих стереотипных фраз, не было ссылок на какие-то конкретные источники, в первую очередь, на дневниковые записи А. Тарковского «Мартиролог. Дневники. 1970–1986», т.е. с литературным творчеством режиссера, в частности, с его мемуарами, студенты не были знакомы.

4. На вопрос, какое историческое время демонстрирует фильм, были ответы: поведение людей в фильме похоже на поведение наших современников. Те вопросы, которые задают герои фильма, можно назвать актуальными для сегодняшнего дня. Особенно это касается проблемы «поиска себя».

5. Вопросы о понимании смысла фильма показались самыми важными и самыми сложными, поэтому им мы посвятили больше всего времени при обсуждении. Однако в основном шел пересказ сюжетной линии и была дана небольшая характеристика героев. Главная мысль – это поиски человеком смысла жизни, эти поиски сопряжены с трудностями, их преодолением. На примере трех героев – сталкера, ученого и писателя – показаны разные варианты жизненного пути. Что такое Зона и что означает Комната – не очень понятно, это скорее некий образ иной реальности, благодаря которой проявляются качества человека. На отношения между сталкером и его женой обратили внимание: на конфликт между ними в начале фильма и на то, как жена сталкера его называет «блаженный» в конце произведения, но дальше этого дело не пошло. Обратили внимание на цитату: «Слабость велика, сила ничтожна». Сама цитата, ее смысл вызвали затруднение, было понятно, что

здесь скрыт какой-то смысл, но в чем он, ответить не смогли или не успели, так как требовалось время для осмысления уже при обсуждении фильма.

Вопросы, которые вызвали затруднение:

- 1) что означает Зона и Комната;
- 2) проблемным осталась тема веры во что-то высшее, но конкретики не было, не было ни одного намека какую-то конфессию, в том числе на христианство;
- 3) вера в сверхъестественное переносилась на феномен паранормальных способностей дочери stalkера Мартышку, но даже здесь был некий скепсис, были эти способности или нет, все это осталось под вопросом. На самом ли деле девочка взглядом может передвигать стакан, а может быть, это происходит из-за проезжающего поезда, который своим движением заставляет вибрировать поверхность стола;
- 4) в целом в ответах не было намека на какой-либо религиозный смысл, о христианстве в том числе. Все ответы были в плоскости секулярного мировоззрения: проблемы человека, его попытки найти себя, трудности в жизни, которые характерны для любого из нас, и т.д.

Анализируя ответы студентов, первое, на что было обращено внимание преподавателя, это то, что фильм следует рассматривать в религиозной плоскости, так как проблема человека заключается в его отрыве от Бога. Не случайно в своих дневниковых записях Тарковский писал, что найти себя – это значит вернуться к Богу. Основная ошибка студентов – это светская интерпретация картины. Этой ошибки могло не быть, если бы студенты познакомились с дневниковыми записями режиссера. Личность режиссера, его образ мыслей и его интерпретация ключевых мировоззренческих проблем могли бы лучше понять фильм.

Обращаясь к дневникам режиссера [7], мы видим, что мировоззрение режиссера формировалось на основе религиозных идей, там же читаем о главной проблеме современного человека, которому была «дана бессмертная душа, в которую человечество плюнуло со злобной радостью... Что же во спасение? ...Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?» [7. С. 32]. И еще одна цитата: «...человеку внушили, что он смертен, но перед угрозой, действительно отнимающей у него права на Бессмертие, он будет сопротивляться так, как будто его собираются сию минуту убить. Человека просто растлили. Вернее, постепенно все друг друга растлили. А тех, кто думал о душе – на протяжении многих веков, вплоть до сегодняшнего дня, – физически уничтожали и продолжают уничтожать. Единственное, что может спасти нас, – это новая ересь, которая сможет опрокинуть все идеологические институты нашего несчастного, варварского мира» [7. С. 33]. Эти цитаты свидетельствуют о двух идеях автора дневниковых записок: первая – у человека есть бессмертная душа, но современный человек перестал в это верить; вторая – о необходимости создания новой религии или новой интерпретации исторической конфессии. Если первая идея является безусловно традиционно важной для любого вероисповедания, тогда как вторая передает личное мнение режиссера и является, на наш взгляд, отражением идейного содержания советской субкультуры, для отдельных представителей которой были характерны «богоискательство» и претензия на но-

вое осмысление традиционных вероисповеданий. Идея не новая, она была озвучена еще в период Серебряного века, когда «исторические формы и стили религиозного искусства... будут отличаться, но по смыслу, по существу все они проецируют прежние идеи поисков Абсолюта» [8. С. 61]. В этих религиозных поисках было сходство между двумя ренессансами: Серебряного века и советского периода.

Тарковского не только не устраивают исторические конфессии, он сомневается в религиозности Т. Манна и Достоевского, давая им свою оценку: «Роднит ли Т. Манна с Достоевским что-либо? Безбожие? Может быть... Только оно у них разное: Манн слишком „много понимает“ о Боге, а Достоевский хочет, но не может верить в Бога, – орган атрофировался» [7. С. 197]¹.

Но в то же время среди книг, которые он собирается прочесть, есть работа Владимира Лосского «Очерк мистического богословия» [7. С. 184], он также цитирует Лао-цзы: «Слабость велика, сила ничтожна...» [7. С. 177]². Мы видим у Андрея Арсеньевича идейные поиски, веру в то, что выход из нравственного тупика сможет дать новый религиозный учитель-пророк и современная интерпретация традиционной религии: «Сейчас человечество может спасти только гений – не пророк, нет! – а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?» [7. С. 32]. Косвенным подтверждением этих поисков стало восхищение книгой Ф.Н. Горенштейна «Псалом». Тарковский пишет: «...прочел „Псалом“ Ф. Горенштейна. Это потрясающее сочинение! Вне сомнений – он гений. С какой страстью, последовательностью и страданием, в финале, преодоленном очищением, пониманием святой роли он рассказывает о человеке и его Боге!» [7. С. 194]. Восхищение Горенштейном было не случайно, писатель и режиссер станут вместе работать над сценарием «Соляриса», а метод библейского реализма, при котором «библейская (чаще евангелическая) модель истории избиралась как культурный архетип и реализовывалась не только в реконструкции библейских сюжетов» [10. С. 80], будет позаимствован Андреем Тарковским в фильме «Сталкер». Появление в советской культуре фигуры Горенштейна не было случайным, взгляды писателя зеркально отображали культурный феномен советской интеллигенции, для которой был характерен «принцип систематизации персонажей: два поколения „советских“ людей в существовании без Бога и в поисках Бога („дети оттепели“»)» [10. С. 82]. Но что особенно важно, именно у этого автора есть «большое горенштейновское нарекание в адрес христианства – искажение „великими инквизиторами“ священного учения, провозгласившими величие человека, а не Бога. По мысли Ф.Н. Горенштейна, искаженное понимание гуманизма – это основная ошибка последователей христианства, потому что веру можно обрести только в душе, а не в церкви» [11. С. 343]. При знакомстве с произведениями Горенштейна, одного из ярких представителей советской интеллигенции 1960–1970-х гг., выходящей из долгого атеистического сна, мы можем увидеть характерную черту *советского ренессанса*: процесс богоискательства, желание создать новое, не зная или не понимая старого – отечественной религиозной традиции.

¹ Не согласимся с этой точкой зрения А. Тарковского, напомним слова Ф.М. Достоевского: «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [9. С. 96].

² Эта цитата войдет в фильм, станет частью монолога-молитвы Сталкера.

Тарковский следует по стопам Горенштейна, вытесняя в своем творчестве церковно-мистическую составляющую христианства, концентрируясь на этической стороне личности. Не случайно в фильме «Андрей Рублев», говоря о христианстве, режиссер не соблюдает церковную канву повествования. В «Рублеве» мы не видим церковную службу и не слышим молитвы верующих. В двух последующих фильмах «Солярис» и «Сталкер» используя жанр фантастики была показана встреча человека с трансцендентным: в космосе происходит встреча с океаном Солярисом (фильм «Солярис»), а в «Сталкере» в результате падения метеорита, упавшего на Землю, появилась Зона и находящаяся в этой Зоне Комната – оба объекта также представляют в фильме образ трансцендентного, коснуться которого, по словам Тарковского, стало главным действием человека, чтобы понять смысл жизни [7. С. 131–132]. Мы можем только предполагать, что это трансцендентное может быть символом Бога.

Возвращаясь к «Сталкеру», мы видим, как поиски смысла жизни, которые означают поиски Бога, происходят при чрезвычайных обстоятельствах. Зона и Комната – это метафизическое пространство, а стремление «прикоснуться к трансцендентному» – путь к Богу стало, на наш взгляд, главной темой фильма. Комната, в которой исполняются все желания, напоминает представление о чудесах, своеобразный образ из детства. На самом деле поиски Бога, определяющие жизнь и смысл человеческого существования, возвращение человека к Богу, могут рассматриваться нами как чудо, чудо по восстановлению падшей природы человека, возвращение к Богу, к вечной жизни. Это самое важное и самое главное желание человека, осознает он его или нет, но именно оно определяет его жизнь, если это происходит, значит чудо свершилось, а желание исполнилось.

Интересны типы героев фильма: ученого и писателя, тех людей, которые по своим личным мотивам отправились на поиски чуда. Что такое для них Зона и Комната? Трудно ответить на этот вопрос, если судить по первым кадрам фильма. Только потом постепенно становится понятно, что у этих героев переплетаются вера и безверие и каждый из них по-своему будет отвечать на экзистенциальный вопрос своего личного бытия. Наши герои, писатель и ученый, не верят в Бога, но это отсутствие веры не является безусловным, поэтому они осторожно и со страхом (а вдруг там все же что-то есть?) относятся к Комнате. Это два представителя нашей интеллигенции 1960–1970-х гг. (а отчасти и современной интеллигенции), для которой характерна вера в науку, ее силу и в то же время у нее есть претензия на свое отличное от других понимание трансцендентного начала или Бога с присутствием критики традиционной религиозности, какой-либо исторической конфессии. Путь в Зону сопряжен с опасностями, и одному из главных героев – писателю – во время драматического испытания приходит момент исповеди – раскаяния. Видимо этот герой был ближе всего к тому, чтобы изменить себя, положить начало возрождения своей личности через исповедь, которая только-только началась, но не была доведена до конца. Все это происходило на фоне мучительного эмоционального метания, критиканства и неверия писателя. Этим он отличается от ученого, который не выходит за рамки рассудительного поведения. Ученый далек от веры и все, что происходит в Зоне, рассматривает только с рациональной точки зрения. Он как раз из тех, кто готов хладнокровно «физически уничтожить» объект веры, ибо она представляет опас-

ность для человека, соблазняя его ненужными и вредными идеями и мечтаниями, уводит от реальной действительности. Таким образом, мы видим две стороны секулярной бездуховности: эмоциональную и рациональную – две стороны одной медали.

Для сталкера Комната, в которой исполняются желания, является образом спасения, ибо что может быть важнее вечной жизни? Сталкер – это блаженный, так его называет жена, и это верное определение главного героя. Он юродивый, который ведет людей к спасению. Жертвенность сталкера, его смирение и его аскетизм свидетельствуют об этом. Внешне он выглядит непрезентабельно, иногда нелепо. Человек, у которого биография с уголовным прошлым и, если судить по внешним данным, занимающий низшую ступень социальной лестницы. В начале фильма мы видим, как он собирается вести людей туда, где исполняются желания человека, далее показана драматичная сцена с женой, ее несогласие с ним – первые кадры противопоставляются последним кадрам фильма, где тоже сцена с женой, в которой сталкер в отчаянии – он не смог привести людей, не помог им найти веру, а значит, добавим мы, вернуть их к Богу. Насильно к Богу человека не приведешь, а убедить людей в правильности этого пути у «блаженного» не получается. Неожиданно же предлагает ему в следующий раз взять ее с собою. Утешение и жертвенность, смирение и любовь близкого человека, который, может быть, остался единственным, кто еще верит в то, что Комната может исполнить желания. Резкий контраст между началом фильма и его окончанием в этих двух сценах показывает с позиции обыденного сознания практической стороны жизни никчемность сталкера, но у юродивого высокая задача служения людям, сообщать им волю Бога, которая может расходиться с людскими представлениями о том, какой путь в жизни может быть правильным. Это и есть подвиг юродства ради Христа, когда «мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1Кор. 3:19.). Сталкер – это юродивый, который спасает людей, пытается донести до них истину, спасти их от безверия, поэтому его монолог звучит как молитва: «Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят и пусть посмеются над своими страстями. То, что они называют страстью, ведь на самом деле не душевная энергия, а лишь трения между душой и внешним миром, а главное, пусть поверят в себя и станут беспомощными как дети, потому что слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок. Когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево произрастает, оно гибко и нежно, и когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила – спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит».

В этой молитве слова «станут беспомощны как дети» – прямая отсылка к евангельским словам «будьте как дети», а вторая часть молитвы – прямое цитирование Лао-Цзы [7. С. 177], что подтверждает наше предположение о синкретизме религиозных идей Тарковского, которые стали зеркальным отражением того исторического времени, в котором он создавал свои кинокартины. Обращение к контексту данной эпохи помогло нам лучше понять эту особенность религиозного творчества режиссера: желание объединить вероисповедания, отойти от устаревшей, как он считал, исторической традиции.

Анализируя творчество Андрея Тарковского, автором статьи были сделаны следующие выводы: мировоззрение режиссера формировалось на осно-

ве религиозных идей, для которых был характерен синкретизм. Режиссер говорил о необходимости создать новое религиозное учение или заново переосмыслить традиционное вероисповедание. Фильм «Сталкер» стал ярким примером попыток по реализации этих идей. В фильме нет понятия «Бог», есть «Трансцендентное», которое может быть символом Бога. Поиски Бога – главная идея фильма, проводником к этой цели выступил главный герой – сталкер, его в контексте христианской культуры можно назвать блаженным. Зона и находящаяся в этой Зоне Комната – оба объекта представляют в фильме образ трансцендентного, на пути к которому человек может вернуться к Богу, а значит, к самому себе. Исследуя смысловое содержание символов кинокартины, можно сказать, что, несмотря на заявления Тарковского о важности модернизации христианства, созданные им кинообразы демонстрируют ключевые моменты поведения человека традиционной христианской культуры. Через героев своего произведения автор фильма «Сталкер» попытался передать самое важное, то, без чего не бывает христианства в его традиционном проявлении: смирение, покаяние и любовь. Слова режиссера косвенным образом подтверждают наш вывод: «Люблю Тебя, Господи, и ничего не хочу от Тебя больше. Принимаю все Твое, и только тяжесть злобы моей, грехов моих, темнота низменной души моей не дают мне быть достойным рабом Твоим, Господи! Помоги, Господи, и прости! Образ – это впечатление от Истины, на которую Господь позволил взглянуть нам своими слепыми глазами» [7. С. 196].

Список источников

1. Sukhorukova O.A. The Seventh Seal: The History of Visible and Invisible Confession of Faith // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 133–144.
2. Бровко Л.Н. Христианство и национал-социализм. Мировоззренческий излом // Переходные эпохи в социальном измерении: История и современность. М. : Наука, 2003. С. 351–377. URL: <http://ec-dejavu.ru/f/Fascism-2.html>
3. Лебедев В.Ю., Прилуцкий А.М., Викторов В.Ю. Религиоведение. URL: https://azbyka.ru/otechnik/religiovedenie/religiovedenie/10_2
4. Коростылева Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/199/>
5. Бергер П. Фальсифицированная секуляризация // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. № 2 (30). С. 8–20.
6. Тернер Б. Религия в постсекулярном обществе // Государство, религия, церковь в России и за рубежом, 2012. № 2 (30). С. 21–51.
7. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. Tibergraph, 2008. URL: https://royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/martirolog_dnevniki.html
8. Сухорукова О.А. Религиозный смысл искусств // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Философские науки. 2019. № 2 (30). С. 57–63.
9. Достоевский Ф.М. Письма. 39. Н.Д. Фонвизиной. Конец января – 20-е числа февраля 1854. Омск // Собрание сочинений : в 15 т. СПб. : Наука, 1996. Т. 15. С. 95–98.
10. Рыбальченко Т.Л. Библийский текст в тексте романа Ф. Горенштейна «Псалом» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 3 (23). С. 80–87.
11. Сарраж Н.А. Социально-психологические и религиозные аспекты прозы Ф.Н. Горенштейна 1960–1970-х годов // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2017. Т. 14, вып. 3. С. 341–349.

References

1. Sukhorukova, O.A. (2021) The Seventh Seal: The History of Visible and Invisible Confession of Faith. *Vizual'naya teologiya*. 2(5). pp. 133–144.

2. Brovko, L.N. (2003) Khristianstvo i natsional-sotsializm. Mirovozzrencheskiy izlom [Christianity and National Socialism. A worldview break]. In: Malkov, V.L. (ed.) *Perekhodnye epokhi v sotsial'nom izmerenii: Istoriya i sovremennost'* [Transitional Eras in the Social Dimension: History and Modernity]. Moscow: Nauka. pp. 351–377. [Online] Available from: <http://ec-dejavu.ru/f/Fascism-2.html>
3. Lebedev, V.Yu., Prilutskiy, A.M. & Viktorov, V.Yu. (n.d.) *Religiovedenie* [Religious Studies]. [Online] Available from: https://azbyka.ru/otechnik/religiovedenie/religiovedenie/10_2
4. Korostyleva, D. (n.d.) *Kul'tura molodezhnogo protesta i amerikanskiy kinematograf. 1960–1970-e gody* [The Culture of youth protest and American cinema. 1960–1970s]. [Online] Available from: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/199/>
5. Berger, P. (2012) Fal'sifitsirovannaya sekulyarizatsiya [Falsified secularization]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*. 2(30). pp. 8–20.
6. Turner, B. (2012) Religiya v postsekulyarnom obshchestve [Religion in a post-secular society]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*. 2(30). pp. 21–51.
7. Tarkovskiy, A. (2008) *Martirolog. Dnevnik*. [Online] Available from: https://royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/martirolog_dnevnik.html
8. Sukhorukova, O.A. (2019) Religioznyy smysl iskusstv [The religious meaning of the arts]. *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Filosofskie nauki*. 2(30). pp. 57–63.
9. Dostoevskiy, F.M. (1996) *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols]. Vol. 15. St. Petersburg: Nauka. pp. 95–98.
10. Rybalchenko, T.L. (2013) Bible text in Psalm by F. Gorenstein. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3(23). pp. 80–87.
11. Sarrazh, N.A. (2017) Sotsial'no-psikhologicheskie i religioznye aspekty prozy F.N. Gorensh-teyna 1960–1970-kh godov [Social-psychological and religious aspects of Fridrikh Gorensh-teyn's prose of 1960–1970s]. *Vestnik SPbGU. Yazyk i literatura*. 14(3). pp. 341–349.

Сведения об авторе:

Сухорукова О.А. – кандидат исторических наук, доцент, доцент департамента истории Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета (Москва, Россия). E-mail: pushkarenko-elena@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Sukhorukova O.A. – Moscow City University (Moscow, Russian Federation). E-mail: pushkarenko-elena@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 25.07.2022;
одобрена после рецензирования 04.11.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 25.07.2022;
approved after reviewing 04.11.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 37

doi: 10.17223/22220836/54/17

СОВРЕМЕННЫЕ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОВЕДЕНИЯ ХОРОВОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ХОРОВОЕ ДИРИЖИРОВАНИЕ»

Светлана Александровна Тяглова¹, Надежда Сергеевна Трушникова²

¹ Тюменский индустриальный университет, Тюмень, Россия

² Средняя общеобразовательная школа-сад № 10, Когалым, Россия

^{1, 2} St4182@mail.ru

Аннотация. В статье рассмотрены наиболее распространенные ошибки студентов в практической работе с хором (неуверенность, проблемы самоорганизации, красноречия, мотивации, проявления силы воли, неумение четко ставить задачи, видеть конечную цель). Выявлены механизмы их появления: как недостаточная самоподготовка студента к занятиям, так и его психологическая, социальная, культурная среда. Обосновано активное включение в учебный процесс современных психолого-педагогических технологий (в совокупности с традиционными формами) для повышения эффективности обучения студента.

Ключевые слова: дирижер хора, практическая работа с хором, обучение студентов

Для цитирования: Тяглова С.А., Трушникова Н.С. Современные психолого-педагогические технологии проведения хоровой практики студентов специальности «Хоровое дирижирование» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 192–203. doi: 10.17223/22220836/54/17

Original article

MODERN PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES FOR CONDUCTING CHORAL PRACTICE FOR STUDENTS IN THE DIRECTION OF “CHORAL CONDUCTING”

Svetlana A. Tyaglova, Nadezhda S. Trushnikova

¹ Tyumen Industrial University, Tyumen, Russian Federation

² Secondary school №10, Kogalym, Russian Federation

^{1, 2} St4182@mail.ru

Abstract. The study of the features of practical work with the choir in modern universities, various methods of working with the choir in the scientific literature, the psychological aspect of the main problems of students in practice, modern psychological and pedagogical technologies that are significant for the student's choral practice, showed that conducting and choral activity in the conditions of modern culture remains a rather difficult profession, requiring great endurance, strength, patience and perseverance from the future specialist. A modern choral student has to combine the centuries-old traditions of choral art with environmental conditions, technological discoveries, and the realities of modern man. Turning to theoretical sources, to the great masters of choral art, we can understand that this type of activity does not tolerate a careless attitude on the part of an inexperienced student.

The search for relevant means and methods for teaching future choirmasters how to work with the choir is a research problem.

The object of the research is the process of practical work of the student with the choir.

The subject of the research is the content and causes of mistakes made by the student in choral practice.

Purpose: to identify the main problems of student choral practice and justify the need to solve them by means of modern psychological and pedagogical technologies.

As practice shows, the independent work of modern students with a training choir has a range of problems unresolved over time, the origins of which are both in the psychological and pedagogical sphere, and in the absence of an integrated approach in preparing a student for practical activities. Not every student sees the potential for further successful activity in any area of his life in acquiring professional conducting skills. As a result of the survey, we found that one of the main problems that cause difficulties for students in choral practice is fear. Passivity and lack of motivation appear, and sometimes bad relationships with the team. Also, the majority of respondents mention the laziness and unpreparedness of students, the inability to establish contact with the team, clearly set goals and achieve their implementation, uncertainty, passivity, lack of strong-willed and leadership qualities. For further successful practice of choir students, according to the majority of choir students, it is necessary to responsibly approach the study of a cycle of special disciplines, overcome internal uncertainty, and devote more time to self-training.

Thus, the psychological basis of training in conducting skills should be an integral part of professional training. We see the further prosperity of the profession in attracting choir students to the learning process along with the traditions of modern innovative technologies that make it possible to interest students and help them acquire personal meanings, use an interdisciplinary approach, and expand the boundaries of education to meta-subjects.

Keywords: choir conductor, practical work with the choir, student training

For citation: Tyaglova, S.A. & Trushnikova, N.S. (2024) Modern psychological and pedagogical technologies for conducting choral practice for students in the direction of "Choral conducting". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 192–203. (In Russian). doi: 10.17223/2220836/54/17

Фундамент дирижерско-хорового образования на современном этапе – это многовековые традиции русского хорового искусства. В современной системе образования комплексное, междисциплинарное развитие и воспитание студенческой молодежи является определяющим успеха его дальнейшей жизни и профессиональной деятельности [1].

Однако, как показывает практика, самостоятельная работа современных студентов с учебным хоровым коллективом имеет спектр не решенных со временем проблем, истоки которых находятся как в психолого-педагогической сфере, так и в отсутствии комплексного подхода при подготовке студента к практической деятельности. Как отмечают большинство исследователей (М.С. Осеннева и В.А. Самарин, М.Л. Жулябина, О.В. Грибкова, А.Н. Валиахметова и др.), работа на каждой дисциплине музыкального цикла ведется достаточно узконаправленно, поскольку отсутствуют преемственность и междисциплинарные связи с другими дисциплинами как специального, так и общего цикла. Как следствие – недостаточная мотивация студентов к занятиям, профессиональному росту, отсутствие личных смыслов, целеполагания. Далеко не каждый студент видит в приобретении профессиональных дирижерских навыков потенциал для дальнейшей успешной деятельности в любой сфере своей жизни.

Таким образом, нами выявлены противоречия:

– между накопленным многовековым опытом образования и воспитания молодого поколения в русской хоровой культуре и недостаточным включе-

нием основных элементов хорового воспитания в процессе подготовки будущего хормейстера;

– между наличием большого числа учебно-методической хоровой литературы и присутствием большого количества ошибок в студенческой хоровой практике, внутренние причины которых не выявлены до сих пор в научных исследованиях.

Поиск актуальных средств и методов обучения будущих хормейстеров в практической работе с хором составляет проблему исследования.

Цель: выявить основные проблемы студенческой хоровой практики и обосновать необходимость их решения путем привлечения современных психолого-педагогических принципов и технологий, основанных на принципе междисциплинарности.

Ознакомившись с программами учебных практик в вузах страны, отметим, что в разных учебных заведениях длительность хоровой практики студентов неодинакова. Большинство студентов начинают свою практическую работу с хором лишь на 3–4-м курсе. Получение практического опыта с первого курса способствовало бы повышению качества работы на старших курсах, формированию устойчивой мотивации к будущей профессиональной деятельности.

Анализ литературных источников показал, что проблемы практической работы с хором у студентов-практикантов затрагиваются далеко не каждым автором – мы видим перечисление тех качеств, которыми должен обладать идеальный дирижер, но далеко не в каждой книге написано, как таким дирижером стать. Рассмотрим некоторые источники, так или иначе освещающие проблемы хоровой практики студентов.

В книге «Работа с хором» В.Г. Соколов отмечает лишь средства и приемы работы с хоровым коллективом, считая дирижерский аппарат (руки, лицо дирижера, корпус) основным средством управления хором. «Главное в нем – это руки. Выразительность лица и движения корпуса значительно способствуют убедительности и доходчивости жестов рук дирижера» [2. С. 109].

К.К. Пигров убежден, что воспитание хорового дирижера нужно осуществлять в постоянной связи с практикой пения в хоре. Дирижер должен иметь навыки высококвалифицированного певца – ансамблиста, основательно знать сочинение, т.е. музыкально-техническую структуру произведения [3. 132].

В.Л. Живов выделяет в качестве одной из проблем человеческий фактор. Среди факторов, способствующих установлению контакта дирижера с хором, можно назвать творческий облик руководителя, его музыкальный и человеческий авторитет, артистизм, природную одаренность, практический опыт и педагогические способности (перцептивные, экспрессивные, коммуникативные, организаторские) [4. С. 20–23].

Е.В. Николаева как отличительную черту Б.Г. Тевлина отмечает органический синтез учебных занятий студентов в классе с практической работой, что помогало ученикам на собственном опыте познать проблемы, которые приходится решать руководителю хора [5. С. 263–265].

П.Г. Чесноков в основе дирижерского мастерства отмечает принцип, систему и контакт. При наличии контакта все движения дирижера подчинены внутреннему чувству и являются выражением его художественных замыслов.

Научиться этому можно только опытом: ответственными выступлениями, самоанализом и самокритикой [6. С. 144–145].

К.Б. Птица акцентирует проблему отсутствия опыта владения хоровым звучанием: «Поющие дирижеры – каждому из них кажется сейчас, что он может выйти из хора, сделать один шаг, повернуться лицом к хору и дирижировать, но это не так. За этим шагом стоит большой и напряженный труд в индивидуальном классе хорового дирижирования...» [7].

С.А. Казачков уверен, что человек, рожденный музыкантом, даже при наличии выдающегося дарования не сможет проявить его полностью без предварительного обучения: «Дирижером надо родиться, но дирижированию необходимо учиться» [8. С. 115].

Г. Сандлер актуализирует проблему ограниченного количества часов работы с хоровым коллективом студента-хоровика: «Вряд ли нормально, что будущий хормейстер 12–15 часов в году и то лишь на старших курсах, находится в условиях подлинно профессиональной работы» [9]. Для достижения тесных контактов с коллективом необходимо совершенствовать свою речь как средство вербального общения, содержащего информационную, художественную, выразительную и волеизъявительную функции [10. С. 167–170].

Г.Л. Ержемский акцентирует роль бессознательной сферы в исполнительском творчестве дирижера. Среди проблем выделяет необходимость воспитания у молодого музыканта чувства собственного активного отношения к произведению, импровизационности, желания реализовать себя как личность в творческом процессе.

Для выявления причин, по которым студенты сталкиваются с проблемами на практике, нами был произведен опрос среди музыкантов-хормейстеров страны (75 человек в возрасте от 17 до 30 и более лет). Категория от 30 и более лет составляет основную часть опрошиваемых (42%).

Среди респондентов большинство (49%) являются студентами (колледжа, вуза), 43% – хормейстеры, 5% – преподаватели колледжа, вуза, учителя музыки – 2%.

На вопрос «Приходилось ли Вам работать с хоровым коллективом?», мы получили следующие ответы: да, это моя должность сегодня – 56%, да, но только на практике во время учебы – 40%, нет, я только начал учиться – 3%.

Со смешанным составом работают 36%, с детским хором – 29%, с женским – 18%.

45% респондентов крайне редко испытывают проблемы в работе с хором, 37% испытывают постоянно, 18% не испытывают совсем.

При ответе на вопрос «Как Вы считаете, в каких случаях студент испытывает проблемы в работе с хором?» респонденты предложили свои ответы:

- недостаточная подготовка студента как в домашней работе (лень, отсутствие мотивации, нет дружественных отношений в коллективе и поддержки педагога), так и недостаток часов практики в учебном заведении, неумение четко формулировать цели и задачи,

- отсутствие навыков применения теоретических знаний на практике (неподготовленность студента к работе с хоровым коллективом, «когда не слышит проблему в звучании хора, следовательно, не знает, как действовать»),

- подверженность психологическому и эмоциональному давлению со стороны коллектива (стеснение, страх показаться глупым),

- отсутствие дисциплины в коллективе (студент не является авторитетом, пассивность коллектива и дирижера),
- проблемы специфики организации хора (от его набора до массовых мероприятий),
- чрезмерно высокое мнение студента о себе (слишком высокие требования к хору, не всегда понимает силы и возможности хора).

У 45% опрошенных ничего не вызывает трудностей в работе с хором, 16% – умение правильно подобрать слова, объяснить задачу, 7% – нет поддержки коллектива, 5% – незнание нотного материала, нервозность, страх («боюсь публики»), отсутствие лидерских качеств («я не могу повести коллектив за собой»), 3% – «подготовка репетиции» (составление плана), «я не уверен в себе». Равное количество респондентов (2%) называют личное безразличие школьников к хору, умение наладить дисциплину, выстроить коллективные отношения, пробудить мотивацию учеников, недостаток опыта, незнание детьми нотной грамоты.

На вопрос «Как Вы считаете, по какой причине студенты боятся работать с учебным хором?» представлены следующие ответы: 36% – отсутствие опыта, 22% – неуверенность в своих силах, 18% – неумение ставить перед собой четкие цели и задачи, 16% – боязнь аудитории (участников хорового коллектива), 3% – нежелание саморазвиваться. Также названы отсутствие поддержки педагога и большие амбиции студентов – «хотят сразу работать с профессионалами».

На вопрос «Что, на Ваш взгляд, может помочь преодолеть внутренний страх в работе с хором?» большинство участников (52%) уверены, что это постоянная практика работы с хором, 20% выделяют заранее продуманный план работы с хором, 22% – ответственное отношение к самоподготовке, четкий психологический настрой, внутренняя уверенность, отсутствие внутреннего волнения.

При ответе на вопрос «Как Вы считаете, имеет ли навык практической работы с хором значение в жизни студента?» 47% отметили умение четкого построения планов, целей и задач, 20% опрошенных считают, что этот навык способствует обретению уверенности в публичных выступлениях, 22% – развивает волевые качества, психоэмоциональное состояние студента, 5% ответили отрицательно.

На вопрос «Каких правил стоит придерживаться студенту для уверенной и качественной работы с хоровым коллективом?» 56% выделили ответственный подход к изучению цикла специальных дисциплин, 20% – преодолевать неуверенность в себе, 14% считают, что нужно хорошо разбираться в психологии дирижирования и в психологии в целом.

На заключительный вопрос «Не жалели ли Вы о выборе дирижерской профессии?» 53% ответили отрицательно: «никогда, это мое призвание», 23% – «это зависит от ситуации, когда все получается в работе с хором, я не жалею. Если появляются проблемы, мне хочется сменить профессию», 5% – «сначала жалел(а), потом втянулся(лась) и не собираюсь менять профессию».

Равное количество респондентов называют свои варианты ответов: «пока не столкнулась с дирижерской деятельностью, как основной, поэтому не понимаю, жалею или нет», «нравится, но иногда есть желание попробовать что-то менее трудное», «не жалею времени, потраченного на получение специа-

лизации дирижера, но применять полученные навыки в прямом предназначении нет в планах, так как на рынке труда это мало востребованная и малооплачиваемая профессия», «не жалею, очень рада, что получила эту профессию и работаю в ней», «я люблю свою работу и знаю, что это мое призвание. Но когда нет внутреннего отклика от детей (имеется в виду подростков), видишь их холодные сердца, их безразличие, становится не по себе. С другими детьми, у которых горят глаза, заниматься только в удовольствие! С ними хочется горы свернуть!».

Итак, наиболее популярными проблемами респонденты назвали лень и неподготовленность студентов к хоровой практике, слабохарактерность, пассивность, неуверенность, тревожность, неумение четко ставить задачи и выражать свои мысли, слабую силу воли, отсутствие мотивации. Остановимся на каждой проблеме подробнее.

С точки зрения психологии страх является отрицательной эмоцией. Это внутреннее состояние, обусловленное грозящим или предполагаемым бедствием. Ю. Щербатых выделяет «страх ответственности». Сущность этого страха заключается в том, что, принимая какое-то важное решение, человек берет на себя ответственность за его последствия, а в случае неудачи он обречен на длительные самообвинения. Именно поэтому многие люди не любят принимать ответственных решений, предпочитая, чтобы за них это делали другие [11].

К числу других наиболее распространенных «социальных» страхов относятся боязнь провала, боязнь критики и боязнь успеха. Страх провала связан с тенденцией делать общие выводы из единичных фактов («если у меня это не получилось, то я не справлюсь ни с чем») и оценкой по конечному результату, когда не учитываются индивидуальные особенности человека, а ярлык «успеха» или «поражения» наклеивается вне зависимости от затраченных усилий. Близким к этому страху является боязнь осуждения со стороны окружающих, где на первый план в сознании выходит реакция ближайшего окружения. Боязнь успеха может стать более опасной для саморазвития личности, чем боязнь провала, а затем, когда «ужасная правда» о том, что он неудачник, всплывет наружу, придут разочарования, отвержения и боль [11. С. 55].

Неуверенность – это страх быть и оставаться самим собой: человек всегда будет бояться показать свои чувства и проявить свою индивидуальность. Неуверенный в себе человек искренне верит в то, что его таким, каким он является никто, не полюбит, не поймет [12].

Отсутствие хороших взаимоотношений с коллективом является не менее важной проблемой на сегодняшний день. С раннего детства человек ищет пути взаимодействия с коллективом (детский сад, школа, вуз, работа), и каждый раз ему необходимо приспосабливаться к новым людям, однако не всегда это легко сделать, и особенно стать авторитетом и руководителем для коллектива, с которым предстоит работать [13].

Неумение четко ставить задачи и выражать свои мысли перед аудиторией – важная проблема среди молодежи. Отсутствие мотивации для человека может быть вызвано его эмоциональным состоянием, средой, в которой он находится. «Мотивация – это огонь, медленно разгорающийся после того, как вы мучительно его развели вручную, он подпитывается удовлетворением от достигнутого прогресса» [14].

Как показывает практика, основные затруднения студентов в практической деятельности имеют изначально психологическую основу. Вторым немаловажным фактором – внешняя среда студента (окружение, семья и пр.), влияющая особым образом на его эмоциональный фон и способы проявления себя в социуме.

Известно, что профессиональное обучение дирижеров основано на веками сложившихся традиционных методах и формах. Но названные проблемы, с которыми студенты сталкиваются на хоровой практике, существуют до сих пор. Поэтому сейчас как никогда актуальна связь традиционных методов обучения с современными технологиями, ориентированными на метапредметные педагогические задачи. Педагогическая технология – совокупность средств и методов воспроизведения теоретически обоснованных процессов обучения и воспитания, позволяющих успешно реализовывать поставленные образовательные цели [15. С. 93–135]. Рассмотрим некоторые из них.

1. По мнению С.Л. Шмакова, игра как феномен педагогической культуры выполняет важные функции: социализации, межнациональной коммуникации, самореализации личности, диагностическая, терапевтическая, функция коррекции. Игра позволяет построить и проверить проект снятия конкретных жизненных затруднений в практике студента, выявить недостатки опыта, диагностировать различные проявления студента, помочь преодолеть различные трудности в поведении, общении, обучении. Во время игры студент проверяет свои возможности в свободных действиях, самовыражает и самоутверждает себя.

2. Широкое распространение технологий мультимедиа и интернета позволяет использовать компьютерные технологии в качестве средства общения, воспитания, развития личности, профессионального самоопределения, интеграции в мировое сообщество.

3. Технология полного усвоения знаний позволяет обеспечить усвоение студентами содержания изучаемого материала, проверку и оценку качества знаний на репродуктивном уровне. Суть данной технологии – в четко соблюдаемой схеме: изучение нового материала – закрепление – контроль – оценка. Преимущества технологии: экономичность; она облегчает понимание сложного материала; обеспечивает в целом эффективное управление образовательно-воспитательным процессом; включает новые способы изложения нового материала.

4. Технология концентрированного обучения сосредоточивает внимание преподавателей и студентов на более глубоком изучении каждого предмета за счет объединения учебных часов в блоки и изучения данной учебной дисциплины в течение учебного дня, учебной недели.

Цель концентрированного обучения – повысить качество обучения через сближение обучения с естественными психологическими особенностями человеческого восприятия.

Сущностные характеристики концентрированного обучения: непрерывность процесса познания и его целостность; единовременная продолжительность изучения темы, раздела или всей учебной дисциплины, обеспечивающая их прочное усвоение; сокращение числа одновременно изучаемых дисциплин; ориентация учебного процесса на развитие самостоятельности, творческой активности студентов; вариативность и комплексность применя-

емых форм и методов обучения, адекватных целям и содержанию учебного материала и учитывающих особенности динамики работоспособности студентов и преподавателей; сотрудничество преподавателей со студентами и т.д.

5. В основе метода проектов лежит развитие познавательных навыков студентов, умений самостоятельно конструировать свои знания, умений ориентироваться в информационном пространстве, развитие критического мышления. Метод проектов всегда ориентирован на самостоятельную деятельность студентов – индивидуальную, парную, групповую, которую студенты выполняют в течение определенного отрезка времени. Этот подход всегда предполагает решение какой-то проблемы.

На наш взгляд, в профессиональную подготовку студентов-хоровиков следует широко внедрять современные психолого-педагогические технологии и инновации для формирования достаточной компетентности будущего специалиста, не ограничиваясь исключительно областью специальных профессиональных знаний.

Для успешного преодоления студентами проблем на практике авторами разработаны методические рекомендации.

Новизна рекомендаций заключается в том, чтобы посредством осознания и понимания действительных источников проблем в работе с хором студент мог также и повлиять на качество своей жизни в лучшую сторону.

Цель: показать, что преодоление трудностей в работе с хором зависит не только от качества самоподготовки, но и от осознания студентом внешних факторов (среда, психологические особенности, образ жизни).

Ожидаемый результат: преодоление неуверенности, четкое понимание и осознание взаимосвязи своей профессиональной деятельности, преодоление внутренних психологических барьеров и приобретение таких качеств, которые будут способствовать успешному развитию в профессиональной деятельности и в повседневной жизни.

Помимо рекомендаций знаменитых хоровых деятелей, мы советуем изучать различные психологические техники, поскольку психология человека и психология дирижирования в частности – это та база, на которой строится успешность всего репетиционного процесса.

Для снятия страха может использоваться психотерапевтический метод, называемый десенсибилизацией.

1. Необходимо отрегулировать свое дыхание. Быстрое дыхание является первым триггером, который запускает тревожные симптомы. Поэтому если начинаете ощущать страх, рекомендуем выполнить технику «7/11»: сфокусироваться на дыхании, при вдохе досчитать до семи, при выдохе досчитать до одиннадцати. Числа весьма условны: главное, чтобы выдох был длиннее вдоха.

2. Взять под контроль свое воображение – научиться планировать будущее. Страх, тревога и беспокойство появляются в тот момент, когда мы представляем себе худшее. Тревога возникает как реакция на негативные мысли, каждое событие рассматривается как потенциально опасное.

3. Э. Холмс обнаружила, что игра в повторяющуюся, поглощающую все внимание игру («Тетрис») способствует снижению так называемой эмоциональной памяти. Мы перестаем связывать прошлое с вероятным негативным будущим. Часть мозга, ответственная за эмоциональное кодирование, слишком занята просмотром падающих блоков и пытается выяснить, куда поло-

жить неудобную конструкцию Z. Когда вы играете, на беспокойство и страх нет времени и сил.

Для преодоления неуверенности и стеснения Н. Михайлова советует научиться замечать свои достижения, даже самые мелкие. Вести записи всего, что у вас получилось хорошо, хвалить себя за каждый случай. В день должно быть минимум десять подобных дел. Если же вам не удастся столько набрать, это говорит о том, что ваша привычка думать о себе в негативном ключе стала слишком сильна.

Далее нужно научиться не ругать себя за неудачи или слабости. В следующей ситуации, когда вы неожиданно почувствовали неуверенность в себе, задайте себе вопросы: «О чем я сейчас подумал? Чего я опасюсь?», «То, о чем я думаю, так ли это на самом деле? Какие есть альтернативные варианты? Что мне нужно сделать прямо сейчас?»

Научитесь не концентрировать свое внимание на тревожных и негативных мыслях. Наоборот, нужно научиться «выкидывать» из головы то, что не меняет вашу жизнь существенным образом. Достаточно сделать выводы, после чего отпустить ситуацию из своих мыслей.

Важно, соблюдать и уважать границы другого человека и точно так же соблюдать и уважать свои границы. Это неотъемлемая часть личности уверенного в себе человека [11].

Для того чтобы научиться правильно выражать свои мысли, С. Смышляк предлагает такие техники:

1. Необходимо читать. Жанр может быть любым, но для того чтобы научиться правильно говорить, нужно остановиться на классике.

2. Раскладывание сложного на простое. Важно не только обогащать словарный запас новыми словами, но и уметь их доступно объяснить, не злоупотребляя неологизмами и сложными терминами.

3. Сбор информации – она должна быть достоверной, познавательной, емкой, подтвержденной фактами.

4. Выбрать любой предмет в доме и написать сочинение о нем примерно на 400 слов.

5. Проговаривание действий. В процессе любого действия (например, приготовление пищи) необходимо описывать каждый шаг, подробно все объясняя.

6. Известно, что текст лучше всего усваивается, если он записан тезисно. Чтобы себя обезопасить перед предстоящим выступлением, необходимо запомнить количество пунктов, проговаривая их нумерацию.

7. Ведение личного дневника, главное условие которого – перечитывание записей. Ведя дневник, человек сможет увидеть свой прогресс, если вначале первые записи могут быть простыми, то последующие будут наполняться новыми словесными оборотами.

8. Искоренение слов-паразитов.

9. Не всем удастся с легкостью выступать с речью на публике, поэтому можно попробовать отточить свою речь наедине с собой, записывая на диктофон. Оценивать не только качества речи (дикция, произношение), но и темп и тембр. В ней должны присутствовать паузы, выражение.

10. Ведение диалогов важно, если вы хотите научиться выражать свои мысли устно. Несомненно, можно выучить текст, но дополнительный вопрос может привести вас в затруднительное положение [16].

При недостаточно осознанной внутренней мотивации существуют следующие советы:

1. Напомните себе о причине. Вспомните, почему вы вообще начали. Так дело покажется более привлекательным. Если вспомнить причину не удастся, возможно, оно просто того не стоит.

2. Поработайте хотя бы немного. Часто небольшого усилия достаточно, чтобы зарядиться мотивацией.

3. Двигайтесь так, будто вы энергично настроены сделать дело.

4. Разделите работу на конкретные шаги, чтобы упростить себе задачу.

5. Поймите, что мешает вам работать. Может вы устали, боитесь, скучаете, беспокоитесь, злитесь? Вам не хватает времени или вы ждете информацию от кого-то? Не рассчитывайте, что все пройдет само. Выявите причину и устраните ее.

6. Проанализируйте свои страхи. Скрытые страхи и тревоги не дают сосредоточиться на работе. Выявите их. А потом убедите себя, что справитесь с любой ситуацией.

7. Найдите человека, который будет мотивировать вас, когда вам лень. Это поможет не сдаваться.

8. Планируйте день с вечера.

9. Найдите правильные инструменты. Окружающая обстановка сильно влияет на настрой. Медленно работающий компьютер, неудобное приложение быстро лишат мотивации.

10. Переформулируйте маленькие проблемы в большие. Хуже всего для мотивации – маленькие на первый взгляд проблемы, которые никак не решаются. Они раздражают и начисто лишают желания что-либо делать.

11. Найдите несколько фраз, которые помогают вам сконцентрироваться и заряжают мотивацией. Например, «Действуй прямо сейчас!».

12. Вдохновляйтесь своими успехами. Для вдохновения достаточно даже маленькой победы.

13. Лучший способ мотивировать себя – организовать жизнь так, чтобы мотивация вам не требовалась. Если работа для вас – постоянное сражение с самим собой, пора подумать о переменах.

14. Заключите сделку с самим собой. Сделка не обязательно должна быть глобальной. Она может быть такой: «как только сделаю это задание, съем мороженое».

15. Формулируйте цели правильно. Думайте глобально – каковы ваши конечные цели? Получить диплом? Найти хорошую работу? Представляйте необходимость выполнения задания в виде ступеньки к достижению основной цели.

16. Сравнивайте себя с самим собой. Ни в коем случае не с другими людьми и их результатами. Думайте только о том, как вы можете их улучшить.

17. Не бойтесь неудач. Переформулируйте определение неудачи вообще, рассматривая их как естественную часть успешной жизни.

18. Старайтесь отпускать негативные мысли раньше, чем они полностью завладеют вами. Упражняясь в позитивном мышлении, вы сможете не только повысить эффективность работы или учебы, но и улучшить остальные сферы своей жизни [14].

Выполняя эти пункты целенаправленно и регулярно, можно достичь значительного улучшения как в профессиональной деятельности, так и в своей жизни в целом.

Изучив особенности практической работы с хором на современном этапе, вопросы различных методик работы с хором в научной литературе, психологический аспект основных проблем студентов на практике, современные психолого-педагогические технологии, значимые для хоровой практики студента, мы можем говорить о том, что дирижерско-хоровая деятельность в условиях современной культуры остается довольно сложной профессией, требующей от будущего специалиста огромной выдержки, сил, терпения и усидчивости. Современному студенту-хоровику приходится сложно в попытке сочетать многовековые традиции хорового искусства с условиями внешней среды, технологическими открытиями, реалиями современного человека. Обращаясь к теоретическим источникам, к великим мастерам хорового искусства, мы можем понять, что данный вид деятельности не терпит небрежного отношения со стороны неопытного студента. Необходимо всегда оставаться верным своему выбору и уверенно шагать к своей цели, преодолевая трудности на своем пути.

Дальнейшее процветание профессии видится нами в привлечении в процесс обучения студентов-хоровиков наравне с традициями современных инновационных технологий, позволяющих заинтересовать студентов и помочь им приобрести личностные смыслы, применении междисциплинарного подхода, расширении границ обучения до метапредметности.

Список источников

1. *ФГОС ВО*. URL: <https://classinform.ru/fgos/53.03.05-dirizhirovanie.html>
2. *Соколов В.Г.* Работа с хором : учеб. пособие. 2-е изд., стер. М. : Музыка, 1983. 190 с.
3. *Пигров К.К.* Руководство хором : учеб. пособие. М. : Музыка, 1964. 216 с.
4. *Живов В.Л.* Теория хорового исполнительства : учеб. пособие. М. : ЭДИТОРИАЛ УРСС, 1998. 192 с.
5. *Тевлин Б.Г.* Хоровые пути : статьи. М. : Музыка, 2001. 380 с.
6. *Чесноков П.Г.* Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров. 3-е изд., стер. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 239 с.
7. *Поющие дирижеры*. Документальный фильм, 1974. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VKXFGVD8JK4>
8. *Казачков С.А.* От урока к концерту : учеб. пособие. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1990. 343 с.
9. *Сандлер Г.М.* Рыцарь хорового BELCANTO : статьи, воспоминания. СПб. : БЕРЕСТА, 2011. 280 с.
10. *Рубинштейн С.А.* О мышлении и путях его исследования : учеб. пособие. М. : АПН СССР, 1958.
11. *Щербатых Ю.В.* Психология страха: популярная энциклопедия : научная литература. 2-е изд., стер. М. : ЭКСМО, 2005. 512 с.
12. *Вестник психологии*. Неуверенность в себе. URL: <https://psychologyjournal.ru/stories/neuverennost-v-sebe/>
13. *Трудные коллеги*. URL: <https://thepoint.rabota.ua/trudnye-kollehy-kak-naladyt-otnosheniya/>
14. *Мотивация*. Двадцать простых способов замотивировать себя. URL: <https://zillion.net/ru/blog/169/20-prostykh-sposobov-motivirovat-samogho-siebia>
15. *Современные образовательные технологии в учебном процессе вуза : метод. пособие / Н.Э. Касаткина, Т.К. Градусова, Т.А. Жукова, Е.А. Кагакина, О.М. Колупаева, Г.Г. Солодова, И.В. Тимонина*. Кемерово : ГОУ КРИПО, 2011. 237 с.
16. *Смышляк С.* Как научиться выражать свои мысли устно и письменно? URL: <https://wikigrowth.ru/razvitie/kak-nauchitsya-vyirazhat-svoi-mysli/>

References

1. Russian Federation. (n.d.) *Federal State Standard of Higher Education*. [Online] Available from: <https://classinform.ru/fgos/53.03.05-dirizhirovanie.html>
2. Sokolov, V.G. (1983) *Rabota s khorom* [Working with the Choir]. 2nd ed. Moscow: Muzyka.
3. Pigrov, K.K. (1964) *Rukovodstvo khorom* [Choir Leadership]. Moscow: Muzyka.
4. Zhivov, V.L. (1998) *Teoriya khorovogo ispolnitel'stva* [Theory of Choral Performance]. Moscow: EDITORIAL URSS.
5. Tevlin, B.G. (2001) *Khorovye puti: stat'i* [Choral paths: Articles]. Moscow: Muzyka.
6. Chesnokov, P.G. (1961) *Khor i upravlenie im: posobie dlya khorovykh dirizherov* [Choir and its management: a manual for choral conductors]. 3rd ed. Moscow: Gos. muz. izd-vo.
7. Kupersmidt, L. (Director) (1974) *Poyushchie dirizhery. Dokumental'nyy fil'm* [Singing conductors. Documentary]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=VKXFGVD8JK4>
8. Kazachkov, S.A. (1990) *Ot uroka k kontsertu* [From the Lesson to the Concert]. Kazan: Kazan State University.
9. Sandler, G.M. (2011) *Rytsar' khorovogo BELCANTO: stat'i, vospominaniya* [A knight of the choral BELCANTO: Articles, memories]. St. Petersburg: BERESTA.
10. Rubinstein, S.A. (1958) *O myshlenii i putyakh ego issledovaniya* [On thinking and ways of its research]. Moscow: USSR APS.
11. Shcherbatykh, Yu.V. (2005) *Psikhologiya strakha: populyarnaya entsiklopediya* [Psychology of fear: A popular encyclopedia]. 2nd ed. Moscow: EKSMO.
12. Priymachenko, N. (n.d.) *Neuverennost' v sebe* [Diffidence]. [Online] Available from: <https://psychologyjournal.ru/stories/neuverennost-v-sebe/>
13. Ukraine. (n.d.) *Trudnye kollegi* [Difficult Colleagues]. [Online] Available from: <https://thepoint.rabota.ua/trudnye-kollehy-kak-naladyt-otnosheniya/>
14. Zillion.net. (n.d.) *Motivatsiya. Dvadsat' prostykh sposobov zamotivirovat' sebya* [Motivation. Twenty Simple Ways to Motivate Yourself]. [Online] Available from: <https://zillion.net/ru/blog/169/20-prostyx-sposobov-motivirovat-samogho-siebia>
15. Kasatkina, N.E., Gradusova, T.K., Zhukova, T.A., Kagakina, E.A., Kolupaeva, O.M., Solodova, G.G. & Timonina, I.V. (2011) *Sovremennyye obrazovatel'nye tekhnologii v uchebnom protsesse vuz* [Modern Educational Technologies in the Educational Process of a University]. Kemerovo: GOU KRIRPO.
16. Smyshlyak, S. (n.d.) *Kak nauchit'sya vyrazhat' svoi mysli ustno i pis'menno?* [How to learn to express your thoughts orally and in writing?]. [Online] Available from: <https://wikigrowth.ru/razvitie/kak-nauchitsya-vyrazhat-svoi-mysli/>

Сведения об авторах:

Тяглова С.А. – старший преподаватель Тюменского индустриального университета (Тюмень, Россия). E-mail: St4182@mail.ru

Трушникова Н.С. – учитель музыки средней общеобразовательной школы-сада № 10 (Когалым, Россия). E-mail: St4182@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about authors:

Tyaglova S.A. – Tyumen Industrial University (Tyumen, Russia). E-mail: St4182@mail.ru

Trushnikova N.S. – Secondary school №10 (Kogalym, Russia). E-mail: St4182@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests

*Статья поступила в редакцию 15.01.2022;
одобрена после рецензирования 30.01.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 15.01.2022;
approved after reviewing 30.01.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 130.2

doi: 10.17223/22220836/54/18

УМОЗРЕНИЕ В ЗВУКАХ: МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Вячеслав Тависович Фаритов

*Самарский государственный технический университет, Самара,
Россия, vfar@mail.ru*

Аннотация. В предлагаемой статье осуществляется исследование философских аспектов музыкального творчества Альфреда Гарриевича Шнитке на материале анализа Симфонии № 2 для хора, солистов и симфонического оркестра. Автор сосредоточивает свое внимание на феноменах трансгрессии и трансценденции в музыке А. Шнитке, рассматривая их в качестве основных философских мотивов творческого наследия композитора. В целях экспликации философских мотивов произведений А. Шнитке автор обращается к «Рождению трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, обосновывая тезис, что основным содержанием данной работы является метафизика современной музыки. В первой части настоящего исследования осуществляется сравнительный анализ метафизики и эстетики «Рождения трагедии» Ф. Ницше и «Обратной перспективы» П.А. Флоренского. Во второй части представлен философский и культурологический анализ Симфонии № 2 А. Шнитке.

Ключевые слова: трансгрессия, трансценденция, перспективизм, музыка, Шнитке, Ницше, Флоренский

Для цитирования: Фаритов В.Т. Умозрение в звуках: метафизические аспекты музыкального творчества Альфреда Шнитке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 204–217. doi: 10.17223/22220836/54/18

Original article

SPECULATION IN SOUNDS: METAPHYSICAL ASPECTS OF ALFRED SCHNITTKE'S MUSICAL CREATIVITY

Vyacheslav T. Faritov

Samara State Technical University, Samara, Russian Federation, vfar@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the phenomena of the philosophical aspects of the musical creativity of Alfred Garrievich Schnittke based on the analysis of Symphony No. 2 for chorus, soloists and symphony orchestra. Based on the philosophical and aesthetic concepts of F. Nietzsche and P.A. Florensky, the author explicates philosophical perspectivism as the main metaphysical content of the composer's musical works. In this study, the author proceeds from the thesis that the philosophy of music is the true and main content of The Birth of Tragedy. It is metaphysics, the search for the fundamental foundations of modern music that constitutes the deepest layer of this work, while the doctrine of antiquity is in many ways an epiphenomenon, a product of retrospective interpretation.

Comparative analysis of “The Birth of Tragedy from the Spirit of Music” by F. Nietzsche and “Reverse Perspective” by P.A. Florensky showed that for Florensky these or those ways of interpreting the world have an objective and metaphysical difference. Depending on the degree of proximity or remoteness in relation to religious and metaphysical truth, existential

perspectives receive hierarchical differences. On this basis, Florensky can argue that the violation of perspective in painting has a positive significance: in this case, we are not talking about the absolute truth of the existence of the world, but only about a certain construction, transcription, orthography of the world. Moreover, this construction (European perspective painting) is a product of the decomposition of the religious stability of the worldview, the result of moving away from the truth. Therefore, the transgression of this construction opens the way to approach the truth. Violations of the canons of European painting reveal their "aesthetic fruitfulness", transgression in this case turns out to be a constructive element of the aesthetic system of icon painting.

Based on the application of the conceptual provisions of the aesthetics of F. Nietzsche and P.A. Florensky to the analysis of Schnittke's musical creativity, the article concludes that in the Second Symphony of the composer, the spontaneous, pre-individual, transgressive beginning, thus, gains only a temporary victory in the temporal dimension of being. In eternity there is an elevation of the individual to the super-individual. The Greek tragedy did not reach this level. She stopped at the moment of dissolution of individuality in a collective, generic beginning. In Schnittke's music, art reaches the level of true speculation – speculation in sounds. The thesis is substantiated that Schnittke's works provide rich material for the explication of the relationship between transgression and transcendence in the field of musical creativity.

Keywords: Transgression, transcendence, perspectivism, music, Schnittke, Nietzsche, Florensky

For citation: Faritov, V.T. (2024) Speculation in sounds: metaphysical aspects of Alfred Schnittke's musical creativity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 204–217. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/18

«Рождение трагедии из духа музыки» многими было воспринято как исследование по античной культуре, написанное молодым базельским профессором классической филологии. Однако в этой же книге многие страницы посвящены философии музыки, в первую очередь, современной (для Ницше) музыке Вагнера. Можно, конечно, утверждать, что Ницше использовал музыку Вагнера лишь в качестве символа для выражения своего понимания античной культуры. Но возможно и противоположное утверждение: античность выступает здесь лишь в качестве средства, концептуального горизонта (самим Ницше сконституированного) для интерпретации вагнеровской оперы. Так или иначе, но музыка Вагнера была для Ницше реальным опытом, который он переживал и осмысливал в духе шопенгауэровской метафизики. Античной музыки Ницше никогда не слышал. Дух музыки, породивший греческую трагедию, во многом представляет собой теоретический и метафизический конструкт. Это фундамент, который Ницше ретроспективно возводит в основание греческой культуры с тем, чтобы затем получить возможность провести параллель между античностью и Вагнером. Впоследствии Ницше осознает, что Вагнер представляет собой сугубо европейское явление. Тем не менее именно рассуждения о греческой культуре будут восприняты многими последователями, исследователями и критиками Ницше в первую очередь [1]. Метафизика музыки вызвала меньший интерес.

Итак, в настоящем исследовании мы будем исходить из тезиса, что подлинным и основным содержанием «Рождения трагедии» выступает философия музыки. Именно метафизика, поиск фундаментальных оснований *современной* музыки составляют глубинный пласт этого сочинения, в то время как учение об античности во многом представляет собой эпифеномен, продукт ретроспективного истолкования.

1. Умозрение в красках и умозрение в звуках: проблема перспективизма

Прежде чем перейти непосредственно к метафизическому анализу современной музыки, мы обратимся к проблеме философских оснований другого вида искусства – живописи. А именно: мы попробуем провести параллель между «Рождением трагедии» Ф. Ницше и «Обратной перспективой» П.А. Флоренского. При всем различии материала и кажущемся контрасте идейного содержания эти произведения обнаруживают немало общих характеристик. Подобно тому, как Ницше выражает неудовлетворенность современной музыкой, Флоренский выступает с критикой современной реалистической живописи. Оба мыслителя вскрывают антихудожественные тенденции в искусстве последних столетий. Так, Ницше обнаруживает в репрезентативном стиле оперы «страсть к полумузыкальной выразительности (*eine halbmusikalische Sprechart*)», которую он объясняет «как некоторую попутно действующую, скрытую в сущности речитатива, *внехудожественную тенденцию (einer außerkünstlerischen Tendenz)*» [2. С. 110; 3. S. 88]. Исток подобной тенденции Ницше усматривает в разложении подлинно эстетического миросозерцания, в торжестве «сократического», сугубо рационалистического, оторванного от глубинных метафизических основ начала. Аналогичным образом Флоренский видит смысл культа правдоподобия современной живописи в разложении религиозной и метафизической составляющей искусства: «Напротив, когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика *общего* народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением *отдельного* лица с его *отдельной* точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, – тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность; но притом – все же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве прикладном, как момент декоративности, имеющий своим заданием *не истинность бытия, а правдоподобие казания*» [4. С. 253–254].

Подобно тому, как Ницше находит наиболее яркие проявления сократической культуры в музыкальной драме, Флоренский в театральной живописи видит наиболее отчетливое свидетельство утраты искусством своего смысла: «Ведь живопись имеет задачу не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектоники ее – созерцающему глазу художника дается в живом соприкосновении с реальностью, вживанием и вчувствованием в реальность. Между тем театральная декорация хочет, насколько возможно, заменить действительность – ее видимостью: эстетичность этой видимости есть внутренняя связность ее элементов, но вовсе не символическое знаменование первообраза чрез образ, воплощенный средствами художественной техники. Декорация есть *обман*, хотя бы и красивый, чистая же живопись есть, или, по крайней мере, хочет быть, прежде всего *правдою* жизни, жизнь не подменяющею, но лишь символически знаменующею в ее глубочайшей реальности. Декорация есть ширма, заставляющая свет бытия, а чистая живопись есть открытое настежь окно в реальность» [4. С. 254–255].

Обратим внимание на еще одну значимую параллель. Чтобы раскрыть истоки этой антиэстетической тенденции в современном искусстве, Ницше выходит за пределы современности и обращается к древним временам, к античной культуре. Именно там находит он событие, позволяющее понять смысл разложения европейского искусства. Это учение Сократа, это трагедия Еврипида. Аналогичным образом Флоренский устанавливает связь между торжеством реализма в живописи и учениями греческих философов рационалистов: «Для рационалистического ума Анаксагора и Демокрита – изобразительного искусства как символа реальности не могло быть, да и не требовалось: как для всякого „передвижничества“ мысли – если позволить себе из этого мелкого явления русской жизни сделать историческую категорию, – им требовалась не правда жизни, дающая постижение, а внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий, – не творческие основы жизни, а имитация жизненной поверхности» [4. С. 255]. У Ницше греческий театр сопоставляется с современной оперой, у Флоренского – проводится параллель между декорациями античного театра и живописью передвижников. И там и там символ заменяется правдоподобием – как в живописи, так и в музыке. Следует, конечно, поставить вопрос о направленности подобной интерпретации: истолковывается ли современность через аналогию с прошлым или же скорее, наоборот, прошлое толкуется через современность. Ответить на этот вопрос однозначно нельзя. И у Ницше, и у Флоренского наблюдается постоянная инверсия временных и исторических перспектив, когда сквозь настоящее просвечивает прошлое, а в прошлом проступают черты настоящего. Прошлое и настоящее переходят друг в друга, находятся в постоянном трансгрессивном движении, не позволяющем зафиксировать тот или иной ракурс рассмотрения. Следует помнить, что «Рождение трагедии» и «Обратная перспектива» – не исследования по истории искусства, но метафизические трактаты. Тот, кто попытается найти здесь сугубо историческое рассмотрение вопроса, будет сбит с толку этим философским движением мысли, постоянно смещающим временные перспективы.

По сути, эстетика представляет собой метафизику искусства: установку на раскрытие бытия, метафизической первоосновы мира в сфере художественного творчества. Именно в вопросах эстетики и метафизики Ницше и Флоренский обнаруживают точки пересечения своих воззрений. На первый взгляд это может показаться парадоксальным: автор «Антихриста» и автор «Столпа и утверждения истины» высказывают близкие по духу утверждения в сфере эстетики и метафизики. Тем не менее это так. Философствование Ницше и Флоренского разворачивается в ситуации кризиса европейской метафизики и культуры. Для обоих мыслителей этот кризис становится центральным и отправным пунктом формирования их философских учений. Оба отмечают упадок и разложение современного искусства, как и культуры в целом. Оба обращаются к древним временам, находя в историческом прошлом аналогию современным событиям. Оба истолковывают прошлое через настоящее, а настоящее через прошлое.

Основным пунктом пересечения метафизических учений Ницше и Флоренского выступает перспективизм. В своих предыдущих работах мы подробно обосновали положение, что онтология Ницше представляет собой

философский перспективизм [5, 6]. В рассматриваемой нами работе Флоренского через критику перспективы европейской живописи утверждается философский перспективизм. Флоренский осуществляет онтологическую деструкцию представлений о пространственной перспективе в европейской культуре. Перспектива на художественных полотнах не сводится к одному лишь принципу построения пространства в живописи. Это не просто художественный прием. В основе живописной перспективы лежит определенная онтология, определенный способ истолкования бытия мира, способ, получивший свое наиболее полное и хрестоматийное выражение и обоснование в философии Канта. Заслуга отца Павла Флоренского состоит в том, что он показал, что эта онтология не является выражением бытия как такового, бытия самого по себе, бытия в его истине и сущности. Это лишь одна из возможных онтологий, одна из возможных перспектив бытия мира, отождествление которой с бытием вообще представляет собой необоснованное притязание европейской метафизики, притязание, которое должно быть подвергнуто философскому разоблачению. Таким образом, Флоренский раскрыл перспективный характер европейской перспективы (будь то в живописи или в онтологии). Приведем выдержку из текста: «В самом ли деле перспектива, как на то притязают ее сторонники, выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости? или же это есть только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному с вполне определенным жизненным чувством и жизнепониманием? Или еще: есть ли перспектива, перспективный образ мира, перспективное истолкование мира, – естественный, из существа его вытекающий образ, истинное слово мира, или же это – только особая орфография, одна из многих конструкций, характерная для создавших ее, свойственная веку и жизнепониманию придумавших ее и выражающая собственный их стиль – но вовсе не исключающая иных орфографий, иных систем транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков? и притом, может быть, транскрипций более связанных с существом дела, – во всяком случае так, что нарушение этой, перспективной, хотя бы столь же мало мешает художественной истине изображений, как грамматические ошибки в письме святого человека – жизненной правде излагаемого им опыта?» [4. С. 252].

Еще раз подчеркнем: разоблачая перспективное истолкование мира в европейской живописи (философии, культуре в целом), Флоренский тем самым утверждает перспективизм на метафизическом уровне. Есть только один способ лишить европейский перспективный образ мира притязания на абсолютный онтологический статус: показать, что это только конструкция, только орфография, причем одна из многих возможных конструкций и орфографий. Разоблачение, деонтологизация одной перспективы предполагает утверждение о возможности иных перспектив, «иных систем транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков».

Детальный анализ феномена перспективы в западной живописи представлен у О. Шпенглера, согласно которому перспектива, бесконечное пространство выступает в качестве прасимвола фаустовской культуры. Только европейской живописи известна перспектива: «В картине появляется гори-

зонт, как великий символ вечного, безграничного мирового пространства, которое заключает в себе отдельные видимые предметы как случайности. Необходимость его наличия в ландшафтной живописи рисуется нашему чувству настолько само собой понятной, что даже не возникал существенный вопрос о тех случаях, в которых он вообще отсутствует, и что означает это его отсутствие. Мы не находим, однако, даже намек на горизонт в египетском рельефе, ни в византийской мозаике, ни на изображениях античных ваз и фресок, ни в эллинистических фресках с их пространственностью переднего плана. Понятие о заднем плане, таким образом, вообще не применимо ко всем этим искусствам» [7. С. 351–352]. У Флоренского мы можем найти аналогичные утверждения: «Перспективные соотношения, если бы они и были подмечены, не могли быть допущены в самозамкнутый круг канонов египетского искусства» [4. С. 252].

Мы не упускаем из поля зрения то обстоятельство, что в трактовке феномена перспективы западной живописи в учениях Шпенглера и Флоренского имеют место не только сходства, но и различия. Однако для целей нашего исследования наибольшее значение имеют именно точки совпадения. Для Шпенглера, как и для Флоренского, перспектива европейской живописи не раскрывает истину бытия мира как такового, но является формой выражения только одной культуры.

Философский перспективизм был разработан Ницше во многом исходя из тех же мотивов, которыми руководствовались Флоренский и впоследствии Шпенглер. Ницше разоблачает лежащее в основе западной культуры понимание бытия мира в качестве только истолкования. Тем самым утверждается возможность иных истолкований, иных перспектив. «Мы не в состоянии взглянуть из своего угла: безнадежным любопытством остается желание узнать, какие еще *могли бы* быть иные интеллекты и перспективы: например, способны ли какие-нибудь существа воспринимать время вспять или попеременно вперед и вспять (чем было бы дано иное направление жизни и иное понятие причины и следствия). Но я думаю, мы сегодня не так уж далеки от жалкого нахальства распоряжаться из собственного угла и утверждать, что только из этого угла и *позволительно* иметь перспективы. Скорее всего, мир еще раз стал для нас „бесконечным“, поскольку мы не в силах отменить возможность того, что он *заключает в себе бесконечные интерпретации*» [8. С. 572–573]. Впрочем, у нас уже есть опыт смещения и перемещения перспектив. Этот опыт – искусство, в частности, живопись. В творениях художников Ницше видит не только стремление к гипостазированию одной перспективы, одного способа истолкования мира. Здесь представлен и опыт перспективной реорганизации мира, опыт, раскрывающий возможность иных перспектив в самой жизни: «Удаляться от вещей на такое расстояние, когда многого в них уже не видно и многое должно быть к ним привидено (*hinzusehen*), чтобы можно было еще их видеть, – или рассматривать вещи под углом и как бы в срезе, – или устанавливать их так, чтобы они частично загораживали друг друга и смотрелись только в перспективе, – или глядеть на них сквозь окрашенное стекло либо при сумеречном освещении, – или покрывать их полупрозрачной поверхностью и пленкой – всему этому следует нам учиться у художников, а в остальном быть мудрее их. Ибо эта утонченная сила обыкновенно прекращается у них там, где прекращается искусство и

начинается жизнь; *мы же* хотим быть поэтами нашей жизни, и прежде всего в самом мелком и обыденном!» [8. С. 494].

Перспективизм Ницше имеет и существенные отличия от перспективизма Флоренского. Для Ницше не существует объективного иерархического и ценностного различия между перспективами бытия. Все перспективы суть формы воли к власти. Есть, конечно, восходящая и нисходящая воля к власти, жизнь здоровая и вырождающаяся. Однако это разграничение утрачивает свой абсолютный характер, если учесть что одна и та же перспектива в различные моменты своего становления представляет то восходящую, то нисходящую линию воли к власти. Нет вечных перспектив – так же, как для Шпенглера нет вечных культур. Все находится в становлении, все рождается и умирает.

Напротив, для Флоренского те или иные способы истолкования мира имеют объективное и метафизическое различие. В зависимости от степени приближенности или удаленности по отношению к религиозной и метафизической истине бытийные перспективы получают различия иерархического порядка. На этом основании Флоренский может утверждать, что нарушение перспективы в живописи имеет позитивную значимость: в данном случае речь идет не об абсолютной истине бытия мира, но только об определенной конструкции, транскрипции, орфографии мира. Причем эта конструкция (европейская перспективная живопись) представляет собой продукт разложения религиозной устойчивости мировоззрения, результат удаления от истины. Поэтому трансгрессия данной конструкции открывает путь приближения к истине. Нарушения канонов европейской живописи обнаруживают свою «эстетическую плодотворность», трансгрессия в данном случае оказывается конструктивным элементом эстетической системы иконописи: «Мы не будем говорить о других, второстепенных, приемах иконописи, которыми она подчеркивает свою неподсудность законам линейной перспективы и сознательность своих перспективонарушений. Упомянем лишь об описи, обводящей рисунок и потому чрезвычайно подчеркивающей его особенности, – об оживках, движах и отметинах, а также пробелах, выявляющих выпуклости и потому акцентирующих все неровности, которым не следовало бы быть видными, и т.д. Можно думать, сказанного достаточно, чтобы напомнить всем, приглядывавшимся к иконам, уже имеющийся запас впечатлений о неслучайности отступлений от правил перспективы и, мало того, об эстетической плодотворности таких нарушений» [4. С. 251]. Подчеркиваемый Флоренским «сознательный характер перспективонарушений» указывает на трансгрессивный характер иконописной эстетики. Но это такая трансгрессия, которая ведет к трансценденции. Одновременно многочисленные «отступления от правил перспективы» в иконах раскрывают границы и ограниченность перспективной европейской живописи, что позволяет Флоренскому сделать следующий вывод: «Перспективное изображение мира есть один из бесчисленных возможных способов установки означенного соответствия, и притом способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий, которыми определяется его возможность и границы его применимости» [4. С. 260].

Если, таким образом, трансгрессия составляет значимый компонент иконописного канона, то основным содержанием иконы выступает трансценден-

ция – обстоятельство, позволившее Евгению Трубецкому определить смысл древнерусской религиозной живописи как «умозрение в красках».

Теперь в соответствии с целями и задачами настоящего исследования мы перейдем непосредственно к анализу философского перспективизма в современной музыке.

2. Аполлоническое и дионисийское начало в современной музыке: Вторая симфония А. Шнитке

В качестве предмета философского анализа рассмотрим «Симфонию № 2 для солистов, камерного хора и симфонического оркестра» (1980). Альфред Шнитке заслужил титул «художника-философа». Для целей нашего исследования особенно важно, что произведения Шнитке дают богатый материал для экспликации взаимоотношения трансгрессии и трансценденции в сфере музыкального творчества [9].

Вторая симфония необычна уже в жанровом отношении. Это не просто симфония – но симфония-месса: «В основу Второй симфонии положены подлинные литургические мелодии, заимствованные из Градуала – канонического свода григорианских хоралов. В симфонии они расположены согласно структуре католической мессы: 1. Kyrie, 2. Gloria, 3–4. Credo, 5. Sanctus. Benedictus, 6. Agnus Dei. Грандиозный шестичастный цикл складывается как жанровый диалог мессы и симфонии» [10]. Части мессы исполняются хором и солистами, в большинстве случаев без инструментального сопровождения. Вокальные эпизоды чередуются с собственно симфоническими, исполняемыми оркестром. В основе такого чередования – характерный для Шнитке прием полистилистики, сочетания в одном произведении различных жанров, стилей и направлений. Данный прием основан на достаточно сложной игре тождеств и различий. С одной стороны, части симфонии воспроизводят, повторяют и отражают мелодии мессы. С другой стороны, симфонический материал не является простым перепевом вокальных частей средствами оркестра. Хоральные мотивы здесь варьируются, разрабатываются в ином жанровом и смысловом ключе. Перед нами, таким образом, предстает тождество в различии и различие в тождестве: «В сходном выявляются противоположности, различное же приходит к тождеству» [11].

Это соединение разнородного материала имеет глубокие смысловые коннотации. Не нужно быть музыковедом, чтобы прочувствовать, с одной стороны, резкий контраст, диссонансность в чередовании вокальных и оркестровых частей, а с другой стороны, уловить в этом соединении несоединимого внутреннее единство. Причем это единство не устраняет различия, но, скорее, подчеркивает его и само подчеркивается им. Все это слушатель непосредственно воспринимает на слух – настолько мастерски композитор использует средства музыкальной выразительности.

Григорианский хорал – это, во-первых, музыкальный жанр средневековой Европы. Во-вторых, это литургическое пение. Посредством включения этого материала в симфонию достигается эффект двойного расширения музыкально-смыслового содержания. В симфонических частях достаточно много подчеркнуто авангардных и поставангардных элементов, что позволяет идентифицировать симфонию как произведение именно конца XX столетия, т.е. максимально соответствующее тенденциям современного искусства. Од-

нако сквозь этот пласт не менее отчетливо проступает дух прошлых столетий, культура европейского Средневековья, воплощенная в католических песнопениях. Происходит трансгрессия временных и культурно-исторических горизонтов. Сквозь современность просвечивает глубокое прошлое: симфонические части, как мы уже отмечали, не только противопоставляются вокальным, но и содержат в себе хорошо узнаваемые мотивы григорианских песнопений [12]. Это прошлое, отраженное и преображенное, искаженное в зеркале современности. Средствами полистилистики композитор показывает, что прошлое продолжает жить в настоящем. Сам Шнитке так описывает этот эффект с помощью метафоры леса-времени: «И вот постепенно во мне окрепло ощущение, что все эти бесчисленные миры других времен продолжают жить. Как бы от каждой точки – целый мир. И в реальности, которая представляется линией (в то время как она линией не является, а существует во многих измерениях), в реальности все это и в самом деле выстраивается в гладкую, хотя и изменчивую линию. Но в действительности это не линия. Это бесчисленное количество выхваченных из разных пространств точек. И вот возникает такое ощущение бесконечного леса времени, где каждая линия времени – другая, каждое дерево – растет по-своему. И все, что в прошлом возникло, возникло на разных деревьях, но относилось к деревьям, которые живут и сейчас. Другое дело, что в нашей сегодняшней реальности мы забыли о них. Потом опять вспомнили. А они-то продолжают жить, эти деревья» [13. С. 44].

Но это только один эффект, достигаемый соединением разнородного материала в рамках произведения. Григорианский хорал – не просто музыкальный жанр прошлых столетий. В качестве канонического пения он отсылает уже не только и не столько к культурно-историческому прошлому, но – к вечности. Это воплощенная в музыке трансценденция. Композитор не просто включил в текст симфонии элементы католической мессы. Скорее наоборот: симфония включена в мессу. Именно месса выступает здесь структурообразующим каркасом: последовательность частей католического богослужения полностью соблюдена. В этот заданный текст включаются оркестровые эпизоды, части симфонии. Таким образом, достигается выход из настоящего в вечность трансцендентного.

В истории музыки мы без труда можем найти прецедент сочетания жанров католической мессы и неканонической музыки. Это Месса си минор Баха. Здесь также все части мессы даны в строгой последовательности, хор и солисты исполняют латинский текст богослужения. Однако у Баха отсутствует контраст между вокальными и инструментальными компонентами. Кроме того, в баховской Мессе не воспроизводятся мелодии григорианского хорала. Все вокальные партии написаны в хорошо узнаваемом баховском стиле, это музыка барокко, а не Средних веков. У Баха – всепроникающая гармония, у Шнитке – борьба и внутренний раскол. У Баха – единство стиля, у Шнитке – соединение гетерогенного материала в полистилистике.

Оркестровые части Второй симфонии выстраиваются по характерному для большинства произведений композитора принципу: тема – трансгрессия темы. Трансгрессия в данном случае выступает в качестве особого, специфического способа разработки темы. Тема здесь не столько варьируется, сколько подвергается деструкции: пародируется, остраивается, хаотизируется, раз-

рушается. Наиболее характерна в этом отношении Пятая часть симфонии. Сначала идет вокальная часть. Организована она по следующему принципу: два солирующие голоса поют Sanctus, затем это же песнопение исполняется хором. Соло, а затем хор поют: «Pleni sunt caeli et terra gloria tua». Солисты поют Osanna, хор повторяет. К концу части происходит инверсия последовательности: Benedictus сначала исполняется хором, а затем уже солисты пропевают: «Benedictus, qui venit in nomine Domini». Сразу после этого звучит соло гобоя: «Мелодия гобоя д'амур содержит и лирическую сексту, и ламентозные секунды, и излюбленное Шнитке обыгрывание разных терций лада и в целом близка теме Lacrimosa из его же Реквиема» [11]. Соло гобоя продолжает вокальное Benedictus, непосредственно с ним сопрягаясь. Здесь тот же мотив просветленной скорби, но представленный уже исключительно музыкальными средствами, без словесного текста. Так вокальная партия переходит в оркестровую часть. После экспозиции начинается разработка. Тему гобоя подхватывают струнные. Это один из наиболее характерных для Шнитке приемов: соло (например, виолончели или альты в Виолончельном и Альт-овом концерте, соответственно) дублируется группой струнных. Здесь, по сути, повторен принцип организации вокальной части: солирующие голоса подхватываются хором. Струнные соответствуют хору. Однако смысл соотношения соло–хор в оркестровой части существенно отличается от вокальной. В песнопении утверждается принцип соборности: это единство во множестве и множество в единстве. Сольные и хоровые эпизоды даны в гармоничном сочетании, между ними нет ни контрастов, ни противоречий. Это гармония горнего, трансцендентного мира. В оркестровой части эта гармония утрачивается. Уже сам факт дублирования солирующего голоса струнными имеет деструктивный смысл: индивидуальность растворяется во множественности. Мелодия вроде бы та и одновременно уже не та. В исполнении струнных уже не заметно просветляющей скорби, на первый план выходят оттенки тревоги, страха. Подключающиеся медные духовые усиливают эту атмосферу тревожности. Музыка то затихает, совсем перестает быть слышимой, то исполняется максимально громко. После очередного затишья начинают звучать колокола. Это еще один способ – наряду с вокальными песнопениями – включить в симфонию элементы церковной музыки. Кажется, что после мрачных и напряженных переживаний в исполнении струнных и духовых появляется надежда на утешение и примирение. Однако это еще не конец. На фоне колоколов звучит медитативная мелодия виброфона в сопровождении вновь тревожной мелодии струнных. Одновременное звучание разноплановых мелодических линий – также характерный прием Шнитке. Колокола исчезают, струнные и духовые вновь начинают вести свою партию, но провести ее до конца им не удастся: в момент кульминации тема начинает сбиваться (как будто музыканты стали заметно фальшивить), а затем происходит полное разрушение темы. Вместо стройной мелодии мы слышим «раздор и хаос», о котором писал Е.Н. Трубецкой, анализируя смысл иконы: «В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или *соборного* человечества. Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле. В действительности в человечестве царствует раздор и хаос: оно не является

единым храмом Божиим; чтобы ввести его во храм и осуществить в нем подлинную соборность, нужен „пост и труд и теснота и всякие скорби“» [14. С. 208]. У Шнитке представлено то же соотношение грядущего соборного человечества и царствующего в действительности раздора и хаоса.

Трансгрессия музыкального материала достигла своего максимума. Оркестр на время замолкает. И вновь начинает звучать тема гобоя. Она как будто возрождается из мрака и хаоса, выходит на свет из бездны отчаяния и утверждается наперекор всему. На непродолжительное время струнные снова исполняют хаотические, диссонансные мотивы, но они звучат уже приглушенно и быстро исчезают. Соло гобоя звучит еще раз, завершая Пятую часть симфонии.

Исследователи-музыковеды часто указывают на драматический характер симфоний Шнитке: «Как и Достоевский, Шнитке склонен к „большой форме“, населенной множеством „персонажей“, рождающейся в сложном переплетении и взаимодействии драматургических линий. Для Достоевского такой формой был роман, для Шнитке – концерт и симфония. На просторе крупных инструментальных композиций Шнитке чувствует себя всего естественнее, и хотя он работает практически во всех музыкальных жанрах, центральными в его творчестве, несомненно, являются масштабные циклические произведения» [10]. Драматизм симфоний Шнитке позволяет провести некоторые аналогии с греческой трагедией, а точнее, с музыкальной драмой Вагнера в интерпретации Ницше. Как мы уже отмечали в начале настоящего исследования, Ницше увидел греческую трагедию сквозь призму эстетики Шопенгауэра и Вагнера. Это означает, что подлинным предметом «Рождения трагедии» является не античный театр, но музыка. Причем речь идет о современной музыке. Музыкант в Ницше победил филолога. Вагнерианец восторжествовал над эллинистом. По этой причине профессор Ричль как настоящий филолог не воспринял книгу своего ученика.

Аналогия с учением Ницше об аполлоническом и дионисийском особенно уместна в отношении Второй симфонии Шнитке с ее чередованием вокальных (в том числе хоровых) и оркестровых частей. Сразу отметим: Шнитке не был ницшеанцем. Но это обстоятельство не имеет в данном случае никакого значения, поскольку сам Ницше никогда не был ницшеанцем.

Напомним, как соотносятся аполлоническое и дионисийское в музыке: «Аполлоническими являются судьбы и характеры отдельных фигур, их речи и действия, их конфликты и конкуренция. Звучащая же подоснова – это дионисийское. В нем, правда, тоже есть свои различия – вагнеровская техника лейтмотива внятно подчеркивает их, но все различия то и дело погружаются в звучащее море. Дионисийский гул музыки отменяет маски характеров в пользу симпатического чувства всеобщего и единого» [15. С. 114]. Попробуем применить эту концепцию к симфонии Шнитке. С одной стороны, симфония не является музыкальной драмой в прямом смысле этого слова. Характеры и их судьбы не даны здесь непосредственным образом, как в опере. Однако, с другой стороны, присущий симфониям Шнитке драматизм предполагает вычленение этих характеров в самой музыкальной ткани произведения. В симфониях, а также в концертах Шнитке этот момент прослеживается особенно четко. Солирующий голос (виолончель, альт или, как в Пятой части Второй симфонии, гобой) воплощает индивидуальное, личностное начало.

Это – герой со своими чертами характера, со своей судьбой. Герой находится в ситуации конфликта с внешними силами, со средой: солирующему голосу противостоят партии струнных, духовых, ударных. Это – коллективное, родовое начало. На этом противостоянии основан конфликт в симфониях Шнитке. Индивидуальное начало пытается утвердиться, пробиться сквозь мрак коллективной неразличенности к свету личностного бытия. Коллективное, стихийное начало стремится поглотить, растворить в себе индивидуальное, вернуть его в лоно праосновы: «Как при всяком диссонансе, на сцене возникает напряжение, герои отдельными голосами выделяются из хора, затевают свою диссонантную игру, чтобы затем снова исчезнуть в унисоне хора. Диссонантный индивид не может продержаться долго, и когда он гибнет, он возвращается в лоно музыки, хор снова принимает его в себя. Персонажи с их поступками поднимаются из музыки, как острова посреди моря. Хор и его музыка остаются вездесущим» [15. С. 64].

В большинстве произведений Шнитке индивидуальное начало растворяется. В этом проявляется присущий музыке композитора трагизм. Можно выделить два основных варианта гибели индивидуальности в сочинениях Шнитке. Либо солирующий голос оказывается не в силах перебороть натиск трансгрессии и исчезает в дионисийском потоке музыки, либо он уходит в трансцендентное измерение, где растворяется в вечности. Первый вариант представлен, например, в *Concerto grosso № 2*, где в каждой части барочная тема после экспозиции неизбежно исчезает в дионисийском хаосе оркестра. Пример второго варианта мы находим в финале Первого виолончельного концерта, где тема виолончели посредством повышения регистра уходит в бесконечность, так что под конец уже совсем перестает быть слышимой.

В рассматриваемой нами Второй симфонии представлены оба эти варианта. Возьмем в качестве примера эпизод из Четвертой части: «Солирующие скрипка и контрабасы заводят вариации на мотив креста. К шествию на Голгофу присоединяются постепенно остальные инструменты, и лишь после tutti, после кульминации хор наконец произносит *Crucifixus*» [11]. В этом кульминационном разделе в оркестровой части представлено последовательно нарастающее заглушение солирующей партии, ее растворение в бушующем море дионисийского хаоса. Тема исчезает. Однако сразу после этого звучит возвышенный хор *Crucifixus* (который с другими интонациями уже звучал в конце Третьей части). После этого солисты и хор допевают оставшиеся части *Credo* (Символа веры). Действие, таким образом, переносится в измерение вечности. На фоне вокального раздела предшествующая драма гибели солирующей партии кажется далеким сновидением.

Стихийное, доиндивидуальное, трансгрессивное начало одерживает, таким образом, лишь временную победу во временном измерении бытия. В вечности происходит возвышение индивидуального до сверхиндивидуального. Греческая трагедия не дошла до этого уровня. Она остановилась на моменте растворения индивидуальности в коллективном, родовом начале. В музыке Шнитке искусство достигает уровня подлинного умозрения – умозрения в звуках.

Список источников

1. Лосев А. Ф. Фр. Ницше // Ницше: Pro et Contra / ред. Ю. В. Синеокая. СПб. : РХГИ, 2001. С. 960–971.

2. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 годов. М. : Культурная революция, 2012. 416 с.
3. Nietzsche F. *Gesammelte Werke*. Köln : Anaconda Verlag GmbH, 2012. S. 88.
4. Флоренский П.А. Обратная перспектива // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* / общ. ред. Н.К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993. С. 247–265.
5. Фаритов В.Т. Онтология трансгрессии: Г.В.Ф. Гегель и Ф. Ницше у истоков новой философской парадигмы. СПб. : Алетейя, 2017. 442 с.
6. Фаритов В.Т. Перспективизм Ницше, философская теория дискурса и трансгрессия // *Философия и культура*. 2015. № 7. С. 962–968. doi: 10.7256/1999-2793.2015.7.14895
7. Шпенглер О. Закат Европы. Минск : Харвест ; Москва : АСТ, 2000. С. 351–352.
8. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 3: Утренняя заря. Мессинские идиллии. Веселая наука. М. : Культурная революция, 2014. 640 с.
9. Фаритов В.Т. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия) // *Культура и искусство*. 2017. № 3. С. 292–303. doi: 10.7256/2454-0625.2017.3.19417
10. Савенко С. Все симфонии Альфреда Шнитке // Аннотация к концерту в Большом зале консерватории от 27 февраля 1989 года. URL: http://newmuz.narod.ru/st/Shnit_Sav02.html
11. Пантелеев Г. Пять симфоний Альфреда Шнитке // *Советская музыка*. 1990. № 10. URL: http://newmuz.narod.ru/st/Shnit_Pan01.html
12. Чигарева Е. Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего // *Музыкант-классик*. 2014. № 11–12. С. 28–31.
13. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М. : Классика XXI века, 2003. 320 с.
14. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* / общ. ред. Н.К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993. С. 195–220.
15. Сафрански Р. Ницше: биография его мысли. М. : Дело, 2016. 456 с.

References

1. Losev, A.F. (2001) Fr. Nitsche [Fr. Nietzsche]. In: Sineokaya, Yu.V. (ed.) *Nitsche: Pro et Contra* [Nietzsche: Pro et Contra]. St. Petersburg: RChSl. pp. 960–971.
2. Nietzsche, F. (2012) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols]. Vol. 1. Translated from German. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
3. Nietzsche, F. (2012) *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag GmbH.
4. Florenskiy, P.A. (1993) Obratnaya perspektiva [Reverse Perspective]. In: Gavryushin, N.K. (ed.) *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv.* [Philosophy of Russian Religious Art of the 16th–20th Centuries]. Moscow: Progress. pp. 247–265.
5. Faritov, V.T. (2017) *Ontologiya transgressii: G.V.F. Gegel' i F. Nitshe u istokov novoy filosofskoy paradigm* [Ontology of Transgression: G.W.F. Hegel and F. Nietzsche at the Origins of a New Philosophical Paradigm]. St. Petersburg: Aleteyya.
6. Faritov, V.T. (2015) Perspektivizm Nitshe, filosofskaya teoriya diskursa i transgressiya [Nietzsche's Perspectivism, Philosophical Theory of Discourse, and Transgression]. *Filosofiya i kul'tura*. 7. pp. 962–968. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.7.14895
7. Spengler, O. (2000) *Zakat Evropy* [The Decline of Europe]. Minsk: Kharvest; Moscow: AST. pp. 351–352.
8. Nietzsche, F. (2014) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols]. Vol. 3. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
9. Faritov, V.T. (2017) Filosofskie aspekty muzykal'nykh proizvedeniy A. Shnitke (muzyka i filosofiya) [Philosophical Aspects of Musical Works by A. Schnittke (Music and Philosophy)]. *Kul'tura i iskusstvo*. 3. pp. 292–303. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.3.19417
10. Savenko, S. (1989) *Vse simfonii Al'freda Shnitke* [All Symphonies of Alfred Schnittke]. [Online] Available from: http://newmuz.narod.ru/st/Shnit_Sav02.html
11. Panteleev, G. (1990) *Pyat' simfoniy Al'freda Shnitke* [Five symphonies of Alfred Schnittke]. *Sovetskaya muzyka*. 10. [Online] Available from: http://newmuz.narod.ru/st/Shnit_Pan01.html
12. Chigareva, E. (2014) Al'fred Shnitke: na peresechenii proshlogo i budushchego [Alfred Schnittke: at the intersection of the past and the future]. *Muzykant-klassik*. 11–12. pp. 28–31.
13. Ivashkin, A.V. (2003) *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika XXI veka.
14. Trubetskoy, E.N. (1993) Umozrenie v kraskakh [Speculation in colors]. In: Gavryushin, N.K. (ed.) *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv.* [Philosophy of Russian religious art of the 16th–20th centuries]. Moscow: Progress. pp. 195–220.

15. Safranski, R. (2016) *Nitsshe: biografiya ego mysli* [Nietzsche: A Biography of His Thought]. Translated from German. Moscow: Delo.

Сведения об авторе:

Фаритов В.Т. – доктор философских наук, профессор кафедры «Философия и социально-гуманитарные науки» Самарского государственного технического университета (Самара, Россия). E-mail: vfar@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Faritov V.T. – Samara State Technical University (Samara, Russian Federation). E-mail: vfar@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.07.2021;
одобрена после рецензирования 23.08.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 18.07.2021;
approved after reviewing 23.08.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья
УДК 069+39+910
doi: 10.17223/22220836/54/19

ПРИРОДНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ПАРК-МУЗЕЙ «ЖИВУН» КАК ЦЕНТР АКТУАЛИЗАЦИИ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СЕВЕРНЫХ ХАНТЫ

Наталья Владимировна Золотарева

*Шурьышкарский районный музейный комплекс имени Г.С. Пузырёва, с. Мужы, Россия,
zolotareva_n_2015@mail.ru*

Аннотация. В современную эпоху глобализации, модернизации и унификации культуры одними из хранителей и трансляторов этнокультурного наследия стали музеи. В статье в аспекте актуализации культурного наследия ханты рассмотрены три направления деятельности Природно-этнографического парка-музея «Живун» – фондовая, экспозиционная и культурно-образовательная. Дана характеристика музейного праздника как способа актуализации нематериального культурного наследия. Сделан вывод о том, что парк-музей «Живун» играет важную роль в сохранении и трансляции традиционной культуры северных ханты.

Ключевые слова: музей, этнопарк, этнокультурное наследие, северные ханты

Для цитирования: Золотарева Н.В. Природно-этнографический парк-музей «Живун» как центр актуализации этнокультурного наследия северных ханты // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 218–227. doi: 10.17223/22220836/54/19

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

NATURE AND ETHNOGRAPHIC PARK-MUSEUM “ZHIVUN” AS A CENTER FOR UPDATING THE ETHNOCULTURAL HERITAGE OF THE NORTHERN KHANTY

Natalya V. Zolotareva

*Shuryshkarsky District Museum Complex Named after G.S. Puzyrev,
v. Muji, Russian Federation,
zolotareva_n_2015@mail.ru*

Abstract. Ethnic values broadcast during the life in the traditional culture. Their paramount importance was realized and stood out in a special sphere – ritual. It was located in the most sacred part of the space – the sacred place – and presupposes the existence of specific individuals with the functions of managers and custodians. However, there were no special institutions for the preservation and transmission of basic information, including rules and

values. In modern conditions the described translation mechanism of ethno-cultural heritage largely lost its force. Institutions performing the functions of preservation of cultural heritage are cultural institutions now. The article analyzes the activities of the Nature and Ethnographic Park-Museum "Zhivun", located in the ancient Khanty village of Khanty-Muzhi, Shuryshkarsky district of the Yamalo-Nenets Autonomous Okrug.

In the aspect of the cultural heritage of the northern Khants updating three activities Park-Museum - stock, exhibition, cultural and educational - are characterized. Funds form the basis of all areas of museum activity. At the end of 2021, the collections of the Park-Museum "Zhivun" numbered 2126 items. In addition, the material cultural heritage of the Khanty is represented by ten exposition complexes, located on the territory of the park-museum.

Excursions conducted on the territory of the park-museum are popular and loved among the residents of the area, as well as tourists. They introduce them to the architectural monuments of the Khanty people, household items, the traditional way of life of the indigenous peoples of the North, and religious ideas. The museum regularly develops and implements lectures, master classes, museum classes and games.

Museum staff actualize, both tangible and intangible cultural heritage of indigenous people in the region. Much attention is paid to fixation, reconstruction and translation of the intangible: the Park-Museum staff recreate the festivals and rituals of the Khants, and preserve and transmit the technology of traditional subjects. The museum hosts the event, involving all kinds of cultural heritage and involved different age categories of visitors, both children and adults.

The study concluded that cultural institutions considered positive experience of integrated activities that contribute to the revival of traditional culture, preservation and promotion of ethnic and cultural heritage of the Khants. The authenticity of the reconstruction of the museum is provided by the presence of media culture among employees.

Keywords: Museum, ethnopark, ethnocultural heritage, northern Khanty

For citation: Zolotareva, N.V. (2024) Nature and ethnographic park-museum "Zhivun" as a center for updating the ethnocultural heritage of the northern khanty. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 218–227. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/19

Определение понятия «культурное наследие» достаточно разнообразно. Под ним понимают совокупность объектов окружающего человека мира, признаваемых на основе культурного опыта человечества и его предпочтений культурными ценностями [1. С. 312]. «Наследие можно рассматривать как информационный потенциал, запечатленный в явлениях, событиях, материальных объектах и необходимый человечеству для своего развития, а также сохраняемый для передачи будущим поколениям» [2. С. 41]. Отметим также, что культурное наследие является комплексным термином, включающим в себя материальный, движимый и недвижимый и нематериальный компоненты, а также природное, цифровое наследие и культурные ландшафты. Составляющей всех перечисленных аспектов является этнокультурное наследие – материальные и нематериальные ценности, выработанные этнической культурой и тесно сопряженные с природной средой, транслирующиеся на межпоколенном уровне [3. С. 7].

В современную эпоху глобализации и унификации культуры хранителями и трансляторами этнокультурного наследия стали музеи, так как именно в них сосредоточены исчезнувшие из повседневности реалии традиционной культуры. В связи с активным возрождением обычаев, а также ростом интереса аудитории к традиционной культуре как своего, так и других народов особо важное значение приобретает изучение опыта актуализации этнокуль-

турного наследия, т.е. вовлечения его в различные направления музейной деятельности, адресованные посетителю.

Сохранить и передать потомкам уникальное культурное наследие – основная задача Природно-этнографического парка-музея «Живун», расположенного в старинной хантыйской деревне Ханты-Мужи Шурышкарского района Ямало-Ненецкого автономного округа.

Природно-этнографический парк-музей «Живун», основанный в 1999 г. в качестве филиала Шурышкарского районного историко-краеведческого комплекса, представляет собой собрание под открытым небом архитектурных комплексов – жилых, хозяйственных, ритуальных и промысловых построек северных ханты XIV – первой половины XX в., воссозданных по этнографическим и археологическим источникам. Одной из целей его создания являлось «сохранение природных комплексов, сохранение и возрождение самобытной культуры ханты Шурышкарского района, обрядов и обычаев» [4. С. 14].

Основу всех направлений музейной деятельности составляют фонды. На конец 2021 г. коллекции парка-музея «Живун» насчитывали 1 450 единиц основного фонда и 676 – научно-вспомогательного, большинство из которых составили предметы прикладного искусства, быта и этнографии (893 и 449 единиц хранения), фотографии (506 и 196 единиц хранения).

Кроме того, материальное культурное наследие ханты представлено десятью экспозиционными комплексами, расположенными на территории парка-музея:

1. Зимний комплекс, включающий бревенчатый дом, священный лабаз, дровяной чум.
2. Летний комплекс, состоящий из летней избы, амбара с берестяной крышей, дровяного чума, навеса для лодок.
3. Летний Тохотгортский комплекс, включающий большой летний дом, уличную печь для приготовления хлеба, навес для лодок, ледник для хранения продуктов.
4. Войкарский комплекс представлен зимним домом с земляной крышей (рис. 1), двухэтажным амбаром с вешалами для просушки шкур.
5. Действующее священное место.
6. Куноватское священное место, состоящее из лабаза на одной ноге и личины «кострового» духа.
7. Охотничья тропа, где представлены стационарные орудия охотничьего промысла.
8. Оленеводческое стойбище, включающее остовы чумов, покрываемых в соответствии с сезоном, стационарный загон для оленей.
9. Реконструированный фрагмент частокола XV в.
10. Реконструкция Мужигортского святилища – забытого и утраченного места поклонения духам-хранителям деревни Ханты-Мужи, включающего 21 деревянную фигуру идолов, изготовленных мастерами на музейном фестивале «Земля мастеровая» [5].

В парке-музее «Живун» среди других направлений деятельности – учетно-хранительской, исследовательской, экспозиционно-выставочной – лидирующие позиции принадлежат просветительской работе, поскольку благодаря ее методам и формам получается оживить пространство и погрузить посетителей в мир традиционной культуры.



Рис. 1. Войкарский комплекс. Зимний дом с земляной крышей. Фото Н.В. Золотаревой

Fig. 1. Voykar complex. Winter house with earthen roof. Photo by N.V. Zolotareva.

Большинство музейно-педагогических мероприятий, традиционных и новационных, реализуемых сотрудниками парка-музея, направлено на работу с детской и молодежной аудиторией с целью патриотического, интеллектуального, культурно-просветительского воспитания школьников, выявления заинтересованного круга детей, формирования группы потенциальных помощников музея – волонтеров, а также трансляции традиционной культуры народа ханты.

К традиционным формам музейной работы с посетителями относятся проведение экскурсий и чтение лекций.

Экскурсии, проводимые на территории парка-музея, популярны и любимы среди жителей района, а также туристов. Они знакомят с памятниками архитектуры народа ханты, с предметами быта, традиционным образом жизни коренных народов Севера, религиозными представлениями. Самой посещаемой является экскурсия «Охотничья тропа», на которой представлены хантыйские стационарные орудия охотничьего промысла, изготовленные из природного материала кустарным способом (рис. 2).

Сотрудниками парка-музея регулярно разрабатываются и реализуются лекции, популяризирующие культуру, традиционные занятия, быт, знания о природе народа ханты. Среди них: «Охотники и рыбаки ханты», «Мир шаманов», «Промысловые истории», «Подготовка снастей к рыбалке», «Традиционные куклы», цикл лекций «Животные и птицы Шурышкарского района» и др.



Рис. 2. На экскурсии «Охотничья тропа». Фото из архива Шурышкарского музейного комплекса имени Г.С. Пузырева

Fig. 2. On the excursion “Hunting trail”. Photo from the archive of the Shuryshkarsky Museum Complex named after G.S. Puzyrev

Остановимся более подробно на новационных музейно-образовательных формах – мастер-классе, музейной игре и музейном празднике.

Мастер-классы – «Роспись по дереву», «Плетение циновки из соломы», «Изготовление традиционного сувенира», «Кулон-оберег из бересты», «Игрушка на елку в этностиле», «Традиционная игрушка», «Ритуальные фигурки зверей из теста – Нянь Вой» и др. – проводятся как отдельно, так и во время реализации различных комплексных мероприятий.

Даже непростые погодные условия, период «распутицы», когда отсутствует транспортное сообщение с деревней Ханты-Мужи, – не повод для сотрудников парка-музея приостанавливать культурно-просветительскую деятельность: они устанавливают на площади Шурышкарского районного музея чум – традиционное жилище ханты и проводят в нем музейно-образовательные мероприятия.

Особой популярностью среди юных посетителей музея пользуются «традиционные игры»:

1. «Тальты юх» («Перетягивание палки») – два участника садятся на шкуру лицом друг к другу, берут в руки палку и стараются перетянуть (рис. 3).

2. «Катание на шкурах» – на земле лежит оленья шкура, по сигналу один участник берется за края шкуры, а другой садится на шкуру спиной к извозчику, который тянет шкуру вперед до своего жилища – чума, возле чума меняются местами и бегут обратно в таком же положении, передавая эстафету следующим игрокам.

3. «Важенка и оленята». На площадке лежат несколько обручей. В каждом из них находятся участники – «важенка (самка северного оленя) и два олененка». Еще один участник – «волк» – сидит на другом конце площадки.

На слова ведущего:

«Бродит важенка,
С нею – оленята,

Объясняет каждому
Все, что непонятно...
Топают по лужам
Оленята малые,
Терпеливо слушают
Наставленья мамины»

«оленьята» свободно бегают по «тундре», наклоняются, «едят» траву, «пьют» воду. На слова ведущего: «Волк идет!» оленята и важенки убегают в свои домики (обручи). Пойманного олененка волк уводит с собой [6].

4. «Туң нёл» («Лук и стрелы») – участники стреляют из лука по мишеням – оленьим шурам.



Рис. 3. Игра «Перетягивание палки». Фото из архива Шурышкарского музейного комплекса имени Г.С. Пузырева

Fig. 3. Stick pulling game. Photo from the archive of the Shuryshkarsky Museum Complex named after G.S. Puzyrev

Компонент традиционной игровой культуры органично вписан в контекст новационной музейно-образовательной формы, что позволяет участникам игр в интерактивной форме приобщиться не только к традиционной культуре, но и к мировоззренческим представлениям северных ханты.

На территории парка-музея «Живун» регулярно проводятся национальные праздники. Их главная задача – воссоздание и сохранение для будущих

поколений самобытной культуры коренного населения Шурышкарского района, сконцентрированной в обрядовой сфере, т.е. актуализация прежде всего нематериальной составляющей культурного наследия.

Рассмотрим музейные праздники, проводимые на базе парка-музея «Живун», в основе которых традиционные календарные праздники народа ханты. Благодаря комплексному характеру праздничного мероприятия происходит эффект максимального погружения участников в мир этнических традиций.

7 апреля отмечается праздник «Вороний день» («Ворна хатл»). Ворона – первая птица, которая прилетает на Север после длинной, изнурительной зимы. Она является вестницей долгожданной весны, символизирует пробуждение природы и зарождение новой жизни. Обрядовый праздник Вороний день – один из самых ярких и почитаемых у народа ханты. На протяжении многих лет он проводится в Природно-этнографическом парке-музее «Живун» и с каждым годом становится все популярнее. Программа мероприятия включает в себя церемонию окуривания дымом участников праздника, обряд поклонения священному дереву, экскурсии по архитектурным объектам музея, мастер-классы, традиционные игры («Перетягивание палки», «Лыжи и снегоступы», «Лук и стрелы», «Головоломка», «Катание на шкурах» и др.), фотозону с национальной одеждой и предметами быта (рис. 4). Завершается мероприятие «большой» ухой и чаепитием за празднично накрытыми столами.



Рис. 4. «Вороний день – 2021». Фотозона. Фото из архива Шурышкарского музейного комплекса имени Г.С. Пузырева

Fig. 4. Crow's day - 2021. Photo zone. Photo from the archive of the Shuryshkarsky Museum Complex named after G.S. Puzyrev

2 августа проводится праздник «День середины лета» («Лун кутоп хатл») [7]. Для коренных жителей Шурышкарского района – рыбаков, охотников, оленеводов, чей труд тесно связан с природой, ее щедростью и капризами, это время подведения итогов. В древности в этот день обращались к богам и

просили их быть благосклонными к северному оленю и рыбе, которые были главными источниками жизни коренных народов. В этот день на территории Природно-этнографического парка-музея «Живун» проводятся обряд очищения, ритуал «жертвоприношения» – завязывание на священном дереве разноцветных ленточек с монетами, знакомство с традициями северных ханты, обзорные экскурсии по архитектурным объектам, угощение ухой и душистым чаем, игровая программа, а также выступления национальных коллективов, песни в исполнении местных жителей ханты.

Уникальной музейно-образовательной формой, актуализирующей нематериальное культурное наследие ханты, является детская этнографическая экспедиция «Кедровый остров», которая проводится в парке-музее «Живун» с 2008 г. [8]. Экспедиция обычно осуществляется в первой половине июля и организуется в целях обеспечения летнего активного и познавательного отдыха детей, сохранения и популяризации национальных традиций северных ханты, а также содействия гармонизации межнациональных и межкультурных отношений.



Рис. 5. Детская этнографическая экспедиция «Кедровый остров – 2021». Плетение циновки.
Фото из архива Шурышкарского музейного комплекса имени Г.С. Пузырева

Fig. 5. Children's ethnographic expedition "Cedar Island – 2021". Mat weaving. Photo from the archive of the Shuryshkarsky Museum Complex named after G.S. Puzyrev

Основной формат экспедиции – детский лагерь продолжительностью 10 дней. Участники экспедиции возрастом от 10 до 14 лет делятся на три ватаги (отряда) по 7–8 человек. Количество человек ограничено вместимостью хантыйских чумов, в которых они проживают. Ребята набираются из разных населенных пунктов Шурышкарского района. За каждой ватагой закрепляются вожатые из числа старшеклассников 16–17 лет, принимаемых на работу по срочному трудовому договору.

Программа экспедиции довольно насыщенная и состоит из нескольких блоков:

1. Обучающий модуль, включающий обзорные и узкотематические экскурсии, лекции, беседы, музейные занятия на темы, связанные с традиционной бытовой культурой ханты, традиционной архитектурой, ремеслами, эко-

логическими и промысловыми традиционными знаниями, духовной культурой, традиционной кухней.

2. Практический модуль представлен мастер-классами, практическими и тренировочными занятиями, выполнением заданий для самоподготовки.

3. Конкурсная программа – это игры, конкурсы, интеллектуальные турниры, викторины.

В течение всей экспедиции участники выполняют определенные задания, соответствующие тематике дня. К концу экспедиции по числу заработанных «кедриков» (баллов) определяется команда-ватага победитель.

К уникальной форме трансляции культурного наследия относится музейный фестиваль традиционных ремесел «Земля мастеровая» – мероприятие, проводимое на территории Природно-этнографического парка-музея «Живун», направленное в первую очередь на сохранение и актуализацию нематериального культурного наследия [9]. В ходе фестиваля мастера, представляющие различные традиционные ремесла северных ханты (строительное ремесло, обработка дерева, кости, бересты, соломы, кедрового корня, рыбьих кож, оленьего меха, металла и др.), изготавливают экспонаты для фондов парка-музея, проводят мастер-классы. Посетители и гости фестиваля могут не только наблюдать за происходящим, но и принимать активное участие.

Как видим, Природно-этнографический парк-музей «Живун» играет важную роль в сохранении и актуализации культурного наследия ханты, проживающих на территории Шурышкарского района. Сотрудниками музея ведется работа по актуализации как материального, так и нематериального культурного наследия коренных жителей региона. Они проводят комплексные мероприятия, в которых задействованы все виды культурного наследия и в которые вовлечены разные возрастные категории посетителей – и дети, и взрослые. Аутентичность проводимых реконструкций обеспечивается наличием среди сотрудников носителей культуры. В парке-музее «Живун» накоплен позитивный опыт возрождения традиционной культуры, сохранения и популяризации этнокультурного наследия северных ханты.

Список источников

1. Дьячков А.Н. Культурное наследие // Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 1.
2. Кулешова М.Е. Понятийно-терминологическая система «природное культурное наследие»: содержание и основные понятия // Уникальные территории в культурном и природном наследии регионов: сб. науч. тр. М., 1994. С. 40–46.
3. Курьянова Т.С. Актуализация культурного наследия коренных народов в музеях Южной Сибири : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2013. 24 с.
4. Этническая архитектура и традиционное природопользование в проекте музейной экспозиции под открытым небом. Концепция Природно-этнографического парка-музея «Живун». Муж; Екатеринбург, 2008. 100 с.
5. Конева А.В. Обзорная экскурсия по Природно-этнографическому парку-музею «Живун» // Архив Шурышкарского районного музейного комплекса. Б/н.
6. Игры народов ханты и манси // Образовательная социальная сеть. URL: <https://nsportal.ru/detskiy-sad/regionalnyy-komponent/2018/01/21/igry-narodov-hanty-i-mansi> (дата обращения: 01.06.2021).
7. Национальный обрядовый праздник «Лун кутоп хатл» («День середины лета») // Национальный календарь событий. URL: <http://eventsinrussia.com/event/9951> (дата обращения: 01.06.2021).
8. Программа «Кедровый остров» // Архив Шурышкарского районного музейного комплекса. Б/н.

9. Положение «Земля мастеровая» // Архив Шурышкарского районного музейного комплекса. Б/н.

References

1. Dyachkov, A.N. (2001) Kul'turnoe nasledie [Cultural heritage]. In: Sundieva, A.A. (ed.) *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya* [Russian Museum Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow.
2. Kuleshova, M.E. (1994) Ponyatiyno-terminologicheskaya sistema "prirodnoe kul'turnoe nasledie": soderzhanie i osnovnye ponyatiya [Conceptual and terminological system "natural cultural heritage": Content and basic concepts]. In: Mazurov, I.U. (ed.) *Unikal'nye territorii v kul'turnom i prirodnom nasledii regionov* [Unique Territories in the Cultural and Natural Heritage of Regions]. Moscow: Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage. pp. 40–46.
3. Kuryanova, T.S. (2013) *Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya korennykh narodov v muzeyakh Yuzhnoy Sibiri* [Updating of the cultural heritage of indigenous peoples in the museums of Southern Siberia]. Abstract of History Cand. Diss. Tomsk.
4. Anisimov, N.P. et al. (2008) *Etnicheskaya arkhitektura i traditsionnoe prirodopol'zovanie v proekte muzeynoy ekspozitsii pod otkrytym небом. Kontseptsiya Prirodno-etnograficheskogo parka-muzeya "Zhivun"* [Ethnic architecture and traditional nature management in the project of an open-air museum exposition. The concept of the Natural and Ethnographic Park-Museum "Zhivun"]. Muzhi: 65-ya parallel'; Ekaterinburg: Sozvezdie.
5. Koneva, A.V. (n.d.) *Obzornaya ekskursiya po Prirodno-etnograficheskomu parku-muzeyu "Zhivun"* [A sightseeing tour of the Natural and Ethnographic Park-Museum "Zhivun"]. The Archive of the Shuryshkarsky District Museum Complex.
6. Nportal.ru. (n.d.) *Igry narodov khanty i mansi* [Games of the Khanty and Mansi peoples]. [Online] Available from: <https://nportal.ru/detskiy-sad/regionalnyy-komponent/2018/01/21/igry-narodov-hanty-i-mansi> (Accessed: 1st June 2021).
7. eventsinrussia.com. (n.d.) *Natsional'nyy obryadovyy prazdnik "Lun kutop khatl" ("Den' serediny leta")* [National ritual holiday "Lun kutop khatl" ("Midsummer Day")]. [Online] Available from: <http://eventsinrussia.com/event/9951> (Accessed: 1st June 2021).
8. Anon. (n.d.) *Programma "Kedrovyy ostrov"* [The "Cedar Island" program]. The Archive of the Shuryshkarsky District Museum Complex.
9. Anon. (n.d.) *Polozhenie "Zemlya masterovaya"* [The "Craftsman's Land" regulation]. The Archive of the Shuryshkarsky District Museum Complex.

Сведения об авторе:

Золотарева Н.В. – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Шурышкарского районного музейного комплекса имени Г.С. Пузырёва (с. Мужы, Россия). E-mail: zolotareva_n_2015@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Zolotareva N.V. – Shuryshkarsky District Museum Complex Named after G.S. Puzyrev (v. Muji, Russian Federation). E-mail: zolotareva_n_2015@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 12.05.2022;
одобрена после рецензирования 21.06.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 12.05.2022;
approved after reviewing 21.06.2022; accepted for publication 15.05.2024.

Научная статья

УДК 061.6:622(069.5):316.752+330.567.224

doi: 10.17223/22220836/54/20

ЦЕННОСТНЫЕ СМЫСЛЫ ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ИНСТИТУТА УГЛЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ ОБЩЕСТВА

Людмила Александровна Кравцова

*Федеральный исследовательский центр угля и углехимии Сибирского отделения
Российской академии наук, Кемерово, Россия, kravtcovala@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению ценности естественнонаучных коллекций для современного общества, имеющего запрос к получению новых знаний о процессах развития естественной истории. Значимый потенциал в этой сфере имеют профильные академические коллекции и музеи – важные коммуникативные центры пропаганды науки. На примере культурологического анализа естественнонаучных коллекций Института угля ФИЦ УУХ СО РАН показана важность включения академических музеев в актуальный социокультурный контекст.

Ключевые слова: естественнонаучная коллекция, ценность естественнонаучной коллекции, академический музей, научные коллекции, коллекции Института угля ФИЦ УУХ СО РАН

Благодарности: Работа выполнена в рамках государственного задания ФГБНУ «Федеральный исследовательский центр угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук», проект FWEZ-2024-0024 «Разработка эффективных технологий добычи угля роботизированными горнодобывающими комплексами без постоянного присутствия людей в зонах ведения горных работ, систем управления и методов оценки технического состояния и диагностики их ресурса и обоснование обеспечения воспроизводства минерально-сырьевой базы. 2024–2025 гг.» (рег. № 1022041500010-0-1.5.1;2.7.5).

Для цитирования: Кравцова Л.А. Ценностные смыслы естественнонаучных коллекций Института угля в контексте современных социокультурных потребностей общества // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 228–238. doi: 10.17223/22220836/54/20

Original article

VALUE MEANINGS OF NATURAL-SCIENCE COLLECTIONS OF THE INSTITUTE OF COAL IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIOCULTURAL NEEDS OF SOCIETY

Ludmila A. Kravtsova

*Federal Research Center of Coal and Coal Chemistry of Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences, Kemerovo, Russian Federation, kravtcovala@yandex.ru*

Abstract. In the 21st century information society, the problem of insufficient knowledge about developmental patterns of natural history can lead to irreparable losses of our planet's vital natural and human resources. This is because cultural development of mankind lags far behind its impact on the natural environment. Against the background of technogenic pressure of civilization, it is necessary to increase the intellectual level of people's

development and, based on that, to reassess the values, the formation of culture-transforming principles and ways of interacting with nature.

Based on the culturological approach and the systemic, structural-functional and terminological methods of analysis, the article reveals the immutable significance of scientific collections in the formation of new humanistic values. In this process, the invaluable socio-cultural academic museums and their natural science collections play a big role. The purpose of scientific collections is aimed at obtaining fundamental, historically conditioned knowledge. At the same time, today academic museums consider the dissemination of knowledge among broad categories of visitors as the most important activity. They act as information and communication centers for the translation of scientific achievements and the necessary components of formation of a culture for the sustainable development of society.

Museum documentation regarding knowledge about natural fossil fuels and, in particular, about coal, is one of the important topics that needs to be activated in the context of modern general cultural needs. This finds confirmation in the practice of foreign museums natural history, as well as domestic museums of various profiles, departmental affiliation and status. The example of the Institute of Coal of the Federal Research Center for Coal and Coal Chemistry of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (IC FRC CCC SB RAS) is used to show the information potential and the importance of the constructive participation of academic museum's natural science collections in meeting the intellectual needs of society. In Kuzbass, or Kemerovo region, which is the coal industry center of Russia, natural scientific collections of the Institute of Coal are presented by means of museum exposition and are part of the process of dissemination of broad scientific knowledge about coal, the main natural resource of the region. Reliable information about the irreplaceability of coal resources, the processes of its formation for hundreds of millions of years, properties, methods and consequences of mining are especially in demand in the mining region; they form the basis for the environmental education of the younger generation and contribute to the understanding of the problem of preserving natural heritage and build trust in society regarding scientific innovations.

Keywords: Natural science collection, value of natural science collection, academic museum, scientific collections, collections of the Institute of Coal of the FRC CCC SB RAS

Acknowledgments: The work was performed within the framework of the state assignment of the Federal Research Center of Coal and Coal Chemistry of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences : Project FWEZ-2024-0024 "Development of efficient technologies of coal mining by robotic mining complexes operating without permanent presence of personnel in mining zones, design of control systems and methods to assess their technical condition and operating life as well as justification of the mineral resource base reproduction. 2024-2025" (Reg. No. 1022041500010-0-1.5.1;2.7.5).

For citation: Kravtsova, L.A. (2024) Value meanings of natural-science collections of the institute of coal in the context of modern sociocultural needs of society. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 228–238. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/20

Современный уровень развития научных знаний по мере достижения новых вершин стимулирует потребность академического сообщества к их широкой актуализации. Целенаправленное осуществление данного процесса реализует возможность сокращения разрыва между наукой и жизнью людей, восполняет информационную недостаточность пропаганды технико-технологических, социальных и экологических инноваций. На протяжении последнего столетия «антропогенный прессинг достиг своего апогея» [1. С. 253], обеспечив важное место в актуальной социокультурной повестке общества – проблеме «коренной» смены стереотипов массового сознания в сторону рационального природопользования. Человечество должно осознать новые реалии и изменить «всю систему ценностей» [2. С. 24]. Глубокое понимание

процессов развития планеты, ее живой и неживой природы жизненно необходимо. Реализация задач повышения интеллектуального уровня и экологического воспитания общества стала важнейшей миссией музеев естественно-исторического профиля. В этом процессе особо значимую роль играют академические музеи, специализирующиеся на научных коллекциях. Их исторически сложившаяся предметная направленность послужила зарождению дисциплинарно-ориентированного знания, нацеленного на изучение природных явлений и процессов.

В Российской музейной энциклопедии естественнонаучные коллекции определяются как «систематизированные собрания объектов природы, которые являются документальным свидетельством достоверности научных фактов» [3]. В их состав входят «объекты живой и неживой природы, в том числе специально обработанные и законсервированные (чучела животных, анатомические препараты и др.), они используются для научных исследований, проведения мониторингов природных процессов» [3]. Живые коллекции включают ботанические сады, зоопарки, океанариумы, музеи-аквариумы, серпентарии, террариумы и другие объекты [4. С. 3]. Доминирующим предназначением научной коллекции, представляющей собой источник знаний для исследователя, является обеспечение вклада в «рост научного знания» [5. С. 6]. На международном уровне признано, что коллекция по естествознанию является «физической записью форм и процессов жизни на Земле», извлекая из них новую информацию, можно прогнозировать будущее планеты [6].

Знания в области наук о Земле в связи с изложенным приобрели в настоящее время цивилизационную значимость и не могут обойтись без музейной актуализации. В массиве разнообразных профильных направлений документирования геологических процессов развития планеты важным тематическим сегментом являются происхождение, генезис, свойства, виды, запасы твердых горючих ископаемых, обеспечивающих человечество энергией для существования и развития. Фиксация знаний в этой части естественной истории обеспечивается систематизированными коллекциями углей и их интерпретацией музейными средствами.

Так, природный уголь как музейный объект включен в фонды многих музеев. Некоторые зарубежные естественнонаучные музеи хранят образцы углей различных генетических типов, свойств, территорий. Так, в Музее естественной истории Северной Каролины «North Carolina Museum of Natural Sciences» в составе коллекций имеются горючие ископаемые и углевмещающие породы Пенсильвании, Северной Каролины, Нью-Джерси и Род-Айленда начиная с 1941 г. [7]. Портал данных Музея естественной истории «Natural History Museum» представляет образцы углей Германии, Австралии, Чешской Республики, Гренландии, Канады, Индии, Китая, Индонезии, России и Ирана, датируемые от 1911 г. [8]. Национальный музей Уэльса «Amgueddfa Cymru – National Museum Wales» сформировал коллекцию углей одного из крупнейших угольных бассейнов Великобритании (Южный Уэльс), собранную с действовавших в XX в. угольных шахт [9]. Примечателен и такой факт: музей «McKissick Museum» Университета Южной Каролины хранит коллекционные угли, переданные в фонды еще в 1821 г. известным ученым, просветителем, ярким политическим деятелем Америки и президентом Колумбийского колледжа (Южная Каролина) Томасом Купером [10].

В отечественных музеях уголь также представлен в собраниях разных профилей, статуса, масштаба деятельности и ведомств: Государственном геологическом музее им. Вернадского Российской академии наук; Санкт-Петербургском Горном музее [11. С. 142]; Музее геологии, нефти и газа Ханты-Мансийского автономного округа – Югры; Магаданском областном краеведческом музее; Кяхтинском краеведческом музее им. акад. В.А. Обручева (Республика Бурятия); Шахтинском краеведческом музее (Ростовская область); Музее природы Земли Историко-краеведческого музея с кабинетом-музеем А.Я. Кремса (г. Ухта, Республика Коми); Калужском объединенном музее-заповеднике; Историко-краеведческом музее Карталинского муниципального района (г. Карталы, Челябинская область); Черепановском краеведческом музее им. И.Г. Фоломеева (г. Черепаново, Новосибирская область) [12]; Кузбасском государственном краеведческом музее [13] и других музеях Кемеровской области – Кузбасса. Следовательно, образцы углей в отечественных и зарубежных музейных собраниях бережно сохраняются десятки и сотни лет. Как музейные объекты, они представлены в экспозициях и транслируют определенный массив знаний естественной истории; учтены в научных и музейных базах данных; в динамике изучения и совершенствования научно-технической и гуманитарной исследовательской базы информационно дополняют геологию, географию, палеонтологию, историю и другие научные дисциплины.

В связи с изложенным анализ информационного потенциала естественнонаучных коллекций Института угля Федерального исследовательского центра угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук (Института угля ФИЦ УУХ СО РАН), сформированных для документирования и актуализации междисциплинарных знаний науки об угле в социокультурном пространстве Кемеровской области – Кузбасса, представляет интерес. Индустриальное развитие Кузбасса на современном этапе характеризует регион как крупнейший углепромышленный центр России, добывающий более половины угольного сырья страны, в том числе свыше 70% наиболее ценных коксующихся марок, «жизненно» необходимых металлургии [14. С. 27]. В структуре «кузбасской» идентичности уголь занимает особое место. Для шахтерского региона это не только основное природное богатство; это бренд и символический капитал, наполняемый историей Кемеровской области, судьбами людей, событиями, достижениями и открытиями угольной промышленности и науки. Угольная тематика, музейно интерпретированная с разных профильных позиций в социокультурном пространстве Кузбасса, особо востребована обществом. Признание территориальной и культурной идентичности Кузбасса исторически сложившимся шахтерским краем оказывает влияние на деятельность музеев региона как информационных центров его культурного и природного наследия.

Так, в 1995 г. Научным советом Института угля СО РАН было принято Решение о создании академического музея угольного профиля – Музея угля, полностью посвященного угольной тематике, началось целенаправленное комплектование специализированных естественнонаучных коллекций. К настоящему времени ряд административно-структурных преобразований учреждения внес изменения в научно-организационную форму подразделения, занимающегося музейной деятельностью, сохранив в целом данное направление на теоретико-методологической основе музееведения.

На этапе комплектования первых коллекций Музея угля была поставлена цель – сбор образцов с действовавших угледобывающих предприятий Кузбасса и соответствующих месторождений. Однако начавшаяся в 1994 г. реструктуризация угольной отрасли, сопровождавшаяся массовым закрытием угольных шахт [15. С. 195], не могла не отразиться на процессе комплектования. Значительное количество угледобывающих предприятий закрывалось, вследствие чего не на всех из них удалось получить образцы углей. Тем не менее в коллекционное собрание были отобраны образцы с шахт, откуда уголь уже никогда не будет выдаваться «на-гора». Впоследствии они составили основу коллекции углей закрытых угледобывающих предприятий Кузбасса, представленной сегодня в экспозиционном комплексе «Геоэкология Кузнецкого бассейна».

Детальное геологическое описание и результаты химических анализов образцов документируют типы, марки, качество углей, оставленных в недрах затопленных шахт, представляя собой важный вещественный актив и информационную базу данных для исследователей. Данная коллекция была включена в экологический раздел экспозиции и дополнена иллюстрациями, демонстрирующими возможные техногенные последствия закрытия шахт: подтопленные территории, провалы земной поверхности, заболоченные земли, гидрологические нарушения, разрушенные постройки, подземные пожары, дымящиеся отвалы. Поскольку «музеи всегда имели некоторое преимущество перед другими культурными институциями, потому что у них была возможность показать» [16], музейная визуализация и интерпретация негативных процессов угледобычи, по нашему мнению, необходима для формирования экологического мировоззрения. Очевидно, что «новое отношение к природе, понимание закономерностей развития биосферы» обязательны для изменения характера способов освоения природы и природопользования, определяющих основу новой культуры – культуры устойчивого развития [2. С. 124].

В информационном пространстве региона интерес к угольной тематике, имеющей естественнонаучную интерпретацию, востребован как профессиональным сообществом, так и неподготовленной аудиторией, желающей знать о масштабах и способах угледобычи, особенностях кузнецких углей. Обширные знания о Кузбассе как уникальном угольном бассейне, представляющем собой своеобразную природную иллюстрацию полного разнообразия углей существующей классификации по свойствам (генетическим и технологическим параметрам), позволяет раскрыть наиболее репрезентативная коллекция каменных углей угледобывающих предприятий Кузбасса [17. С. 36]. Ее комплектование осуществляется более двух десятилетий в условиях динамично изменяющейся «карты» действующих шахт и разрезов. Отбор образца угля с привязкой к определенному предприятию – лишь один из критериев включения в коллекцию. В данном случае важными являются геологические сведения: угольный пласт, стратиграфическое положение, геолого-экономический район, горный участок, месторождение и другие характеристики. Следует отметить, что эта коллекция в качестве методической основы обучения специалистов представляет большой интерес для молодых геологов. Фрагменты коллекции в сопровождении компьютерных презентационных материалов и информативного этикетажа участвуют в выездных выставках разного уровня,

демонстрируя «черное золото» Кузбасса в научно интерпретированном прочтении.

Систематическая коллекция сапропелевых углей Института угля включает наряду с мало распространенными сапропелитами разных территорий России и уникальный природный феномен Кузнецкого бассейна – кутикуло-вый липтобиолит Барзасского месторождения. Единственный в своем роде пласт угля, хорошо сохранивший поверхностные структуры – прочную кутикулу первых наземных растений девонского периода (390–380 млн лет), получил в связи с необычным листоватым внешним видом название «барзасская рогожка» или «барзассит». По мнению геологов, этот древнейший уголь Кузбасса с сохранившимися в недрах Земли остатками флоры представляет собой природный геологический памятник [18. С. 88]. Атрикативные и ассоциативные свойства образца уникального угля как музейного объекта позволили сделать яркий акцент на региональных особенностях угленакопления и углеобразования в экспозиционном комплексе «Уголь – от образования до использования». Интерпретация коллекции, включающая стендовый визуальный научно-вспомогательный материал и тематический компьютерный видеоклип, делают глубоко научную тему доступной для разных категорий посетителей в процессе музейной коммуникации. Итак, транслируемые научные знания о происхождении, типах и возрасте угля подводят аудиторию к осмыслению проблемы исчерпаемости природных ресурсов; актуализируют контекст масштабности региональных геологических процессов, способствовавших формированию одного из богатейших угольных бассейнов мира и важнейших разрабатываемых бассейнов России.

Общеизвестная на первый взгляд тема углеобразования в разделе музейной экспозиции Института угля включает особенную тематическую коллекцию углей и магматических горных пород контактово-термального метаморфизма. Поскольку научная коллекция призвана служить «источником первичной информации» [19. С. 20; 4. С. 6], ее созданием необходимо было решить сложную задачу – представить изъятыми из природной среды образцами особые геологические подземные события, сопровождавшиеся базальтовыми интрузиями в Кузнецком угольном бассейне и проявившиеся в ограниченных масштабах. В связи с этим территориальные рамки комплектования были ограничены Томь-Усинским геолого-экономическим районом, наиболее изученным в отношении названных природных процессов. Первые образцы метаморфизованного угля (природного кокса, термоантрацита) и интрузивной породы (диабазы) были целенаправленно отобраны на Сибиргинском месторождении Кузбасса (угольных разрезах «Красногорский», «Междуреченский» и «Томусинский») в 1998 г. Последующие экземпляры дополнили раздел вещественными доказательствами необычных региональных проявлений, способствовали более глубокому информативному наполнению, осмыслению и наглядному раскрытию заложенной экспозиционерами идеи. Рассмотренная естественнонаучная коллекция стала смысловым центром объективирования геологических процессов магматического происхождения в пластах верхнепалеозойского угленосного комплекса Кузбасса.

Невозможность формирования культуры окружающего мира без ведущей роли естественнонаучных музеев доказана опытом [20. С. 24]. Для участия в данном процессе специализированные музейные собрания предостав-

ляют обществу коллекцию как особую научную публикацию – рассказ, необходимый для популяризации знаний в области профильных дисциплин и требующий «смыслогенерирующей репрезентации», «повышающей информационный и экспрессивный потенциал экспозиции» [21. С. 290–291]. В музейной экспозиции Института угля в качестве такого примера может быть рассмотрен раздел, раскрывающий микромир угля, изучаемый петрологией¹ и представленный коллекцией специально подобранных угольных шлифов². Первоначально данный информационный блок являлся обучающей базой для студенческой аудитории Кузбасса по теме биогенной теории происхождения угля и микрокомпонентному разнообразию форм превращения растений-углеобразователей [23. С. 102–103]. Однако насыщенная аттрактивность и научная информативность экспонируемого материала показали возможность коммуникативной ориентации на более широкую аудиторию; для реализации был выбран интерактивный подход. В отношении музейной интерактивности музеолог Е.Н. Мастеница выделяет две характерные стороны процесса: «использование технических средств и превращение посетителей в активных участников, так называемая культура «со-участия» [24. С. 52]. В качестве технического средства использовался полевой микроскоп. Он позволил демонстрировать причудливые и красочные микрокомпоненты угля (так называемые мацералы), что активизировало эмоции посетителей, пробуждало определенные ассоциации. В результате с участием ученого – интерпретатора и экскурсовода – полученные в интерактивной форме знания расценивались экскурсантами как личные научные открытия. Так, компьютерная демонстрация микроснимков реальных углей, диалоговое участие аудитории, образовательный дискурс способствовали организации доступной формы освоения глубоких научных знаний и расширению кругозора разных категорий посетителей.

Фундаментальное предназначение естественнонаучных коллекций, отмеченное общественной и благотворительной организацией Великобритании «Ассоциация коллекций естественных наук» (NatSCA), заключается не только в том, что они «позволяют нам понять меняющуюся планету», но и «повысить осведомленность о том, как мы на нее влияем» [25]. Сегодня потребность экологического прогнозирования находится в исследовательском фокусе наук о Земле, поскольку человечество все интенсивнее изменяет природные системы планеты. В свою очередь, коллекции, предоставляющие эмпирическую информацию, для точности прогноза и понимания естественной истории играют основополагающую роль. Комплектование коллекций углей – необходимая составляющая профессиональной науки об угле. В связи с чем расширение территориальных границ коллекционного фонда Института угля необходимо для достижения большей его информативности, репрезентативности, научной ценности.

Несмотря на то, что наиболее детально в музейном фонде представлен Кузбасс, пополнение образцами еще тринадцати угольных бассейнов и шести угленосных районов России расширило научную исследовательскую базу и обеспечило возможность создания экспозиционного комплекса «Угли бас-

¹ Петрология углей – наука о строении и происхождении ископаемых углей [22. С. 86].

² Шлиф угля – тончайшая пластинка ископаемого угля, предназначенная для изучения под микроскопом в проходящем свете минералов, состава и структуры горной породы [22. С. 420].

сейнов России». На этапе его научного проектирования были определены следующие задачи: ретрансляция состояния природных ресурсов страны в отношении одного из важнейших видов невозобновляемого источника энергии – угля; представление сравнительных масштабов угледобычи Кузбасса и бассейнов России в исторической динамике. Для художественной реализации идеи и привлечения внимания аудитории к комплексной промышленно-экономической и природно-экологической теме акцент был сделан на использовании аттрактивных и экспрессивных свойств образцов углей с неординарными, по отношению к сложившимся представлениям, внешними свойствами: особенностями цветовой палитры; выраженной структурой; переслаиванием; интересными включениями горных пород и окаменелостей. Важным дополнением стали научно-вспомогательные материалы в виде таблиц, электронных карты-схемы и диаграмм, научно наполненного этикетажа, что способствовало обеспечению необходимого уровня понимания посетителем экспозиционного замысла и раскрытия заявленной темы.

Опыт Института угля ФИЦ УУХ СО РАН показывает, что специализированные естественнонаучные коллекции, документирующие и транслирующие научные знания об угле в социокультурном пространстве углепромышленного центра России, Кемеровской области – Кузбассе, являются необходимым звеном популяризации природного наследия региона, доказательно раскрывают особенности Кузнецкого угольного бассейна, формируют достоверные представления о природных ресурсах «черного золота» и необходимости его рациональной добычи и использования. Научно-информационный и коммуникативный потенциал коллекций и экспозиции, актуализируемый в культурно-образовательной деятельности на академическом уровне, способствует восприимчивости общества к научным достижениям.

Таким образом, научный и культуросозидающий потенциал естественнонаучных музейных коллекций на современном этапе приобретает особую значимость в связи с обострившейся потребностью расширения интеллектуальных основ экоустойчивого развития мировой цивилизации. Академическое сообщество, имеющее исторически сложившийся опыт музейного документирования профильных знаний, широкий дисциплинарный охват и уникальные научные коллекционные фонды природных объектов, в эпоху информационного перенасыщения предоставляет обществу объективные фундаментальные знания о закономерностях естественного развития планеты и состоянии биосферы, подчеркивая гуманитарное значение науки в жизни человечества. Естественнонаучные коллекции в интерпретации академических музеев обогащают интеллектуальное состояние общества, формируют экологическое мировоззрение молодого поколения, которому предстоит противопоставить адекватные экологическим вызовам промышленно-технологические решения в современной и последующих эпохах.

Список источников

1. Сотникова С.И. Природа и музей в культуре эпохи. Исторический экскурс // Вестник РГГУ. Серия: Культурология. 2007. № 10/07. С. 253–266.
2. Мамедов Н.М. Культура и природа // Научный результат. Серия: Педагогика и психология образования. 2014. Т. 1, № 2. URL: http://rpedagogy.ru/media/pedagogy/2014/2/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_2.pdf (дата обращения: 10.03.2022).

3. Виды коллекций // Российская музейная энциклопедия. URL: http://museum.ru/rme/col_vid.asp?nat (дата обращения: 04.02.2022).
4. Тихомиров Н.В. Основы естественноисторической музеологии: текст лекций. Ярославль, 2003. 84 с.
5. Павлинов И.Я. Научные коллекции как феномен культуры // Природа. 1990. № 4. С. 3–9.
6. Importance of Collections // SPNHC. The Society for the Preservation of Natural History Collection. URL: <https://spnhc.org/resources/importance-of-collections/> (дата обращения: 11.01.2022).
7. North Carolina Museum of Natural Sciences. URL: <https://collections.naturalsciences.org/search/geology> (дата обращения: 11.01.2022).
8. Natural History Museum. URL: <https://data.nhm.ac.uk/dataset/collection-specimens/resource/05ff2255-c38a-40c9-b657-4ccb55ab2feb?filters=identificationAsRegistered%3ABrown+coal> (дата обращения: 11.01.2022).
9. Petrology: Coal Collection // Amgueddfa Cymru – National Museum Wales. URL: <https://museum.wales/database/geology/petrology/coal/> (дата обращения: 14.01.2022).
10. McKissick Museum. URL: https://mckissick.pastperfectonline.com/webobject?utf8=%E2%9C%93&search_criteria=Coal+in+the+Collections&searchButton=Search (дата обращения: 14.01.2022).
11. Российская музейная энциклопедия. М.: Прогресс; Рипол Классик, 2005. 848 с.
12. Госкаталог. РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=%D0%A3%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8C&imageExists=null&typologyId=10> (дата обращения: 3.02.2022).
13. Кузбасский государственный краеведческий музей. URL: <https://kuzbasskrai.ru/collections/detail.php?ID=14650> (дата обращения: 10.02.2022).
14. Таразанов И.Г., Губанов Д.А. Итоги работы угольной промышленности России за январь–декабрь 2020 года // Уголь. 2021. № 3. С. 27–43.
15. Бирюкова О.В. История реструктуризации угольной промышленности Кузбасса (1994–2012 гг.): достижения и трудности // Вестник Кемеровского государственного университета. 2013. Т. 3, № 2 (54). С. 194–198.
16. Лебедев А.В. Мнения экспертов ПостНауки о роли естественнонаучных и научно-технических музеев в современном обществе // ПостНаука. URL: <https://postnauka.ru/talks/32658> (дата обращения: 12.12.2021).
17. Кравцова Л.А. Уголь как коллекционный объект и источник знаний // Вестник геонаук. 2021. № 3 (315). С. 35–43.
18. Кравцова Л.А. Культурологические аспекты исследования природного наследия Кемеровской области: формы сохранения и актуализации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 52. С. 83–92.
19. Слугина Н.Л. Мировые информационные ресурсы: учеб. пособие. Владивосток : Изд-во ВГУЭС, 2009. 188 с.
20. Клюкина А.И. Музей естественнонаучного профиля в духовной жизни общества // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 27. С. 23–29.
21. Полякова Е.А. Междисциплинарность музеологии как фактор развития терминологического аппарата // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 286–295.
22. Геологический словарь: в 2 т. Т. 2 / гл. ред. К.Н. Паффенгольц [и др.]. М. : Недра, 1973. 456 с.
23. Кравцова Л.А. Взаимодействие Музея угля Института угля СО РАН с вузами Кемеровской области // Вестник ИрГЦХА. 2013. № 57, ч. 2. С. 101–104.
24. Мастеница Е.Н. Музей в начале третьего тысячелетия: ведущие тенденции развития // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 3. С. 46–54.
25. NatSCA Natural Sciences Collections Association. URL: <https://natsca.org/collections> (дата обращения: 9.12.2021).

References

1. Sotnikova, S.I. (2007) Priroda i muzey v kul'ture epokhi. Istoricheskiy ekskurs [Nature and museum in culture of an epoch. Historical excursus]. *Vestnik RGGU. Seriya: Kul'turologiya*. 10/07. pp. 253–266.
2. Mamedov, N.M. (2014) Kul'tura i priroda [The culture and nature]. *Nauchnyy rezul'tat. Seriya: Pedagogika i psikhologiya obrazovaniya*. I(2). [Online] Available from: <http://rpedagogy.ru/>

media/pedagogy/2014/2/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_2.pdf (Accessed: 10th March 2022).

3. Anon. (n.d.) Vidy kolektsiy [Types of collections]. In: Sundieva, A.A. (ed.) *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya* [Russian Museum Encyclopedia]. [Online] Available from: http://museum.ru/rme/col_vid.asp?nat (Accessed: 4th February 2022).

4. Tikhomirov, N.V. (2003) *Osnovy estestvennoistoricheskoy muzeologii* [Fundamentals of Natural History Museology]. Yaroslavl: Yaroslavl State University.

5. Pavlinov, I.Ya. (1990) Nauchnye kolektsii kak fenomen kul'tury [Scientific collections as a cultural phenomenon]. *Priroda*. 4. pp. 3–9.

6. SPNHC. The Society for the Preservation of Natural History Collection. (n.d.) *Importance of Collections*. [Online] Available from: <https://spnhc.org/resources/importance-of-collections/> (Accessed: 11th January 2022).

7. *North Carolina Museum of Natural Sciences*. [Online] Available from: <https://collections.naturalsciences.org/search/geology> (Accessed: 11th January 2022).

8. *Natural History Museum*. [Online] Available from: <https://data.nhm.ac.uk/dataset/collection-specimens/resource/05ff2255-c38a-40c9-b657-4ccb55ab2feb?filters=identificationAsRegistered%3ABrown+coal> (Accessed: 11th January 2022).

9. *Petrology: Coal Collection. Angueddfa Cymru – National Museum Wales*. [Online] Available from: <https://museum.wales/database/geology/petrology/coal/> (Accessed: 14th January 2022).

10. *McKissick Museum*. [Online] Available from: https://mckissick.pastperfectonline.com/web-object?utf8=%E2%9C%93&search_criteria=Coal+in+the+Collections&searchButton=Search (Accessed: 14th January 2022).

11. Yanin, V.L. et al. (eds) (2005) *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya* [Russian Museum Encyclopedia]. Moscow: Progress, Ripol Klassik.

12. Ministry of Culture of the Russian Federation. (n.d.) *Goskatalog RF* [The State Catalog of the Russian Federation]. [Online] Available from: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=%D0%A3%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8C&imageExists=null&typologyId=10> (Accessed: 3rd February 2022).

13. *The Kuzbass State Museum of Local Lore*. [Online] Available from: <https://kuzbasskrai.ru/collections/detail.php?ID=14650> (Accessed: 10th February 2022).

14. Tarazanov, I.G. & Gubanov, D.A. (2021) Itogi raboty ugol'noy promyshlennosti Rossii za yanvar'-dekabr' 2020 goda [Results of the coal industry of Russia for January-December 2020]. *Ugol'*. 3 pp. 27–43.

15. Biryukova, O.V. (2013) Istoriya restrukturalizatsii ugol'noy promyshlennosti Kuzbassa (1994–2012 gg.): dostizheniya i trudnosti [History of the restructuring of the coal industry of Kuzbass (1994–2012): achievements and difficulties]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2(54). pp. 194–198.

16. Lebedev, A.V. (n.d.) *Mneniya ekspertov PostNauki o roli estestvenno-nauchnykh i nauchno-tekhnicheskikh muzeev v sovremennoy obshchestve* [Opinions of PostNauka experts on the role of natural science and scientific and technical museums in modern society]. [Online] Available from: <https://postnauka.ru/talks/32658> (Accessed: 12th December 2021).

17. Kravtsova, L.A. (2021) Ugol' kak kollektsionnyy ob'ekt i istochnik znaniy [Coal as a collectible object and a source of knowledge]. *Vestnik geonauk*. 3(315). pp. 35–43.

18. Kravtsova, L.A. (2020) Kul'turologicheskie aspekty issledovaniya prirodnogo naslediya Kemerovskoy oblasti: formy sokhraneniya i aktualizatsii [Cultural aspects of the study of the natural heritage of the Kemerovo region: forms of preservation and updating]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 52. pp. 83–92.

19. Slugina, N.L. (2009) *Mirovye informatsionnye resursy* [World Information Resources]. Vladivostok: VGUES.

20. Klyukina, A.I. (2014) Muzei estestvenno-nauchnogo profilya v dukhovnoy zhizni obshchestva [The museum of natural science in spiritual profile of society]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 27. pp. 23–29.

21. Polyakova, E.A. (2021) Interdisciplinarity as a driver of museum study's research vocabulary. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 44. pp. 286–295. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/44/22

22. Paffengolts, K.N. et al. (eds) (1973) *Geologicheskii slovar'* [Geological Dictionary]. Vol. 2. Moscow: Nedra.

23. Kravtsova, L.A. (2013) Vzaimodeystvie Muzeya uglya Instituta uglya SO RAN s vuzami Kemerovskoy oblasti [Interaction of the Coal Museum of the Coal Institute of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences with universities of the Kemerovo Region]. *Vestnik IrGSKhA*. 57(2). pp. 101–104.

24. Mastenitsa, E.N. (2020) Muzei v nachale tret'ego tysyacheletiya: vedushchie tendentsii razvitiya [Museum at the beginning of the third millennium: leading development trends]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*. 3, pp. 46–54.

25. *NatSCA Natural Sciences Collections Association*. [Online] Available from: <https://natsca.org/collections> (Accessed: 9th December 2021).

Сведения об авторе:

Кравцова Л.А. – кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Кабинета истории угольной промышленности Кузбасса Федерального исследовательского центра угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук (Кемерово, Россия). E-mail: kravtsovala@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kravtsova L.A. – Federal State Budget Scientific Institution the Federal Research Center of Coal and Coal Chemistry of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kravtsovala@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 22.03.2022;
одобрена после рецензирования 27.03.2022; принята к публикации 15.05.2024.*

*The article was submitted 22.03.2022;
approved after reviewing 27.03.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 930.85

doi: 10.17223/22220836/54/21

МУЗЕЙНАЯ АТРИБУЦИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МЕБЕЛИ В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI В.

Наталья Владимировна Углева

Государственный исторический музей, Москва, Россия, uglevan@ya.ru

Аннотация. Первая четверть XXI в. стала качественно новым этапом в музейной атрибуции древней русской мебели, когда были выражены сомнения в актуальности старых датировок, отражены в публикациях результаты практической работы с фондом по изучению коллекций, их систематизации, экспертированию мебели с точки зрения художественного выражения в контексте развития стилей и технических достижений, что расширило представления об истории страны и отечественном производстве мебели в допетровскую эпоху.

Ключевые слова: древняя русская мебель, атрибуция, коллекция, публикация

Для цитирования: Углева Н.В. Музейная атрибуция древнерусской мебели в первой четверти XXI в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 239–252. doi: 10.17223/22220836/54/21

Original article

ATTRIBUTION OF OLD RUSSIAN FURNITURE IN MUSEUMS IN THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH-FIRST CENTURY

Natalia V. Ugleva

State historical museum, Moscow, Russian Federation, uglevan@ya.ru

Abstract. Attribution of Old Russian furniture in museums begins in the first third of the twentieth century, and its active development continues in the next century.

In 2000, a catalog for the exhibition “One Hundred and Twelve Chairs” was published. For the first time, it includes images of several ancient artifacts and their brief annotations.

The next edition on the topic of interest to us was published in St. Petersburg in 2003. Its Old Russian section includes a selective bibliography and two articles in which information about furniture production from antiquity to the XVII centuries is presented in chronological order on the basis of information gleaned from literature, as well as specific monuments for the consideration of stage phenomena.

In 2015, a book about the collection of furniture of the Hermitage appeared. The catalog part includes several ancient artifacts previously published in the second half of the twentieth century, without a radical revision of the old information.

An example of the practical use of the method of complex research of the monument is the 2017 article by N.V. Ugleva about a retractable table. A detailed study of the monument made it possible to determine that it, like its direct analogues, were made not in the XVII–XVIII, as previously thought, but at the end of the XIX century.

In 2018, a book was published dedicated to Russian painted chests, which includes furniture of the XVI–XVII centuries. The author analyzes its design and decor, suggests a new dating.

In the same year, a collective monograph was published, about the phenomenon of domestic throne chairs. Two articles directly concern the topic of interest to us. In the first of them, “For Fear and Greatness”, the question of terminology is solved, the historical evolution of this type of ceremonial setting for official receptions in Russia has been traced since ancient times.

The second article about Russian throne chairs [24]. For the first time, these monuments are considered as examples of stylistic art.

The same algorithm of practical work with museum exhibits is reflected in the published report by N.V. Ugleva on the new attribution of the curule chair from the collection of the Historical Museum. Previously considered a model of the XVII century. On the basis of an art history analysis, it was ranked among the works of the last third of the XV – first third of the XVI centuries.

The only foreign author who published Russian artifacts of the XVII century is D. Miller, who included two monuments from the Hermitage collection.

In the XXI century, the development of the science of ancient Russian furniture has risen to a new stage, when doubts were expressed about the relevance of old dating and the idea of separating the ancient heritage into a separate zone of independent research is being viewed.

Keywords: Ancient Russian furniture, attribution, collection, publication

For citation: Ugleva, N.V. (2024) Attribution of old russian furniture in museums in the first quarter of the twentieth-first century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 239–252. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/21

Музейная атрибуция древнерусской мебели начинает свое развитие в первой трети XX в. С момента выделения группы предметов из общего массива памятников и первичной их датировки проходит почти столетие. Неугасающий интерес к материалу проявляется в публикациях самого разного уровня, который демонстрирует различные подходы к популяризации и познанию отечественного наследия.

Второе тысячелетие в области изучения истории русской мебели ознаменовалось выходом издания к выставке Государственного исторического музея (ГИМ) «Сто и двенадцать стульев» [1], но, по сути, являющим собой каталог части коллекции. Эта выставка в целом являлась знаковой, так как впервые фонд мебели ГИМ публично демонстрировался для широкой публики, заявляя не только о своем существовании, но и о необычайно разнообразном составе. Кроме того, впервые мебель демонстрировалась в стенах Исторического музея в качестве моноколлекции, нарушая привычную практику показа в контексте иллюстрации бытовой среды или в качестве меморий, а как произведения художественного порядка. Во вступительной статье [1. С. 8–25] каталога обосновывалась концепция выставки, раскрывалась идея демонстрации развития стилей на примере стульев и кресел. Вторая статья [1. С. 26–29] издания поднимает вопрос истории формирования собрания ГИМ, впервые в практике исследования мебели осветившая процесс сложения коллекции. Этот аспект крайне важен с музееведческой точки зрения для осознания состава, что позволяет внедрить сведения в работу по плановому комплектованию, а также открывает дополнительные возможности в атрибуционной практике, так как именно источник поступления является объективной категорией и, порой, единственной для определения места и максимально уточненного времени создания памятника мебельного искусства.

Каталожная часть книги включает изображения артефактов по большей части русского происхождения, размещенные в хронологической последовательности. В аннотациях предложена атрибуция представленных памятников без ее обоснования и заключающаяся в кратких сведениях: название, место и время изготовления, материал, техника, размер, инвентарный номер, источник поступления, краткая аннотация.

Древнерусский раздел представлен шестью предметами, датировки которых соответствуют записям в инвентарных книгах и публикациям предшествующего периода. На том этапе не ставилась задача их переосмысления, так как накопленные знания в этой области казались исчерпывающими и не подвергались сомнению. Так, кресло с переметной спинкой [1. С. 33], стул, украшенный изображением орла [1. С. 33], два курульных кресла [1. С. 36] на сегодняшний день однозначно должны поменять свою атрибуцию не менее, чем на 100 лет. Кроме того, курульное кресло с кожаной обивкой [1. С. 36] является ярким образцом итальянской, а не так, как зафиксировано в каталоге, русской работы.

Следующее издание по интересующей нас теме «Русская мебель. История. Стили. Мастера» [2] вышло в свет в Санкт-Петербурге в 2003 г. и явилось попыткой двух коллег обобщить в хронологическом порядке сведения по отечественному мебельному производству от Древней Руси до неоклассицизма начала XX в. «на примере этапных явлений» [2. С. 4]. Одно из безусловных ее достоинств – не только практически всеобъемлющие временные рамки повествования, но и впервые опубликованный справочный аппарат с перечнем мастеров, мастерских, фабрик, поставщиков XVIII – начала XX в., словарем терминов, списком литературы, указателем имен для удобного поиска в тексте. Это исследование является и примером авторской атрибуции целого ряда предметов, в том числе, изготовленных в допетровскую эпоху.

Во введении анализируются материалы, введенные в научный оборот некоторыми предшественниками, в том числе и по интересующей нас теме Древней Руси. Этот блок размещен не по хронологии, а после книги А.М. Кучумова [3], посвященной мебели конца XVIII – начала XX в. Библиография не имеет систематического порядка, работы указаны без логической связанности, что затрудняет восприятие информации.

Первыми в разделе литературы упоминаются фундаментальные монографии И.Е. Забелина [4, 5]. Их характеристике посвящены всего три предложения. По мнению И.К. Ботт и М.И. Каневой, изложенную И.Е. Забелиным и основанную, как известно, исключительно на архивных материалах информацию нельзя считать строго научной, очевидно, поэтому соавторы не рассматривают ее с точки зрения наиважнейшего источника для изучения древнерусской мебели. Далее перечисляются разновременные издания В.Т. Барановой «Дом боярина XVII века» 1928 г. с «весьма скупыми сведениями» [2. С. 9] и Б.В. Сапунова «У истоков русской мебели (XI–XIII вв.)» [6], вышедшее в свет более 50 лет спустя. При анализе последнего отмечается новаторский взгляд на причины «относительной неразвитости мебельного дела... и убранства допетровского периода» [2. С. 9], что обосновывается особенностями национального мировоззрения, жизненного уклада, обычаев и традиций. В связи с отсутствием ссылок считаем, что И.К. Ботт и М.И. Канева перепутали анализируемое произведение с другим, так как мы не обнаружили данной сентенции в тексте. Напротив, очевидно, что Б.В. Сапунов – приверженец совершенно другой теории, утверждающей, что домонгольская Русь была частью общеевропейской культуры [5. С. 6]. Также следует отметить, что никак не прокомментирован предложенный в работе метод изучения наследия Древней Руси с привлечением самых разнообразных источников для воссоздания форм, конструкций и декора мебели. Этот исследовательский прием заяв-

лен как новаторский, но не является таковым, так как был значительно ранее апробирован А.К. Чекаловым в 1962 г. [7] и З.П. Поповой в 1973 г. [8–12].

Именно наследию последнего автора, широко известного в отечественных научных кругах как единственного специалиста последней четверти XX в. в области изучения мебели Руси, практика, сотрудника с полувековым опытом и хранителя крупнейшей в мире коллекции древнерусской мебели Исторического музея, И.К. Ботт и М.И. Канева уделили небольшое, но весьма несправедливое критическое внимание, подчеркнув его московское происхождение и назвав целый массив научных изысканий [2] 1972–1989 гг. в крупнейших издательствах страны и фундаментальную уже упомянутую единственную диссертацию по данной тематике всего лишь как ряд публикаций. В числе недостатков исследований З.П. Поповой, определенных И.К. Ботт и М.И. Каневой и кажущихся нам абсурдными, выделялись плохая сохранность старинных монет, используемых в качестве источников, а также необоснованность «перенесения западноевропейских (в частности, византийских) схем формообразования на русскую почву» [2. С. 10]. Собранный же уникальный информационный пласт, впервые позволивший в различных аспектах рассмотреть историю древнерусской мебели и конкретные памятники из собраний музеев России, введенные в научный оборот и иллюстрирующие всевозможные проявления этого вида искусства, является всего лишь заслуживающим внимания.

Из всего рукописного наследия И.К. Ботт и М.И. Канева выделили в качестве главного источника новое факсимиле Радзивилловской летописи, подчеркнув, что именно в таком формате она представляет значительный интерес для изучения быта Древней Руси, позволяет убедиться, что в XII–XIII вв. мебель на Руси уже существовала, но не помогает получить представление, какой она была [2. С. 10].

Следующим в библиографическом списке петербургские исследователи отмечают статью В.А. Чернышева [13], который рассматривает возможность существования рамочно-филеночной конструкции на Руси, но считает свой труд неоконченным и требующим дальнейшей разработки.

К достоверным сведениям И.К. Ботт и М.И. Канева относят отчеты Новгородской археологической экспедиции (1951–1962) в интерпретации Ю.П. Спегальского [14], указывающего на наличие в жилищах встроенного мебельного оборудования [2. С. 10]. Работа этого автора характеризуется как фундаментальная, хотя она была неоднократно раскритикована коллегами-археологами за использование выборочных и уже прежде опубликованных материалов, благодаря чему утрачивалась объективность предлагаемых им выводов.

Заканчивает перечень литературы труд 1910 г. А.А. Бобринского [15], первым составившего изобразительные ряды предметов, находящихся в музейных собраниях, частных домах и церквях в каталоге деревянных изделий. По мнению И.К. Ботт и М.И. Каневой, А.А. Бобринский решал лишь задачу обновления уровня современных ему художественных промыслов. Этот взгляд является слишком узким, односторонним так как труд знаменитого графа-археолога был направлен на фиксацию уникальных, многие из которых ныне утрачены, памятников с целью сохранения информации о наследии русской культуры в целом. Отмечая, что представленный материал «обшир-

ный, чрезвычайно интересный...», авторы книги сожалеют об отсутствии атрибуций, что отчасти несправедливо – в ряде случаев прописано время создания и место бытования.

В заключении анализа библиографии следует отметить, что в ней имеются упущения. К наиболее заметным среди них следует причислить уже упомянутую работу А.К. Чекалова – первопроходца в области реконструкции истории мебельного производства в Древней Руси, а также ряд публикаций, вышедших в свет в первой трети XX в. Здесь необходимо отметить первую в отечественном искусствознании мебельную энциклопедию Н.Н. Соболева [16], ведущую повествование с начала цивилизации, объемля мировые достижения, в том числе и на русской почве. И.К. Ботт и М.И. Канева обзору этого наиважнейшего, остающегося единственной работой по истории мирового мебельного искусства на русском языке, по многим положениям актуальной и поныне, давшей старт для последующих исследований, посвятили один абзац, отметив не подвижничество русского ученого, а лишь недостатки, ставшие очевидными по прошествии более полувека, исходя из уровня современных знаний. В целом просматривается явная тенденциозность в рассмотрении опубликованных материалов, где выявляются и превозносятся достижения некоторых авторов и, в противовес им, игнорируются масштабные открытия или формулируются замечания, чаще всего несостоятельные, других ученых, что вызывает полное недоумение и порождает смысловые и фактологические ошибки в тексте научных статей И.К. Ботт и М.И. Каневой.

Первая глава книги посвящена мебели Древней Руси. Во введении декларируется, что вплоть до XVI в. вся она была встроенной и относилась к «неподвижным устройствам», не объясняя, на основании каких фактов делаются столь ошеломляющие выводы. Кроме того, отмечая глубокую русскую самобытность, исследователи считают, что не возможны аналогии с европейскими традициями, а противоположные мнения «не выдерживают проверки фактами», относя разработки других ученых к «неубедительным, беспочвенным» [2. С. 13].

Уделяя наиважнейшей проблеме – формам мебели – всего несколько строк, авторы рассуждают крайне поверхностно, неаргументированно, но беспартийно фиксируют свое мнение. Особое внимание уделяется возможности существования стула. Этот факт категорически отрицается вопреки наличию конкретного понятия в древнерусской литературе, а также собственной ремарки об особом месте князей, пользовавшихся подобными предметами. Аналогично безуспешно, допуская обороты «по-видимому», подтверждающие слабое знание темы, рассматривается и проблема появления и изменения форм столов. В попытке определения своеобразия исследуемой мебели И.К. Ботт и М.И. Канева вновь обращаются к труду Ю.П. Спегальского, рассмотренного уже в контексте библиографического обзора, и не обретают ответа на поставленный вопрос.

В главе отдается дань неоспоримой важности результатов раскопок Древнего Новгорода в 1951–1962 гг. для истории обработки дерева, отмечая неубедительность выводов, касающихся мебели. Например, анализируя предложенные археологами реконструкции, И.К. Ботт и М.И. Канева выражают сомнение по поводу жизнеспособности формы воссозданного стула «из длинных и круглых прутьев...» [2. С. 16], апеллируя к личному изыскатель-

скому опыту, и, вопреки собственному высказыванию о неэффективности такой практики, обращаются к сравнению с европейскими образцами. Кроме того, И.К. Ботт и М.И. Канева выражают сомнение в назначении предмета из-за его небольшого размера и отвергая его отношение к детским вещам, так как, по их мнению, вплоть до XVIII в. в Европе, в том числе и в России, из детского обихода существовала лишь колыбель. «При отсутствии иной передвижной мебели в избе наличие табурета для ребенка представляется нонсенсом» [2. С. 17]. Указанное положение относится к непозволительным ошибкам, так как в коллекции Исторического музея кроме колыбелей существуют несколько детских скамей и стульчиков XVI–XVII вв. на ножках – для сидения и с колесиками – для игры.

В качестве древнего жилища в нарративе присутствует лишь изба, поэтому создается впечатление, что И.К. Ботт и М.И. Канева забывают о наличии дворцов, теремов, палат высокопоставленной знати, храмов – тех архитектурных сооружений, отсюда происходят сохранившиеся до наших дней артефакты. По меньшей мере наивно сомневаться в наличии в древнем быту стула, кресел, говорить о том, что вся мебель была только встроенной, так как еще в последней четверти XII в. в произведении «Слово о полку Игореве» упоминается кровать, выполненная из тисового дерева, основные термины меблировки зафиксированы в отечественных словарях русского языка, их изображения широко представлены на иконах, в рукописях, на фресках.

Предваряя раздел по истории X–XV вв., И.К. Ботт и М.И. Канева выделяют два этапа: X–XV и XVI–XVII вв. Такое разделение определено значительной дифференциацией в принципах строительства, так как на первом этапе «существовали лишь рубленые деревянные жилища для всех социальных слоев населения, и этот период не оставил памятников мебели» [2. С. 17].

Отметим, что оба положения, приведенных в цитате, являют собой ошибки, относящиеся к разряду непозволительных. Как широко известно, до XVI в. существовала каменная фортификационная, церковная и гражданская архитектура, и, что не менее важно, в единичных экземплярах сохранились предметы обстановки. Вероятно, именно поэтому статья о X–XV вв. повествует, в основном, о деревообработке и основана на материалах раскопок Новгорода. Здесь перечисляются типы жилищ, инструментарий, породы дерева, использовавшиеся далекими предками. Далее выдвигается тезис о том, что наиболее распространенная форма хранения – сундуки – не существовала в домах наших предков, что объясняется неактуальностью задачи «формирования коробчатой корпусной мебели вроде сундука, уже существовавшего в Европе» [2. С. 31]. Это положение кажется нам просто абсурдным, так как сундуки являются отнюдь не изобретением европейской цивилизации, а существовали в бытовом пространстве со времен Древнего Египта. Присутствие подобного универсального вида мебели в Древней Руси не подвергается сомнению, о чем в исследовании данного вопроса пишет Н.Н. Гончарова, приводя цитату из Изборника Святослава 1076 г. [17. С. 8].

Следующий параграф «XVI–XVII века» посвящен обзору конкретных памятников, где И.К. Ботт и М.И. Канева обращаются лишь к нескольким предметам, три из которых находятся в собрании Государственного Эрмитажа, один – Русского музея, два – в Смоленском музее, один – в музее «Коло-

менское». Используя их устоявшиеся датировки, а также сведения, почерпнутые из мемуаров иностранцев, побывавших в России, и «Домостроя», делаются выводы о степени развития мебельного ремесла. Привлеченный набор источников влияет на результаты их анализа. Например, лавка XVII в., украшенная орнаментом «в виде косиц», сопоставляется с неким более древним изображенным аналогом, что дает возможность искусствоведам сделать вывод об устойчивости такого типа мебели, не предпринимая при этом попытки (хотя бы в качестве предположения) оспорить предложенную датировку артефакта и отнести время его изготовления на более ранний период.

Совершенно неактуальными являются рассуждения И.К. Ботт и М.И. Каневой о стульях. Очевидно, что соавторы совершенно не знакомы с собраниями музеев, а лишь с несколькими изображениями в выборочных изданиях. В частности, не упоминается коллекция ГИМ, являющейся единственной в стране, где древнерусские памятники представлены почти сотней образцов. В качестве показательных примеров исследователи приводят то, что было утрачено в годы Отечественной войны и зафиксировано лишь в фотоизображениях крайне низкого качества. Это – стулья из собрания Смоленского историко-художественного музея, где совершенно справедливо отмечается их сходство с аналогами XII–XIII вв., но не осуществляется попытка переатрибуции самих предметов.

Рассуждения об интерьере XVII в. базируются на сведениях о Теремном дворце Московского Кремля, где перечисляются обитые бархатом стулья и кресла «по немецкому образцу»; лавки; столы на ножках в виде волют, которые в статье называются S-образными завитками, отмечается, что они были окрашены, вызолочены, а роспись столешниц имитировала мрамор; выделяется некое кресло, обитое бархатом и напоминающее трон, со скамеечкой для ног. Вся информация изложена без сноски на источники, без расшифровки описаний и терминов.

Далее авторы отмечают, что производство мебели осуществлялось мастерами Оружейной палаты. В качестве иллюстрации приводится кровать, выполненная по заказу царя Алексея Михайловича, с резьбой и позолотой, и указывается, что и сейчас в Опочивальне находится кровать с резным декором и высоким балдахином. Однако известный экспонат является результатом реконструкции конца XIX в. и он, безусловно, не имеет отношения к древним подлинникам.

Совершенно несправедливо, на наш взгляд, И.К. Ботт и М.И. Канева утверждают, что только в XVII в. появляется интерес к зарубежной мебели. Он существовал и прежде на протяжении многих веков, что мы уже отмечали ранее. Также слишком категоричным является заявление о применении генуэзского бархата для обивки. С этой целью широко использовались и восточные ткани, например персидские что подтверждает сохранившаяся аутентичная обивка кресла царя Алексея Михайловича, находящаяся в собрании ГИМ.

К необоснованным следует отнести тезис о том, что лишь к концу XVII в. русские резчики, но не мебельщики, как подчеркивают коллеги, овладели искусством барочной резьбы [2. С. 39], хотя из трудов И.Е. Забелина известно, что именно эти мастера выполняли самые различные заказы, включая изготовление элементов жилой или церковной обстановки, украшение подоконников, дверей, других деталей интерьера и экстерьера зданий.

Абсолютно справедливо, рассматривая типы столов, И.К. Ботт и М.И. Канева относят стол царевны Софьи (ГИМ) к брусочному варианту конструкции и датируют его не XVII в., как считалось ранее, а XVI, допуская и более раннее его происхождение. Другая разновидность имеет подстолье в виде ящика, часто украшенное резьбой. Однако ученые упускают из поля зрения еще одну значительную по количеству группу, объединяющую столы, опорами которых служили ножки-балясины.

Перечисление видов мебели завершают скамьи с переметными спинками. Авторы верно отмечают часто встречающуюся особенность разительного отличия качества исполнения спинки с виртуозным резным декором и грубой выделкой ножек сиденья, что исследователи объясняют устойчивой традицией декорации таких предметов ткаными полавочниками. По нашему мнению, можно выдвинуть еще одно предположение, что это связано с утратой опорной системы в связи с длительным периодом использования и последующим разрушением. С течением веков мебель, находящаяся в парадных или господских интерьерах и имеющая дефекты, заменялась на новую, в то время как предшествующая ей могла перейти в подсобные помещения или переместиться в дома более низкого социального слоя, где ее внешнему виду не придавалось особого значения, а важна была лишь функциональная составляющая. Упущением рассматриваемого раздела является отсутствие в перечне скамей стационарного варианта конструкции, когда спинка была неподвижной и соединялась с сиденьем, шкафов и сундуков разного размера.

Подводя итог исследованию И.К. Ботт и М.А. Каневой, следует отметить, что многочисленные погрешности и ошибки разного уровня значимости, отмеченные нами, послужили своеобразным толчком для осознания необходимости появления актуального труда в контексте их объяснения и опровержения.

В 2015 г. в свет вышла вторая книга [18], рассказывающая о коллекции Государственного Эрмитажа. От первой [19] ее отделяли 33 года, и за это время некоторые ранние памятники претерпели некардинальную переатрибуцию. В частности, кресло, прежде датированное XVII в., обозначено в каталоге как образец конца XVII – начала XVIII в., хотя в аннотации имеется ссылка на то, что его «конструкция и декоративное оформление восходят к XVI веку» и что оно характерно «для обстановки дома в Древней Руси» [18. С. 70]. К сожалению, этот тезис не был развит, не появилось доказательного объяснения, почему предмет отнесен к петровскому периоду, насыщенному иностранными влияниями, овладением новыми формами и декоративными приемами в области создания элементов интерьерной среды. Кроме того, крайне ценное для нас наблюдение, отмеченное Н.Ю. Гусевой, относится и к уже упомянутому креслу, и к следующей на нем в каталоге скамье аналогичного периода создания (прежде атрибутированной XVIII в.), но не мотивировало автора к пересмотру их времени производства. Оно заключается в констатации естественного процесса «вымывания» устаревшей мебели из нового жилого пространства «состоятельных горожан, однако она еще долгое время сохранялась в обиходе поместного дворянства, зажиточного крестьянства, в убранстве монастырей» [18. С. 70]. Такое перемещение отжившего свой век в дома других социальных слоев происходило издревле, не являлось приметой именно петровской эпохи, а всего лишь очередным этапом. Соответственно,

логично предположить, что указанные артефакты происходят из веков, предшествующих не только XVIII, но и даже XVII столетиям.

Следующим по хронологии является шкаф [18. С. 74], названный «поставец», который по сравнению с прежним его изданием в эрмитажной книге с датировкой «начало XVIII в.» «состарился» до рубежа XVII–XVIII вв. Хотя в аннотации и отмечается, что подобная конструкция сформировалась еще в XVI в., тем не менее, ссылаясь на консервативный московский быт, он причисляется к наследию петровской эпохи. Также в тексте приводится первая публикация памятника в журнале «Мотивы русской архитектуры» [20], где он с еще не утраченным ящиком вместо ниши в среднем ярусе опубликован как «Шкаф Вологодской губернии (так называемой монастырской работы) конца XVII века. Из Великого Устюга» [20. С. 235]. Правда, откуда получены сведения, в журнале не указано.

Становится очевидно, что коллекция Эрмитажа является предметом дальнейшего исследования ее хранителями, хотя кардинального пересмотра старых сведений не происходит.

Пример практического использования метода комплексного исследования памятника представляет статья 2017 г. Н.В. Углевой о раздвижном столе из собрания ГИМ [21], украшенном двуглавым орлом и датой «1752» в технике интарсии. Детальное изучение конструктивных особенностей декора с привлечением документов о его приобретении, литературы о геральдике, выявление и анализ типологического ряда позволили определить, что памятник, как и его многочисленные прямые аналоги, изготовлены не в XVII–XVIII, как считалось ранее и было закреплено в публикациях XX–XXI вв., а в конце XIX столетия в контексте формообразования русского стиля.

В 2018 г. в свет вышли 2 книги, каждая из которых имеет непосредственное отношение к исследуемой теме. Первая из них, посвященная русским расписным сундукам [17], включает и мебель XVI–XVII вв. Н.Н. Гончарова впервые публикует значительный массив памятников, вводя их в научный оборот, подразделяет дошедшие до наших дней образцы на группы, уделяет особое внимание расписным предметам, выделяет центры их изготовления, систематизирует и исследует сюжеты. Кроме того, что особенно важно для нас, она фиксирует дату 1076 г., когда сундуки упоминаются в Изборнике Святослава, что полностью опровергает мнение коллег И.К. Ботт и М.И. Каневой об отсутствии последних в X–XV вв. в связи с неактуальностью задачи «формирования коробчатой корпусной мебели вроде сундука, уже существовавшего в Европе» [2. С. 31]. Более того, автор совершенно аргументированно доказывает, что именно напольные крупногабаритные сундуки часто использовались не только для хранения, но и в качестве ложа или стола. В связи с этим Н.Н. Гончарова публикует древнерусскую мебель из собрания Исторического музея, вводя новую датировку стола со съемной столешницей, неоднократно опубликованного как произведение XVII в. [17. С. 8], и определяя период его создания XVI в., уточняя, что имеется возможность и более его раннего происхождения.

Также произошел пересмотр атрибуции шкафа [17. С. 35], украшенного круглыми розетками с растительным орнаментом и двумя поплечными мужскими изображениями. В инвентарной книге он был определен XVII в., в то время как Н.Н. Гончарова посчитала возможным изменить дату на период

конца XVI – начала XVII в., заметив, что форма шкафа «находит прямые реминисценции с мебелью XII в.» [17. С. 34]. Подобные ремарки об открытых рамках датирования крайне важны, так как демонстрируют колебания, сомнения ученого и направляют последователей на стезю дальнейшего поиска.

2018 г. ознаменовался выходом в свет коллективной монографии «Низвергнутые троны Российского престола» [22], посвященной феномену отечественных тронных кресел от древнейших до созданных в начале XX в.

Непосредственно интересующей нас темы касаются две статьи. В первой из них «Для страха и величия» [23] решается вопрос терминологии, где разграничиваются понятия «трон» и «тронное кресло», прослеживается историческая эволюция, включая сакральное значение этого вида парадной обстановки для официальных приемов в России с древнейших времен. Информация о ее формах основана на архивных источниках, и, кроме того, на изобразительном материале, который сфокусирован на старейшем артефакте – так называемом «Троне Архиепископа Максимиана Равенского», созданного в середине VI в. Впервые это кресло появилось в книге Н.Н. Соболева [16. С. 55–56] черно-белой фотографией крайне невысокого качества с фасада и с торца, что давало возможность увидеть предмет лишь в общих чертах. Осуществленная во второй раз в издательской практике публикация по специальному разрешению итальянского Архиепископского музея в Равенне, где оно ныне хранится, – важная составляющая статьи. «Трон» представлен цветной иллюстрацией в трех ракурсах, что крайне важно для исследователей, так как наглядно демонстрирует принципы византийского формообразования и декора, ретранслируемые русскими мастерами.

Вторая статья о тронных креслах русского престола [24] посвящена тому материалу, который был выделен в зону сохранения еще в протомузейный период и в настоящее время находится в Оружейной палате Московского Кремля. Эти памятники впервые рассматриваются не с точки зрения их мемориальной или драгоценной составляющей, как было принято с XIX в., а как образцы стилевого искусства. Артефакты встраиваются в линию развития европейских художественных направлений и технических достижений, благодаря чему обретают атрибуцию как с обоснованием ряда положений, так и с указанием на то, что еще необходимо уточнить в силу обстоятельств витринного хранения и невозможности визуального осмотра.

Тот же алгоритм практической работы с музейными экспонатами отражен в опубликованном докладе Н.В. Углевой о новой атрибуции курульного кресла из коллекции Исторического музея [25]. Прежде считавшееся образцом XVII в., оно на основании искусствоведческого анализа с привлечением эталонных материалов, соотнесения с историческими фактами было причислено к произведениям последней трети XV – первой трети XVI в., что в корне позволило изменить представление об истории отечественного производства мебели.

Еще один древний памятник был «обретен» в собрании ГИМ также благодаря атрибуционной работе. Это стол, по легенде, принадлежавший царевне Софье Алексеевне Романовой. Он поступил в коллекцию из Новодевичьего монастыря в Москве еще в 1890 г. и благодаря мемориальной составляющей датировался концом XVII в., т.е. временем пребывания опальной царевны в заключении. Сопоставление этого предмета с косвенными

аналогами, зарубежными образцами, изучение истории пребывания царственной особы в обители позволили сформулировать время его создания как XV – первая половина XVI в. Сумма собранных аргументов крайне важна для перспективы, так как позволит в дальнейшем использовать их при исследовании сходных артефактов.

В заключение остановимся на единственном издании зарубежного автора, так как внимание к русской мебели периода до XVIII в. – большая редкость. Оно сводится к книге Джудит Миллер [26], где в разделе «XVII век» опубликованы два памятника. Первый из них – буфет начала XVIII в. из собрания Государственного Эрмитажа [26. С. 61], изображение и аннотация которого позаимствованы в уже упомянутом труде «Русская мебель в Государственном Эрмитаже». Не прилагая усилий по осмыслению датировки, Д. Миллер тем не менее отмечает, что «корпусная мебель больших размеров, монументальная по облику, оставалась модной в России намного дольше, чем в странах – „законодательницах моды“, Франции и Италии», упуская то, что полюбившиеся формы существовали столетиями и в других странах, а размер опубликованного ею экспоната меньше полутора метров по высоте (141 × 78 × 47 см) никак нельзя считать значительным. Кроме того, автор не заметил его неполную сохранность, которая очевидна для знатока и выражается в утрате ножек, и определенно ренессансно-барочную стилистику, позволяющую отнести дату изготовления как минимум к XVII в.

Второй объект – русский раздвижной стол [26. С. 65] – Д. Миллер считает произведением начала XVIII в., хотя создан он был во второй половине XIX. Подобные грубейшие ошибки происходят от определенного уровня профессионализма, лишенного достаточного знания предмета изучения и опыта атрибуции.

Подводя итог, можно сделать вывод, что в XXI в. развитие науки о древней русской мебели оказалось на качественно новой ступени. Опираясь на достижения предшествующих эпох, произрастая из опыта прежних поколений, была создана почва для дальнейшего углубления знаний.

Именно на этом этапе были выражены сомнения в актуальности старых датировок и просматривается идея выделения древнего наследия в отдельную зону самостоятельного исследования в книгах И.К. Ботт и М.И. Каневой, Н.Н. Гончаровой и статьях Н.В. Углевой, в которых отражены результаты практической работы с фондом по изучению коллекций, их систематизации, экспертированию древних образцов с точки зрения их художественного выражения в контексте развития стилей и технических достижений, что расширило представления об истории страны в целом и отечественном производстве мебели в допетровскую эпоху в частности.

Список источников

1. Кологривова Н.В., Стругова О.Б. Сто и двенадцать стульев из собрания Государственного исторического музея. М. : Константа, 2000. 136 с.
2. Ботт И.К., Канева М.И. Русская мебель. История. Стили. Мастера. СПб. : Искусство-СПб, 2003. 512 с.
3. Кучумов А.М. Убранство русского жилого интерьера XIX века. По материалам выставки в Павловском дворце-музее. Л. : Художник РСФСР, 1977. 302 с.
4. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетиях. М. : Товарищество тип. А.И. Мамонтова, 1868. 782 с.

5. Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI–XVII столетиях. М. : Товарищество тип. А.И. Мамонтова, 1869. 857 с.
6. Сапунов Б.В. У истоков русской мебели (XI–XIII вв.) // Труды Государственного ордена Ленина Эрмитажа. Т. XXIII: Из истории русской культуры. Л. : Искусство, 1983. С. 5–17.
7. Чекалов А.К. Мебель и предметы обихода из дерева // Русское декоративное искусство. От древнейшего периода до XVIII века / под ред. А.И. Леонова. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. Т. 1. С. 12–56.
8. Попова З.П. Русская мебель XVI–XVII веков : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1973.
9. Попова З. Мебель Древней Руси // Декоративное искусство СССР. 1972. № 1. С. 42–43.
10. Попова З. Мебель XVII века // Декоративное искусство СССР. 1972. № 6. С. 46–50.
11. Попова З.П. Русская мебель XVI–XVII вв. в собрании Государственного исторического музея // Русское художественное дерево: Труды ГИМ. М. : ГИМ, 1983. Вып. 56. С. 7–56.
12. Попова З. Русская мебель XVI–XVII вв. // Советский музей. 1989. № 4. С. 60–64.
13. Чернышев В.А. Рамочно-филеночная конструкция в изделиях русских мастеров XII–XVII веков // Труды Государственного ордена Ленина Эрмитажа. Т. XXIII: Из истории русской культуры. Л. : Искусство, 1983. С. 18–25.
14. Спегальский Ю.П. Жилище Северо-Западной Руси IX–XIII вв. Л. : Наука, 1972. 271 с.
15. Бобринский А.А. Народные русские деревянные изделия, предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. М. : Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1913. 41 с.
16. Соболев Н.Н. Стили в мебели. М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1939. 350 с.
17. Гончарова Н.Н. Русские расписные сундуки XVII–XVIII веков в собрании Исторического музея. М. : ГИМ, 2018.
18. Гусева Н.Ю., Семёнова Т.Б. Русская художественная мебель XVIII века. СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2015. 432 с.
19. Соколова Т., Орлова К. Русская мебель в Государственном Эрмитаже. Л. : Художник РСФСР, 1973. 254 с.
20. Майорова Н. По страницам журнала «Мотивы русской архитектуры». М. : Белый город, 1985. 255 с.
21. Углева Н.В. Развенчание мифа. Изменение атрибуции дубовых столов из собрания Исторического музея // Материалы IV научно-практической конференции : труды Государственного исторического музея. Вып. 208. М. : ГИМ, 2017. С. 149–160.
22. Низвергнутые троны Российского престола: издательский проект Государственного исторического музея / С.А. Астаховская, И.К. Ботт [и др.] ; автор идеи и координатор Н.В. Углева; науч. ред. Н.Ю. Гусева, Н.В. Углева. М. : Исторический музей, 2018. 340 с.
23. Углева Н.В. Для страха и величия // Низвергнутые троны российского престола. М. : ГИМ, 2018. С. 8–13.
24. Углева Н.В. Древнейшие троны русского престола // Низвергнутые троны российского престола. М. : ГИМ, 2018. С. 14–31.
25. Углева Н.В. Атрибуция кресла в стиле Ренессанс // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков : материалы VI науч.-практ. конф. 16–18 октября 2019 г. М. : ГИМ, 2021. С. 100–105.
26. Миллер Д. Мебель. Все стили от древности до современности. М. : АСТ : Астрель, 2006. 559 с.

References

1. Kologrivova, N.V. & Strugova, O.B. (2000) *Sto i dvenadsat' stul'ev iz sobraniya Gosudarstvennogo Istoricheskogo Muzeya* [One Hundred and Twelve Chairs from the Collection of the State Historical Museum]. Moscow: Konstanta.
2. Bott, I.K. & Kaneva, M.I. (2003) *Russkaya mebel'. Istoriya. Stili. Mastera* [Russian Furniture. History. Styles. Masters]. St. Petersburg: Iskustvo-SPB.
3. Kuchumov, A.M. (1977) *Ubranstvo russkogo zhilogo inter'era XIX veka. Po materialam vystavki v Pavlovskom dvortse-muzee* [Decoration of Russian Residential Interiors of the 19th Century. Based on Materials from the Exhibition at the Pavlovsk Palace Museum]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
4. Zabelin, I.E. (1868) *Domashniy byt russkikh tsarey XVI–XVII stoletiyakh* [Domestic Life of Russian Tsars in the 16th–17th Centuries]. Moscow: Tovarishchestvo tip. A.I. Mamontova.
5. Zabelin, I.E. (1869) *Domashniy byt russkikh tsarits XVI–XVII stoletiyakh* [Domestic Life of Russian Tsars in the 16th–17th Centuries]. Moscow: Tovarishchestvo tip. A.I. Mamontova.

6. Sapunov, B.V. (1983) U istokov russkoy mebeli (XI–XIII vv.) [At the origins of Russian furniture (11th–13th centuries)]. In: *Trudy Gosudarstvennogo ordena Lenina Ermitazha* [Works of the State Order of Lenin Hermitage]. Vol. 23. Leningrad: Iskusstvo. pp. 5–17.
7. Chekalov, A.K. (1962) Mebel' i predmety obikhoda iz dereva [Wooden furniture and household items]. In: Leonov, A.I. (ed.) *Russkoe dekorativnoe iskusstvo. Ot drevneyshogo perioda do XVIII veka* [Russian decorative art. From the earliest period to the 18th century]. Vol. 1. Moscow: USSR Academy of Arts. pp. 12–56.
8. Popova, Z.P. (1973) *Russkaya mebel' XVI–XVII vekov* [Russian Furniture of the 16th–17th Centuries]. Art History Cand. Diss. Moscow.
9. Popova, Z. (1972a) Mebel' Drevney Rusi [Furniture of Old Rus']. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. 1. pp. 42–43.
10. Popova, Z. (1972b) Mebel' XVII veka [Furniture of the 17th Century]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. 6. pp. 46–50.
11. Popova, Z.P. (1983) Russkaya mebel' XVI–XVII vv. v sobranii Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya [Russian Furniture of the 16th–17th Centuries in the Collection of the State Historical Museum]. *Russkoe khudozhestvennoe derevo. Trudy GIM*. 56. pp. 7–56.
12. Popova, Z. (1989) Russkaya mebel' XVI–XVII vv. [Russian Furniture of the 16th–17th Centuries]. *Sovetskiy muzey*. 4. pp. 60–64.
13. Chernyshev, V.A. (1983) Ramochno-filenochnaya konstruktsiya v izdeliyakh russkikh masterov XII – XVII vekov [Frame-and-panel construction in the works of Russian masters of the 12th – 17th centuries]. In: *Trudy Gosudarstvennogo ordena Lenina Ermitazha* [Proceedings of the State Order of Lenin Hermitage]. Vol. 23. Leningrad: Iskusstvo. pp. 18–25.
14. Spegalskiy, Yu.P. (1972) *Zhilishche Severo-Zapadnoy Rusi IX–XIII vv.* [Dwellings of North-Western Rus' of the 9th–13th centuries]. Leningrad: Nauka.
15. Bobrinskiy, A.A. (1913) *Narodnyya russkiya derevyannyya izd"liya, predmety domashnego, khozyaystvennogo i otchasti tserkovnogo obikhoda* [Folk Russian wooden products, household, economic and partly church items]. Moscow: T-vo skoropech. A.A. Levenson.
16. Sobolev, N.N. (1939) *Stili v mebeli* [Styles in furniture]. Moscow: All-Union Academy of Architecture.
17. Goncharova, N.N. (2018) *Russkie raspisnye sunduki XVII–XVIII vekov v sobranii Istoricheskogo muzeya* [Russian Painted Chests of the 17th–18th Centuries in the Collection of the Historical Museum]. Moscow: GIM.
18. Guseva, N.Yu. & Semenova, T.B. (2015) *Russkaya khudozhestvennaya mebel' XVIII veka* [Russian Art Furniture of the 18th Century]. St. Petersburg: State Hermitage Museum.
19. Sokolova, T. & Orlova, K. (1973) *Russkaya mebel' v Gosudarstvennom Ermitazhe* [Russian Furniture in the State Hermitage]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
20. Mayorova, N. (1985) *Po stranitsam zhurnala "Motivy russkoy arkhitektury"* [Through the Pages of the Journal "Motifs of Russian Architecture"]. Moscow: Belyy gorod.
21. Ugleva, N.V. (2017) Razvenchanie mifa. Izmenenie atributsii dubovykh stolov iz sobraniya istoricheskogo muzeya [Debunking the Myth. Changes in the Attribution of Oak Tables from the Collection of the Historical Museum]. In: *Trudy Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [Proceedings of the State Historical Museum]. Vyp. 208. Moscow: GIM. pp. 149–160.
22. Astakhovskaya, S.A., Bott, I.K. et al. (eds) (2018) *Nizvergnutyie trony Rossiyskogo prestola: izdatel'skiy projekt Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [The Overthrown Thrones of the Russian Throne: A publishing project of the State Historical Museum]. Moscow: GIM.
23. Ugleva, N.V. (2018a) Dlya strakha i velichiya [For Fear and Greatness]. In: Astakhovskaya, S.A., Bott, I.K. et al. (eds) *Nizvergnutyie trony Rossiyskogo prestola: izdatel'skiy projekt Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [The Overthrown Thrones of the Russian Throne: A publishing project of the State Historical Museum]. Moscow: GIM. pp. 8–13.
24. Ugleva, N.V. (2018b) Drevneyshie trony russkogo prestola [The Most Ancient Russian Thrones]. In: Astakhovskaya, S.A., Bott, I.K. et al. (eds) *Nizvergnutyie trony Rossiyskogo prestola: izdatel'skiy projekt Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [The Overthrown Thrones of the Russian Throne: A publishing project of the State Historical Museum]. Moscow: GIM. pp. 14–31.
25. Ugleva, N.V. (2021) Atributsiya kresla v stile Renessans [Attribution of a Renaissance Chair]. *Problemy atributsii pamyatnikov dekorativno-prikladnogo iskusstva XVI–XX vekov* [Problems of Attribution of Monuments of Decorative and Applied Art of the 16th–20th Centuries]. Proc. of the Conference. October 16–18, 2019. Moscow: GIM. pp. 100–105.
26. Miller, D. (2006) *Mebel'. Vse stili ot drevnosti do sovremennosti* [Furniture. All Styles from Antiquity to the Present]. Moscow: AST: Astrel'.

Сведения об авторе:

Углева Н.В. – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Государственного исторического музея (Москва, Россия). E-mail: uglevan@ya.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Ugleva N.V. – candidate of sciences in history, senior researcher of the Department of wood and furniture, State historical museum (Moscow, Russian Federation). E-mail: uglevan@ya.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 04.07.2022;
одобрена после рецензирования 22.04.2023; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 04.07.2022;
approved after reviewing 22.04.2023; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 069.01

doi: 10.17223/22220836/54/22

ВЫСОКОШИРОТНАЯ ПОЛЯРНАЯ СТАНЦИЯ «БУХТА ТИХАЯ» НА ЗЕМЛЕ ФРАНЦА-ИОСИФА КАК МУЗЕЙ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

Павел Анатольевич Филин

Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера)

Российской академии наук;

Арктический музейно-выставочный центр, Санкт-Петербург, Россия, pfilin@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается опыт музеефикации высокоширотной полярной станции «Бухта Тихая» на Земле Франца-Иосифа, реализуемый Национальным парком «Русская Арктика» во взаимодействии с Музейно-выставочным центром технического и технологического освоения Арктики. В 2015 г. станция признана выявленным объектом культурного наследия, ее посещают туристы в ходе туров на Северный полюс на атомных ледоколах. В статье освещаются подходы к сохранению и презентации исторического комплекса станции в условиях труднодоступности, сложных природно-климатических факторов, необходимости совмещать функции сохранения объектов с их дальнейшей утилитарной эксплуатацией.

Ключевые слова: Арктика, полярная станция «Бухта Тихая», полярное наследие, Земля Франца-Иосифа

Благодарности: Автор выражает благодарность Национальному парку «Русская Арктика» и Арктическому музейно-выставочному центру за возможность вживую прикоснуться к полярной истории и принять участие в сохранении историко-культурного наследия станции «Бухта Тихая». Статья подготовлена в рамках гранта РНФ № 22-18-00283 «Северность России и этнокультурный потенциал Арктики».

Для цитирования: Филин П.А. Высокоширотная полярная станция «Бухта Тихая» на Земле Франца-Иосифа как музей под открытым небом // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 253–268. doi: 10.17223/22220836/54/22

Original article

HIGH-LATITUDE POLAR STATION “TIKHAYA BAY” ON FRANZ JOSEF LAND AS AN OPEN-AIR MUSEUM

Pavel A. Filin

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera)

Russian Academy of Sciences;

Arctic Museum and Exhibition Centre, Saint-Petersburg, Russian Federation, pfilin@yandex.ru

Abstract. The article discusses the experience of the National Park "Russian Arctic" and the Arctic Museum and Exhibition Center in creating a museum and tourist complex and carrying out emergency work at a number of historical sites of the high-latitude polar station "Tikhaya Bay" on Franz Josef Land (Arkhangelsk region of the Russian Federation). The polar station, created in the initial period of the development of the Soviet Arctic (1929), has been preserved almost in its original form and was declared in 2015 "a newly identified object of the cultural heritage of the Russian Federation". The polar station is visited by

tourists on Russian nuclear-powered icebreakers during their trips to the North Pole in the summer.

Since 2011, work has been underway at the station to restore it and create an open-air museum and tourist complex in order to demonstrate it to tourists. Particular attention is paid to the issues of emergency response work at the largest object of the station - an aircraft hangar, which was built in 1932–1933 under the guidance of the famous Soviet polar explorer Ivan Papanin. This is one of the most recognizable buildings in the high-latitude Arctic, associated with the first steps of Soviet aviation in the Polar Regions. At the start of work in 2017, the building was in disrepair and required urgent measures to strengthen it. For the 2019–2020 seasons, work was carried out to replace the rotted parts of the hangar, physically remove the resulting glacier and sheath the hangar with waterproof plywood. Completion of the work was planned for 2020, but due to the outbreak of the COVID-19 epidemic, tourist flights to Franz Josef Land were canceled. In 2021, the situation repeated itself, it was only possible to monitor the state of objects, which showed that they are in a stable state.

The article highlights the methods and approaches to the preservation and presentation of the historical complex of the station in the face of a number of restrictions due to the inaccessibility of the station, complex natural and climatic factors and the need to combine the functions of preserving objects with their further utilitarian operation as household objects. The main conceptual approach in such conditions is the desire to create not a Skansen-type open air museum showing “frozen time”, but to create a “living museum”, an eco-museum, a museum of activity that respects the historical and cultural heritage, strives to preserve the historical appearance of the station, while saturated with various activities, including the display of modern and historical life at the station, the organization of various kinds of observations and research, including the cultural and natural heritage of Franz Josef Land.

Keywords: Arctic; polar station “Tikhaya Bay”, polar heritage, Franz Josef Land

Acknowledgments: The author expresses his gratitude to the Russian Arctic National Park and the Arctic Museum and Exhibition Center for the opportunity to touch history and take part in the preservation of the historical and cultural heritage of the Tikhaya Bay polar station. The article was prepared within the framework of the RSF grant No. 22-18-00283 “Northness of Russia and the ethno-cultural potential of the Arctic” (supervisor A.V. Golovnev) <https://rscf.ru/project/22-18-00283/>.

For citation: Filin, P.A. (2024) High-latitude polar station “Tikhaya Bay” on Franz Josef Land as an open-air museum. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 253–268. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/22

Введение

Земля Франца-Иосифа (далее ЗФИ) – это самый северный архипелаг на территории России, входящий в состав Архангельской области (рис. 1). В 2009 г. был создан Национальный парк «Русская Арктика» (государственное учреждение, подчиняющееся Министерству природных ресурсов и экологии Российской Федерации), в состав которого вошли Земля Франца-Иосифа и север Новой Земли. Национальный парк осуществляет природоохранные функции на архипелагах, а также функции по развитию туризма и сохранению богатейшего историко-культурного наследия архипелага. С 2011 г. ведутся работы по восстановлению полярной станции «Бухта Тихая» на острове Гукера, которая была закрыта еще в 1960 г. (рис. 2).

Поскольку в бухте Тихой сохранились в первозданном виде почти все здания полярной станции, созданной в начальный период освоения Советской Арктики, то возникла идея создания здесь музейного комплекса. Национальный парк «Русская Арктика» сделал первые и самые важные шаги в этом направлении, начав проводить планомерные работы по очистке станции, восстановлению сооружений и приему туристов.



Рис. 1. Местоположение Земли Франца-Иосифа

Fig. 1. Location of Franz Josef Land



Рис. 2. Полярная станция «Бухта Тихая». Фото П.А. Филин

Fig. 2. Tikhaya Bay polar station. Photo by P.A. Filin

В середине 2010-х гг. работы вышли в новую фазу. В связи с признанием сохранившихся строений станции «вновь выявленными объектами культурного наследия Российской Федерации» (2015 г.) и появлением заинтересованных организаций (некоммерческой организации «Музейно-выставочный центр технического и технологического освоения Арктики» в Санкт-Петербурге и частного инвестора) на станции с 2017 г. начались масштабные работы по восстановлению исторических объектов.

Основная цель – это создание музейно-туристического комплекса «под открытым небом» с целью его демонстрации туристам, которые посещают этот невероятно красивый архипелаг на круизных судах и атомных ледоколах в ходе

путешествий на Северный полюс. До пандемии COVID-19 архипелаг и бухту Тихую посещали порядка 1 000 туристов в летний сезон (подробнее см. ниже в разделе «Развитие туризма...»). Это один из самых дорогих туров в мире, соответственно, туристы – это обеспеченные и влиятельные люди со всего мира. Именно они и являются целевой группой проекта – если ранее они, высаживаясь на пути к Северному полюсу, в бухте Тихой могли видеть лишь заброшенный разваливающийся поселок, то сейчас этот исторический комплекс постепенно оживает, наполняется смыслом и деятельностью, повествует о наиболее важных событиях в истории российского освоения Арктики.

Под музеефикацией в контексте полярной станции мы понимаем процесс преобразования комплекса строений станции (объекта наследия) и природного ландшафта (в совокупности формирующих культурный ландшафт) в объект музейного показа, что предполагает изучение объекта наследия, проведение работ по консервации, противоаварийным и реставрационным работам, сохранение и воссоздание архитектурных интерьеров, интерпретацию объекта посредством организации постоянных экспозиций и временных выставок.

Историческая справка

Земля Франца-Иосифа была открыта австро-венгерской экспедицией под руководством Карла Вейпрехта и Юлиуса Пайера на парусно-паровой шхуне «Адмирал Тегетхоф» [3]. В дальнейшем на ЗФИ работали экспедиции из различных стран, в том числе в 1895/96 году здесь зимовали путешественники Фриттьоф Нансен и Ялмар Йохансен, возвращавшиеся из своего знаменитого путешествия на шхуне «Фрам» [4].

В 1913/14 году на ЗФИ зимовала русская экспедиция Георгия Седова, в ходе которой руководитель экспедиции при попытке достижения Северного полюса погиб.

До 1920-х гг. ЗФИ оставалась ничейной землей. 15 апреля 1926 г. в СССР был издан декрет «Об объявлении территорией Союза ССР земель и островов, расположенных в Северном Ледовитом океане», согласно которому ЗФИ официально объявлялась находящейся под юрисдикцией СССР.

В 1929 г. в бухте Тихой под руководством советского академика Отто Шмидта была организована постоянно действующая полярная станция, началось строительство жилых домов и лабораторий для научных исследований. На первую зимовку 1929/30 года осталось семь человек.

В 1931 г. остров посещала экспедиция на немецком дирижабле «Граф Цеппелин»: в бухте Тихой воздушный корабль приводнился и произвел обмен почтой с ледоколом «Малыгин». На ледоколе этой операцией руководил в будущем один из самых известных в СССР полярников Иван Папанин. В зимовку 1932/33 года во время второго Международного полярного года под руководством Папанина на станции развернулось строительство лабораторий и корпусов для научных наблюдений и организации быта полярников. Тогда же был построен ангар для самолетов – одно из самых узнаваемых зданий в высокоширотной Арктике.

В 1936 г. в бухте Тихой базировались самолеты известных полярных летчиков – Михаила Водопьянова и Василия Махоткина, основной задачей которых был поиск аэродрома подскока для посадки первой дрейфующей станции Северный полюс. Место для такого аэродрома было обнаружено на самом северном острове архипелага – о. Рудольфа, здесь и был оборудован

аэродром. В 1937 г. Водопьянову первым в мире удалось удачно посадить самолет на дрейфующие льды на Северном полюсе и высадить научную станцию, которую возглавил Иван Папанин.



Рис. 3. Вид на полярную станцию «Бухта Тихая», 1936 г.

Fig. 3. View of the polar station “Tikhaya Bay”, 1936

В 1937 г. полярная станция Бухта Тихая была активно задействована в обеспечении полета самолетов на Северный полюс и высадке полярников на дрейфующие льды (рис. 3).

На станции активно велись наблюдения и исследования по метеорологии, аэрологии, магнитологии, гидрологии, актинометрии, изучению ионосферы, прохождению радиоволн, изучению научно-промысловых богатств архипелага, геологии, гляциологии и другим научным направлениям. В бухте Тихой в тот или иной период работали практически все самые известные советские ученые – исследователи Арктики.

Штат станции постоянно расширялся, а в зиму 1937/38 года из-за попавших в ледовую ловушку судов на станции проживало до 100 человек.

Полярники могли приезжать на станцию семьями, что даже поддерживалось политикой руководства. Это самая северная в мире территория, где рождались дети [5].

В годы Великой Отечественной войны на станции не прекращались научные наблюдения, несмотря на значительные сложности с ее обеспечением самыми необходимыми продуктами и предметами первой необходимости.

После войны научные наблюдения были продолжены, но 1 апреля 1960 г. станция была закрыта. Это решение долго обсуждалось и связано было с тем, что из-за высокого склона горы, под которой находилась станция, получаемые метеорологические данные были нерепрезентативные. Бухта была удобна для организации жизни, но не вполне соответствовала требованиям ведения метеорологических наблюдений. В итоге было принято решение за-

крыть эту станцию и открыть новую на о. Хейса, получившую имя известного советского полярного радиста Эрнеста Кренкеля [6].

Ненадолго станция оживала в 1969 г., когда в бухте Тихой проводились съемки фильма «Красная палатка», посвященного полету дирижабля «Италия» под командованием Умберто Нобиле и спасательной экспедиции на ледоколе «Красин» (режиссер М. Калатозов, продюсер Ф. Кристальди, в главных ролях снимались Шон Коннери, Клаудия Кардинале и другие известные актеры). Специально для этого фильма был отремонтирован ангар для самолетов.

В 1990 г. на станции был организован летний стационар – биостанция Мурманского морского биологического института (ММБИ), привезено и собрано небольшое деревянное жилое строение из бруса. Строение эксплуатировалось нерегулярно.

Все строения станции Бухта Тихая сделаны из привозного дерева, были сборно-разборными, которые сначала собирались на Большой земле, преимущественно в Архангельске, затем в разобранном виде доставлялись на кораблях на ЗФИ и заново собирались. Практически все строения просуществовали до наших дней в неизменном виде. Все кроме домика ММБИ были созданы в конце 1920 – середине 1950-х гг. и относятся к начальному периоду истории советского освоения Арктики. В состав комплекса входят жилые дома, научные лаборатории, ангар для самолетов, гараж для техники, ветряная электростанция и механическая мастерская, склады, радиомачты и др. Полярная станция насыщена объектами и представляет собой уникальный исторический памятник под открытым небом. Ряд строений забит льдом, который служит консервантом для сохранности объектов.

Условия и методы проведения работ

В статье рассматривается опыт по консервации и проведению противоаварийных работ на ряде исторических объектов полярной станции Бухта Тихая в условиях жестко ограниченных ресурсов. Все выполненные работы по консервации и реставрации в высокоширотной Арктике являются пилотными: это первые в России подобные работы на объекте культурного наследия в высокоширотной Арктике.

К основным сложностям и ограничениям относятся:

Сезонный характер работы. На данный момент на станции не имеется возможности и нет задачи организовать зимовку. Специалисты работают «экспедиционным методом», попадая на станцию на 2 – максимум 3 летних месяца, в ходе навигации, после чего станция закрывается и объекты остаются «замороженными» на зиму. Кроме того, еще в июне, как правило, в бухте Тихой лежит снеговой покров, затрудняющий доступ к объектам. Снеговой покров начинает активно таять только в середине – второй половине июля, а в конце августа – начале сентября снова начинается «зимний период» [1].

1. Высокая стоимость работ по доставке оборудования и материалов. Доставка осуществляется на судах ледового класса, заходящих на архипелаг. Таких судов мало, и стоимость доставки грузов на них значительна. Кроме того, имеются большие сложности по разгрузке судов, так как в бухте Тихой нет организованного причала и крупногабаритные грузы можно сгрузить только с использованием вертолета, который базируется на судне. Менее габаритные грузы можно сгрузить с помощью лодок, что не всегда возможно и

зависит от наличия или отсутствия битого льда в бухте. При его наличии разгрузка может быть вовсе невозможна. Единственно работающий вариант – это судно с вертолетом, как правило, это научно-экспедиционное судно «Михаил Сомов» Росгидромета.

2. На станции отсутствует техника, позволяющая перемещать крупногабаритные грузы. Пока лежит снеговой покров, грузы можно перемещать с помощью так называемой мотособаки – небольшого гусеничного снегохода. После его таяния появляется грунт, состоящий из больших валунов и тонкого мохового покрова, механическое воздействие на который крайне нежелательно, учитывая природоохранный характер деятельности национального парка. Вопрос использования техники пока не нашел решения, поэтому большинство работ на станции выполняется вручную, что, в свою очередь, значительно замедляет скорость работ и делает ее тяжелой физически.

3. Сложные бытовые условия, по факту не отличающиеся от бытовых условий первопроходцев Арктики. Специалисты национального парка и реставраторы проживают в тех же домах, приведенных в жилое состояние, в которых жили известные полярники 1930-х гг. Отопление в домах – исторические кирпичные печи и более современные печи-капельницы на дизельном топливе. Приготовление еды на газовых горелках. Электричество от дизель-генератора и установленной в 2018 г. солнечной станции. Вода собирается из местного ручья и с помощью ведер запасается в бочки, из которых расходуется на приготовление еды и бытовые нужды. Помывка осуществляется в отремонтированной исторической бане 1929 г. постройки. Для связи по станции используются радиопередатчики. Связь же с Большой землей возможна только по спутниковому телефону, интернет по факту отсутствует либо крайне дорогой – через спутниковый телефон.

4. Серьезной опасностью являются белые медведи, которые регулярно заходят на территорию станции, особенно когда на море появляются ледяные поля. Существует жесткий протокол безопасности, в соответствии с которым ведется постоянное наблюдение за наличием медведей, сотрудники парка вооружены огнестрельным оружием и ракетницами. Рядовые специалисты имеют в своем распоряжении либо сигнальные ракетницы, либо специальные средства-спреи от медведей. При появлении медведя он отпугивается выстрелами из ракетницы. Отметим, что в России существует полный запрет на убийство белого медведя.

Перечисленные выше ограничения накладывают особые условия на процесс восстановления станции – по сути это создание не просто «замороженного» скансена – музея из обезжизненных построек, который показывает, какой она была здесь в 1930–1950-х гг. Это скорее вариант экомузея, где жизнь постепенно возвращается в те же стены и в те же постройки, которые сохранились до наших дней.

Разумеется, при подготовке и проведении работ мы опирались на уникальный опыт по восстановлению и музеефикации дома Шеклтона в Антарктиде [7]. Это один из лучших в мире проектов по сохранению полярного наследия, который очень ярко передает дух времени и ощущение того, что хозяева дома только его покинули и скоро возвратятся.

Проект восстановления станции «Бухта Тихая» предлагает схожую парадигму с тем отличием, что станция продолжает жить. Это парадигма не за-

стывшего, замороженного времени, а времени продолженного, возвращенного, идея продолжения жизни, где студенты и аспиранты, приезжающие на станцию, продолжают вести наблюдения за погодными условиями, специалисты-орнитологи ведут учет орнитофауны, реставраторы и специалисты по культурному наследию ведут исследования объектов станции, музейные специалисты описывают и изучают предметы. И все эти работы в ходе посещения туристов являются предметом показа и популяризации.

При этом в работе по сохранению материального наследия делается акцент на вычленении и сохранении базовых элементов и принципов, к которым относятся:

1) Сохранение исторического облика архитектурного комплекса станции. На станции не планируются возводиться современные постройки, искажающие облик станции. Слева от станции (если смотреть с моря) находится ледник Седова. Строительство любого объекта между станцией и ледником будет серьезным вторжением в визуальный ландшафт. Справа от станции берег становится крутым, уходящим в воду без подходящих для организации строительства горизонтальных площадок. Такое расположение объектов станции само по себе приводит к необходимости продолжения эксплуатации существующих объектов (рис. 4).



Рис. 4. Строения полярной станции «Бухта Тихая», 2019 г. Фото Д.В. Лобусова

Fig. 4. Structures of the “Tikhaya Bay” polar station, 2019. Photo by D.V. Lobusov

2) Сохранение внешнего облика отдельных объектов станции. Если такие вносятся, то имеют временный обратимый характер, с возможностью возвращения первоначального облика. Большую дискуссию среди специалистов вызвал проект установки солнечной батареи на крыше одного из домов – «дома семейных». На примере этого проекта видна вся сложность принимаемых решений, которые с неминусомостью являются компромиссом между потребностью организации жизнеобеспечения и необходимостью сохранения исторического облика. Важность снабжения станции электричеством ни у кого не вызывает вопросов, так как энергия позволяет в том числе вести про-

цесс противоаварийных работ. С другой стороны, возникла дискуссия о месте размещения панелей станции. Чтобы панели не были видны с моря, предлагалось их разместить на крыше одного из домов с северной стороны, обращенной к склону горы. Однако это привело бы к резкому уменьшению попадания на панели солнечного света и снижению эффективности работы электростанции. В итоге было принято решение разместить панель с южной, более светлой, но заметной с моря стороны. Такое размещение решало проблему энергетики станции, но внесло некоторые изменения в облик станции. Немаловажным аргументом за такое решение было то, что панели являются съемными и могут быть демонтированы (в случае, если будет предложено более удачное решение), а внешний облик возвращен к исходному состоянию. Такое решение было необходимым компромиссом, в целом способствующим устойчивости проекта по сохранению станции.

Работы по восстановлению полярной станции

В 2011–2012 гг. сотрудниками Национального парка «Русская Арктика» были проведены работы по уборке накопившегося мусора с его вывозом с территории архипелага для дальнейшей утилизации. При этом производился отбор экспонатов, которые стали основой создаваемого как в самой бухте Тихой, так и головном офисе Национального парка «Русская Арктика» музея, находящегося в Архангельске.

Для проживания сотрудников парка в 2012 г. был расконсервирован и подготовлен дом 1931 г. постройки – бывший магнитный павильон, а также дом биостанции. В сезон 2013 г. было отремонтировано строение 1937 г. постройки – так называемый «дом семейных». Расконсервировано бывшее здание продовольственного склада, которое продолжило свои функции в качестве действующего склада продуктов и места для хранения находок и экспонатов музея.

В 2013 г. начались работы по укладке деревянных настилов-дорожек. На все здания полярной станции были размещены таблички с названием строения (на русском и английском) и датой постройки.

Для туроператоров был разработан специальный документ – локальный план управления, в котором содержатся сведения о станции, обозначены объекты и маршруты движения, места высадки туристов [8]. Впервые станция Бухта Тихая приняла туристов с атомного ледокола в 2013 г. Происходит это следующим образом. Атомный ледокол заходит в бухту, имеющую значительные глубины, далее на воду спускаются 3–4 лодки-зодиака, на которых по 10 человек вывозят на берег туристов. Обычно на одном ледоколе 100–120 туристов. Туристы проводят на берегу, осматривая станцию, порядка двух-трех часов.

В 2014 г. на территории станции в бывшем здании аэрологического сарая официально было открыто почтовое отделение почты России – «Бухта Тихая». Отделению был присвоен индекс 163110. В 2018–2019 гг. отремонтировано здание бани и открыт визит-центр в здании аэрологии.

В 2017 г. силами Музейно-выставочного центра технического и технологического освоения Арктики были проведены работы по консервации двух объектов раритетной советской техники: трактора ДТ-55 и «Сталинец С-80», сохранившихся на станции (рис. 5).



Рис. 5. Трактор ДТ-55 в бухте Тихой. Фото П.А. Филина

Fig. 5. Tractor DT-55 in Tikhaya Bay. Photo by P.A. Filin

Машины подверглись воздействию агрессивной приморской среды, низких температур и сильных ветров. В ходе работ была проведена механическая очистка тракторов от ржавчины, окалины, бытового мусора, изготовлены некоторые дублирующие детали, произведена обработка всех металлических поверхностей специальным антикоррозийным составом «фосфомет-зима» [9].

Противоаварийные работы на ангаре для самолетов

Самым большим строением станции является ангар для самолетов. Ангар был спроектирован инженером Е. Илляшевичем, собран в Архангельске, а потом в разобранном виде перевезен в бухту Тихую. В 1932 г. был установлен каркас, в 1933 г. завершена постройка здания. Это самое большое здание на станции. Габариты ангара: длина 15,4 м; ширина 17,0 м; высота – 4,0 м; общая площадь – 255 м².

По внешнему виду ангар в 2011 г. выглядел наименее сохранившимся и вызывал тревогу за его сохранность.

В 2017 г. сотрудниками Музейно-выставочного центра технического и технологического освоения Арктики с привлечением архитекторов и инженеров было проведено обследование ангара с целью выяснения возможности его восстановления. В ходе обследования было установлено, что здание ангара, несмотря на аварийное состояние, может быть отреставрировано и приспособлено для размещения в нем музейной экспозиции.

Обследование показало, что воздействию внешней среды подверглись в основном металлические связи каркаса в то время, как сама деревянная конструкция хорошо сохранилась. Повышенная влажность при низких летних температурах не дает развиваться грибкам и плесени в дереве, при этом сильно раз-

рушает металл, особенно низких марок, использующийся для гвоздей и прочих соединительных элементов. Состояние отдельных деревянных элементов в целом хорошее. Вся обшивка ангара (изначально он весь был обшит листами трехслойной фанеры и рубероидом) пришла в негодность и представляла собой сгнившие и расслоившиеся фрагменты. Внутри ангара из-за негерметичности и надува снега сформировался ледник высотой около 3 м.

По итогам обследования был подготовлен и согласован с инспекцией по охране памятников Архангельской области проект противоаварийных работ.

О концепции противоаварийных работ и музеефикации ангара

Противоаварийные работы на ангаре предполагают восстановление его облика по состоянию на 1930-е гг. с возвращением первоначальной функции – размещения в нем самолета (действующая реплика самолета Ш-2 приобретена Музейно-выставочным центром технического и технологического освоения Арктики и представлена в экспозиции Парка «Патриот» в Кронштадте), а также экспозиции из предметов, обнаруженных в самом ангаре, связанных с историей полярной станции «Бухта Тихая» и историей освоения архипелага Земля Франца-Иосифа.

При проектировании работ по консервации, противоаварийным работам и дальнейшей эксплуатации ангара принимались во внимание следующие факты:

1. Ангар для самолетов в бухте Тихой является одним из наиболее интересных и хорошо узнаваемых зданий в высокоширотной Арктике. Визуально – это символ первых шагов и больших успехов полярной авиации в Арктике.

2. Конструктивно ангар в бухте Тихой является, по всей видимости, единственным сохранившимся во всей России зданием такого типа и такого периода. Сохранились авиаангары на Соловках (Архангельская область), в Игарке (Красноярская область) и в Ломоносове (Санкт-Петербург), но эти авиаангары сделаны по другой технологии, в очень плохом состоянии и могут быть утрачены.

3. Ангар в бухте Тихой имеет огромную мемориальную значимость. Его постройка связана с деятельностью выдающегося полярного деятеля – «начальника Арктики» Ивана Папанина.

4. Ангар в бухте Тихой имеет высокую историческую значимость – он является свидетелем первых шагов становления полярной авиации в СССР, рядом с этим ангаром располагались самолеты экспедиции Водопьянова–Махоткина, в ходе которой была проведена подготовка для первой посадки самолета и первой высадки человека на Северный полюс (дрейфующая станция «Северный полюс», 1937 г., начальник И. Папанин).

Все это говорит о том, что к объекту необходимо относиться бережно, сохраняя его в максимально неискаженном виде и избегая новых конструктивных элементов.

Ход противоаварийных работ

В сезон 2018 г. работы были сконцентрированы на укреплении каркаса здания и крыши: установлены все отсутствующие, выпавшие, развалившиеся и заменены поврежденные элементы каркаса ангара; удалены остатки ветхой обшивки ангара и многочисленных гвоздей. Вокруг гвоздей формировались очаги гниения дерева, поэтому было крайне важно произвести их тщательное

физическое удаление; отремонтирована обрешетка главного фасада ангара, которая находилась в аварийном состоянии.

Была произведена очистка металлических деталей ферм ангара от сланцевой ржавчины, верхние дугообразные пояса ферм перекрытия были укреплены нержавеющими нагелями.

В конце июля началось активное таяние снега и льда, что позволило приступить к расчистке фасадов ангара, в ходе которой из-под льда был извлечен целый ряд крупных шестерен от ветряной электростанции, старинные напольные весы, фрагменты флюгеров и разных механизмов. Предметы были сохранены для музейного показа.

К 10 августа, когда ангар уже полностью был очищен от фанеры, стало очень заметным таяние ледника внутри помещения. Начались работы по удалению ледника из ангара с помощью электрического отбойного молотка. Из ледника удалось извлечь некоторые предметы, например, хорошо сохранившийся фрагмент крыла самолета длиной около 70 см, ящики для грузов с надписями: «Бухта Тихая», «Обсерватория», «ГУСМП» и т.д. Собранные в ангаре находки складированы и станут элементами будущей экспозиции. Вдоль западного фасада вытаивали несколько рядов бочек с известью. Известь, по всей видимости, использовалась для приготовления водорода, которым наполняли шары для подъема метеорологических приборов.

В сезоне 2019 г. работы по реставрации ангара были продолжены. За летний сезон ангар был обшит водоотталкивающей фанерой в два слоя на шурупы. Листы для каждого слоя покрывались битумным праймером [10]. Была также произведена обшивка крыши ангара фанерой, на которую укладывался слой рулонной гидроизоляции [11].

Достаточно тяжелым этапом было окончательное механическое удаление льда из ангара, которое производилось вручную с помощью электрического отбойного молотка и ломов.

В леднике встречались некоторые экспонаты, которые дополнили музейный фонд Национального парка «Русская Арктики». Так, к примеру, замороженной в лед была обнаружена и аккуратно извлечена деревянная модельная детская кроватка.

Были также произведены обшивка фронтона и восстановление ворот. В итоге за два года противоаварийных работ (работ по консервации) ангара достигнуты следующие результаты:

1. Здание ангара укреплено, заменены подгнившие фрагменты дерева.
2. Ангар обшит фанерой, как это и было ранее в 1930-е гг.
3. Проведены работы по укреплению фасада и восстановлению ворот ангара.
4. Полностью удален ледник из ангара.

Противоаварийные работы выполнялись на основании принципов обратимой реставрации. Не изменен облик, сохранены и отремонтированы подлинные элементы конструкций.

В сезоне 2020 г. планировалось завершить противоаварийные работы, но этого, к сожалению, не произошло. В связи с начавшейся эпидемией COVID-19 экскурсионные маршруты на атомных ледоколах были отменены, таким образом, отсутствовала возможность попасть на ЗФИ. Ситуация повторилась в 2021 г.

В сезон 2022 г. планировалась очередная экспедиция для завершения противоаварийных работ на ангаре. В задачи экспедиции ставились частичная замена полов в ангаре, укрепление фундамента, устройство второго слоя рулонной гидроизоляции кровли.

Основные результаты и дискуссионные вопросы

За период с 2011 г. на станции проведен большой объем работ: убран и вывезен на Большую землю для утилизации мусор. Восстановлены и используются в качестве жилых три дома, отремонтированы и эксплуатируются по прямому назначению здание склада и бани. Открыто отделение «Почты России», совмещенное с визит-центром. Проложены деревянные дорожки между домами. Все постройки снабжены этикетажем. Решена проблема энергетики станции. Проведены работы по укреплению авиаангара. Впереди – огромная работа по завершению противоаварийных работ на ангаре и созданию в нем экспозиции, посвященной истории станции, истории исследования Земли Франца-Иосифа и покорения Северного полюса. Кроме того, требуют работ по консервации и музеефикации целый ряд других строений станции – дом № 1 1929 г. постройки, так называемый «дом холостяков» или «финский дом», возведенный в 1951–1952 гг., лаборатории, ветроэлектростанции, механическая мастерская, будки для собак на «собачьей улице» и другие объекты, по которым еще предстоит принять решения о способах их реставрации и источниках финансирования работ.

Под большим вопросом способы и методы дальнейшей работы, например с домом № 1. Сейчас большинство комнат этого большого дома, где раньше жил основной состав полярников, забито наполовину льдом. Из льда торчат различные предметы – столы, шкафы, батареи отопления и т.п. Сам дом в хорошем состоянии, лед выступает как основной консервант. На данный момент не принято решение о его дальнейшем способе сохранения. Возможно, что в ближайшей перспективе этот дом будет оставлен в том виде, в каком он есть сейчас, и будет организовано наблюдение за его сохранностью, что особенно важно в связи с процессами потепления в Арктике.

Большую тревогу вызывает так называемый «дом холостяков», находящийся в аварийном состоянии из-за того, что изменилось направление русла ручья, стекающего из озера в сторону станции. Этот ручей стал затекать под фундамент дома. Опасения вызывают старые радиомачты на станции, которые необходимо укреплять.

Немаловажный и дискуссионный вопрос – выработка механизма управления деятельностью по сохранению объектов, демонстрации их туристам, научной работе с музейными предметами. С этой целью предполагается партнерство Национального парка «Русская Арктика», который имеет в своем штате в том числе специалистов-историков, музейщиков, и некоммерческой организации «Музейно-выставочный центр технического и технологического освоения Арктики», которая занимается организацией противоаварийных работ на ангаре и ряде других объектов за счет внебюджетного финансирования.

Важно отметить, что в целом станция «Бухта Тихая» требует выработки концепции ее развития в долгосрочной перспективе (в 2029 г. станция будет отмечать 100-летие). Работа по разработке такой концепции ведется на современном этапе.

Развитие туризма на базе станции «Бухта Тихая»

В 2019 г. в целом Арктическую зону Российской Федерации посетили порядка 1,2 млн гостей. Крайне важно четко разделять туризм в крайне труднодоступной высокоширотной Арктике и туризм в более доступной материковой Арктике. Число туристов, посетивших высокоширотную Российскую Арктику (архипелаги) в 2019 г. не превышало 2 000 человек.

Наиболее развитым в плане высокоширотного туризма является Национальный парк «Русская Арктика». Летом 2019 г. национальный парк и полярную станцию «Бухта Тихая» посетили 1 306 туристов [12] (рис. 6).

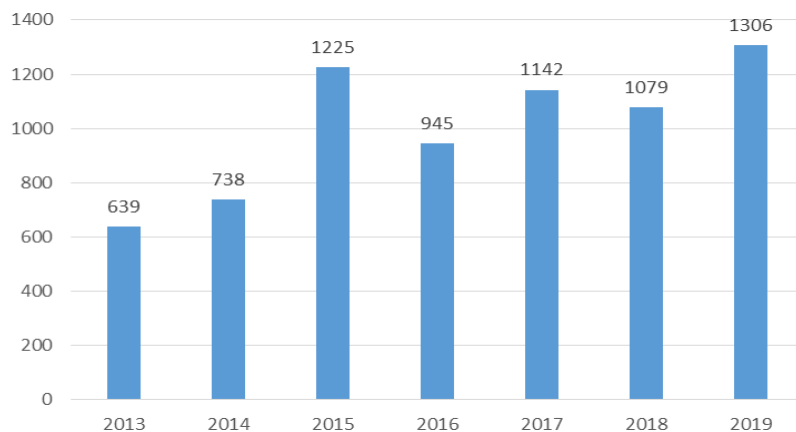


Рис. 6. Динамика числа посетителей Национального парка «Русская Арктика», 2013–2019 гг. [12]

Fig. 6. Dynamics of the number of visitors to the Russian Arctic National Park, 2013–2019 [12]

Основными туристическими операторами, организующими туры в высокоширотную Арктику на ледоколах и судах ледового класса, являются компании Quark Expeditions <https://www.quarkexpeditions.com/> и Poseidon Expeditions <https://poseidonexpeditions.ru/>. Стоимость тура Мурманск – ЗФИ – Северный полюс – Мурманск на атомном ледоколе с заходом в бухту Тихую стоит порядка 30–40 тыс. долларов. В сезоне 2019 г. Национальный парк посетили туристы из 44 стран (рис. 7).

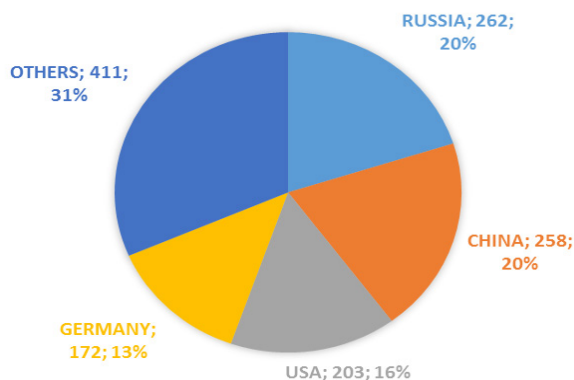


Рис. 7. Распределение посетителей Национального парка «Русская Арктика» по странам, 2019 г. [12]

Fig. 7. Distribution of visitors to the Russian Arctic National Park by country, 2019 [12]

К сожалению, в 2020 и 2021 гг. в связи с эпидемией COVID-19 произошла практически полная остановка турпотока в высокоширотной Арктике. Летний стационар в бухте Тихой не открывался.

Тем не менее имеются оптимистические ожидания возобновления и роста туристического потока. По различным оценкам на данный момент в стадии строительства находится порядка 20 круизных лайнеров арктического класса, которые в ближайшие годы выйдут на трассы и создадут новую волну развития высокоширотного туризма.

Заключение

Бухта Тихая на сегодня в Российской Арктике – это основной пункт развития туризма в высокоширотной Арктике. Постепенное оживление станции ведется на принципах уважения к историко-культурному наследию и сохранения исторического облика комплекса и его отдельных строений и развития различных видов деятельности и наблюдений на станции. По сути это первый в России пример проведения реставрационных работ в высокоширотной Арктике. Создается уникальный живой музей, который в совокупности с природоохранной деятельностью, которую ведет Национальный парк «Русская Арктики», станет точкой развития не только туристической, но и научной деятельности, связанной с сохранением культурного наследия в высокоширотной Арктике.

Список источников

1. Государственная геологическая карта Российской Федерации. Масштаб 1 : 1 000 000. Серия Северо-Карско-Баренцевоморская. Лист U-41-44 – Земля Франца-Иосифа (восточные острова). СПб., 2011. С. 6. URL: <https://www.geokniga.org/sites/geokniga/files/mapcomments/u-41-44-zemlya-franca-iosifa-vostochnye-ostrova-gosudarstvennaya-geologicheskaya.pdf>
2. Шиловецова О.А., Шабанова Н.Н., Кононова Н.К., Романенко Ф.А. Изменения климата на Земле Франца-Иосифа и их отражение в рельефе // Исследование изменений климата с использованием методов классификации режимов циркуляции атмосферы : тр. междунар. науч. конф. 2016. С. 153–157. URL: <https://atmospheric-circulation.ru/wp-content/uploads/2015/12/Shilovceva.pdf>
3. Julius Payer. New Lands within the Arctic Circle. Narrative of the Discoveries of the Austrian Ship Tegetthoff in the Years 1872–74. D. Appleton. New York, 1877.
4. Barr S. Franz Josef Land. Oslo : Norwegian Polar Institute, 1995.
5. Kiselev M. The Outpost: Life and Love in Tikhaya Bukhta. Publisher: Writer. United States, 2021.
6. Филин П.А. Реставрация ангара для самолетов и создание музейного комплекса в бухте Тихой, Земля Франца-Иосифа // Полярные чтения на ледоколе «Красин». 2018. С. 370.
7. Ross Sea Heritage Restoration Project. URL: <https://nzaht.org/conserv/ross-sea-heritage-restoration-project/>
8. Бухта Тихая. Земля Франца-Иосифа. Локальный план управления. URL: http://www.rus-arc.ru/ShareFiles/ManagementPlans/LMP_Calm_Bay.pdf
9. Информация о средстве «фосфомет-зима». URL: <http://spb-orion.ru/product/fosfomet-zima/>
10. Информация о препарате «технониколь № 01». URL: <https://www.tn.ru/catalogue/mastic/praimer1/>
11. Информация о гидроизоляции «уинфлекс». URL: https://www.tn.ru/catalogue/krovельnye_rulonnye/unifleks/
12. Сайт Национального парка «Русская Арктика». URL: <http://www.rus-arc.ru/ru/Tourism/Statistics>

References

1. Geokniga. (2011) *State Geological Map of the Russian Federation*. Scale 1: 1,000,000 Series North-Kara-Barents Sea Sheet U-41-44 — Franz Josef Land (Eastern Islands) St. Petersburg. p. 6. <https://www.geokniga.org/sites/geokniga/files/mapcomments/u-41-44-zemlya-franca-iosifa-vostochnye-ostrova-gosudarstvennaya-geologicheskaya.pdf>

2. Shilovtseva, O.A., Shabanova, N.N., Kononova, N.K., Romanenko, F.A. & Shilovtseva, O.A. (2016) *Izmeneniya klimata na Zemle Frantsa-Iosifa i ikh otrazhenie v rel'efe* [Climate change on the Franz Josef Land and its repercussion in relief]. *Issledovanie izmeneniy klimata s ispol'zovaniem metodov klassifikatsii rezhimov tsirkulyatsii atmosfery* [Study of climate change using methods of classification of atmospheric circulation regimes]. Proc. of the Conference. pp. 153–157. [Online] Available from: <https://atmospheric-circulation.ru/wp-content/uploads/2015/12/Shilovtseva.pdf>
3. Payer, J. (1877) *New Lands within the Arctic Circle. Narrative of the Discoveries of the Austrian Ship Tegetthoff in the Years 1872–74*. New York: D. Appleton.
4. Barr, S. (1995) *Franz Josef Land*. Oslo: Norwegian Polar Institute.
5. Kiselev, M. (2021) *The Outpost: Life and Love in Tikhaya Bukhta*. Writer. United States.
6. Filin, P.A. (2018) *Restavratsiya angara dlya samoletov i sozдание muzeynogo kompleksa v bukhte Tikhoy, Zemlya Frantsa-Iosifa* [Restoration of an aircraft hangar and the creation of a museum complex in Tikhaya Bay, Franz Josef Land]. In: Filin, P.A. (ed.) *Polyarnye chteniya na ledokole "Krasin" 2018* [Polar Readings on the Icebreaker Krassin – 2018]. Moscow. Paulsen. p. 370.
7. Antarctic Heritage Trust. (n.d.) *Ross Sea Heritage Restoration Project*. [Online] Available from: <https://nzaht.org/conserv/ross-sea-heritage-restoration-project>
8. Ministry of Natural Resources and Ecology of the Russian Federation. (n.d.) *Bukhta Tikhaya. Zemlya Frantsa-Iosifa. Lokal'nyy plan upravleniya* [Tikhaya Bay. Franz Josef Land. Local Management Plan]. [Online] Available from: http://www.rus-arc.ru/ShareFiles/ManagementPlans/LMP_Calm_Bay.pdf
9. Spb-Orion.ru. (n.d.) *Informatsiya o sredstve "fosfometzima"* [Information about the product "phosphomet-winter"]. [Online] Available from: <http://spb-orion.ru/product/fosfomet-zima/>
10. Tekhnonikol'. (n.d.) *Informatsiya o preparate "tekhnonikol' № 01"* [Information about the drug "Technonicol No. 01"]. [Online] Available from: <https://www.tn.ru/catalogue/mastic/praimer1/>
11. Tekhnonikol'. (n.d.) *Informatsiya o gidroizolyatsii "uinflex"* [Information about waterproofing "uniflex"]. [Online] Available from: https://www.tn.ru/catalogue/krovelnye_rulonnye/uniflex/
12. *The Russian Arctic National Park Website*. [Online] Available from: <http://www.rus-arc.ru/ru/Tourism/Statistics>

Сведения об авторе:

Филин П.А. – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра арктических исследований Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН; заместитель директора Арктического музейно-выставочного центра (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: pfilin@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Filin P.A. – Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) Russian Academy of Sciences; Arctic Museum and Exhibition Centre (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: pfilin@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 28.02.2022;
одобрена после рецензирования 18.07.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 28.02.2022;
approved after reviewing 18.07.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 069; 069.01

doi: 10.17223/22220836/54/23

МУЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОЦЕНИВАНИЯ ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ: МУЗЕАЛИЗАЦИЯ

Егана Мухаммад кызы Эйвазова

*Азербайджанский государственный университет культуры и искусств,
Баку, Азербайджан, eyvazova.yegane@mail.ru*

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию оценивания с призмы музееведения (музеологии), которая является основным методом отбора ценных объектов из состава культурного наследия с целью надления их статусом памятников истории и культуры. В этом процессе проявляется исключительность акта музееализации, обеспечивающего чертами музееальности любой объект действительности. Проведенные исследования позволяют заключить, что именно музееальность предстает основным определяющим критерием статуса памятника истории и культуры, поскольку музееальность как логический результат процесса музееализации отражается в информации объекта музейного значения. В статье акт оценивания исследуется в плоскости музейной аксиологии, музейной герменевтики, музейной интерпретации, целью которого выступает выявление информации музейного значения.

Ключевые слова: памятник истории и культуры, музееальность, музееализация, музееведение (музеология), оценивание, культурное наследие

Для цитирования: Эйвазова Е.М. Музееологические аспекты оценивания памятников истории и культуры: музееализация // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 269–279. doi: 10.17223/22220836/54/23

Original article

MUSEOLOGICAL ASPECTS OF THE ASSESSMENT OF HISTORICAL AND CULTURAL MONUMENTS: MUSEALIZATION

Yegana Muhamed gyzy Eyvazova

Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan, eyvazova.yegane@mail.ru

Abstract. This article is devoted to the study of evaluation from the prism of museology, which is the main method of selecting valuable objects from the cultural heritage in order to endow them with the status of historical and cultural monuments. Evaluation of historical and cultural monuments is one of the tasks of museology. Despite the fact that this task is assigned to the newly formed scientific discipline – monument studies, however, the phenomenon of “monument of history and culture” as a classic object of museology research continues to be studied within its framework. Today, the phenomenon of “monument of history and culture” is used in a new content, providing for the protection of the most valuable object in a special mode, that is, at the status level. This new paradigm of attitude to historical and cultural monuments has given impetus to rethinking the museum value of a valuable object, which, in turn, leads to the fact that the same objects of cultural heritage, acquiring a new essence, are interpreted differently each time, “read”, that is, interpreted. In this process, the exclusivity of the act of musealization is manifested, which provides any object of reality with the features of museality. The increasing relevance of this topic was

influenced by the theory of the Czech museologist Z. Stransky about the “museum attitude to reality”. The author of the concept of musicality Z. Stransky, in his theoretical calculations, presents the evaluation of objects of museum significance as a process of musealization. The concept of musealization by the Czech museologist is supported and developed in a culturological context by the art historian O.S. Sapanja. This article also analyzes the culturological theses of this researcher about musealization in the context of assessment. Another objective of this article is to identify the museal aspects of a monument of history and culture on the basis of its connections with the act of evaluation – musealization. Evaluation as an act of musealization is carried out from the perspective of the modern system of values. “Value” and “assessment” are classic concepts of museum terminology. Museality is a method of assigning special properties to objects of the real world through the interpretation of the subject (i.e. evaluator) in order to ensure the protection of historical potential. The conducted studies allow us to conclude that it is the museality that appears as the main determining criterion for the status of a monument of history and culture. Since museality as a logical result of the process of musealization is reflected in the information of an object of museum significance. In the article, the act of evaluation is explored in the plane of museum axiology, museum hermeneutics, museum interpretation, the purpose of which is to identify information of museum significance.

Keywords: monument of history and culture, museality, musealization, museology, assessment, cultural heritage

For citation: Eyvazova, Ye.M. (2024) Museological aspects of the assessment of historical and cultural monuments: musealization. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 269–279. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/23

Изучение действительности, оценивание ее истинной ценности – одна из актуальных проблем музееведения. Именно по этой причине музееведение, интегрируясь в существующие науки, обогащается за счет их методологии и методов, плодотворно и благоприятно пользуется ими при оценке событий действительности. В этом смысле изучение и оценивание памятников истории и культуры как одна из форм проявления исторической действительности также предстает задачей музееведения. Несмотря на то, что эта задача с конца прошлого века была возложена на новообразованную научную дисциплину – памятниковедение, однако феномен «памятник истории и культуры» как классический объект исследования музееведения продолжает изучаться в ее рамках. Дело в том, что музеологические теории и концепции, сформировавшиеся на рубеже двух последних веков, теоретически обосновывая применение новой парадигмы к явлениям действительности, окончательно подтвердили тезис о том, что памятники истории и культуры, до сих пор воспринимавшиеся как внемузейные недвижимые материальные объекты, также имеют музейное значение. Кроме того, обособление, конструирование на статусном уровне наиболее ценных объектов наследия как «памятников истории и культуры», может быть аргументировано как логическое следствие данного тезиса.

В отличие от прежнего понимания, сегодня феномен «памятник истории и культуры», выстраиваясь в новый смысловой контекст, постигается на статусном уровне, предусматривающем охрану ценнейшего объекта в особом режиме. Эта новая парадигма памятника истории и культуры дала толчок к переосмыслению музейного значения того или иного объекта. Аргументацию статуса с помощью метафоры «памятник» также можно связать с риторической привлекательностью этого слова, потому что общественное мышление уже воспринимает «памятник» как высший уровень ценного. Продвижение

наиболее ценных объектов культурного наследия через средства массовой информации под заголовками «Памятники искусства», «Музыкальные памятники», «Литературные памятники» и др. оказало значительное влияние на популярность риторической привлекательности метафоры «памятник». Этот момент делает необходимым рассмотрение данного процесса в контексте музееведения.

Современное музееведение по мере охватывания всех сфер социальной практики актуализирует изучение музейной значимости происходящих здесь процессов. На возрастание этой актуальности повлияла теория чешского музеолога З. Странского о «музейном отношении к действительности», а также ее своеобразное логическое продолжение – концепция «музея без стен» (или «воображаемого музея») министра культуры Франции А. Мальро. Эти идеи, методологически способствовавшие формированию концепций «средовых музеев», «общинных музеев» французских музеологов Дж.А. Ривьера, Н. Де Варина, послужили основой для реализации экомузейных проектов. В дальнейшем живые музеи, возникшие на основе этих проектов, а также на этнокультурных ценностях, вызвали поворот в музейной теории и практике.

Одним из моментов в этом повороте, привлечшим внимание, явилось фокусирование объектов нематериального наследия на музейных потребностях. Исходя именно из этой необходимости, ЮНЕСКО в 2003 г. ратифицировала «Конвенцию об охране нематериального культурного наследия». С принятием данной конвенции приобрела большую актуальность охрана и популяризация объектов нематериального наследия – традиций, знаний и привычек, языка, устных эпосов, музыки, танцев, игр, мифологии, ремесел и т.д. с вовлечением их в музейную сферу. Означенный процесс в музееведении реализуется методом оценивания.

Формирование новой семантики понятия «памятник истории и культуры» делает необходимым подход к этому феномену в контексте ценности. Хотя значение ценности существует в человеческом разуме, оно «объективируется», будучи извлеченным из разума, и приобретает особый вид духовной производной, которая воспринимается как ценность сущности предметов. «Итак, строго говоря, ценностью является не объект как таковой, а усмотренная в нем человеком способность удовлетворять потребности и быть источником положительных эмоций. Объект есть лишь носитель ценности в глазах человека. Однако на практике ценностью называют не только указанную способность объекта, но и сам этот объект» [1. С. 135]. Таким образом, можно заключить, что сам по себе объект не имеет ценности, он (объект) наделяется ею именно благодаря удовлетворению потребностей.

Объяснение оценивания в качестве культурного акта начинается с познанием его содержания. Для этого в первую очередь необходимо обратить внимание на хронологию ценностных отношений, поскольку эти отношения подразумевают как объект (что изучается), так и субъект (кто оценивает). Различение объективных и субъективных сторон ценностных отношений имеет принципиальное значение в теории ценностей – аксиологии.

С аксиологической точки зрения оценивание восприятий и суждений объясняется, по сути, как совершенная форма проявления субъективности в действительности. Но вместе с тем следует внести ясность и в вопрос соотношения между «ценностью» и «оцениванием». Сложность в изучении этого

соотношения связана с тем, что ценность в основном сопряжена с познанием оценивания. Основываясь на этом факте, многие аксиологи предполагают, что ценность возникает в результате познавательной деятельности – оценивания. На самом деле, ценность тех или иных событий и предметов выявляется в результате оценивания. По своей сущности ценность безусловным образом предполагает оценивание. Уместен вопрос: однозначны ли эти два компонента в системе «оценка – оценивание»? Потенциальную ценность объекта можно определить только на основе оценивающей деятельности человека. Насущность данного акта также проявляется в отборе наиболее ценных объектов из совокупности культурного наследия.

Аксиологический подход осуществляет выборку и оценивание, считающиеся основой процесса отбора памятников истории и культуры, в рамках субъектно-объектных отношений. В этом процессе человек выступает в статусе оценивающего субъекта, т.е. дающего культурную оценку объекта, а памятник истории и культуры – в статусе оцениваемого объекта. Исследуя этот процесс, О.С. Сапанжа называет его «структурообразующим ядром» оценивания [2. С. 50]. Далее мы вернемся к этому вопросу.

Процесс оценивания охватывает, в свою очередь, два важных процесса: первый – это профессиональное оценивание, которое осуществляется экспертом, а второй – общественное оценивание. Общественное оценивание реализуется на основе личных интересов и потребностей людей, их воображений и ценностных критериев. Акт оценивания приобретает, прежде всего, общественно-социальный характер. Осознание окружающего нас мира с его материальными и духовными ценностями происходит на основе аксиологии, которая в моментах оценивания действительности и ее проявлений тесно связана с музеологией, поскольку оценивание является также музеальным актом. «Задача исторической музеологии состоит в обнаружении, описании и анализе временных и пространственных обстоятельств, в которых появляется и осмысливается музеальность. При этом она рассматривает свой предмет как в перспективе его исторического развития, так и в отношении к настоящему» [3. С. 275].

Данная идея, впервые поднятая в теории «музейного отношения к действительности» чешского музеолога З. Странского, автора концепта музеальности, представляет оценивание музейно значимых объектов в качестве акта музеализации. Отметив, что «музеология – это научная дисциплина изучающая музеализацию действительности» [4. Р. 256], новатор ученый-музеолог таким образом определяет значение музеализации: «Музеализация это – наделение специфическими свойствами деятельности по отношению к культурно-памятному значению их аутентичных репрезентантов, т.е. музеальное освоение действительности» [4. Р. 120]. М.Я. Губаренко, поддерживая данное определение З. Странского, отмечает: «Фундаментальным для науки стала именно его понятие музеализации как предмета научного познания музеологии» [5].

Концепт музеализации З. Странского развивается в культурологическом контексте исследователем О.С. Сапанжей: «Культурологическая теория музейности, в свою очередь, позволяет исследовать музеализацию как коммуникационный процесс, связанный с актуализацией музеалиев (носителей музейности) посредством активной деятельности субъектов культуры» [2. С. 48]. Она

также утверждает музеализацию в качестве акта оценивания как процесс выявления субъектом потенциальной музейной ценности объекта музейного значения [2. С. 45]. Автор, анализируя музеализацию в плоскости совокупной музейной интерпретации, разъясняет ее в качестве определяющего акта сохранности историко-культурной памяти. Тем самым подходит к музеализации как к реализации музейности, как коммуникативный процесс коммеморации. Изучая музеализацию как коммуникационный процесс, автор выделяет два уровня оценивания: «внешний» и «внутренний». О.С. Сапанжа так определяет содержание уровней: «Эти уровни отражают специфику самого процесса изучения музеалиев и их дальнейшей интерпретации. Уровень „внутренней“ коммуникации связан с определением ценности музеалиев, необходимостью их сохранения, а уровень „внешней“ коммуникации – с их интерпретацией субъектом» [2. С. 50]. При подходе со стороны субъекта-объекта структурообразующее ядро первого уровня О.С. Сапанжа видит в объекте (предмете), а второго уровня – в человеке, который его оценивает, т.е. в субъекте: «...если структурообразующим ядром первого уровня является сам предмет (потенциал которого необходимо извлечь и представить, проанализировав его свойства и выделив основные функции), то ядром второго уровня является человек как субъект культуры» [2. С. 50]. Таким образом, экстраполяция тезиса О.С. Сапанжи о «музеализации» как акта оценивания считается научно объективным.

«Ценность» и «оценивание» – классические понятия музейной терминологии. Музейность (музеальность) – это метод наделения субъектом (т.е. оценивающим) особыми свойствами объектов реального мира посредством интерпретации с целью обеспечения охраны исторического потенциала. Без этих понятий не обходится ни одно музейное явление. Как никогда в наше время, когда формируются новые области, такие как музейный менеджмент и маркетинг, и расширяется сфера охвата музейной коммуникации, указанные понятия приобретают особую актуальность. При этом оценивание понимается как исследовательское направление, изучающее способы построения музейной деятельности на основе социальных требований. В этом процессе оценивание выступает как критерий меры в различных областях музейной деятельности. Эта особенность, по сути, вытекает из изначальной сущности оценивания. Данный аргумент является также одним из важнейших факторов формирования музейной аксиологии. Методология музейной аксиологии опирается на концепции чешских музеологов З. Странского и А. Фегорова, которые рассматривают предметы и явления действительности с точки зрения музейного интереса и спроса.

Для статуса «памятника истории и культуры» оценивание предметов и явлений по меркам музейного интереса и спроса представляет исследовательский метод музейной аксиологии. Как и другие исследовательские средства, объективность ценности выступает в музееведении как основной критерий. В сущности предметов и явлений, наделенных ценностью, лежит важная для общества информация, отвечающая музейному интересу и потребности. А не вредит ли такая характеристика оценки ее объективности? Это зависит, прежде всего, как уже отмечалось выше, от контекста, в котором истолковывается «значимость». Именно в этом моменте оценивания музейная интерпретация подчеркивает свою эффективность. И.С. Кравченко, исследующий

памятники в контексте социального феномена, пишет о ведущей роли оценочного процесса: «Так как памятником артефакт или текст становится только после оценки его субъектом, то можно прийти к выводу, что субъектам важна эмоционально-ценностная информация, заключенная в памятнике» [6. С. 18].

Авторы, рассуждающие, что «ценность – это фиксированная в сознании человека характеристика его отношения к объекту», обосновывают свои аргументы следующим образом: «Вещи... сами по себе лишены быть ценностью. Ценность – это не вещь, это просто особый вид смысла (или пользы, доброты), определяемый человеком» [1. С. 134–135].

Самым эффективным способом актуализации – музеализации смысловых состояний ценности является интерпретация. Музейная интерпретация, сформированная в теории музейной коммуникации, раскрывает сущность музейных предметов, проще говоря, оценивая – музеализируя, осуществляет передачу информации.

Понятие «интерпретация» впервые вошло в терминологический аппарат музеологии в контексте анализа деятельности американских природных парков, а позже – при выявлении герменевтической сущности опыта посещения музеев или исторических достопримечательных мест [7. С. 77]. Эффективность применения метода интерпретации при изучении исторических источников была изучена русским историком А.С. Лаппо-Данилевским. Другой ученый, А.А. Никонова, роль интерпретации в оценивании объектов музеального значения видит в подходе к объекту с разных исследовательских позиций, в применении методов разных научных дисциплин [7. С. 77]. Метод интерпретации позволяет раскрыть, оформить, воплотить информацию об объекте в различные смысловые формы, что, по словам А.А. Никоновой, приводит к возникновению новой «музейной реальности». И.В. Крылова, исследующая проблему оценивания памятников науки и техники, в своей статье также рассматривает интерпретацию как метод исследования [8].

Особая потребность в интерпретации возникает в процессе оценивания объекта в пространственно-временном контексте. По этому вопросу интересна позиция Ч.С. Пирса, который характеризует интерпретацию как «осознание совокупности различных качеств предмета как единого целого». Он с целью интерпретации предмета (памятника) считал необходимым изучение следующих областей: «Для того чтобы интерпретировать предмет, необходимо исследовать следующие области: материал, включая также дизайн, конструкцию и технологию; историю, предполагающую описание функций и предназначения предмета, среды бытования, пространственных отношений; и наконец, значение, охватывающее эмоциональную и психологическую нагрузку, роль в социальной организации, мифологии и т.д.» [9. С. 15].

В данном рассуждении Ч.С. Пирса складывается целенаправленное впечатление о нематериальных предметах как об объектах, оцениваемых с помощью интерпретации. Тем самым формируется не только образ реальной, или вымышленной действительности, но и открывается путь к решению проблем. В этом смысле Ф. Тилден, исследующий проблемы интерпретаций, правильно отмечает: «От интерпретации к пониманию, от понимания к очарованию, от очарования к охране» [10]. Эта идея доказывает, что трансфор-

мация объекта культурного наследия в статус памятника истории и культуры проходит именно через процесс оценивания.

Эффективность интерпретации как метода объясняется возможностью актуализации информации, сосредоточенной в объекте, в зависимости от пространственно-временного контекста. Эта особенность связана с изменчивостью сущности ценностей по времени. В означенном процессе ведущую роль играет дивергентное мышление (и одно из его направлений – креативное мышление), т.е. возможности нахождения в одном и том же объекте множество правильных идей. Указанная особенность напрямую связана с творческим мышлением интерпретатора (эксперта, музейного работника). В процессе оценивания объекта культурного наследия также важно акцентирование современного символического и смыслового его значений. Например, орудия труда, используемые средневековыми людьми, были наивысшим уровнем технического творчества своего времени, тогда как сегодня они воспринимаются только в качестве памятников исторической и научной ценности, свидетельствующих о развитии человеческого общества. Однако существуют определенные рамки относительности ценностей, которая зависит, с одной стороны, от характеристик объективной сущности оцениваемых объектов, а с другой – от конкретных потребностей человека и общества. Оценивание как акт музеелизации осуществляется с позиции современной системы ценностей. Это приводит к тому, что одни и те же объекты культурного наследия, приобретая новую сущность, каждый раз по-разному истолковываются, «читаются», т.е. интерпретируются.

Теории знаков основоположников семиотики, американских философов Ч.С. Пирса и Ч.В. Морриса, а также их семиотические схемы сыграли определяющую роль в процессе музеелизации. Таким образом, особенность понятия «интерпретант», отличающегося динамичным характером в триединстве «референт-репрезентант-интерпретант» в семиотической схеме, разработанной Ч.С. Пирсом, связана со свойством знака производить множество значений.

Ссылаясь на теорию знаков Ч.С. Пирса, Ч.В. Моррис усовершенствовал эту теорию своим суждением о необязательности наличия тождественного значения (десигната) знаков, направленных на один и тот же объект: «Знаки, указывающие на один и тот же объект, не обязательно имеют те же самые десигнаты, поскольку то, что учитывается в объекте, у разных интерпретаторов может быть различным» [11. Р. 39]. Данный тезис Морриса вызвал большой интерес и получил широкое концептуальное применение. Действительно, существует много примеров, когда один и тот же символ, знак, элемент у разных народов трактуется по-разному. Можно привести примеры по поводу отношения народов к цветам. Например, красный цвет и в России, и в Азербайджане издревле означал красоту, мужественность, удачу, а в Германии, наоборот, этот цвет считается символом неудачи, разорения, болезней и прочих бед. Для большинства славянских народов черный цвет – это знак смерти, траура, а вот у итальянцев черный цвет является символом страсти.

А.Н. Дьячков, один из авторов новой концепции уникальности и раритетности памятников истории и культуры, считает возможным отбор памятников, составляющих существенную часть вещественного мира культуры, лишь путем оценивания. В связи с этим исследователь утверждает три усло-

вия превращения памятника в объект оценивания: во-первых, предмет должен привлекать внимание человека; во-вторых, человек должен быть способным читать историю этого предмета; в-третьих, человек должен включить этот предмет в контекст жизни своего времени [12. С. 41–52].

Эти условия А.Н. Дьячкова, совпадая с компонентами музейности, подчеркивают потребности музеальности. Привлечение объектом внимания к себе воспринимается как экспрессивность, чтение объекта – как информативность, интерпретация и аттрактивность, а включение предмета в контекст человеческой жизни – как его репрезентативность, его общественно-социальная ценность. Исходя из этого рассуждения, исследователь усматривает аргументы отбора памятников из предметного мира культуры в оценивании их человеком по свойствам, в раскрытии их значения в развитии культуры и вместе с тем в превращении предметов в объекты ценностного восприятия. А.Н. Дьячков убедительно обосновывает, что только в этом случае культурная ценность может выполнять функцию памятника. Согласно указанному автору, эти аргументы позволяют по-новому подойти к определению феномена: «Памятник истории и культуры – одна из функций материального мира культуры, избранная людьми с целью передачи культурных и технологических традиций общественной значимости из прошлого в будущее» [12, С. 41–52]. Таким образом, памятник истории и культуры является передатчиком вложенной в него информации.

Слово «избранный» в приведенном тезисе также можно понимать как эквивалент оценивания – музеализации. С помощью этого концепта исследователь проясняет гносеологическую функцию памятников истории и культуры, поскольку гносеологическая функция – это использование памятников с целью получения новой информации о прошедших событиях, результатом которых они являются. То есть познание памятников есть одновременно и познание реальности, их создавшей.

Условия превращения памятника в объект оценивания, представленные А.Н. Дьячковым, могут служить аргументами в пользу удобного методологического способа оценивания, в контексте музеологии, трансформации в статус «памятника» не только материальных, но и нематериальных объектов.

Первичное условие превращения предмета в объект оценивания А.Н. Дьячков видит в привлечении предметом внимания человека к себе. Было бы неправильно что-то анализировать, не зная причин и мотивов, привлекающих внимание человека. Давайте рассмотрим значение произвольного и непроизвольного внимания в привлечении внимания как психической деятельности при изучении данного вопроса. Непроизвольное внимание, открытое выдающимся русским физиологом И.П. Павловым на основе направленного рефлекса «что это?», является начальной стадией в оценивании объекта. Склонность человека к новшествам, его постоянная потребность в приобретении новой информации выступают главным мотивом при привлечении непроизвольного внимания. «Главное... в самом материале (то есть в объекте). Таким образом... материал должен сравнивать известное с неизвестным, вызывать новые чувственные ассоциации, создавать эмоциональный настрой» [13. С. 65].

В музеологии оцененные нами как музеальные свойства – аттрактивность, ассоциативность, экспрессивность – относятся к особенностям объек-

тов и явлений, привлекающим непроизвольное внимание (или же произвольное внимание) человека. В музееведческой литературе под понятием «аттрактивность» подразумевается не только свойство объекта привлекать внимание, но также встречается мнение, связывающее свойство, способное возбудить чувство взволнованности, непосредственно с художественной, мемориальной, исторической ценностью. Челюстные кости азыхантропа (фрагмент нижней челюсти молодой женщины), хранящиеся в специальном фонде Азербайджанского национального музея истории, являются фактическим примером правомерности нашего мнения. Антропологические особенности этого фрагмента, характерного для древнейшего человека (толщина челюстной кости, мелкие зубы), и древность являются основным источником непроизвольного внимания. Азыхантроп, один из древнейших человеческих останков в мире, жил около 350–400 тыс. лет назад.

Свойства аттрактивности материальных объектов обуславливаются трехмерностью, формой, цветом, фактурой, разнообразием измерений. Например, привлечение внимания к изобразительным образцам в значительной степени зависит от принадлежности этого образца к тому или иному виду искусства: скульптуре (трехмерное изображение), живописи (цветные изображения разных размеров), графике (в отличие от живописных произведений цветные или нецветные произведения маленького размера), фотографии (цветные, черно-белые, малого или же большого размера). Степень аттрактивности письменных источников, имеющих описательный характер, определяется такими их свойствами, как материалы публикации или рукописи, размеры и фактура страниц, конфигурация шрифтов, цвет издания. Кинофильмы же привлекают внимание динамикой, цветом изображения, фоновой звукозаписью. Не только материальные, но и нематериальные объекты обладают аттрактивными свойствами. Исследовательница В.В. Подрядова в своей диссертации на тему «Аттрактивные особенности музыкальных поэтических текстов (лингвистический аспект)» теоретически доказала действенные факторы лингвистической структуры текста в эмоциональной привлекательности музыкального произведения [14]. Потому автор, выявляя при исследовании коэффициенты привлекательности, аттрактивности в фонетических, лексических, семантических, синтаксических, коммуникативных аспектах вербального компонента текста, позволяет думать о важности для аттрактивности не только видимых (материальных), но и невидимых (духовных) факторов [14. С. 5]. Это высказывание проясняет критерии подхода к оцениванию нематериальных объектов в контексте музеологии. Оно также указывает на возможность определения аттрактивности объектов (кинофильмы, аудиовидеозаписи и пр.) на различных носителях.

Второе условие, выдвинутое А.Н. Дьячковым по оцениванию объекта в контексте музеологии, связано с прочтением истории объекта. Историчность – первичный критерий для статуса «памятник». Историчность объекта создает основательную почву для следующего условия – включения означенного объекта в контекст современной жизни.

Изучение истории объекта и условий его включения в контекст современной жизни напрямую связано с проблемами исторической и общественно-социальной ценности памятников. И.С. Кравченко, подчеркивая социальную сущность оценивания при трансформации в дальнейшем выделенного в па-

мятник, отмечает: «В более позднем обществе этот памятник может быть подвергнут анализу и интерпретироваться в правильном или искаженном плане. Тогда он получает новые напластования социально значимой информации и вновь приобретает кроме материальной – новую духовную оболочку, в которой преломляются уже реалии другой исторической эпохи» [6. С. 18]. Это самая важная особенность, подтверждающая необходимость обладания духовной «оболочкой» для любого памятника.

Таким образом, исследования доказывают, что процесс оценивания играет важную роль в представлении памятника истории и культуры в качестве музейного объекта. Именно в процессе оценивания, осознаваемом как проявление музеализации, раскрывается музейное значение памятника истории и культуры и становится актуальным вопрос его охраны. Привлечение к анализу ценных нематериальных объектов в статусе памятников истории и культуры можно считать новизной данной статьи.

Список источников

1. *Культурология*: учеб. для вузов / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. М. : Юрайт, 2013. 566 с.
2. Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности : автореф. дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2011. 58 с.
3. Raffler M. Historische museologie // Waidacher F. Museologie – knapp gefasst. Wien (u. a.). 2006.
4. Stransky Z.Z. Archeologie a muzeologie. Brno : Masarylova univ. v Brne, 2005. 315 p.
5. Губаренко М.Я. Понятие «музеология» в трудах З. Странского // Вестник СПбГИК. 2018, сентябрь. № 3 (36). С. 86–88.
6. Кравченко И.С. Памятник как социальный феномен: дис. ... канд. филос. наук. Волгоград, 2008. 121 с.
7. Никонова А.А. Медиация, интерпретация, творчество: границы трансформации музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 17. 2015. Вып. 2. С. 73–78.
8. Крылова И.В. К вопросу об интерпретации памятников науки и техники музейной экспозиции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. 2009. Вып. 2. С. 156–160.
9. Беззубова О.В. Некоторые аспекты теоретического осмысления музея, как феномена культуры // Триумф музея? СПб., 2005. С. 6–27.
10. Tilden F. Interpreting our Heritage. University of North Carolina Press, 1977.
11. Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика. М., 1983. С. 37–89.
12. Дьячков А.Н. Памятники в системе предметного мира культуры // Памятник и современность: Вопросы освоения историко-культурного наследия : сб. науч. тр. М., 1987. С. 41–60.
13. Eyvazova Y.M. Muzey ekspozitsiyası. Dərs vəsaiti. Bakı : Mars-Print, 2010. 270 S.
14. Подрядова В.В. Атриктивные особенности музыкальных поэтических текстов (лингвистический аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 24 с.

References

1. Solonin, Yu.N. & Kagan, M.S. (eds) (2013) *Kul'turologiya* [Cultural Studies]. Moscow: Yurayt.
2. Sapanzha, O.S. (2011) *Kul'turologicheskaya teoriya muzeynosti* [Culturological Theory of Museumity]. Abstract of Culturology Dr. Diss. St. Petersburg.
3. Raffler, M. (2006) Historische museologie. In: Waidacher, F. *Museologie – knapp gefasst*. Wien: [s.n.], pp. 275.
4. Stransky, Z.Z. (2005) *Archeologie a muzeologie*. Brno: Masarylova univ. v Brne.
5. Gubarenko, M.Ya. (2018) Ponyatie “muzeologiya” v trudakh Z. Stranskogo [The concept of “museumology” in the works of Z. Stransky]. *Vestnik SPbGIK*. 3(36). pp. 86–88.
6. Kravchenko, I.S. (2008) *Pamyatnik kak sotsial'nyy fenomen* [Monument as a social phenomenon]. Philosophy Cand. Diss. Volgograd.

7. Nikonova, A.A. (2015) Mediatsiya, interpretatsiya, tvorchestvo: granitsy transformatsii muzey-nogo prostranstva [Mediation, interpretation, creativity: The boundaries of the transformation of museum space]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 17. 2.* pp. 73–78.
8. Krylova, I.V. (2009) K voprosu ob interpretatsii pamyatnikov nauki i tekhniki muzeynoy ekspozitsii [On the interpretation of specimen of science and technology of the museum exposition]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 6. 2.* pp. 156–160.
9. Bezzubova, O.V. (2005) Nekotorye aspekty teoreticheskogo osmysleniya muzeya, kak fenomena kul'tury [Some aspects of theoretical understanding of the museum as a cultural phenomenon]. In: Piotrovsky, M.M. et al. (eds) *Triumf muzeya?* [Triumph of the Museum?]. St. Petersburg: State Hermitage. pp. 6–27.
10. Tilden, F. (1977) *Interpreting our Heritage*. University of North Carolina Press.
11. Morris, Ch. (1983) Osnovaniya teorii znakov [Foundations of the theory of signs]. In: Stepanov, Yu.S. (ed.) *Semiotika* [Semiotics]. Moscow: Raduga. pp. 37–89.
12. Dyachkov, A.N. (1987) Pamyatniki v sisteme predmetnogo mira kul'tury [Monuments in the system of the objective world of culture]. In: Batov, V.I. (ed.) *Pamyatnik i sovremennost': Voprosy osvoeniya istoriko-kul'turnogo naslediya* [Monument and modernity: Development of historical and cultural heritage]. Moscow: Research Institute of Culture. pp. 41–60.
13. Eyvazova, Y.M. (2010) *Muzey ekspozitsiyasi. Dərs vəsaiti*. Bakı: Mars-Print.
14. Podryadova, V.V. (2012) *Attraktivnye osobennosti muzykal'nykh poeticheskikh tekstov (lingvisticheskiy aspekt)* [Attractive features of musical poetic texts (a linguistic aspect)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.

Сведения об авторе:

Эйвазова Е.М. – доктор философии по педагогике, доцент Азербайджанского государственного университета культуры и искусств (Баку, Азербайджан). E-mail: eyvazova.yegane@mail.ru

Information about the author:

Eyvazova Ye. M. – Doctor of Philosophy in Pedagogy, Associate Professor of Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Azerbaijan). E-mail: eyvazova.yegane@mail.ru

*Статья поступила в редакцию 25.02.2022;
одобрена после рецензирования 28.04.2022; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 25.02.2022;
approved after reviewing 28.04.2022; accepted for publication 15.05.2024.*

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья
УДК 655.552
doi: 10.17223/22220836/54/24

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Н.М. ДМИТРИЕНКО «ДВОРЯНЕ В ТОМСКЕ: БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVIII – НАЧАЛО XX в.)»

Елена Анатольевна Андреева

*Томский областной краеведческий музей им. М.Б. Шатилова, Томск, Россия,
nurrikissam@list.ru*

Для цитирования: Андреева Е.А. Рецензия на книгу Н.М. Дмитриенко «Дворяне в Томске: биографический словарь (вторая половина XVIII – начало XX в.)» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 280–283. doi: 10.17223/22220836/54/24

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Original article

REVIEW OF THE BOOK BY N.M. DMITRIENKO “NOBLES IN TOMSK: BIOGRAPHICAL DICTIONARY (THE SECOND HALF OF THE XVIII – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY)”

Elena A. Andreeva

Tomsk Regional Museum after M.B. Shatilov, Tomsk, Russian Federation, nurrikissam@list.ru

For citation: Andreeva, E.A. (2024) Review of the book by N.M. Dmitrienko “Nobles in Tomsk: biographical dictionary (the second half of the XVIII – The beginning of the XX century)”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 280–283. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/24

В Издательстве Томского университета вышла вторая книга в жанре «биографический словарь» Надежды Михайловны Дмитриенко, профессора Томского государственного университета. Первая была посвящена жизнеописаниям представителей томского купечества: *Дмитриенко Н.М. Томские купцы (вторая половина XVIII – начало XX в.). Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014. 336 с.* Вторая, ныне опубликованная, – томским дворянам.

В Сибири это первое такого рода издание, посвященное не только одному роду или политической, этнической группе дворян (например, польских или декабристов), а «благородному сословию» отдельного города, представленное в виде биографического справочника. Даже в европейской части

нашей страны, в местах, известных своими «дворянскими гнездами», подобных локальных биографических сводов можно пересчитать по пальцам, хотя интерес к дворянским родословиям в России насчитывает не одно столетие.

В Сибири, где практически не имелось помещичьего землевладения, дворян было сравнительно немного (в основном – приезжие) и, как правило, они не объединялись в особые сословные корпорации. Их вес в политической, общественной жизни края, отличавшегося демократизмом, вынужден был соперничать с авторитетом местного купечества. Тем не менее иные представители дворянства играли видную роль в жизни сибирских городов.

Все это относится и к Томску. Томск – губернский центр, торговый город, с конца XIX в. – «культурная столица Сибири». Он вольно и невольно притягивал к себе образованных людей, чиновников, военных, предпринимателей. Так что местная история предоставляет немало материалов для изучения деятельности и роли дворянства в Сибири, жизнеописаний ее представителей, давая пищу для размышлений об общем и особенном (локальном) в истории российского «благородного сословия».

Словарю «Дворяне в Томске» предпослан небольшой вступительный очерк. В нем как раз дается справка «об общем» – о происхождении русского дворянства, имевшего вехами на пути своего становления Судебник Ивана Грозного (1550), петровскую «Табель о рангах» (1722), Жалованную грамоту дворянству (1785) Екатерины II, окончательно оформившей привилегии сословия.

В том же очерке приводятся сведения об «особенном» – о месте, которое занимали дворяне в жизни Томска: данные об изменениях в абсолютной и относительной численности томских дворян – то, что связано с ростом населения и значения города. А также о категориях местного дворянства: титулованная знать, потомственные дворяне и те, что получили дворянство в результате карьеры, вместе с чином... Во многих случаях пребывание дворян в Томске было связано именно со службой, тем более, что она в Сибири для приезжих из европейской части страны давала немало преимуществ. Это привлекало чиновников (в том числе дворян), не имевших иных источников дохода.

Обращается внимание на неоднородность состава дворян в сибирском городе. Среди них томские высшие чиновники – губернаторы, их заместители, руководители ведомств, – те, кто стоял на страже государственных интересов (вместе с чиновниками более низких рангов таких в книжке полсотни). И тут же (особенность дворянского состава сибирского города) противники существующего государственного устройства – политические ссыльные из «благородных» семей (этих в справочнике насчитывается около двух десятков). Дворяне в Томске были и среди деятелей образования, культуры, промышленности: профессора вузов, учителя, инженеры, художники, музыканты, архитекторы... Дворяне-предприниматели (в справочнике их меньше десятка) встречались прежде всего среди томских золотопромышленников и владельцев винокуренных заводов. Дворяне XIX в. могли заниматься этими выгодными видами деятельности, не вступая в купеческие гильдии. В конце XIX – начале XX в. размытое, расслоившееся, отчасти разорившееся дворянское сословие поставляло своих детей не только в армии чиновников и военных (наиболее престижные занятия в свете дворянского идеала служения

государству). Теперь лиц привилегированного сословия можно было увидеть и в роли управленцев частными компаниями, и в роли простых приказчиков. Добавим, что иные отпрыски дворянских семейств попадали в такие сферы жизни, которые ранее полагались противоположными представлениям о «дворянской чести» – вплоть до личного услужения и городского дна.

Но автора биографического словаря привлекали (и в данном случае это вполне справедливо) судьбы людей известных, или хотя бы приметных, игравших нерядовые роли в жизни Томска.

И здесь автор не обошел вниманием общественную, а порой и служебную деятельность некоторых женщин-дворянок. Семь женщин были удостоены отдельных очерков, и еще найдется несколько десятков упоминаний имен представительниц «слабого пола» в других статьях.

Всего в книгу вместились 119 биографических статей. Но этой цифрой общий список персонажей не исчерпывается. Во многих очерках содержится не только информация о происхождении, деятельности, заслугах главного героя статьи, но и о членах его семьи – супруге, детях, а порой и более дальних потомках, вплоть до наших дней. Такие родовые деревья составляют особую ценность и интерес новой книги.

Но несколько сот имен на страницах биографического справочника далеко не те тысячи дворян, живших в Томске. Многое осталось за пределами книги (даже губернаторы представлены не в полном составе). Автору словаря, очевидно, пришлось осуществлять строгий отбор персонажей для биографических изысканий, как представляется, отдавая предпочтение наиболее известным личностям, значимым по результатам деятельности или характерной для своего времени судьбе. Хотя следует отметить, что биографии нескольких скромных персон тоже нашли место в книге. Книга с помощью биографических очерков дает своеобразный обобщенный портрет томского дворянства XIX – начала XX в. в разнообразии его социального положения, профессий, вклада в развитие Томска. И хотя мои демократические убеждения не дают признать тотальное превосходство носителей «голубой крови» над прочими, но биографии томских дворян дают возможность с уважением отнестись к достойному жизненному пути многих из них. И через их *sigillum vitae* мы можем в новых красках и подробностях рассмотреть страницы томской истории.

Основой вышедшей книги послужили различные биографические справочники, краеведческие и другие многочисленные издания, а также (что особенно важно) архивные документы – материалы государственных архивов Томской области и Российской Федерации. Это объясняет, почему новое издание представляет собой не просто тематическую выборку, систематизацию известной информации, но и заметно пополняет банк краеведческих данных новыми сведениями.

Плюсом издания является также то, что в нем многие биографические очерки снабжены портретами.

Добавим, что новая книга Н.М. Дмитриенко «Дворяне в Томске...» посвящена 420-летию нашего города. И, безусловно, она станет хорошим подспорьем для всех интересующихся отечественной историей и прежде всего – для томских краеведов.

Список источников

1. Дмитриенко Н.М. Дворяне в Томске: биографический словарь (вторая половина XVIII – начало XX в.). Томск : Изд-во Том. ун-та, 2024. 240 с.

References

1. Dmitrienko, N.M. (2024) *Dvoryane v Tomske: biograficheskiy slovar' (vtoraya polovina XVIII – nachalo XX v.)* [Nobles in Tomsk: A Biographical Dictionary (the second half of the 18th – early 20th century)]. Tomsk: Tomsk State University.

Сведения об авторе:

Андреева Е.А. – кандидат исторических наук, заведующая научно-исследовательским отделом Томского областного краеведческого музея им. М.Б. Шатилова (Томск, Россия).
E-mail: nurrikissam@list.ru

Information about the author:

Andreeva E.A. – Tomsk Regional Museum after M.B. Shatilov (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: nurrikissam@list.ru

*Статья поступила в редакцию 10.04.2024;
одобрена после рецензирования 19.04.2024; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 10.04.2024;
approved after reviewing 19.04.2024; accepted for publication 15.05.2024.*

Научная статья

УДК 069.01(571.16)

doi: 10.17223/22220836/54/25

АЛЕКСАНДР АДРИАНОВ О СИБИРСКОМ НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ

Надежда Михайловна Дмитриенко

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
vassa.mv@mail.ru*

Для цитирования: Дмитриенко Н.М. Александр Адрианов о Сибирском научно-художественном музее // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 284–289. doi: 10.17223/22220836/54/25

Original article

ALEXANDER ADRIANOV ABOUT THE SIBERIAN MUSEUM OF SCIENCE AND ART

Nadezhda M. Dmitrienko

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, vassa.mv@mail.ru

For citation: Dmitrienko, N.M. (2024) Alexander Adrianov about the Siberian museum of science and art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 284–289. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/25

Российское музееведение как комплекс научного изучения музейного дела начинает свой отсчет со времени возникновения в России первого музея в XVI в. Многовековой опыт музейщиков способствовал тому, что к началу XX столетия музееведческий комплекс включал в себя историю отдельных музеев и внутримузейной деятельности, историографию музейного дела, музеографические и археографические исследования, а также и публикации об исследователях-музееведах и их вкладе в музейную деятельность [1. С. 35–36]. В нынешней ситуации особенно привлекательным представляется выявление вклада в музейное развитие сибирских музейщиков – Г.Н. Потанина, А.К. Кузнецова, А.Я. Тугаринова, И.В. Телишева и др. [2–5]. Большой интерес представляет, на взгляд автора, обращение к музееведческому опыту Александра Васильевича Адрианова. Широко известный в Сибири своими работами в области археологии и этнографии, публикационной и общественно-политической деятельностью, А.В. Адрианов совершенно забыт как музеевед. А между тем он активно участвовал в формировании и описании фондов Минусинского и Красноярского музеев, сотрудничал в Археологическом музее Императорского Томского университета [2. С. 71]. Как член Императорского Русского географического общества, а позже – Императорского Русского археологического общества, он совершил множество научных экспедиций и экскурсий по Южной Сибири, Монголии, Северному Казахстану,

Урянхайскому краю (совр. Тува), собирал гербарии, минералогические, археологические и этнографические коллекции [6. С. 262–270]. Вполне понятно, почему в 1911 г. А.В. Адрианов был в числе инициаторов создания в Томске Сибирского научно-художественного музея. Вместе с Г.Н. Потаниным, П.И. Макушиным, Е.Л. Зубашевым, Б.А. Аминовым он вошел в Комитет для выработки плана здания областного Сибирского научно-художественного музея, собирания и хранения предметов для него и был избран его секретарем [7. Л. 38]. А.В. Адрианов озабочился комплектованием фондов, начал описание доставленных в музей коллекций по новейшей тогда системе, вел учет музейных предметов в особой инвентарной книге. Оказавшись в 1913 г. в ссылке в Минусинске, он был вынужден выйти из состава музейного комитета, но и тогда он продолжал пополнять музейное собрание. Наблюдая, как начатые при его активном участии музейные работы постепенно глохли, он попытался возбудить новый интерес к музею и изложил свой взгляд на проблемы музея в статье в газете «Сибирская жизнь» [8]. Как известно, Сибирский научно-художественный музей не пережил события революции и Гражданской войны, собранные коллекции были распределены по томским и новониколаевским хранилищам [9. С. 120–121]. Но не утратила исторического значения статья А.В. Адрианова, раскрывающая забытую страницу истории сибирского музейного дела.

К истории областного музея в Томске

Наиболее культурный город в Сибири – Томск – до сих пор не имеет своего музея. Не имел его прежде и не обзавелся им даже в такую полосу жизни, когда в разных сибирских городах, даже таких маленьких, как Минусинск, Ачинск, Енисейск, музеи учреждались и росли из года в год. Среди больших сибирских городов, пожалуй, нет ни одного, где бы не было музея.

А Томск его не имеет и теперь. Нельзя же считать музеями в общепринятом смысле то, что для Томска известно под этим именем при университете или при Бесплатной библиотеке.

Первый хотя и содержит весьма ценные собрания по археологии и этнографии, насчитывающие свыше шести тысяч номеров, но он закрыт для публики, недоступен для нее и превращен в простой склад всякой всячины, каким бывает склад разного хлама, которым тяготеют и прячут подальше от глаз.

Университетский музей и трактуется как обуза, как нечто лишнее и ненужное, даром отнимающее место хотя бы и в чердачном помещении университета.

Музей прикладных знаний при Бесплатной библиотеке хотя и открыт для обозрения его публикой, но он так беден по своему содержанию, так разношерстен по составу, что польза, им приносимая, ничтожна.

В Томске какая-то удивительная почва, до крайности неблагоприятная для подобных учреждений.

В 1881 г., возвращаясь из своего путешествия на Алтай и за Саяны с верхнего Енисея в Минусинск, я задержался в этом городке. Познакомившись с основателем Минусинского музея Н.М. Мартыновым, я встретил в нем горячего поборника идеи распространения музеев как общеобразовательных учреждений. Он уговорил меня сделать попытку основать музей в

Томске и с этой целью выделил весьма значительную коллекцию предметов из своих тогда еще скудных запасов по всем отделам естествознания.

Эту коллекцию я привез тогда в Томск, пробовал кое-кого заинтересовать в устройстве музея, получить для этого хотя бы маленькое помещение и средства, но ничего не мог сделать. Может быть, я не сумел сделать, но ведь не нашлось тогда и вообще лиц, которым бы такое учреждение показалось интересным.

Наконец, 19 февраля 1911 г. Томская городская дума постановила учредить Областной сибирский научно-художественный музей в Томске имени Александра II, желая закрепить этим учреждением память об исполнившемся пятидесятилетию со дня освобождения крестьян от крепостной зависимости, и ассигновала на постройку здания для музея 50 тысяч. Одновременно дума приняла еще и параллельное предложение нескольких лиц об устройстве музея на открытом воздухе и отвела для него бывший лагерный сад как место устройства народных гуляний и как место, куда со временем должны перевозиться разные старинные жилые и нежилые постройки со всей их обстановкой.

Для практического выполнения этой большой и сложной задачи – создать грандиозное учреждение, в котором была бы представлена вся Сибирь со всеми населяющими ее многочисленными народностями – дума выбрала особый комитет из 9 лиц, поручив им выработку плана здания музея, собирание средств, собирание и хранение предметов и т.п. Прошло с того времени слишком 2¹/₂ года, и что же вышло?

Дело создания музея не только остановилось в самом начале, а и самая мысль об этом заглохла, и думское постановление уже былшем поросло.

Так как я был в числе 9 избранных думой лиц и при том состою секретарем комитета, то теперь, покидая Томск, считаю удобным, во-первых, напомнить о думском постановлении, чтобы безусловно хорошее и необходимое начинание дума нового состава приняла к сердцу и изыскала средства к его осуществлению, а во-вторых, считаю себя обязанным хотя бы в общих чертах познакомить общество с тем, что комитетом сделано и что будущим нашим преемникам предстоит сделать. Работа комитета велась в двух направлениях и, так сказать, для двух концов города... С одной стороны, предполагалось упорядочить и устроить отведенный городом участок из-под бывших лагерей, т.е. нанести его на план, укрепить берег, обнести оградой, произвести посадку деревьев, наметить участки для музея на открытом воздухе и построить необходимое здание для устройства народных гуляний. С другой стороны, подыскивалось место для городского музея, вырабатывались задания для конкурса на постройку здания, запроектированного между Домом науки и коммерческим училищем, собирались коллекции и пожертвования. Все эти предложения были предметом суждения на тех десяти заседаниях музейного комитета, которые состоялись – пять в 1911 г. и пять в 1912 г., и затем перешли в виде определенных поручений к отдельным членам комитета.

Лагерный участок надеялись приспособить, оборудовать уже с весны текущего года, заручившись сочувствием министра финансов В.Н. Коковцева и согласием на получение единовременной субсидии в 8 000 руб. и затем ежегодной в 1–1¹/₂ тысячи рублей из сумм попечительства о народной трезвости.

Личные ходатайства в этом направлении в Петербурге председателя комитета управляющего акцизными сборами Томской губернии и Семипалатинской области Ф.Я. Несмелова и обещания томского губернатора П.К. Грана поддерживать эти ходатайства лично в Петербурге давали надежду на успех, а решимость инициатора организации музея на открытом воздухе, члена комитета барона Б.А. Аминова, начальника округа путей сообщения, перевезти на казенных пароходах некоторые остяцкие постройки из Нарымского края обещала скорое осуществление этого начинания.

Однако все осталось в области предположений. Министерство финансов отказалось отпустить попечительству о народной трезвости обещанную сумму, а затем г. Несмелова перевели из Томска в Европ[ейскую] Россию, а барон Аминов и совсем ушел в отставку и переселился в Финляндию.

Точно так же дело с постройкой музейного здания затормозилось из-за отсутствия средств у города. Комитет, имея в своем составе двух архитекторов и пригласив еще третьего, признал, что ассигнуемых городом 50 тысяч для задуманного учреждения далеко не достаточно и разработал задания для конкурса на представление проектов музейного здания с таким предположением, чтобы здание это можно было строить частями по мере поступления средств – путем ли крупных пожертвований частных лиц или путем дополнительных ассигнований городом, определив общую стоимость здания в 100 тысяч рублей. Но и разработка заданий конкурса осталась незаконченной за выездом из Томска архитекторов Л.С. Князева, которому это было поручено, и Т.Л. Фишеля, а затем и Ф.Я. Несмелова. Относительно собирания денежных средств и коллекций комитет сделал также несколько шагов, но и здесь полученные результаты не менее печальны.

Прежде всего комитет долго не мог получить разрешения на собирание средств путем рассылки подписных листов, но когда и получил это разрешение, то губернатор П.К. Гран обставил его целым рядом стеснительных условий, ограничив рассылку листов пределами Томской губернии. Разосланные несколько десятков подписных листов пока еще не возвращены, но судя по тому, как отнесся к этому делу томский городской голова И.М. Некрасов, на подписку надеяться нечего. И.М. Некрасову как главе городского управления, задумавшего учредить музей, 17 апреля 1912 г. был послан подписной лист за № 1. 5 декабря прошлого года г. Некрасов вернул комитету этот лист с характерным отношением на бланке городского головы, в котором он «уведомляет, что лиц, желающих жертвовать, не оказалось».

К И.М. Некрасову нельзя, конечно, предъявлять слишком больших требований и ожидать понимания в вопросах вне его образования и компетенции, но все же положение головы да еще университетского города обязывало его к соблюдению известного такта, к ограждению достоинства своего официального положения. Но у него не достало даже такого чутья.

Для привлечения коллекций в будущий музей была составлена популярная брошюрка, выясняющая значение таких учреждений, как музей, и указывающая, какие группы разнообразных предметов могут занять свое место в этом учреждении. Напечатанная в 3 000 экземпляров, брошюрка эта была разослана различным лицам и учреждениям, но сама по себе не вызвала притока предметов. Коллекции и предметы, если и поступали, то почти исключительно от лиц, и без всяких разъяснений понимавших значение музея.

Всего за истекшее время поступил в Областной сибирский музей 351 предмет от 15 лиц. Наибольшее количество предметов (153) относится к зоологии. Нельзя при этом не отметить, что как только состоялось думское постановление об учреждении в Томске музея, на это горячо откликнулся мещанин П.А. Шастовский. В заявлении, поданном им 20 февраля 1911 г. в комитет музея, он принес в дар музею большую коллекцию сибирских птиц и млекопитающих, собранную им в течение многих лет.

Следующее место по числу предметов занимает этнография – 94 номера, затем геология – 74, археология – 23, ботаника – 5 и антропология – 2 предмета.

Поступившие предметы занесены в инвентарь по современной системе регистрации, усвоенной как западноевропейскими музеями, так и нашими русскими, каковы музеи Академии наук, императора Александра III и проч. Все они занесены коллекциями под общим номером в связи с каждым отдельным жертвователем и с составлением подробного описания в особых так называемых регистрационных списках.

По соглашению комитета музея с советом Общества попечения о народном образовании эти коллекции размещены под своими этикетками в Музее прикладных знаний при Бесплатной библиотеке для обозрения публикой.

Было бы весьма желательно, чтобы хотя бы в этом направлении продолжался рост будущего Областного сибирского музея и тем полнее достигалась польза, лежащая в основе этого общеобразовательного учреждения.

Новому составу городской думы необходимо на первых же порах обновить сильно поредевший состав комитета музея. С выездом из Томска членов его – барона Б.А. Аминова, Е.Л. Зубашева, Ф.Я. Несмелова, Т.Л. Фишеля и меня – в нем остаются только четыре члена – П.И. Макушин, Г.Н. Потанин, В.Ф. Оржешко и К.Р. Эман.

Список источников

1. Дмитриенко Н.М., Лозовая Л.А., Бутенко М.А., Глухов В.С. Музееведение как комплекс знаний о музейном деле: к историографии проблемы // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2015. № 399. С. 34–41.
2. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2016. № 404. С. 67–76.
3. Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М. Алексей Кириллович Кузнецов и становление музейного дела в Забайкалье // Музееведческие исследования в Томском государственном университете: к 80-летию профессора Э.И. Черняка. Томск, 2021. С. 237–252.
4. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Аркадий Яковлевич Тугаринов и становление Красноярского музея // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 207–214.
5. Дмитриенко Н.М. Показать развитие идеи бога: И.В. Телишев об антирелигиозном подотделе Тобольского музея // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 53. С. 293–301.
6. [Васенькин Н.В.]. Краткая хроника жизни и деятельности А.В. Адрианова // А.В. Адрианов «Дорогой Григорий Николаевич...»: Письма Г.Н. Потанину / сост. и публ. Н.В. Васенькин. Томск, 2007. С. 260–271.
7. ГАТО. Ф. 233. Оп. 2. Д. 3367.
8. Адрианов А. К истории областного музея в Томске // Сибирская жизнь. Томск, 1913. 15 нояб., № 252.
9. Дмитриенко Н.М., Григорьева С.Е. К истории создания Сибирского областного научно-художественного музея в Томске (1911–1920 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2014. № 381. С. 119–122.

References

1. Dmitrienko, N.M., Lozovaya, L.A., Butenko, M.A. & Glukhov, V.S. (2015) Museology as complex of knowledge about museum science: historiography of the problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 399. pp. 34–41. (In Russian).
2. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2016) G.N. Potanin's Contribution to Siberian Museum science. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 404. pp. 67–76. (In Russian).
3. Chernyak, E.I. & Dmitrienko, N.M. (2021) Aleksey Kirillovich Kuznetsov i stanovlenie muzeynogo dela v Zabaykal'e [Aleksey Kirillovich Kuznetsov and the development of museum science in Transbaikalia]. In: Dmitrienko, N.M. (ed.) *Muzevedcheskie issledovaniya v Tomskom gosudarstvennom universitete* [Museology Research at Tomsk State University]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 237–252.
4. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2021) Arkadiy Yakovlevich Tugarinov and the formation of Krasnoyarsk Museum. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 207–214. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/41/17
5. Dmitrienko, N.M. (2024) To show the development of the idea of God: I.V. Telishev on the Anti-Religious Subdepartment of the Tobolsk Museum. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 53. pp. 293–301. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/53/24
6. [Vasenkin, N.V.]. (2007) *Kratkaya khronika zhizni i deyatel'nosti A.V. Adrianova* [a brief chronicle of the life and work of A.V. Adrianov]. In: Adrianov, A.V. *“Dorogoy Grigoriy Nikolaevich...”: Pis'ma G.N. Potaninu* [“Dear Grigory Nikolaevich...” Letters to G.N. Potanin]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 260–271.
7. The State Archive of Tomsk Region. Fund 233. List 2. File 3367.
8. Adrianov, A. (1913) K istorii oblastnogo muzeya v Tomske [On the history of the regional museum in Tomsk]. *Sibirskaya zhizn'*. 15th November.
9. Dmitrienko, N.M. & Grigorieva, S.E. (2014) K istorii sozdaniya Sibirskogo oblastnogo nauchno-khudozhestvennogo muzeya v Tomske (1911–1920 gg.) [On the history of the Siberian regional scientific and art museum in Tomsk (1911–1920)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 381. pp. 119–122.

Сведения об авторе:

Дмитриенко Н.М. – профессор, доктор исторических наук, главный научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: vassa.mv@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Dmitrienko N.M. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: vassa.mv@mail.ru

The author declares no conflict of interests

Статья поступила в редакцию 10.03.2024;
одобрена после рецензирования 07.04.2024; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 10.03.2024;
approved after reviewing 07.04.2024; accepted for publication 15.05.2024.

Научная статья

УДК 94:069(571)

doi: 10.17223/22220836/54/26

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «МУЗЕЙНЫЙ МИР НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ. 1914–1921 (МУЗЕЕВЕДЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ СЕВЕРНОЙ АЗИИ. ВЫП. 4)»

Дмитрий Николаевич Шевелев

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
shev-dn@yandex.ru*

Для цитирования: Шевелев Д.Н. Рецензия на книгу «Музейный мир на переломе эпох. 1914–1921 (Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 4)» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 290–293. doi: 10.17223/22220836/54/26

Original article

REVIEW OF THE BOOK “THE MUSEUM WORLD AT THE TURN OF ERAS. 1914–1921 (MUSEOLOGICAL HERITAGE OF NORTH ASIA. ISSUE 4)”

Dmitriy N. Shevelev

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, shev-dn@yandex.ru

For citation: Shevelev, D.N. (2024) Review of the book “The museum world at the turn of eras. 1914–1921 (Museological heritage of North Asia. Issue 4)”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 290–293. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/26

В последние десятилетия заметно меняется место музеев в общественной жизни, в каком-то смысле мы являемся свидетелями переизобретения музеем себя в современном мире. С одной стороны, становится очевидной их возрастающая роль как институтов памяти, способов репрезентации прошлого в публичном пространстве; с другой – происходит переосмысление самого назначения музея, отход от его традиционной образовательной функции в сторону возможностей конструировать и разыгрывать истории и историю и даже в какой-то степени управлять эмоциями своей аудитории.

В этом смысле значительный интерес представляет опыт того, как музеи в прошлом отвечали на вызовы своего времени, как сами музейщики и близкие к музейному делу специалисты на разных исторических этапах понимали вопросы сохранения историко-культурного наследия и выстраивали алгоритмы их решения. Особенно, если это касается переломных в жизни общества эпох, к которым, без сомнения, относится эпоха войн и революций, относительно непродолжительная по времени, но чрезвычайно насыщенная, плотная по событиям, оказавшим долговременное воздействие не только на социальную, экономическую и политическую сферы, но и на развитие культуры.

В 2023 г. в издательстве Томского университета вышла книга «Музейный мир на переломе эпох. 1914–1921», подготовленный Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняком, И.А. Голевым, С.Е. Григорьевой, И.С. Караченцевым, К.А. Коневым. Это уже четвертый выпуск книжной серии «Музееведческое наследие Северной Азии», хронологически охватывающий ключевой для XX в. период Первой мировой, революции 1917 г. и последовавшей за ней Гражданской войны.

Книга содержит пятнадцать статей, дающих широкое представление как о развитии музейного дела в восточной, зауральской части России в период 1914–1921 гг., так и об уровне теоретического осмысления роли музеев в общественной жизни того времени, спектре поднимаемых и обсуждаемых вопросов. В тематическом плане все опубликованные материалы можно условно распределить по трем направлениям.

К первому из них мы бы отнесли работы, в которых в том или ином аспекте поднимаются вопросы сохранения уникальных природных ландшафтов и историко-культурного наследия в целом. В публикациях «Порфирий Казанский и охрана культурных ценностей» (подготовлена Н.М. Дмитриенко), «Сохранение архитектурного наследия», «Доклад А.Д. Крячкова на съезде по созданию Института исследования Сибири», «Профессор Хвостов о материалах по истории революции в Сибири» (все три подготовлены К.А. Коневым), а также «А.А. Хребтов об охране алтайской природы» (подготовлена И.А. Голевым) представлен спектр мнений как представителей научного сообщества (Б.П. Денике, А.Д. Крячков, М.М. Хвостов, А.А. Хребтов), так и общественности (П.А. Казанский) о социокультурной значимости целенаправленной работы по выявлению, отбору и сохранению ценных в научном, культурном и эстетическом отношениях природных комплексов и исторических памятников, даже в непростых условиях военного и революционного времени.

Интересно и весьма характерно, что почти во всех публикациях, с одной стороны, отчетливо просматривается господствующая в то время установка (заданная самой эпохой Просвещения) о просветительной функции институтов памяти и культурного наследия; а с другой – выкристаллизовывается и оформляется новое, но весьма логичное и созвучное времени направление – охрана природных и культурных ценностей как общенародного достояния. В этом смысле показательны слова председателя Алтайского географического общества П.А. Казанского: «Почти везде рассыпаны они (культурные ценности. – *Д.Ш.*) по лицу нашей земли; надо только присмотреться и вдуматься; и часто, может быть, мы найдем необходимым приберечь и сделать общим достоянием, на общее поучение, то, чем у нас ребята забавлялись как ненужным старьем» [1. С. 105].

Особое значение в новых условиях приобретало сохранение и собирание письменных и вещественных свидетельств о происходящих, переломных для страны событиях. Как полагал профессор Томского университета М.М. Хвостов, «особенно крупные события с конца мая 1918 года разыгрались в Сибири, и они, конечно, очень заинтересуют будущих историков революции» [1. С. 130]. Именно поэтому, утверждал он, собравшийся в начале 1919 г. съезд по организации Института исследования Сибири «должен взять на себя в интересах не только русской исторической науки, но и мировой задачу устройства дела собирания материалов по истории русской революции

вообще и сибирского ее периода в частности». И, переносясь уже в наше время, отдадим должное, что благодаря пониманию этой своей исторической задачи музейщиками и библиотекарями тех лет, мы сегодня можем пользоваться сохранными ими материалами, в частности, замечательной коллекцией сибирской периодики.

Вторую группу составляют материалы, посвященные осмыслению роли музеев в новых условиях: «А.Р. Шнейдер о постройке здания Красноярского музея» (публикация Э.И. Черняка), «Тобольский музей стремится к широкому общественному служению» (публикация С.Е. Григорьевой), «Создание областных музеев революции», «Иннокентий Серышев о музеях», «В.П. Моношко о просветительской роли музеев» (все три – публикации Н.М. Дмитриенко), «Музей как необходимое культурное учреждение» (публикация К.А. Конева), «Профессор Петри: музей говорит живым языком» (публикация И.А. Голева).

Наряду с артикуляцией на тот момент уже устоявшихся музейных проблем мы видим и постановку новых, созвучных эпохе задач. Это и расширение сети музеев не только в губернских / областных центрах в Сибири, но и в уездных городах, а также «народных музеев» в деревнях и селах; строительство для крупных музеев специализированных зданий, поиск новых форм работы с массовой аудиторией, усиливающая эффект восприятия визуализация экспозиций. Отдельно стоит сказать об идее создания нового типа музея – «областных музеев революции», которые могли бы выступать своеобразными центрами, объединяющими «всех интересующихся делом изучения освободительного движения на местах» [1. С. 83].

Третью группу тематически объединяют работы, описывающие собранные в ходе экспедиций этнографические материалы и разработанные на их основе музейные собрания. Так, подготовленная И.А. Голевым публикация «Две статьи Г.Н. Потанина» включает написанные выдающимся сибирским ученым и путешественником, но относительно малоизвестные обзоры коллекций рисунков, раскрывающих детали шаманского культа и рисующие специфику устройства киргизской юрты, привезенных его единомышленником алтайским краеведом А.В. Анохиным из поездок по югу Томской губернии и выполненных сопровождавшими его художницами А.А. Ворониной, С.К. Просвиркиной и М.Ф. Бахметьевой. Еще две публикации «Академик С.Ф. Ольденбург о результатах Турфанской экспедиции Д.А. Клеменца» (подготовлена Н.М. Дмитриенко) и «Коллекции Д.А. Клеменца в сибирских музеях» (подготовлена И.С. Караченцевым) не только дают представление о собранных известным этнографом, археологом и географом своего времени, правителем дел Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества, хранителем Иркутского музея, а впоследствии – Академического этнографического музея Императора Александра III геологических, палеонтологических, этнографических, петрографических и прочих материалах, представленных в собраниях музея Восточно-Сибирского отдела ИРГО, минералогического музея Императорского Томского университета, но и убедительно раскрывают научную значимость изучения Восточного Туркестана.

Представленные в книге материалы размещены в хронологической последовательности их публикации. Авторские тексты сопровождают информационно емкие предисловия и комментарии составителей, даны сведения о

первых публикациях представленных статей. Рецензируемое издание имеет необходимый справочный аппарат – список сокращений и именной указатель. К сожалению, ему не хватает той самой наглядности, о которой писали авторы публикуемых материалов, имеющийся иллюстративный материал очень скуп.

Как и предыдущие книги серии, данный выпуск содержит ранее уже опубликованные материалы, но размещенные в относительно редких и не всегда доступных ныне изданиях, далеко не все из которых в настоящее время являются оцифрованными. Собрав и придав им тематическое единство, составители по существу повторно вводят их в научный оборот, что, несомненно, является достоинством данной работы. За панорамой безусловно значимых событий войн и революции, экономической разрухи и социальных потрясений читатель видит движение научной мысли и ее воплощение на практике, поиск новых способов сохранения прошлого, его репрезентации в публичном пространстве, контуры культуры грядущего общества. Согласимся с авторами-составителями, включенные в сборник тексты действительно «расширяют представление о состоянии музейного дела, вводят в научный оборот новые имена, факты и сведения и, несомненно, сыграют важную роль в научном обеспечении изучения истории и культуры Северной Азии» [1. С. 10]. И в этом качестве представленная работа будет интересна и востребована как специалистами (музееведами, историками, культурологами), так и всеми, кто интересуется историей своего города, своего края, своей страны.

Список источников

1. *Музейный мир на переломе эпох. 1914–1921* (Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 4) / публ. Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк, И.А. Голев, С.Е. Григорьева, И.С. Караченцев, К.А. Конев. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2023. 176 с.

References

1. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I., Golev, I.A., Grigorieva, S.E., Karachentsev, I.S. & Konev, K.A. (2023) *Muzejnyy mir na perelome epokh. 1914–1921* [The Museum World at the Turning Point of Eras. 1914–1921]. Tomsk: Tomsk State University.

Сведения об авторе:

Шевелев Д.Н. – доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой истории древнего мира, средних веков и методологии истории факультета исторических и политических наук Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: shev-dn@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Shevelev D.N. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shev-dn@yandex.ru

*Статья поступила в редакцию 11.03.2024;
одобрена после рецензирования 20.03.2024; принята к публикации 15.05.2024.
The article was submitted 11.03.2024;
approved after reviewing 20.03.2024; accepted for publication 15.05.2024.*

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2024. № 54**

Редактор *В.Г. Лихачева*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Яковсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 10.06.2024 г. Дата выхода в свет 20.06.2023 г.

Формат 70х100¹/₁₆. Печ. л. 18,4; усл. печ. л. 23,9; уч.-изд. л. 25,2.

Тираж 50 экз. Заказ № 5943. 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