

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2025

№ 57

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);

Ю.В. Назаров, д-р искусствоведения, профессор, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, член-корреспондент Российской Академии художеств, заслуженный деятель искусств РФ (Москва);

Н.С. Бажанов, д-р искусствоведения, профессор, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (Новосибирск);

М.И. Бурлыккина, 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);

О.Н. Шелегина, д-р исторических наук, институт истории Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск);

И.М. Чубаров, д-р философских наук, Тюменский государственный университет (Тюмень);

Лю Лянь, канд. искусствоведения, Институт музыки Циндаоского университета (Китай);

В.И. Марков, д-р культурологии, профессор, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово);

Т.К. Щеглова, д-р исторических наук, профессор, Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул);

Э.И. Черняк, д-р исторических наук, профессор, Томский государственный университет (Томск).

EDITORIAL COUNCIL

G.I. Petrova (Tomsk, Russia);

Yu.V. Nazarov (Moscow, Russia);

N.S. Bazhanov (Novosibirsk, Russia);

M.I. Burlykina (Syktyvkar, Russia);

P.S. Volkova (Saint-Petersburg, Russia);

O.N. Shelegina (Novosibirsk, Russia);

I.M. Chubarov (Tyumen, Russia);

Liu Lian (Qingdao, China);

V.I. Markov (Kemerovo, Russia);

T.K. Shcheglova (Barnaul, Russia);

E.I. Chernyak (Tomsk, Russia).

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

Главный редактор:

Д.В. Галкин, д-р философских наук, институт искусств и культуры, Томский государственный университет.

Ответственный секретарь:

И.С. Караченцев, канд. культурологии, институт искусств и культуры, Томский государственный университет.

Члены редколлегии:

И.Е. Максимова, канд. исторических наук, доцент, институт искусств и культуры, Томский государственный университет;

О.М. Рындина, д-р исторических наук, старший научный сотрудник, институт искусств и культуры, Томский государственный университет;

Л.В. Булгакова, канд. искусствоведения, доцент, институт искусств и культуры, Томский государственный университет;

Л.А. Коробейникова, д-р философских наук, профессор, институт искусств и культуры, Томский государственный университет;

Е.А. Приходовская, д-р искусствоведения, доцент, институт искусств и культуры, Томский государственный университет;

Е.Н. Савельева, канд. философских наук, доцент, институт искусств и культуры, Томский государственный университет;

Т.В. Чапля, д-р культурологии, доцент, Новосибирский государственный педагогический университет;

С.С. Березовская, канд. философских наук, доцент, институт искусств и культуры, Томский государственный университет;

О.С. Хрулева, канд. исторических наук, доцент, институт искусств и культуры, Томский государственный университет;

Е.А. Полякова, д-р исторических наук, доцент, институт искусств и культуры, Томский государственный университет.

EDITORIAL BOARD

D.V. Galkin (Tomsk, Russia) – Editor-in-Chief;

I.S. Karachentsev (Tomsk, Russia) – Executive Editor;

I.E. Maksimova (Tomsk, Russia);

O.M. Ryndina (Tomsk, Russia);

L.V. Bulgakova (Tomsk, Russia);

L.A. Korobeynikova (Tomsk, Russia);

E.A. Prikhodovskaya (Tomsk, Russia);

E.N. Savelyeva (Tomsk, Russia);

T.V. Chaplya (Novosibirsk, Russia);

S.S. Berezovskaya (Tomsk, Russia);

O.S. Khruleva (Tomsk, Russia);

E.A. Polyakova (Tomsk, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Васильева Е.В. Гелиографическая миссия: история и миф. Часть 1	5
Водопьянова Е.В., Коробейникова Л.А. Феномен чрезмерного туризма в парадигме экологии культуры	18
Galkin D.V., Weng Wei. The role of generative artificial intelligence in modern design: theoretical considerations	25
Градалева Е.А. Феномен «ропу» в детской массовой культуре	40
Демшина А.Ю. Арт-событие и визуализация воображаемых пространств в современной культуре	53
Иванов Д.И. Статико-динамические особенности культуры в контексте теории когнитивно-прагматических программ (базовые положения)	63
Медведева Т.А. Этические категории дискурса памяти: между гуманизмом и биополитикой	74
Пантелеева Л.М. Городская идентичность. Ч. 2: Виртуальная проекция представлений о значимых «других»	92
Пелевина Н.Е. Семиотический метод исследования системы «текст–образ» в каллиграфическом орнаменте	105
Шаповалова-Гупал Т.А. Моделирование реальности в экстравертных и интровертных поэтических онтологиях. На материале творчества и персональных мифов поэтов Николая Игнатенко и Елены Клименко	114

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Иванов А.А. Неоязыческие идеологии в изобразительном искусстве современной России	130
Калашников А.В. Авторская обработка народных мотивов в балете Стравинского «Весна священная»	143
Малиновская Я.В. Российские заповедные территории как междисциплинарные площадки для творческих лабораторий	155
Морозова А.В., Федоренко В.З. Детский портрет в живописи испанских колоний XVII–XVIII столетий	168
Пичугина О.К. К вопросу о содержании, месте и времени создания картины «Мадонна с Младенцем, архангелом Гавриилом и юным Иоанном Крестителем» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств	184
Рыбалова М.И. Вокальная педагогика Лидии Владимировны Мясниковой	198
Шуленина Ю.Д. Эволюция идей «города-сада» на примере первых поселков при электростанциях	213

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Кожокар В.А. Акмолинский губернский отдел Общества изучения Казахстана как организатор музейной практики в Северном Казахстане в 1923–1928 гг.	224
Кузоро К.А., Дунаевская М.М. Роль Музея истории Томского государственного университета в сохранении памяти об участии сотрудников и студентов в Великой Отечественной войне	233
Мартынов М.Ю. Городской фаунд-арт и проблема музеефикации современного уличного искусства	243
Сергеева Н.М. Потенциал фотографии как исторического источника в изучении визуальной репрезентации кочевых народов Азии	253
Труевцева О.Н., Булгаева Г.Д. Паломнические реликвии Святой земли конца XIX – начала XX в. как объекты художественного наследия (по материалам собраний православных храмов и частных коллекций жителей Сибири)	272
Усманова А.О. Модульный принцип в проектировании экспозиционного пространства	287

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Позднякова К.Г. Рецензия на книгу Екатерины Васильевой «Теория моды: миф, потребление и система ценностей»	297
---	-----

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Vasilyeva E.V. Missions héliographiques: history and myth. Part 1	5
Vodopyanova E.V., Korobeynikova L.A. The phenomenon of excessive tourism in the paradigm of cultural ecology	18
Galkin D.V., Weng Wei. The role of generative artificial intelligence in modern design: theoretical considerations	25
Gradaleva E.A. “Pony” phenomenon in the children’s mass culture	40
Demshina A.Y. Art-event and visualization of imaginary spaces in contemporary culture	53
Ivanov D.I. Cultural static-dynamic features in the frame of the cognitive-pragmatic programs theory (basic provisions)	63
Medvedeva T.A. Ethical categories of memory discourse: between humanism and biopolitics	74
Panteleeva L.M. Urban identity. Part 2. Virtual projection of images about significant “others”	92
Pelevina N.Ye. Semiotic method of studying the “text-image” system in calligraphic ornament	105
Shapovalova-Gupal T.A. The ontologies of poetry in the mirror of extroverted and introverted personality myths. On the material of creativity poets Nikolaj Ignatenko and Elena Klimenko	114

ART HISTORY

Ivanov A.A. Neo-pagan ideologies in the fine arts of modern Russia	130
Kalashnikov A.V. Stravinsky’s adaptations of the folk motifs in the ballet <i>The Rite of Spring</i>	143
Malinovskaya Ya.V. Russian protected areas as interdisciplinary platforms for creative laboratories	155
Morozova A.V., Fedorenko V.Z. Children portrait in the 16th–18th centuries Spanish colonies painting	168
Pichugina O.K. To the question of the content, place and time of creation of the painting “Madonna and Child, Archangel Gabriel and young John the Baptist” from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts	184
Rybalova M.I. Vocal pedagogy of Lidia Vladimirovna Miasnikova	198
Shulenina Yu.D. The evolution of the garden city concept on first power plants’ settlements	213

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Kozhokar V.A. Akmola provincial department of the society for the study of Kazakhstan as the organizer of museum practice in Northern Kazakhstan in 1923–1928	224
Kuzoro K.A., Dunaevskaya M.M. The role of the Museum of the History of Tomsk State University in preserving the memory of the participation of staff and students in the Great Patriotic War	233
Martynov M.Yu. Urban found-art and the problem of museification of contemporary street art	243
Sergeeva N.M. The photography potential as a historical source in studying the nomadic peoples of Asia visual representations	253
Truevtseva O.N., Bulgaeva G.D. Pilgrimage relics of the Holy Land of the late XIX – early XX centuries as objects of artistic heritage: (based on the materials of collections of orthodox churches and private collections of residents of Siberia)	272
Usmanova A.O. Modular principle in designing exhibition space	287

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Pozdnyakova K.G. Review of Ekaterina Vasilieva's book “Fashion theory: myth, consumption and value system”	297
---	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья
УДК 77.04
doi: 10.17223/22220836/57/1

ГЕЛИОГРАФИЧЕСКАЯ МИССИЯ: ИСТОРИЯ И МИФ. ЧАСТЬ 1

Екатерина Викторовна Васильева

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
ev100500@gmail.com*

Аннотация. Проект Гелиографической миссии считается одним из наиболее специфических явлений в истории фотографии. Его оценивают и как систему, связанную с фиксацией и охраной исторических памятников и как материал, соотношенный с развитием новой изобразительной программы. Задача данной статьи – обозначить исторический регламент и содержательные концепты Гелиографической миссии. В статье обозначены три основных вектора исследования. Первый – положение Гелиографической миссии в системе официальных институций по охране памятников и фотографических обществ. Второй – положение Гелиографической миссии в системе архитектурной фотографии. Третий – исследование визуальной практики Гелиографической миссии и связанное с ней формирование идеологического и визуального стандарта. В первой части статьи рассмотрены основные исторические и институциональные аспекты, связанные с формированием Гелиографической миссии.

Ключевые слова: Гелиографическая миссия, архитектурная фотография, фотография города, охрана памятников, Гюстав Ле Грей, Ипполит Баярд, Анри Ле Сек, Эдуард Бальдю, Огюст Местраль

Для цитирования: Васильева Е.В. Гелиографическая миссия: история и миф. Часть 1 // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 5–17. doi: 10.17223/22220836/57/1

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Original article

MISSIONS HÉLIOGRAPHIQUES: HISTORY AND MYTH. PART 1

Ekaterina V. Vasilyeva

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation, ev100500@gmail.com

Abstract. The photographic project of the Missions Héliographiques can be called one of the most specific phenomena in the history of photography. It is customary to evaluate it as a system associated with the fixation and protection of historical monuments and, at the same

time, as a material correlated with the development of a new visual program and a new visual mythology.

Formed on the platform of the Commission for the Protection of Monuments and remaining one of the examples of early photography, the pictorial project of the Missions Héliographiques, at the same time, became a model of a new visual ideology and a marker of a new artistic practice. The project of the Missions Héliographiques articulated the pictorial mythology of photography, indicated the possibility of the manifest and latent existence of the frame. The Missions Héliographiques discovered the paradoxical possibility of the presence in photography of the invisible, illusory and hidden.

The text examines the historical aspects, as well as the main directions that are associated with its activities. The research strategy of this work is focused on two main directions. The first is the presentation of factual material related to the activities of the Missions Héliographiques: despite the apparent abundance of material, its activities have been studied fragmentarily. The second research vector is the visual program and the ideological system of images. The dynamics of the visual practice of the Missions Héliographiques and the ideological and visual standard associated with it are considered. The article considers the history of the development of the pictorial narrative, formed under the influence of the Missions Héliographiques.

The purpose of this article is to identify the main historical regulations and articulate the basic meaningful concepts related to the the Missions Héliographiques. The article identifies three main vectors of research. The first is the position of the Heliographic Mission in the system of official institutions for the protection of monuments and photographic societies. The second is the position of the Heliographic Mission in the system of architectural photography. The third is the study of the visual practice of the Heliographic mission and the formation of an ideological and visual standard associated with it. The first part of the article deals with the main historical and institutional aspects related to the formation of the Heliographic mission.

Keywords: Missions Héliographiques, architectural photography, city photography, monument protection, Gustave Le Grey, Hippolyte Bayard, Henri Le Sec, Edouard Baldu, Auguste Mestral

For citation: Vasilyeva, E.V. (2025) Missions héliographiques: history and myth. Part 1. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 5–17. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/1

Гелиографическую миссию можно назвать одним из самых интригующих проектов в истории фотографии. Сформировавшись на платформе Комиссии по охране памятников и оставаясь одним из примеров ранней фотографии, изобразительный проект Гелиографической миссии в то же время стал образцом новой визуальной идеологии и маркером новой художественной практики. Фотографический массив снимков Гелиографической миссии принято оценивать, с одной стороны, как исторический документ, иллюстрирующий процесс формирования системы охраны памятников. С другой стороны, снимки Гелиографической миссии – это материал, связанный с формированием новой изобразительной идеологии, визуальной политики и художественной программы – системы, которая продемонстрировала новые концепции видения, представила новые визуальные условия и обозначила новый регламент художественной системы [1. С. 12].

Принцип работы с изображением, обозначенный Гелиографической миссией, определил стратегию визуальной системы на многие десятилетия вперед. Дело не только в том, что Гелиографическая миссия оказалась первым систематическим государственным проектом, обращенным к фотографии. Она стала прототипом для многих фотографических программ, поддержанных государственными институтами – от деятельности Фотодепартамента

Администрации по защите фермерских хозяйств до французских архитектурно-фотографических проектов 1980-х гг. [2. Р. 15]. Проект Гелиографической миссии артикулировал изобразительную мифологию фотографии, обозначил возможность явленного и латентного существования кадра. Гелиографическая миссия обнаружила парадоксальную возможность присутствия в фотографии невидимого, иллюзорного и сокрытого. Она утвердила саму возможность существования скрытого изображения и сделала несуществующий кадр одной из мифологических основ фотографии.

Цель данной статьи – обратиться к проблематике Гелиографической миссии. Текст рассматривает исторические аспекты, а также основные направления, которые связаны с ее деятельностью. Исследовательская стратегия данной работы ориентирована на два основных направления. Первое – представление фактического материала, связанного с деятельностью Гелиографической миссии: несмотря на мнимое изобилие материала, ее деятельность изучена отрывочно. Второй исследовательский вектор – изобразительная программа и идеологическая система снимка, сформированная деятельностью Гелиографической миссии. На сегодняшний момент этот вопрос так и остался открытым. Многие эксперты, от Розалинды Краусс [3] до Андре Руйе [4], высказывали суждения, обращенные к отдельным аспектам изобразительной специфики проекта [5. С. 67]. Задача статьи заключается в том, чтобы систематизировать эти наблюдения, представить основные содержательные аспекты и ключевые элементы изобразительной мифологии Гелиографической миссии.

Гелиографическая миссия: специфика термина

Термин «Гелиографическая миссия» соотносится с развитием архитектурных фотографических проектов во Франции середины XIX в. [2. Р. 5]. Гелиографическую миссию представляют как феномен, связанный с историческим ландшафтом XIX столетия. В 1997 г. французский исследователь Анна де Монденар обратила внимание, что принятое сегодня название появилось достаточно поздно – только во второй половине XX в. [2. С. 12]. Анна де Монденар замечает, что до второй половины XX в. в определении деятельности таких фотографов, как Эдуард Бальдю, Анри ле Сек, Гюстав ле Грей и т.д., использовалась другая терминология [6].

Вероятнее всего, широко распространенный сегодня термин «Гелиографическая миссия» впервые был использован только в 1979 г. Как устойчивая языковая и смысловая конструкция это понятие возникло в тексте французского историка Бернара Марбо [7. Р. 5]. Термин был использован в проекте, подготовленном совместно с Национальной библиотекой Франции. Годом позже название было поддержано в рамках выставочного проекта музея Метрополитан (Нью-Йорк), инициированного Уэстоном Нефом, в организации которого Марбо также принимал участие [8. Р. 10]. Повторимся еще раз: используемый сегодня термин появился исключительно поздно. Известное и очевидное сегодня понятие было предложено историками, а не инициаторами проекта: изначально его следует оценивать как искусственный, а не аутентичный термин.

Другая проблема и другой вопрос – массовое признание как самого проекта, так и связанных с ним изображений. Несмотря на распространенное заблуждение о массовой известности Гелиографической миссии, до второй

половины XX столетия это явление было практически незаметным. В 1945 г. Раймонд Лекьюе в своей истории фотографии, опубликованной в Париже, лишь упоминает о гелиографах, которые принимали участие в фотографической миссии [9. Р. 127]. Он говорит о том, что изображения, созданные операторами-гелиографами, практически неизвестны и недоступны. Все последующие публикации и суждения о Гелиографической миссии вплоть до второй половины 1970-х гг. будут основываться на этом пассаже.

В ранних изданиях и монографиях 1950-х гг., посвященных фотографии, не было изображений, связанных с Гелиографической миссией. Ни в упомянутой работе Раймонда Лекьюе (1945) [9], ни в монографии Хельмута и Элисон Гернсхайм (1955) [10], ни в книге Бомона Ньюэла (1937) [11] не было ни одной фотографии, связанной с этим проектом. В тексте Бомона Ньюэла французской фотографии было уделено крайне эпизодическое внимание, а Гелиографическая миссия не упоминалась вовсе. До второй половины 1970-х гг. этот проект был практически неизвестен ни визуально, ни содержательно.

Такая ситуация была продиктована не только скудностью информации или равнодушием к материалам Гелиографической миссии, но и непониманием границ этого проекта. В частности, Анна де Монденар отмечает, что оставалось неясным, какие именно изображения были созданы в рамках этого проекта [6]. Поэтому вопрос о составе Гелиографической миссии и характере изображений долгое время оставался открытым. Эта неясность касалась как отпечатков, так и негативов: оставалось непонятным, какие именно снимки были сделаны для Гелиографической миссии и были ли они визуализированы (хотя бы в виде контрольных отпечатков) в рамках проекта [2. Р. 15].

Поворотным моментом в изучении Гелиографической миссии стали два проекта начала 1980-х гг. Первым эпизодом можно считать передвижную выставку 1980 г., организованную департаментом музеев Франции [12]. Фактически эта экспозиция стала первым систематическим обращением к материалам Гелиографической миссии и первой попыткой систематизации этого материала. Выставка 1980 г. стала моментом признания Гелиографической миссии как феномена, дав начало многим исследовательским стратегиям в данной области [13].

Другим ключевым моментом следует считать появление в 1982 г. текста Розалинды Краусс «Дискурсивные пространства фотографии» [3]. Этот текст не столько артикулировал обстоятельства действия Гелиографической миссии, сколько сформировал ее мифологию, представив миссию одним из наиболее закрытых проектов в истории фотографии. Текст Розалинды Краусс дал начало тому идеологическому мифу, который позволил рассматривать деятельность Гелиографической миссии основой проблематики видимого и сокрытого, заключенного в фотографии.

Выставка 1980 г. оказалась первым проектом, посвященным систематическому исследованию Гелиографической миссии [12]. При этом следует отметить, что на выставке были представлены не только и не столько оригинальные фотографии, сколько более поздние отпечатки с оригинальных негативов. Выставка обозначила факт исчезновения уникального материала, который на протяжении XIX столетия так и не был по-настоящему распечатан и опубликован. Изучение снимков Гелиографической миссии обозначило вопрос невидимого в фотографии как аналитическую проблему [14].

Охрана исторического наследия и Комиссия по охране памятников

Гелиографическая миссия сегодня известна как первый государственный проект в области фотографии, связанный с охраной и фотофиксацией архитектурных памятников. Летом 1851 г. Комиссия по историческим памятникам [15, 16] поручила пяти фотоаппаратистам – Гюставу Ле Грею, Ипполиту Баярду, Анри Ле Секу, Эдуарду Бальдю и Огюсту Местралу «собрать фотоаппаратные рисунки определенного количества исторических зданий» [2]. Инициатива создания этого проекта принадлежала Комиссии по историческим памятникам, которая была учреждена под началом Проспера Мериме [2] и которая, в свою очередь, пришла на смену революционному Комитету по делам искусств.

Традиция охраны памятников во Франции – и это хорошо известный факт – восходит к XVIII столетию и связана с событиями Великой французской революции [15. Р. 18]. По инициативе Шарля Мориса де Тайлера на 1790 г. французское правительство приняло декрет о создании Комиссии по охране памятников [15. Р. 21]. Задачей Комиссии было изучение памятников, искусства и наук [17. Р. 25].

Условным итогом деятельности Тайлера стало не только создание формальной системы охраны исторического наследия (Комиссии и сопутствующих ей институций), но и формирование концепции сохранения памятников как таковой. Здесь представляются важными два аспекта. Первый – возникновение самой идеи защиты исторического наследия. Второй – формирование концепции исторического памятника – и как особого государственного статуса, и как специфической идеологии, связанной с категориями произведения и авторства.

Идея охраны исторического наследия подразумевала признание ценности как исторического прошлого, так и связанных с ним артефактов. Сентиментальный взгляд на исторический ландшафт не был открытием XVIII столетия. Прошлое было окружено идеалистическим мифом, самое позднее со времен античности, и приобрело специфический статус в эпоху Романтизма. В условиях революционной Франции интерес к историческому наследию имел особое значение: в силу сопротивления новому и привилегии старого, романтический историзм рубежа XVIII и XIX вв. был скорее формой сопротивления идеологии революционного времени, нежели формой его поддержки. Романтизм прошлого не только подразумевал революционную доктрину сопротивления буржуазным нормам, но и формировал идеальный образ минувшего: консервативный миф о старых добрых временах. Обращение к утраченному подразумевало сопротивление времени и обстоятельствам.

Другой аспект внимания к историческому наследию – смещение идеологических приоритетов. Идея спасения исторических памятников подразумевала интерес к древности как таковой. Это означало смещение смысловых акцентов: если до второй половины XVIII столетия смысловой ценностью обладала, прежде всего, классическая культура, то концепция исторического памятника подразумевала интерес к древности как таковой. В поле зрения попадали как архаические памятники, так и средневековое наследие Франции, которое до этого момента оставалось на периферии или за пределами внимания как профессионалов, так и общественного мнения.

Деятельность Комиссии и появление категории исторического памятника подразумевали идентификацию Средневековья как ценности. Миф античного наследия был дополнен и поддержан сентиментальным началом Средневекового романтизма. Основной перечень эпизодов, связанных с охраной памятников рубежа XVIII и XIX вв., – это, прежде всего, включение в охранный пантеон объектов Средневековья и раннего Возрождения. Здесь перечень будет пространным и разнообразным: от попытки спасения галереи Королей парижского Нотр-Дама до реставрации аббатства Клюни в 1832 г. и затянувшихся до конца XIX в. переговоров по поводу музейного хранения цикла шпалер «Дама с единорогом» (вторая половина XV в.). Знаменитый цикл шпалер был передан в музей только в 1882 г.

Исторический памятник как концепция

Смена ориентиров была связана не только с инверсией идеологического вектора, когда в центре внимания оказались и античные, и средневековые монументы. Идея исторического наследия и исторического памятника подразумевала ценность древности как таковой. Прошлое обладало привилегией перед настоящим, было его утопическим идеалом [18. С. 115]. Деятельность Комиссии и концепция исторического памятника представляли прошлое идеальным прототипом настоящего. Традиционное было обозначено феноменом, обладающим абсолютной ценностью и преимуществом перед настоящим. Концепция исторического памятника подразумевала представление прошлого как ностальгического идеала и утопии.

Для Франции это смещение акцентов означало, прежде всего, интерес к романской архитектуре, готике и раннему Ренессансу. Это, в свою очередь, обозначило последовательный интерес к национальной культуре. Несмотря на обилие и относительно неплохую сохранность античности во Франции, количество памятников и их сохранность на фоне объектов более позднего времени были относительно невелики. Основной исторический ландшафт французских древностей формировали готика и романская архитектура. Интерес к историческим памятникам, провозглашенный в последние годы XVIII в., по умолчанию подразумевал обращение к средневековой архитектуре.

Средневековая архитектура составляла основной массив исторического наследия. Она сохранилась лучше, нежели античные древности, и была частью повседневного ландшафта многих французских территорий. Требующие реставрации утраты средневековых памятников были заметнее в реалиях французского городского пространства. Охрана исторических памятников подразумевала не только интерес к древнему или антикварному, но и интерес к французскому. Идея исторического памятника оставалась обращением не только к условному прошлому или к абстрактной древности. Она была связана с национальной традицией и оказалась ревизией концепции национального.

Рубеж XVIII–XIX вв. стал итоговым периодом формирования концепции национальных культур. Этот процесс, связанный с формированием национальных государств, в XVIII в. оказался поддержан созданием пантеона национальных культур. Период со второй половины XVIII по первые десятилетия XX в. можно считать как временем сложения национальных идентичностей [19. С. 59], так и временем первых попыток осмысления этого феномена. (Здесь в качестве примера можно привести концепцию английского

искусства, сформированную Джоном Рескиным, или идею немецкого чувства формы, обозначенную Вильгельмом Ворингером). Для Франции этот процесс во многом был связан с утверждением абсолютизма и классицизма. Обращение к средневековой традиции было частью формирования программы национального мифа и частью новой мифологии национальной культуры.

Охрана памятников, идея исторического монумента занимали в этом процессе не последнюю роль. Исторические памятники были частью национальной культуры. И если античные постройки могли быть соотнесены с универсальной традицией Римской империи, то готика выглядела формой противостояния внешнему влиянию и могла быть представлена как квинтэссенция национальной культуры. Концепция исторического памятника, связанная в большей степени с готическим ландшафтом, стала одним из инструментов поддержки французского национального мифа, способом обозначения национальной идентичности. Концепция исторического монумента была одним из критериев определения границ национальной культуры.

Наконец, идея сохранения исторического наследия в том виде, в котором она была инспирирована революционной комиссией, предполагала еще один важный аспект. Последовательная охрана памятников подразумевала интерес к серийному материалу и к сооружениям, которые были частью повседневного ландшафта. Идея исторического монумента была ориентирована на поддержание сохранившихся объектов. В данном случае важна не только принадлежность этих памятников средневековой (прежде всего) архитектуре. Важно, что объектами охраны становились памятники, включенные в городской ландшафт, в систему повседневной жизни: средневековые объекты, остававшиеся обыденной частью больших и малых населенных пунктов.

Это означало, что статус исторического монумента приобретали, во-первых, привычные объекты повседневного быта, а во-вторых – памятники, чье происхождение не было связано с первыми именами художественного мира. Деятельность Комиссии подразумевала, что статусом памятника могут обладать не только художественные раритеты или единичные столичные объекты. Понятие исторического памятника распространялось на объекты, которые в представлении обывателя были частью заурядной городской застройки. Типичны для своего региона и времени, соединенные с городским ландшафтом, иногда неотличимые от соседних построек здания были оценены как уникальные охранные единицы. Концепция, обозначенная системой охраны памятников, отдаленно напоминала интерес к серийному, заявленный Вальтером Бенямином. Этот принцип будет артикулирован в его работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» в 1936 г. [20]. И, если говорить о тиражном характере охранного материала не представляется возможным, то попытка освоения типического как уникального в концепции исторического памятника, вне всякого сомнения, имела место. Гелиографическая миссия поддержала эту фотографическую концепцию повторяемости, равно как и идею исторического памятника как серийного материала.

Концепция исторического памятника позволила включить в художественный ландшафт материал, не всегда обладающий безусловной художественной ценностью. Статус исторического монумента подчеркивал культурную значимость объектов, важность которых не всегда была очевидной. Идея

исторического памятника подразумевала присвоение уникальной ценности привычным, повседневным и, с точки зрения обывателя, заурядным объектам. Статус исторического монумента, как и фотография, был одним из способов обращения к типическому, одной из возможностей обращения к неочевидному и периферийному.

Исторический памятник и концепция произведения

Пересмотр статуса исторического объекта косвенно был ревизией концепции художественного произведения. На протяжении XVII–XVIII вв. т.е., в течение того периода, который принято называть классицизмом [21. С. 19], идея произведения искусства была связана с единичным объектом. Понятие произведения искусства распространялось на живопись, скульптуру и рисунок. В любом случае речь шла о локальном объекте, который можно было идентифицировать как законченную художественную форму. Такое понимание произведения отчасти было унаследовано от системы кабинета редкостей, положенной в основу современной системы музеев. Каждый объект представлял собой специфическую единицу, смысл которой заключался в ее уникальности или отклонении от нормы [22. С. 47].

Этот принцип классического понимания произведения искусства, в частности, приводит Мишель Фуко [23]. В своем хорошо известном тексте «Что такое автор?» Фуко говорит о том, что произведение принято представлять законченным монолитом, обладающим безусловной цельностью. Канонические представления о произведении, как правило, связаны с локальным хронологическим отрезком и ограниченным кругом авторов. Фуко иронично называет произведение «любопытным единством» [23. Р. 10], а также говорит о том, что произведение и целостность, которое оно обозначает, являются проблематичными [23. Р. 11].

Это сомнение, связанное с пониманием произведения как единства, было сформулировано во второй половине XX в. Фуко представил это наблюдение в рамках доклада 22 февраля 1969 г. в Колледж де Франс. В 1982 г. схожую идею сформулировала Розалинда Краусс в работе «Дискурсивные пространства фотографии» [3]. Она обратила внимание на тот факт, что концепция произведения (а также корпуса произведений автора) является крайне проблематичной для фотографии. Размышления о том, что является произведением, например, применительно к архиву Атже – один снимок или весь корпус изображений, обозначили проблематику произведения в фотографии.

Проблема произведения и его границ была артикулирована во второй половине XX в. Тем не менее концепция художественного произведения и проблематика его границ обсуждались и на протяжении XIX столетия. В частности, в первой половине XIX столетия была артикулирована идея Гезамткунстwerk или единого произведения искусства. Обозначенная в работах Карла Фридриха Трандорфа [24], она была поддержана в творческой концепции Рихарда Вагнера и Годфрида Земпера. Идея синтетического произведения искусства возникала в творчестве Готхольда Эфраима Лессинга, Людвиг Тика и Новалиса [25. Р. 129].

Утопическая концепция Гезамткунстwerk подразумевала специфическую концепцию произведения. Художественное произведение представлялось не отдельным изолированным объектом, а системной формой, которая объеди-

няла не только различные виды искусств, но и различные изобразительные компоненты. Гезамткунстверк использовал возможность объединения различных художественных категорий и форм. Ориентируясь на утопический фантом идеального произведения [26. Р. 29], Гезамткунстверк представлял категорию произведения как механизм соединения различных художественных форм.

Идея «единого произведения искусства» отчасти противостояла концепции изолированного начала или объекта. Гезамткунстверк подразумевал многослойность художественной формы, перспективу ее осознания как синтетического, а не монологического начала [27. Р. 16]. Систему исторического памятника было бы неверно рассматривать как прямой аналог единого произведения искусства. Тем не менее представление о художественном памятнике как о комплексе элементов находит свои параллели в концепции Гезамткунстверк.

Система исторического памятника подразумевает провозглашение синтетического объекта. Во-первых, он может быть сложным по своей структуре (т.е. состоять из нескольких условных предметов), во-вторых, объединять элементы, связанные с разными историческими периодами и хронологическими системами, и, в-третьих, связывать элементы разных категорий (от живописи и архитектурных деталей до топографии ландшафта). В любом случае речь идет о представлении многоуровневой системы, где принцип изолированного объекта заменен программой синтетического формата. Концепция исторического памятника представила произведение не автономным феноменом, связанным с локальной идентификацией объекта и авторства, а многозначной системой условных художественных единичностей.

Формат исторического памятника была неотделим от идеи художественного разнообразия и полифонии. Исторический памятник крайне редко мог быть понят как автономный локальный предмет, вещь, объект. Он всегда представлял собой комплекс зданий, элементов, форматов и как следствие – изобразительных идентичностей и художественных программ. Концепт исторического памятника утверждал художественную значимость как комплексную систему. Произведение в этом контексте переставало быть утвержденной законченной формой и представлялась как подвижная система, находящаяся в процессе постоянного развития и становления.

Идея исторического памятника подразумевала единство хронологических наслоений. Исторический памятник состоял из различных исторических образований, которые позволяли говорить о единстве изначальной концепции и замысла с большим трудом. Понимание этой неустойчивости или аморфности хорошо заметно в стремлении Проспера Мериме и Виолле-ле-Дюка очистить памятник от более поздних наслоений, или, напротив, акцентировать мифологию его изначальной формы [28]. Многократно подвергавшаяся критике концепция «реставрации», предложенная Виолле-ле-Дюком, была частью и условным отражением этой ситуации.

Виолле-ле-Дюк понимал реконструкцию исторического памятника как устранение поздних наслоений и артикуляцию аутентичного стиля. Подлинность этого стиля была не так важна (сегодня мы знаем, что многие элементы, предложенные Виолле-ле-Дюком, не приближали памятник к его первоначальному виду, а удаляли от него). Принципиально важными были два

момента. Во-первых, важной была идея устранения поздних изменений, сам факт которых говорит о понимании проблемы «многослойности» и аморфности исторического памятника как системы. Во-вторых, артикуляция стилистических элементов была своеобразной попыткой приведения объекта к единой художественной программе, что также говорит о понимании всех смысловых и художественных противоречий такой концепции, как «исторический памятник».

Проект Гелиографической миссии лишь усилил этот формат. Снятый на камеру в своем естественном состоянии памятник не позволял с легкостью провести умозрительное разделение ранних и поздних наслоений. А кроме того, миссия обозначила один из важных вопросов: понимание произведения применительно к фотографии и невозможность разделить кадр и объект. Гелиографическая миссия формировала произведение, основой которого был исторический памятник, и разграничить художественные акценты в этой системе было крайне тяжело или невозможно.

Комиссия по историческим памятникам: Проспер Мериме

В 1795 г. был создан Музей французских монументов, в котором его основатель, историк Александр Ленуар, собирал спасенные от разрушения в годы революции скульптуры и архитектурные фрагменты [29]. В 1816 г. указом Людовика XVIII музей был закрыт, а коллекция расформирована, вернувшись в старые соборы и церкви или пополнив собрания таких музеев, как Лувр (в 1824 г.), Версаль (1836).

В том же 1816 г. Александром де Лабордом была предпринята одна из первых попыток создать каталог французских памятников. Тогда был составлен один из первых перечней французских монументов. В 1830 г. была учреждена должность инспектора исторических памятников. Эту должность занял историк, профессор Сорбонны Франсуа Гизо [30]. Его заместителем и вторым инспектором был назначен Проспер Мериме, который оставался на этой должности на протяжении двадцати семи лет [31]. 27 мая 1833 г. Адольф Тьер, занимавший тогда должность министра внутренних дел, назначил Проспера Мериме генеральным инспектором Комиссии по историческим памятникам [31]. В 1837 г. Мериме возглавил Комиссию по историческим памятникам [6].

Должность генерального инспектора Мериме будет занимать до 1860 г., когда на этом посту его сменит Эмиль Бесвильвальд. Мериме продолжит участвовать в Комиссии по историческим памятникам вплоть до 1868 г. В 1840 г. Проспер Мериме опубликовал официальный список исторических памятников Франции [31], который содержал 934 записи. К 1848 г. перечень был увеличен и состоял из 2 800 наименований.

Вопрос об использовании фотографии в работе Комиссии по охране памятников возник практически сразу после формального изобретения фотографического процесса – т.е., после получения Дагером патента в 1839 г. Полагают, что в 1843 г. французский архитектор и реставратор Феликс Дюбан обратился к Ипполиту Баяру (1801–1887) и Франсуа Августу Ренару (1806–1890) с просьбой сделать дагерротип замка Блуа до реставрации. Кадры Гелиографической миссии были сосредоточены на изображении предмета как вещи [31].

Высокая стоимость создания дагерротипа и технологическая сложность процесса не позволили массово использовать фотографическое изображение на ранней стадии существования фотографии или говорить о применении фотографических техник в государственных проектах. Тем не менее фотографические техники были обозначены как рекомендуемые – об этом свидетельствует циркуляр, составленный в декабре 1848 г. Проспером Мериме и Виолле-ле-Дюком и принятый к использованию в 1849 г. Развитие позитивно-негативного процесса и распространение бумажной фотографии облегчили процесс обращения к фотографическим техникам в процессе охраны памятников. В 1851 г. Комиссией по историческим памятникам была создана фотографическая группа, целью которой стала фиксация архитектурных памятников в разных регионах Франции [1. Р. 71].

Список источников

1. *Васильева Е.* Город и Тень. Образ города в художественной фотографии XIX–XX веков. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2013. 280 с.
2. *Mondenard A.* La Mission héliographique : Cinq photographes parcourent la France en 1851. Paris : Monum, Éditions du patrimoine, 2002. 320 p.
3. *Krauss R.* Photography's Discursive Spaces: Landscape/View // *Art Journal*. 1982. Vol. 42, № 4. The Crisis in the Discipline (Winter). P. 311–319.
4. *Rouillé A.* La Photographie: entre document et art contemporain. Paris : Gallimard, 2005. 704 p.
5. *Васильева Е.* Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // *Международный журнал исследований культуры*. 2020. № 1 (37). С. 65–86.
6. *Mondenard A.* La Mission héliographique : mythe et histoire // *Études photographiques*. 2 Mai 1997. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127> (accessed: 10.07.2023).
7. *Marbot B.* À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au présent. Paris : Bibliothèque nationale, 1979.
8. *Marbot B.* After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848–1900) from the Bibliothèque Nationale. New York : MOMA, 1980. 187 p.
9. *Lécuyer R.* Histoire de la photographie. Paris : SNEP-Illustration, 1945. 455 p.
10. *Gernsheim A., Gernsheim H.* The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914. Londres ; New York ; Toronto : Oxford University Press, 1955. 395 p.
11. *Newhall B.* The History of Photography: From 1839 to the Present. New York : The Museum of Modern Art, 1937. 240 p.
12. *Christ Y., Néagu P. et al.* La Mission héliographique, photographies de 1851. Paris : Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés, 1980. 220 p.
13. *Васильева Е.* 36 эссе о фотографах. СПб. : Пальмира, 2022. 255 с.
14. *Степанов М.* Воображение фотографии // *Международный журнал исследований культуры*. 2022. № 4 (49). С. 148–151.
15. *Bercé F.* Des monuments historiques au patrimoine du XVIIIe siècle à nos jours, ou «Les égarements du cœur et de l'esprit». Paris : Flammarion, 2000. 225 p.
16. *Auduc A.* Le budget des Monuments historiques 1830–1920: les moyens d'une politique de protection // *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 1er semestre. 2002. № 3. P. 75–102.
17. *Choay F.* L'Allégorie du patrimoine. Paris : Éd. du Seuil, 1992. 273 p.
18. *Гройс Б.* О Новом // *Утопия и обмен*. М. : Знак, 1993. С. 113–244.
19. *Васильева Е.* Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // *Человек. Культура. Образование*. 2020. № 3 (37). С. 57–72.
20. *Benjamin W.* L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) // *Zeitschrift für Sozialforschung*. 1936. № 5, Heft 1. S. 40–66.
21. *Даниэль С.* Картина классической эпохи (Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века). М. : Искусство, 1986. 220 p.

22. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М. : Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.
23. Foucault M. L'Archéologie du savoir. Paris : Éditions Gallimard, 1969. 288 p.
24. Trahdorff K.F.E. Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. 2 Bde. Berlin : Maurer, 1827.
25. Bergande W. The creative destruction of the total work of art. From Hegel to Wagner and beyond // The death and life of the total work of art / eds. C. Ruhl, C. Dähne, H. Rixt. Berlin : Jovis, 2014. P. 128–145.
26. Krejci H., Arco A., Steinbrügge B. Utopia Gesamtkunstwerk. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012. 242 p.
27. Szeemann H. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog. Zürich : Kunsthaus, 1983. 511 p.
28. Plata M. de la, Diaz A., Cruz F. Between Le Duc and Mérimée. Talking about Vézelay // Structures and Architecture: Concepts, Applications and Challenges. London : Taylor & Francis Group, 2013. P. 1972–1979.
29. Bresc-Bautier G., Chancel-Bardelot B. Un musée révolutionnaire: le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir. Paris : Louvre editions, 2016. 384 p.
30. Richter M. Tocqueville and Guizot on democracy: from a type of society to a political regime // History of European Ideas. 2004. № 30. P. 61–82.
31. Darcos X. Prosper Mérimée. Paris : Flammarion, 1998. 544 p.
32. Васильева Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 2. С. 275–294.

References

1. Vasilieva, E. (2013) *Gorod i Ten'. Obraz goroda v khudozhestvennoy fotografii XIX–XX vekov* [City and Shadow. The image of the city in artistic photography of the 19th – 20th centuries]. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
2. Mondenard, A. (2002) *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine.
3. Krauss, R. (1982) Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*. 42(4). pp. 311–319.
4. Rouillé, A. (2005) *La Photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
5. Vasilieva, E. (2019) Rannaya gorodskaya fotografiya: k probleme ikonografii prostranstva [Early City Photography: On the Iconography of Space]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 4[37]. pp. 65–86. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00052
6. Mondenard, A. (1997) La Mission héliographique : mythe et histoire. *Études photographiques*. 2nd May. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127> (Accessed: 10th July 2023).
7. Marbot, B. (1979) *À l'origine de la photographie, le calotype au passé et au présent*. Paris: Bibliothèque nationale.
8. Marbot, B. (1980) *After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848–1900) from the Bibliothèque Nationale*. New York: MOMA.
9. Lécuyer, R. (1945) *Histoire de la photographie*. Paris: SNEP-Illustration.
10. Gernsheim, A. & Gernsheim, H. (1955) *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*. London; New York; Toronto: Oxford University Press.
11. Newhall, B. (1937) *The History of Photography: From 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art.
12. Christ, Y., Néagu, P. et al. (1980) *La Mission héliographique, photographies de 1851*. Paris: Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés.
13. Vasilieva, E. (2022) *36 esse o fotografakh* [36 essays about photographers]. St. Petersburg: Palmira.
14. Stepanov, M. (2022) Vobrazhenie fotografii [Imagination of photography]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 4(49). pp. 148–151.
15. Bercé, F. (2000) *Des monuments historiques au patrimoine du XVIIIe siècle à nos jours, ou "Les égarements du cœur et de l'esprit."* Paris: Flammarion.
16. Auduc, A. (2022) Le budget des Monuments historiques 1830–1920: les moyens d'une politique de protection. *Livraisons d'histoire de l'architecture, 1er semestre*. 3. pp. 75–102.
17. Choay, F. (1992) *L'Allégorie du patrimoine*. Paris: Éd. du Seuil.

18. Groys, B. (1993) *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow: Znack. pp. 113–244.
19. Vasilieva, E. (2020) Natsional'naya romantika i internatsional'nyy stil': k probleme identichnosti v sisteme finskogo dizayna [National romance and international style: On the identity in the Finnish design system]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*. 3(37). pp. 57–72.
20. Benjamin, W. (1936) L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit). *Zeitschrift für Sozialforschung*. 5(1). pp. 40–66.
21. Daniel, S.M. (1986) *Kartina klassicheskoy epokhi (Problema kompozitsii v zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII veka)* [Painting of the classical era (The problem of composition in Western European painting of the 17th century)]. Moscow: Iskusstvo.
22. Vasilieva, E. (2019) *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and Non-Logical Form]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
23. Foucault, M. (1969) *L'Archéologie du savoir*. Paris, Éditions Gallimard.
24. Trahdorff, K.F.E. (1827) *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*. 2 Bde. Berlin: Maurer.
25. Bergande, W. (2014) The creative destruction of the total work of art. From Hegel to Wagner and beyond. In: Ruhl, C., Dähne, C., Rixt, H. (eds) *The Death and Life of the Total Work of Art*. Berlin: Jovis. pp. 128–145.
26. Krejci, H., Arco, A. & Steinbrügge, B. (2012) *Utopia Gesamtkunstwerk*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
27. Szeemann, H. (1983) *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungs-Katalog*. Zürich: Kunsthau.
28. Plata, M. de la, Diaz, A. & Cruz, F. (2013) Between Le Duc and Mérimée. Talking about Vézelay. *Structures and Architecture: Concepts, Applications and Challenges*. London: Taylor & Francis Group. pp. 1972–1979.
29. Bresc-Bautier, G. & Chancel-Bardelot, B. (2016) *Un musée révolutionnaire: le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*. Paris: Louvre editions.
30. Richter, M. (2004) Tocqueville and Guizot on democracy: from a type of society to a political regime. *History of European Ideas*. 30. pp. 61–82.
31. Darcos, X. (1998) *Prosper Mérimée*. Paris: Flammarion.
32. Vasilieva, E. (2022). Fotografiya: k probleme veshchi [Photo: On the thing]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 12(2). pp. 275–294.

Сведения об авторе:

Васильева Е.В. – канд. искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: ev100500@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Vasilyeva E.V. – Ph.D. in Arts, associate professor of St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ev100500@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.07.2023;
одобрена после рецензирования 01.12.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 19.07.2023;
approved after reviewing 01.12.2023; accepted for publication 15.02.2025.

Научная статья

УДК 304.4+304.5

doi: 10.17223/22220836/57/2

ФЕНОМЕН ЧРЕЗМЕРНОГО ТУРИЗМА В ПАРАДИГМЕ ЭКОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Елена Викторовна Водопьянова¹,
Лариса Александровна Коробейникова²

¹ *Институт Европы Российской академии наук, Москва, Россия*

² *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

¹ *veritas-41@yandex.ru*

² *kla-15@yandex.ru*

Аннотация. Цель работы состоит в том, чтобы рассмотреть реальность чрезмерного туризма сквозь призму экологии культуры / культурной экологии. При этом парадигма экологии культуры используется как способ исследования изменяющихся отношений между социумом и окружающей средой в постиндустриальном мире. Матрица экологии культуры позволяет показать, что у чрезмерного туризма формируются альтернативы, раскрывающие себя не только через бережение природы, но и благодаря постепенной перенастройке массового сознания с технократических на биологические приоритеты.

Ключевые слова: культурная экология / экология культуры, чрезмерный туризм, культурное наследие, тренды, информационное общество

Для цитирования: Водопьянова Е.В., Коробейникова Л.А. Феномен чрезмерного туризма в парадигме экологии культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 18–24. doi: 10.17223/22220836/57/2

Original article

THE PHENOMENON OF EXCESSIVE TOURISM IN THE PARADIGM OF CULTURAL ECOLOGY

Elena V. Vodopyanova¹, Larisa A. Korobeynikova²

¹ *Institute of Europe of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation*

² *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

¹ *veritas-41@yandex.ru*

² *kla-15@yandex.ru*

Abstract. The main purpose of the work is to consider the phenomenon of excessive tourism in the paradigm of cultural ecology. The methodology of the sociocultural approach is used for the analysis in the article. The phenomenon of cultural ecology / cultural ecology is considered in the context of its conceptual evolution in the Russian and Western scientific traditions. The paradigm of cultural ecology is considered as a way to study the changing relations between society and the environment in the post-industrial world. It is proved that the ecology of culture appears as the preservation of the latter not only through conservation

of nature, but also through overcoming excessive tourism. It is indicated that modern trends in the management of cultural heritage are aimed at the co-evolution of culture and nature, which eliminates their traditional opposition. The need to integrate environmental and social factors in the preservation of cultural heritage is illustrated by examples of the negative impact of tourism on key tourist locations. It is shown that modern culture, as a social phenomenon, is evolving towards optimizing interaction with the natural environment, and classical culture is gradually losing the dominant artificial origin in it. It is also emphasized that the status of modern culture in the context of cultural ecology corresponds to the trends in the development of the information society with an emphasis on “green” technologies. The hypothesis is put forward that it is the matrix ecology of culture that allows us to show that excessive tourism forms alternatives that reveal themselves not only through nature conservation, but also through the gradual reconfiguration of mass consciousness from technocratic to biological priorities. Accordingly, the embeddedness of excessive tourism in the logic of an overconsumption society may be replaced by a vector of dominance of a healthy lifestyle within the framework of sustainable development with biological dominance in the world picture. This will mean a restructuring of the established traditional “format of impressions” underlying the current excess tourism.

Keywords: cultural ecology/ecology of culture, cultural heritage, excessive tourism, trends, information society

For citation: Vodopyanova, E.V. & Korobeynikova, L.A. (2025) The phenomenon of excessive tourism in the paradigm of cultural ecology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 18–24. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/2

Вхождение во вторую четверть XXI в. постепенно обращает в свою противоположность такие однозначно позитивные на момент их возникновения реалии, как глобализация и возникшее общество мобильности, а также массовый туризм. Как известно, к появлению последнего привели такие факторы, как:

- начавшееся с шестидесятых годов XX в. в индустриальных странах масштабирование гражданской авиации, а также всеобщее распространение оплачиваемых отпусков;
- расширение до промышленных масштабов такой отрасли цивилизации услуг, как туризм, что позволило значительно снизить стоимость путешествий;
- становление «второй волны туризма» уже в XXI в., когда к западным путешественникам добавились туристы из азиатских стран;
- появление новых низкобюджетных моделей туризма крупного масштаба, таких как low cost транспорт, а также сервисы аренды жилья, такие, как, например, молодежные хостелы, предлагающие доступные по цене сервисы, проживание в апартаментах посредством Airbnb, общедоступность самостоятельного бронирования в сети в целом. Однако в этом процессе предсказуемо произошел переход количественных изменений в качественные, а массовый туризм превратился в избыточный / чрезмерный туризм. С его последствиями столкнулись, в частности, Киото и Дубровник, Гонконг и Малага, Таиланд и Мальдивы, а также множество других наиболее знаковых всемирных туристических локаций.

Туризм: негативное против позитивного

Чрезмерный туризм имеет существенные отличия от массового туризма. Избыточный / чрезмерный туризм является маркером для всех отрицательных воздействий, связанных с туристической деятельностью, который вклю-

чает «использование природных экологических благ туристических направлений, разрушение их культурных достопримечательностей и негативное воздействие на их социальную и экономическую среду» [1]. Что касается термина «чрезмерный туризм», то он является достаточно новым и используется всего около десяти лет. Появлению подобной дефиниции предшествовало становление еще в семидесятые годы XX в. двойственной позитивно-негативной трактовки туризма. А в 1973 г. К. Каспар [2] предложил термин «экология туризма», однако он не получил дальнейшего развития. Вероятно, это можно объяснить недостаточно укорененной на тот момент парадигмой тотальной экологизации, повсеместно актуализированной в настоящее время.

Очевидно, что интенсивное туристическое давление негативно сказывается как на культурном наследии, так и на природном ландшафте. Это проявляется в загрязнении окружающей среды, чрезмерном уровне шума, износе и повреждении памятников, актах вандализма, пробках на дорогах, нехватке парковочных мест, увеличении стоимости жизни, перегрузке коммунальных и энергетических сетей, а также в росте преступности. В частности, в Венеции это давление особенно заметно в том, что за последние пятьдесят лет численность местного населения сократилась на две трети [3. Р. 374–376]. Например, сегодня там планируют заменить традиционные венецианские вапоретто новыми экологичными водными автобусами с минимальным воздействием на окружающую среду, а также перенести причальную инфраструктуру для круизных лайнеров за пределы центра города, чтобы предотвратить ущерб, наносимый лагуне волнами от них.

Как раз в попытках описать подобные ситуации начал использоваться термин «чрезмерный туризм», а антитуристическими (дискриминационными в отношении туристов) движениями при этом стала активно продвигаться стратегия *Trexit* (Трексит), вызывающая очевидные аналогии с *Brexit* (Брексит) – прекращением членства Великобритании в Европейском союзе. Ясно, что такие меры далеки от рациональности. Важно найти разумный компромисс и разработать комплексные решения, которые помогут, сберегая культуру, сохранить и природу, несмотря на избыточное туристическое давление. В целом устойчивое управление всемирным культурным наследием с учетом экологического аспекта требовало значительных улучшений. Так возникло понятийное и концептуальное противостояние «чрезмерному туризму» в виде позитивного устойчивого туризма.

Долгое время риски, связанные с природными факторами, в отношении культурного наследия недооценивались, а выгоды от его использования воспринимались исключительно положительно, так как они способствовали развитию экономики, созданию рабочих мест и обеспечению финансовых ресурсов для сохранения объектов культуры. «Ныне комплекс социальных измерений наследия, вкупе с природными, дает множество оснований для их амбивалентного восприятия: так, вероятность неоднозначной оценки наиболее высока для туризма, объектов, предназначенных для посещения и ознакомления, а также в отношении транспортной инфраструктуры» [4. Р. 387]. Последняя, повышая доступность культурного наследия, при этом одновременно оставляет значительный углеродный след. В меньшей степени противоречивые оценки касаются инфраструктуры для посетителей, изменений в

местном сообществе, а также аспектов коммерческого использования объектов наследия.

Таким образом, экология культурного наследия пока что представляет собой процесс, который еще не достиг состояния равновесия. Более того, в некоторых случаях достичь такого баланса может оказаться невозможным.

Желаемая синергия между социальными и природными факторами наследия, а также воздействием на наследие изменений климата, техногенных загрязнений и природных катастроф пока не имеет ясных и однозначных ориентиров. Тем не менее даже это обстоятельство служит весомым аргументом для дальнейшего развития парадигмы экологии культуры, в частности, применительно к современным туристическим реалиям. При таком теоретическом конструировании феномен туризма можно анализировать более емко, в координатах социума в целом, нежели только в дисциплинарной матрице формирующейся экологии туризма.

Перепроектирование избыточного туризма в рамках экологии культуры

Чрезмерный туризм проистекает из избыточного потребления, когда стандарты последнего расширяются до впечатлений, локаций, а также в рамках становления культа скорости, противостоящего «медленной жизни» прежних эпох. С другой стороны, массовизация и избыточность путешествий входит в противоречие с современной тенденцией к индивидуализации потребления. На этом пути парадигма экологии культуры как раз и может оказаться весьма востребованной, поскольку она:

- во-первых, помогает продвигать так называемый недостаточный (противостоящий чрезмерному) туризм. Недостаточный туризм предполагает меньшую антропологическую нагрузку и нацелен на продвижение как альтернативных, а значит, объективно не столь загруженных направлений для путешествий, так и менее популярных времен года для поездок и отдыха. Так недостаточный туризм обретает черты туризма позитивного;

- во-вторых, распространение парадигмы экологии культуры будет продуцировать постепенный отход от приоритетов чрезмерного потребления в целом.

Хотя нарастает количество исследований, посвященных экологическому измерению культуры, а экологическая лексика ныне используется практически во всех социально-гуманитарных науках, необходимо констатировать, что все еще отсутствует даже понятийный консенсус по данной проблеме. Несмотря на эти объективные сложности, ученые активно обсуждают вопросы сетевой, цифровой, политической и других видов экологии.

По мнению ряда ученых [5, 6, 8], дисциплинарная матрица экологии культуры рассматривает последнюю как экосистему в целом, а культурная экология есть раздел экологии, который сосредоточен на изучении процессов адаптации к природе и социальной среде [9]. В данном контексте экология культуры и культурная экология рассматриваются как синонимы, поскольку в обоих случаях термин обозначает адаптационные механизмы, характерные для существования в информационном обществе.

В процессе эволюции культурной экологии, начиная с момента ее зарождения в 1950-х гг. в контексте антропологии и археологии, к концу XX в. и особенно в начале XXI в. сформировалась новая культурно-экологическая

парадигма, утверждающая взаимозависимость культуры и природы. В рамках этой парадигмы важно подчеркнуть следующие положения, которые имеют особое значение для нашего анализа:

- данная версия экологии способна пролить свет на особенности динамики культурных процессов;
- каждая культура разработала уникальную структуру для эффективного взаимодействия с окружающей средой, исходя из имеющихся ресурсов;
- всякая культура обладает собственным образом мышления.

Стремясь систематизировать употребление данного термина, в работе «Создание окружающей среды: культурные экосистемы креативных людей и мест» исследователи отметили три основных способа его использования, относящиеся [8. Р. 10]:

- к состоянию мира, т.е. к актуальной культурной реальности;
- к описательной и аналитической перспективе, включающей обширные знания о культуре, накопленные в рамках парадигмы «экологии культуры»;
- к организационно-управленческому аспекту, охватывающему культурную политику и практику.

Последняя из трактовок наиболее точно описывает предмет рассмотрения данной статьи, в фокусе которой находится ряд экологически детерминированных туристических практик.

Отечественная исследовательская традиция анализа феномена экологии культуры / культурной экологии берет свое начало от работ академика Д.С. Лихачева, который полагал, что «экология культуры изучает органическое единство и равновесие всех сторон человеческой культуры. Она есть учение о сохранении культурного наследия и вечных ценностей культуры» [5. С. 93, 94]. Таким образом, российская интерпретация экологии культуры ориентирована на социокультурное направление анализа, а не на эволюционное, где культура воспринимается как живой организм [6, 7]. Стоит отметить, что в российской научной традиции экология культуры до сих пор рассматривается как новое научное направление.

В третьем десятилетии XXI в. экология культуры приобрела качественно новые черты, связанные с поддержкой социальных изменений, вызванных переходом к «зеленым технологиям». При этом, несмотря на разнообразие подходов к определению культуры, ее неизменной сущностью всегда было развитие и продолжение природы, так называемая «вторая природа», а также искусственность и технологии адаптации к естественным условиям. Сегодня эта адаптация принимает выраженное экологическое измерение, где общество, с одной стороны, создает собственную культурную среду, а с другой – адаптируется к изменениям, происходящим в ней.

Исследование противостояния ущербу, наносимому наследию, в рамках экологии культуры активно развивается в последние годы и охватывает различные аспекты, среди которых:

- анализ негативного влияния туризма, включая феномен чрезмерного туризма, который угрожает экологическому состоянию туристических зон;
- амбивалентная оценка антропогенных факторов в контексте сохранения наследия;
- выявление влияния климатических изменений на объекты культурного наследия;

– разработка системных мер по управлению рисками стихийных бедствий вблизи объектов культурного наследия.

Одновременно экология культуры позволяет описать будущие изменения культуры, направленные на усиление значимости именно биологической картины мира. Последняя включает в себя повышение устойчивости к неблагоприятным условиям, механизмы адаптации к окружающей среде и понимание развития как борьбы за ресурсы. Такой подход способствует постепенному медленному переходу массового сознания от индустриальных технологий покорения природы к приоритету естественнонаучного мировоззрения, противостоящему традиционным физико-математическим и техническим моделям, считаемым апогеем искусственного. Современная культура как социальное явление движется в сторону оптимизации взаимодействия с природной средой, в то время как классическая культура уходит от доминирующей роли искусственного в связи с развитием информационного общества и распространением «зеленых» технологий.

Таким образом, именно дисциплинарная матрица экологии культуры позволяет показать, что у чрезмерного туризма формируются альтернативы, раскрывающие себя не только через сбережение природы, но и благодаря постепенной перенастройке массового сознания с технократических на биологические приоритеты. Соответственно, встроенность чрезмерного туризма в логику общества избыточного потребления может смениться вектором доминирования здорового образа жизни и позитивного туризма в рамках устойчивого развития с биологическим доминированием в картине мира. Это будет означать перепрограммирование сложившегося традиционного «формата впечатлений», лежащего в основе нынешнего избыточного туризма.

Список источников

1. *Mihalic T.* Conceptualising overtourism: A sustainability approach // *Annals of Tourism Research*. 2020. Vol. 84. URL: <https://doi.org/10.1016/j.annals.2020.103025> (accessed: 11.09.2024).
2. *Kaspar C.* Fremdverkehrsoekologie – eine neue Dimension der Fremdenverkehrslehre. (Tourism ecology – a new dimension of tourism science) // *Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von P. Bernecker*. Wien, 1973. P. 139–143.
3. *Seraphin H., Sheeran P., Pilato M.* Over-tourism and the fall of Venice as a destination // *Journal of Destination Marketing & Management*. 2018. Vol. 9. P. 374–376. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jdmm.2018.01.011> (accessed: 13.09.2024).
4. *Falk M., Hagsten T.* Factors with ambiguous qualities for Cultural World Heritage Sites // *Journal of Cultural Heritage*. 2024. Vol. 66. P. 384–391. URL: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2023.12.09> (accessed: 12.09.2024).
5. *Лихачев Д.С.* Русская культура. М. : Искусство, 2020. 440 с.
6. *Лунец Е.Ю.* Культурная экология: современные аспекты исследования этнической культуры // *Научная мысль Кавказа*. 2017. № 4. С.42–46.
7. *Экология культуры*. М. : Ленанд, 2019. 320 с.
8. *Gross J., Wilson N.* Creating the Environment: The Cultural Eco-systems of Creative People and Places. 2019. URL: https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/113962091/Gross_Wilson_2019_Creating_the_Environment_FINAL_WEB.pdf (accessed: 12.09.2024).
9. *Cacciotti R., Kaiser A., Sardella A., De Nuntiis P., Drdácý M., Hanus C., Bonazza A.* Climate change-induced disasters and cultural heritage: Optimizing management strategies in Central Europe // *Climate Risk Management*. 2021. Vol. 32. URL: <https://doi.org/10.1016/j.crm.2021.100301> (accessed: 12.09.2024).

References

1. *Mihalic, T. (2020) Conceptualising overtourism: A sustainability approach. Annals of Tourism Research*. 84. [Online] Available from: <https://doi.org/10.1016/j.annals.2020.103025> (Accessed: 11th September 2024).

2. Kaspar, C. (1973) Fremderverkehrsoekologie – eine neue Dimension der Fremdenverkehrslehre. In: *Festschrift zur Vollendung des 65. Lebens-jahres von P. Bernecker*. Wien: [s.n.]. pp. 139–143.
3. Seraphin, H., Sheeran, P. & Pilato, M. (2018) Over-tourism and the fall of Venice as a destination. *Journal of Destination Marketing & Management*. 9. pp. 374–376. DOI: 10.1016/j.jdmm.2018.01.011
4. Falk, M. & Hagsten, T. (2024) Factors with ambiguous qualities for Cultural World Heritage Sites. *Journal of Cultural Heritage*. 66. pp. 384–391. DOI: 10.1016/j.culher.2023.12.09
5. Likhachev, D.S. (2020) *Russkaya kul'tura* [Russian Culture]. Moscow: Iskustvo.
6. Lipets, E.Yu. (2017) Kul'turnaya ekologiya: sovremennye aspekty issledovaniya etnicheskoy kul'tury [Cultural ecology: modern aspects of the study of ethnic culture]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza*. 4. pp. 42–46.
7. Nazarov, A.G. (ed.) (2019) *Ekologiya kul'tury* [Ecology of Culture]. Moscow: Lenand.
8. Gross, J. & Wilson, N. (2019) *Creating the Environment: The Cultural Eco-systems of Creative People and Places*. [Online] Available from: https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/113962091/Gross_Wilson_2019_Creating_the_Environment_FINAL_WEB.pdf (Accessed: 12th September 2024).
9. Cacciotti, R., Kaiser, A., Sardella, A., De Nuntiis, P., Drdácý, M., Hanus, C. & Bonazza, A. (2021) Climate change-induced disasters and cultural heritage: Optimizing management strategies in Central Europe. *Climate Risk Management*. 32. DOI: 10.1016/j.crm.2021.100301

Сведения об авторах:

Водопьянова Е.В. – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела социально-политических исследований Института Европы Российской академии наук (Москва, Россия). E-mail: veritas-41@yandex.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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Vodopyanova E.V. – Institute of Europe of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: veritas-41@yandex.ru

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

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 04.10.2024;
одобрена после рецензирования 10.10.2024; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 04.10.2024;
approved after reviewing 10.10.2024; accepted for publication 15.02.2025.

Original article

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/57/3

THE ROLE OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MODERN DESIGN: THEORETICAL CONSIDERATIONS

Dmitry V. Galkin¹, Weng Wei²

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

¹ *gdv_t@mail.ru*

² *vivianglia2022@outlook.com*

Abstract. This paper explores the role of artificial intelligence (AI) in modern design, particularly focusing on the theoretical foundations of delegation of functional tasks. It begins by discussing the agency of things from an object-oriented approach and how it relates to AI. The concept of delegation is examined in detail, considering its meaning and implications for design. The capabilities of AI are analyzed, and different levels of AI development are presented. The paper then delves into the shift from humanism to non-humanism in design, highlighting the changes brought about by generative AI, such as deep human-computer collaboration, data as a core resource, and systematic innovation. It also addresses issues like data quality, design originality, and the integration of AI in various design aspects. Additionally, it touches on AI governance and the influence of object-oriented ontology (OOO) on design thinking. Finally, it concludes that design should aim to maximize the quality of human-centered lives, while also acknowledging the growing importance of design synergy in complex cultures.

Keywords: generative design, artificial intelligence, delegation, non-human agents, object-oriented approach

For citation: Galkin D.V. & Weng Wei (2025). The role of generative artificial intelligence in modern design: theoretical considerations. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 57. pp. 25–39. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/3

Научная статья

РОЛЬ ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Дмитрий Владимирович Галкин¹, Вэн Вэй²

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

¹ *gdv_t@mail.ru*

² *vivianglia2022@outlook.com*

Аннотация. В статье исследуется роль генеративного искусственного интеллекта в современном дизайне, особенно сосредоточив внимание на теоретических основаниях делегирования функциональных задач. Авторы исходят из объектно-ориентированного подхода, обсуждая структуру практики и их отношение с искусственным интеллектом. Понятие делегирования подробно исследуется, учитывается его значение и влияние на дизайн. Анализируются способности генеративного искусственного

интеллекта и представлены различные уровни развития искусственного интеллекта. Авторы обращаются к проблеме перехода от гуманизма к не-гуманизму в дизайне, подчеркивая изменения, принесенные генеративным искусственным интеллектом, такие как глубокое человеко-машинное сотрудничество, использование данных как ключевого ресурса и систематизированное инновационное творчество. Также обсуждаются проблемы качества данных, оригинальности дизайна и интеграции искусственного интеллекта с различными областями дизайна. Кроме того, затрагивается влияние управления искусственным интеллектом и объектно-ориентированной онтологии на дизайнерское мышление. В заключение подчеркивается, что дизайн должен стремиться максимизировать качество жизни, ориентированное на человека, и признает важность возрастающей синергии дизайна в сложной культуре.

Ключевые слова: генеративный дизайн, искусственный интеллект, делегирование, не-человеческие агенты, объектно-ориентированный подход

Для цитирования: Галкин Д.В., Вэн Вэй. Роль генеративного искусственного интеллекта в современном дизайне: теоретические аспекты // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 25–39. doi: 10.17223/22220836/57/3

1. Introduction

The agency of things, as proposed by the object-oriented approach in anthropological theory, is strongly influencing the analysis of technological achievements today. This approach suggests taking into account various manifestations of non-human action. The development of artificial intelligence systems in various fields demonstrates the importance of considering this agency. The delegation of functional tasks that are realized by a professionals is an important aspect that the paper will consider. The paper will look at the application of AI based on artificial neural networks in design from the point of view of this delegation. What type of partnership can be formed with 'non-human' agents in the design profession? In what manner can the object be seamlessly incorporated into our cognition? What actions can be taken under extreme hypothetical circumstances, such as when a non-human attains consciousness analogous to that of a human being? In what manner can the relationship between humans and objects be modeled?

2. Problem Space of Design

In the history of thought, the 'Argument from Design' posits the existence of a supernatural designer based on the regularity and order of nature, asserting that all entities in the world are designed by God to benefit humanity (known as the 'teleological argument'). Conversely, evolution (or cosmogony) refutes the notion of a purposive designer while simultaneously denying the existence of a supernatural creator [1. P. 75]. The paradigm shift in design that confronts problem solving at this time, when our design is in a period of transition from a symbolist AI to a connectivist AI, corresponds to both of these philosophical propositions. The problem space is the internal representation of the task environment used by the subject. The subject of this paper, 'From Delegation of Functional Tasks to Design Synergy,' encompasses both a pre-assignment and a post-assignment state, each situated within a problem space, which refers to the internal representation of the task environment utilized by the subject. environment utilized by the subject [2. P. 56], the problem space is used to describe all possible states and operations involved in the problem solving process. Functional tasking problems are design

challenges that involve addressing specific issues in the real world. Simon discerned certain 'non-discussable problems' within his Problem Space Theory via the process of elimination, and Simon and Newell formulated the foundational framework of the General Problem Solver (GPS) theory [2. P. 15]. The concept of problem space is extensively utilized in the design of search algorithms, including the A* algorithm, within the domain of artificial intelligence.

Solutions to these problems in traditional professional fields are often limited, as Herbert Simon describes the 'limited problems' that arise in a closed and well-defined world [3. P. 181–201]. Herbert Simon characterizes marginal design problems that are challenging to explicitly define for problem-solving, specifically the application of ill-structured problems (ISPs) to address the issue of design definition. This approach is ingenious as it preserves the scalability of the problem space while systematically narrowing the definition through exclusion. The design's purpose is clearly articulated as a response to a persistent issue, rather than the achievement of a particular objective. Simon and his colleagues utilized heuristics in their research; for instance, in the creation of the General Problem Solver (GPS), they applied the heuristic of means-end analysis to replicate the human problem-solving process. Simon has introduced heuristics into the design process by defining design as an activity grounded in logical inquiry and the achievement of specific objectives, thereby rendering it more scientific and pedagogically accessible [4].

Simon's design theory remains prevalent in the design community. His model of the decision-making process characterizes design as the identification, formulation, and evaluation of feasible alternatives. Simon's theories, highlighting the scientific and methodical aspects of the design process, have propelled the evolution of contemporary applications like parametric design, which has shifted design from dependence on intuition and experience to a mathematically and logically manipulable form. He partnered with CAD expert Eastman to create ICAD and enabled the transition from command-line interfaces to graphical user interfaces (GUIs). Simon contends that problems can be perceived as structured processes [3], while 'unstructured problems' (ISPs) are characterized by an absence of clear structure. If a problem is not a structured problem (WSP), it is classified as an unstructured problem (ISP). Simon illustrates the process of designing a house, wherein the architect encounters an initially unstructured problem that progressively evolves into a structured problem through recollection and experience. Notwithstanding the constraints of these methodologies in addressing intricate and inadequately structured design challenges, they nonetheless represent the preliminary investigation of heuristics for design automation.

During the Symbolic period, Artificial Intelligence (Symbolic AI) embraced Simon's problem methodology, which focused on structured knowledge representation that was easily manipulable and conducive to reasoning, applicable across various domains. Prevalent methodologies for knowledge representation encompass rule-based systems and ontologies. In the mid-1960s, John McCarthy introduced contextual algorithms to address events and actions in a dynamic environment, which became a crucial instrument for managing time and change in Symbolic AI, with applications in automated planning and reasoning systems, including floor-sweeping robots and autonomous vehicles. In 1997, IBM's Deep Blue, utilizing advanced hardware and search algorithms, achieved victory over the

world chess champion, highlighting the significance of symbolic processing and heuristic search in intricate strategy games. The AI of AlphaGo that triumphed over Ke Jie employed analogous concepts.

Symbolist AI depends on rigid rules and logical reasoning, resulting in suboptimal performance when confronted with ambiguous or incomplete information. In natural language understanding and sentiment analysis, human language and emotional expressions are often ambiguous and polysemous, presenting a challenge for systems reliant on fixed symbols and rules. Moreover, symbolic systems necessitate a knowledge base that is manually encoded by experts, which is both time-consuming and labor-intensive, thereby constraining the system's flexibility. The system may require reconfiguration or expansion of the knowledge base upon encountering a new context. The scalability of Symbolist AI is constrained by the necessity for pre-established rules and knowledge to accommodate extensive or dynamically evolving data. In the Internet era, the rapid evolution of data and the proliferation of information render it exceedingly challenging to sustain and update the knowledge base of a Symbolist system, thereby underscoring its limitations for specific design issues.

3. Gen-AI and Problem Spaces

The design task involving generative AI transcends the rule-based model of problem spaces, confronting multiple simultaneous problem spaces, each with distinct environments (semiospheres), thereby rendering the problem an unsolvable Wicked Problem [5]. Occasionally, rather than simplifying, the resolution to the problem may lead to an increase in entropy; design thinking could address the challenge of Wicked Problem when a limited number of those are engaged [6], yet in distributed AI collaborating with widespread crowds, it may not be effective due to a divergence between the methodologies employed by generative AI and those utilized by conventional designers (Conventionalist). The primary objective of contemporary connectionist AI is to train it to accurately perceive reality. This objective includes several renowned methodologies, such as AlphaGo's forecasting of Go moves and the 1986 backpropagation algorithm by Hinton and Rumelhart, which modifies parameters via error to enhance precision. Bengio examined techniques for deriving useful insights from unlabeled data utilizing backpropagation. Yann LeCun, Bengio, and Hinton created the convolutional neural network LeNet-5 for handwriting recognition, while AlexNet, developed by Szegedy, Krizhevsky, in conjunction with Hinton, significantly enhanced image recognition accuracy. Hassabis' AlphaFold forecasts protein three-dimensional structures utilizing amino acid distance histograms, thereby enhancing AI recognition capabilities in microbiology. The self-attention mechanism of the Transformer model enhances the efficiency of processing extensive sequential data, facilitating advancements in tasks like natural language processing. These technologies consistently acquire and analyze real-world data, generating a 'stream' of information that provides AI with Method of Exhaustion within a clearly delineated dialogue problem domain.

Chomsky contends that despite the Method of Exhaustion applied to conversational AI, generative AI is fundamentally a program, which he perceives as a theory articulated in machine-readable notation. Machines such as ChatGPT do not withhold responses and will address any inquiries posed, generating strange

theories; however, strange theories are still classified as theories [7]. These theories originate from data, and he emphasizes that data do not constitute explanations as they fail to provide evidence; evidence is a relational concept, and data do not directly yield evidence, much less explanations. Furthermore, vast quantities of data can be simulated, yet simulation does not equate to explanation. Hinton criticised Chomsky's theory of language, language is obviously learned; Large neural networks learn language without any innate structure, they just start learning from random weights and large amounts of data; Chomsky never proposed any kind of theory about semantics, his theories were all about syntax [8]. The neurological or strong AI perspective posits that causal reasoning and human comprehension of the world are inherent within the data. J. Searle's Chinese Room argument posits that a computer merely manipulates symbols according to predefined rules and lacks awareness of the meaning of the symbols it processes. "The contrast is that according to Strong AI, the correct simulation really is a mind. According to Weak AI, the correct simulation is a model of the mind." It is a strong criticism of the Strong AI position, which claims that the mind is merely a computer programme [9].

The author experienced a similar phenomenon when using GPT to translate text daily. Learning a second language often involves grammar. Grammatical usage is often overlooked by first language learners. In Chinese and English, the author wanted to distinguish between '生成设计' and '设计生产' when studying the translation problem. In contrast, the author discovered that in Chinese, the verb and adjective lexemes of '生成' and '设计' can be automatically switched after their inflections swap. The author was inspired to write because these two phrases can confuse Chinese readers. However, the suffix in English requires the adjective to be in front of the noun, and the exchange of position must be preceded by a change in the word's lexical nature, which is equivalent to the automatic setting of an inflectional premise in English. There is no confusion, which cancels the author's previous motivation to write.

English is strict, while Chinese is freer. The formal rules of Chinese and English differ. GPT doesn't know this until the user consciously pursues the question, at which point it organizes its language to give the database answer. So far, GPT is a search engine with a self-ordering mechanism from known to known. This shows that just one language mechanism is enough to influence the motivation of a person's behaviour, but the GPT does not know how to be silent. Wittgenstein's game theory of language has helped AI researchers understand its complexities and meaning. Many rule-based or statistical NLP methods ignore context. Modern AI models like the Transformer architecture and the GPT family use context-aware mechanisms like attention mechanisms to better capture language dynamics and contextual dependencies.

4. Gen-AI's Design Creativity Status

Design is a typical service industry that targets a population. AI is needed to unlock data's potential and bring data and mathematical models 'from the known to the unknown'. Culture is 'collective non-hereditary memory'[10], 'a system of symbols subject to structural rules' [11], the semiosphere [12]. This clarifies why today's generative AI can easily change image style from a humanistic perspective. Designers usually use their intuition to evoke memories and turn them into

symbols, which can be visualized as images or verbalized as language. GPT proves that language can be structured. The designer must incorporate symbols (visual, stylistic, or structural) into the language to achieve synergy and resource deployment to make the program feasible. As if building a wheel, designers must contact the developer to start working from the source, where the symbols are not yet fully dematerialized. AI developers are pioneering this multimodal process of data translation.

So-called creativity, in a statistical sense, may in most cases be the very 'coincidence' that has never been touched in human history. They say we can't imagine what we haven't seen. If the whole world has never been exposed to an event, the coincidence has not yet occurred, and even if it has, it may be forgotten without a symbol. Artistic creation or innovative design is usually an unstructured problem, but statistical creativity may be a 'search'. Modern Generative Artificial Intelligence uses "language games" to structure this unstructured task. Generative AI and language have rationalized 'stylized' creativity. Since we still don't have established GPT creativity status, OpenAI's O series of products are trying to break through this area. Creativity belongs to what Herbert Simon called the unstructured 'The residual' [2. P. 314]. Reasoning can compensate for the 'The residual'. The problem space can be constructed incrementally as the need for each component arises. The fact that Big Data has become so big is a side effect of the fact that much of the domain knowledge cannot be shared within existing structures and frameworks.

Designing for one's own needs shows that man acts as his own God. Evolution is the end in itself, expanding mankind's boundaries. Traditional design's problem space exists only in the world where humans are alive; as long as they are human, they can only live in society and culture. Symbolism design's problem space is constrained by human beings, so it lives in symbols and dies under symbols and cannot escape the shackles of 'style'. In the early 20th century, the phenomenologist Husserl pioneered the epoch "brackets, Φ which suppresses judgment, puts aside controversy, 'exists but does not exist', and uses all pre-existing concepts (theories, preconceptions, authorities, traditions...) as the basis for a new design approach. The fatal attraction of the 'non-human', which can expand our imagination for life and functioning beyond our reach, compels us to always extend these possibilities, and this problematic space has become intercultural. Collaboration with 'non-human' is meaningful and life-affirming. With a clear direction, at least when using "non-human" agents, cooperation still solves human-oriented problems, and our problem space is always established. We all know AI's 'non-human' properties, but we all know it has 'superhuman' properties. The simple definition of AI as a 'thing' or 'non-human' leaves room for problems.

5. Subjective Activity and Automation

In Heidegger's account humans and techne connected in taking care. Care shows in our use of tools like hammers, as well as in our concern for others and the world. We used to view machines as tools without considering that they were completely "out of control." With the rapid development of AI, when the 'non-human' is more and more likely to act independently from human control, we need a new perspective to examine the possibility and necessity of appropriately assigning roles to AI in future design to prepare for man-made accidents that threaten human survival.

For object-oriented ontology the idea is that humans, non-human and things should be regarded equally and allowed to play the same role in actor networks. Speculative realism focuses on the relationship between subject and object and emphasizes the independence and autonomy of the object. In some viewpoints of speculative realism, the subject's understanding of the object is limited, and the object has characteristics that transcend the subject's cognition. "Delegation" can be regarded as a behavior in which the subject entrusts power or tasks to the object. This has a certain similarity to the relationship between subject and object in speculative realism. For example, from the perspective of speculative realism, human subjects may not be able to fully understand and control natural objects. In the process of human exploration and utilization of nature, some tasks may be "entrusted" to nature, allowing nature to complete certain things according to its own laws and characteristics. This has a certain echo with the concept of "delegation".

The specialized field of artificial intelligence was created for this purpose. The idea that AI mimics humans is to view them as machines with abstract algorithms and parameters to mimic human behavior. The 'digitization' of the office has led AI scientists to see humans as machines. Today's big language models are good at structuring unstructured data, which will replace many industries and office workers. For instance, customer service and receptionists process data, especially in a loft with a single workstation, turning people into data processing machines with no actual work. Effective data classification and processing by AI frees people from digital *Verdinglichung*.

People have spontaneous flexible processing of information and data, they take the initiative, but they are also obsessive-compulsive, which is why they still play an important role in the digitization process nearly half a century later. AI technology's self-directed learning matches human autonomy. Humans must fight the "discomfort" (pain) of the ever-changing natural world to gain autonomy. In phenomenology it is believed that suffering changes how we perceive and exist in the world. Regarding subjective agency, existentialist philosopher Jean-Paul Sartre believed that even in the most difficult situations, people have the freedom to choose their own attitudes, which is subjective agency.

Everyone acts because they know pain will come. All this discomfort becomes pain and reaching body limits is death. The pineal gland in the brain, where the mind interacts with the body, receives nerve signals when the body is hurt, according to René Descartes' mind-body dualism. Minds perceive pineal gland signals as pain. Everyone acts because they know pain will come. All this discomfort becomes pain, and reaching body limits is death. The pineal gland in the brain, where the mind interacts with the body, receives nerve signals when the body is hurt, according to René Descartes' mind-body dualism. Minds perceive pineal gland signals as pain. (On Man, 1667, § 78) [13]. Bianchin developed the "Pleasantist's algorithm" to measure behavior's pleasure and pain [14. P. 56]. Humans improve design strategies to meet their needs. Scientists must set AI's threshold to automate.

6. Delegation as a Mediator

Graham Harman reinterpreted the book of Eric, McLuhan's son, and emphasized that "medium" is both a thing and a mediator. Harman pointed out an

important part in McLuhan's thought. Artists' creative use of old media may establish its meaning. In this sense, "delegation" can be regarded as a special intermediary behavior. It establishes a relationship of entrusting and being entrusted between the subject and the object, thus influencing the way and result of the subject's action on the object. Through extended thinking on the concept of "intermediary", "delegation" can be connected with speculative realism. However, the old media used by designers and artists are mostly static. There are also genetic artists who use artificial hearts and blood to simulate the human body to trigger the emotions of the audience. But the media significance of generative AI has obviously exceeded that of general old media. It is untrue to say, according to the current threat hypothesis, that AI will replace mental labor. This is the reason why:

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 intelligent era, humans instructed AI to manufacture A; AI used a database to calculate which components of A contained screws; 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. And this strategy is consistent with evolutionary 'altruism'.

Automation is really primarily an "interface problem," it's also an interface issue [15]. or the task of translating the output of human brain impulses into a form that computers can read and process automatically. The degree of automation difficulty for each connection is as follows: "man to man" > "object to object" > "man to object" = "object to man." The more automation grows, the more similar the interface is and the more effectively the signal is sent. The significance of individuals in work is determined by their role in decision-making. The likelihood of AI replacing a given employment increases with its level of mediation. The distinctive social characteristics of people who live in groups make it impossible for robots to replace man-oriented employment at this time temporarily. We find that it is a challenge for AI to replace human-oriented employment since, up until it develops a cluster intelligence, it lacks any human social characteristics.

Anything – whether it is an event or an act–can be counted as an object as long as it meets two simple criteria: (a) it is ontologically irreducible; it cannot be reduced downward – "undermined"; (b) or reduced upward – "overmined". These two types are called undermining and overmining in OOO. More commonly, these two kinds of mining are combined, which is the so-called duomining [16. P. 50]. Real objects – as opposed to what we call sensual objects – can only be alluded to indirectly; they never take on literal form, and need not even be physical. When a hammer is damaged, broken, or loses its normal function, sensory properties are redistributed from the sensory hammer to an unknown but real hammer that is deeper than the hammer we previously thought we knew [16. P. 152]. In terms of delegation issues, according to the train of thought of OOO, humans are on an equal footing with objects. Whether AI is regarded as a pure tool or a quasi-

companion, it should be considered as a hammer that may break or a non-human traitor may appear. Regarding whether one can delegate power with confidence or not, the confidence or lack of confidence among humans can be equally transmitted to non-humans. There is no physical difference. OOO basically does not consider sociality, politics, and humanity, blurring the distinction between humans and objects as well as agents.

7. The delegation issue

Before discussing the issue of non-human agents, we must clarify the specific meaning of delegation and what it implies for design. Delegation is the assignment of any responsibility or authority to another person (normally from a manager to a subordinate) to carry out specific activities. The corresponding strategy is “Divide and Conquer” method. In this context, the subject of delegation is accountable; the subject can delegate tasks to others, but ultimately, the subject is responsible for the consequences of the delegated work. For example, project managers are generally only accountable for three aspects: “delivery time,” “cost,” and “quality.” Assuming that the project is delayed due to the design time being too long, the project manager absolutely cannot shift the responsibility onto the design engineer; they can only say that the delay was caused by their own failure to prompt the design progress in a timely manner. If the design plan has issues that lead to project failure, the project manager is not accountable; instead, the responsibility falls on the design engineer.

Therefore, the key responsibility of a design engineer is the proposal and design plan. After clarifying the responsibilities of design engineers, take AI as an example to consider what role non-human agents should play in design work and what tasks can currently be delegated to them. The premise for discussing this issue should first clarify the capabilities that artificial intelligence currently possesses. Based on the level of abilities that non-human agents of artificial intelligence may exhibit now and, in the future, we can determine the scope of tasks that can be entrusted to it.

Humans have substantial plasticity. The majority of individuals in society are not specialists, but rather average citizens. An individual may remain in a specific position for a long time or may transition between jobs, careers, and roles. Professions are diverse, with varying levels of entry requirements, but they are all built upon the foundational abilities of adults. The greatest success of general artificial intelligence is that it has made significant breakthroughs in mimicking basic human abilities. Several researchers from Google DeepMind have proposed a framework consisting of five progressively increasing levels of AI [17]. They classified through a matrix and believe that under the narrow definition of a clearly scoped task or set of tasks, existing AI products have already covered levels 0 to 5 (No AI, Emerging, Competent, Expert, Virtuoso, Superhuman). However, general artificial intelligence capable of a wide range of non-physical tasks, including metacognitive tasks like learning new skills, currently only reaches level 2, with OpenAI being a representative. OpenAI executives have further categorized the levels of AGI. OpenAI believes its technology is approaching the second level of five on the path to artificial general intelligence. The third tier to AGI is “Agents” (AI systems taking actions on a user's behalf for several days). Level 4 is AI with new innovations. The most advanced level is “Organizations.” However, it

should also be noted that whether current AI can take on the responsibilities and obligations of this position is still in question, as the ethics of AI as a constraint has yet to be established.

Due to the significant enhancement of general capabilities, the cross-industry execution power of artificial intelligence has become more prominent. In 2019 Harman put forward relevant viewpoints on “artificial non-intelligence”. He believed that robots are more accurate in tasting and measuring red wine and can also print data, but the evaluations of sommeliers are full of poetry. At the same time, he emphasized that sommeliers are necessary. Although people hate wine-tasting robots, what they really want is not an exhaustive analysis of the components of wine, but a poetic expression about wine, that is, non-intelligent feelings rather than intelligent analysis. This is like drawing an unequal sign between artificial intelligence and poetry in advance. Until ChatGPT came out, the wine-tasting poems it writes may be better than those written by most sommeliers, although it may not have drunk wine. If a humanoid AI that cannot determine truth or falsehood holds a wine glass and expresses the same opinion, will you still question its taste and poetic nature? Obviously, we cannot blame Harman in 2019 for seeing intelligence only as a component analyzer.

Among human collectives, there are also quite a number of people who like to study the components of red wine rather than poeticize it. However, we will give them the identity of “wine chemical experts” rather than “sommeliers”. But we cannot say that chemical experts are non-intelligent. Therefore, our traditional expectations for the identity of intelligence are consistent with our inherent impressions of occupations. Harman's definition of an object. Object-oriented philosophy is based on two overlapping dualisms: object and property, reality and sense. An object is any unified entity, whether it is a reality existing in the world or existing in thought. The scope of philosophy must be broad enough to include two types of objects. The first type is called “real object” or “thing”. Real objects are autonomous forces in the world and exist even if observers die or are asleep. The second type is called “sensory object”. Sensory objects exist only when the attention of an observer is directed at them. These observers need not be human.

Harman's definition of an object is that which can escape or disappear from any relationship. His theory of independent transformation holds that real objects cannot be touched, exhausted, or directly known, so they can only be known indirectly. Reality is never present. Objects are essentially non-relational in nature. At the relevant observational level, there is nothing in the world called a hammer. A hammer is an epistemological bubble of consciousness and not a hidden yet real agent that causes causal relationships. An AI is holding a hammer. The observer then becomes the AI. This has already realized the authorization of humans to non-humans.

8. From humanism to non-humanism

The rise in complexity of the global economy and society since the 17-th century has required more technological inventions to meet the needs of various segments of complex societies. Design is one of them. Raymond Williams, who expanded the field of cultural studies by defining culture in three dimensions: all human-made material and spiritual civilizations fall under the largest category; culture as a way of life falls into the middle category; and culture as literature and

art falls into the smallest category. It is clear from the definition that design is dedicated to improving humankind's quality of life. It is obvious that it falls under the category of intermediate culture, acting as a link between literature and the arts and social civilization.

At present, artificial intelligence is still developing continuously. Generative artificial intelligence, which represents a huge impact, has enormous potential in how it will empower thousands of industries. This also brings unprecedented opportunities and challenges to design research. There are no precedents to follow, no competitors to analyze, and no users to research. The established research paradigm needs to be reformed to adapt to the new research direction and requires entirely new design theories: new approaches and methods to support. The design community has deeply realized that the change has already arrived.

Generative artificial intelligence has brought about significant changes in the field of design, with AI capable of generating text, images, and videos. AI has become an important productive force in design, greatly enhancing its efficiency. Overall, the design in the intelligent era is characterized by the following features:

For example, in the field of software engineering, methods may be used to design software systems. Agents can be used to implement the functionality of a software system. Agents can improve the methods to make them more effective based on actual operation. First of all, there is deep human-computer collaboration. In the early days of computer-aided design, designers primarily “manipulated” computers by adjusting relatively fixed elements within industrial software to assist in realizing their design ideas. In the era of generative intelligence, designers engage in multiple rounds of dialogue with AI, gradually iterating and collaboratively refining design solutions. In this collaborative process, the role of the “machine” has transformed into that of an “intelligent agent,” which not only can recognize user intentions but also possesses the ability to active learning, make decisions, then execute actions. This kind of interaction allows designers and artificial intelligence to jointly become the subjects of creation, working hand in hand to drive innovation in design.

Secondly, data has become the core resource of intelligent design. The training of artificial intelligence technology relies on data, especially in machine learning's deep learning models, which require vast amounts of data to recognize patterns and extract features. For example, user data is regarded as the foundation for analyzing user needs and plays a crucial role in design decisions. By utilizing artificial intelligence technology to real-time access and analyze vast amounts of user behavior data, we can further enhance the ability to analyze complex data, thereby providing users with large-scale and personalized experiences that more comprehensively meet people's diverse needs. Once again, a systematic innovation model. In the course of over a hundred years of development, the focus of design has expanded beyond just innovating specific products or services to encompass systematic innovation, strategically addressing problems.

Nowadays, many new definitions of design prominently emphasize the systematic nature of design. Artificial intelligence provides powerful analytical and generative capabilities, in certain fields, it has already removed the technical limitations on design, providing the conditions for design to participate in system-level tasks, and at the same time putting forward higher requirements for design innovation.

Thirdly, data quality determines generation quality. However, data does not necessarily have to be collected with humans as the center. The advantages of artificial intelligence generation lie in quantity and speed. Works generated by artificial intelligence exhibit a certain degree of randomness and unpredictability, but this does not mean they are uncontrollable. Designers should fully understand the logic of computation and grasp its characteristics in order to fully leverage artificial intelligence as a collaborative entity.

Although achieving high-quality design has traditionally relied on the aesthetic experience, judgment, and specific execution of designers as a guarantee of good results, this understanding is now being broken through by non-anthropocentric practices. For example: AI-assisted scientific paper illustration creation begins with AI analyzing hundreds of illustration designs. The results revealed a strategic approach to image design, enabling intelligent creative proposals. Several rounds of dialogue revised the design requirements. Many reference intention images were generated during text-image cross-training, which completed the image design and helped the paper's illustrations meet popular science standards. A high-quality data repository is the cornerstone of artificial intelligence applications. In the practical application of AI, industries are increasingly inclined to use small models tailored for specific fields. The performance of these models largely depends on the availability of high-quality datasets. Moreover, the originality of design is crucial. For research and development institutions, establishing a design data resource library with independent intellectual property rights is a fundamental task. The resource library should contain a rich variety of high-quality design works, covering multiple styles and elements, and have a clear structure with detailed annotations, such as style tags and emotion tags, to support the breadth, depth, and accuracy of machine learning.

Conclusion

At present, artificial intelligence has penetrated every aspect of content production. The training data it uses not only determines the quality of the design but also relates to cultural autonomy and safety. Currently, some widely used image generation tools often lack cultural elements specific to certain regions in their datasets, resulting in numerous inaccuracies and low quality in the content generated that is related to those specific regional cultures. When building a design data resource library focused on the traditional cultural content of a specific region, it should comprehensively include the core elements, cultural symbols, and cultural images of that region's culture. At the same time, it is essential to emphasize the accuracy of the data and the depth of cultural aspects, clearly labeling the cultural connotations and characteristics behind the data to ensure the cultural relevance and accuracy of the generated content.

Contemporary design is actively involved in addressing issues such as collaboration, convenience, communication, and environmental friendliness. The so-called formation of integrated innovation is design innovation carried out from the system level by comprehensively considering dimensions such as policy, art, technology, market, and culture. In response to the traditional human-centered design concept, OOO provides a relatively new and more comprehensive perspective in the humanities field from the perspective of ontological philosophy.

Firstly, AI can learn aesthetics and principles from vast data and create high-quality designs, not just rely on quantity and speed. Secondly, AI can develop its own aesthetic sense and offer novel perspectives. Finally, with technological progress, AI is increasingly capable of specific execution and can even optimize designs for manufacturing. Thus, high-quality design isn't solely guaranteed by human designers.

Facing the application of new technologies such as artificial intelligence, designers should not only consider the products and services formed by them, but also consider the application scenarios and industrial ecology. Through delegating power to AI, a new thinking space can be created to a certain extent. For example.

The San Francisco-based startup Skyfire is committed to becoming the Alipay in the AI world. It has received \$8.5 million in seed round financing. Its goal is to build a global payment network and achieve fully autonomous transactions, serving AI agents and other services. The company has launched a globally universal payment protocol. It has technologies such as an automatic budget and control system, agent ID and historical verification system, etc., allowing users to recharge AI agents through traditional banks or stablecoins.

The introduction of relevant policies and the exploration of AI governance practices are in a symbiotic state. For example, in November 2021, UNESCO of the United Nations adopted the world's first AI ethics agreement, the "Recommendation on the Ethics of Artificial Intelligence." On December 12, 2023, the artificial intelligence advisory body established by the UN Secretary-General released the interim report "Governing AI for Humanity." IBM participated in defining what AI governance is: refers to protective measures to ensure that AI tools and systems remain safe and comply with ethical standards.

Relevant research institutions and industry organizations in China have put forward ethical guidelines and self-discipline conventions for AI one after another to provide ethical guidance for enterprises' AI activities. Representatives include the "AI Industry Self-discipline Convention" and "Trusted AI Operation Guidelines" of the China Artificial Intelligence Industry Development Alliance (AIIA), the "Beijing Consensus on Artificial Intelligence" and the "Declaration on the Responsibility of the Artificial Intelligence Industry" of the Beijing Academy of Artificial Intelligence, and the "Practical Guide to Cybersecurity Standards – Guidelines for Preventing Ethical and Security Risks of Artificial Intelligence" of the National Information Security Standardization Technical Committee.

These frameworks inevitably still have regional and geopolitical requirements. However, apart from the restrictive meaning, we can also verify whether the so-called general artificial intelligence is truly general through different governance methods in different regions.

Furthermore, combined with non-Western ideological texts, it is also possible to further explore the reinterpretation of local concepts of non-anthropocentrism. For example, when dialoguing with ancient Chinese scholars, there are also writings similar to object-oriented theory – Guo Xiang's theory of independent transformation "Return to and let things be according to their nature, and the nature of things is naturally unified, so there is no specific trace to be found." "No one knows to return to unity to stop the traces, but only chases the traces to seek unity. The more one obtains the traces, the more one loses unity. This is truly a great mistake." "Those who obtain it do not rely on the Tao externally and do not depend

on themselves internally. They obtain it abruptly and transform independently.” “So, they are interdependent. Form and shadow are generated together. Even if they are mysteriously merged again, it is not a matter of mutual dependence and waiting¹.”

Under the framework of OOO, break through the traditional design sense's understanding of objects. For example, events and performances, as long as they meet the duoming conditions, all belong to the category of objects. Design is not a relationship entity between artistic philosophy and the real world. All designed artifacts have independent existence and agency. From a non-anthropocentric stance, object-oriented ontology is based on the rejection of “correlationism.” Originally, OOO starts design thinking from objects. For those who are firm believers in more traditional design levels, there is still some reluctance when facing non-mental objects. However, for non-human agents, when their potential simulated mental level gradually approaches that of humans (although we cannot simply equate IQ with mentality), the flexible application of OOO becomes even more urgent. In the research direction of human-computer interaction, research on metaphor has become increasingly abundant in recent years. Some researchers, contrary to Norman's human-centered psychological-oriented approach [18], transform object-oriented ontology into an accessible form that can be used in design / research projects.

In conclusion, design should ultimately maximize the brilliance of human-centered people's lives regardless of specific circumstances. Humans' demand for novelty in their living spaces can be met by some inventive designs. In the traditional 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 indicated by eclecticism. The field of design synergy is becoming increasingly important.

References

1. McPherson, T. (1965) *Philosophy of Religion*. Van Nostrand.
2. Newell, A. & Simon, H.A. (1972) *Human Problem Solving*. Prentice-Hall.
3. Simon, H.A. (1973) The structure of ill structured problems. *Artificial Intelligence*. 4(3). pp. 181–201.
4. Huppatz, D. (2015) Revisiting Herbert Simon's “science of design.” *Design Issues*. 31(2). pp. 29–40.
5. Rittel, H.W. & Webber, M.M. (1973) Dilemmas in a general theory of planning. *Policy Sciences*. 4(2). pp. 155–169.
6. Buchanan, R. (1992) Wicked problems in design thinking. *Design Issues*. 8(2). pp. 5–21.
7. Chomsky, N., Roberts, I. & Watumull, J. (2023) Noam Chomsky: the False Promise of ChatGPT: Opinion. *New York Times*. 8th March. [Online] Available from: <https://www.nytimes.com/2023/03/08/opinion/noam-chomsky-chatgpt-ai.html> (Accessed: 13th January 2025).
8. Hinton, G. (2024) *Will digital intelligence replace biological intelligence?* [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=N1TEjTeQeg0> (Accessed: 15th January 2025).
9. Searle, J. (2009) Chinese room argument. *Scholarpedia*. 4(8). pp. 3100.
10. Lotman, Y.M., Uspensky, B.A. & Mihaychuk, G. (1978) On the semiotic mechanism of culture. *New Literary History*. 9(2). pp. 211–232.
11. Tamm, M. (2019) Introduction: Juri Lotman's semiotic theory of history and cultural memory. In: Tamm, M. (ed.) *Juri Lotman-Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics*. Palgrave Macmillan Cham. pp. 1–26.

¹ By Guo Xiang who was a prominent Chinese philosopher of the Jin dynasty (266–420 CE) and a key figure in interpreting the Daoist classic Zhuangzi.

12. Lotman, Y.M. (2005) On the semiosphere. *Σημειωτική – Sign Systems Studies*. 33(1). pp. 205–229.
13. Benini, A. & DeLeo, J.A. (1999) *Rene Descartes' physiology of pain*. *Spine*. 24(20). pp. 2115.
14. Hospers, J. (1961) *Human Conduct: Problems of Ethics*. Cengage Learning.
15. Galkin, D.V. (2014) Osnovaniya sotsial'noy robototekhniki v kontekste sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy [Foundations of social robotics in the context of social and humanitarian research]. *Vestnik Omskogo universiteta*. 2(72). pp. 167–177.
16. Harman, G. (2018) *Object-oriented ontology: a new theory of everything*. Penguin UK.
17. Morris, M.R., Sohl-Dickstein, J., Fiedel N. et al. (2023) *Levels of AGI: operationalizing progress on the path to AGI*. arXiv preprint arXiv:2311.02462.
18. Coulton, P. & Lindley, J.G. (2019) More-than human centred design: considering other things. *Design Journal*. 22(4). pp. 463–481.

Information about authors:

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

Weng Wei – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: viviangleria2022@outlook.com

The authors declare no conflicts of interests.

Сведения об авторах:

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: viviangleria2022@outlook.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

*The article was submitted 10.02.2025;
approved after reviewing 11.02.2025; accepted for publication 15.02.2025.*

*Статья поступила в редакцию 10.02.2025;
одобрена после рецензирования 11.02.2025; принята к публикации 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 304.2

doi: 10.17223/22220836/57/4

ФЕНОМЕН «PONY» В ДЕТСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Екатерина Александровна Градалева

*Самарский государственный технический университет, Самара, Россия,
katerina-888@bk.ru*

Аннотация. Работа посвящена изучению актуализации феномена «Пону» в детской массовой культуре. Проанализированы понятия «пони» и «лошадь» в разных лингвокультурах. Описана история появления и распространения пони и единорогов в детской массовой культуре. Сравнивается классическое изображение пони в британской детской литературе и современное в американском кинематографе, которое во многом отличается от британского понимания. Автор делает выводы о том, что феномен «рону» – изменчивый во времени и двойственный в мировой культуре.

Ключевые слова: детская массовая культура, американская культура, британская культура, детская литература, образ, пони, лошадь, единорог

Для цитирования: Градалева Е.А. Феномен «рону» в детской массовой культуре // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 40–52. doi: 10.17223/22220836/57/4

Original article

“PONY” PHENOMENON IN THE CHILDREN’S MASS CULTURE

Ekaterina A. Gradaleva

Samara State Technical University, Samara, Russian Federation, katerina-888@bk.ru

Abstract. The article deals with the analysis of the “Pony” phenomenon in the children’s mass culture. The notions “pony” and “horse” are compared in different languages and cultures. The author singles out the differences of the symbolic meaning of a horse/pony and a unicorn. The evolution of ponies and unicorns in the children’s mass culture is described. On the one hand, the article shows a traditional view on the image of a horse in the children’s mass culture in Pony Books. A typical plot of this type of fiction contains a girl from quite a poor family and a pony. First, the girl doesn’t have a horse but her main dream is to become a perfect rider. Then she finds a pony suffering from its previous masters. She saves it and they become friends. An adult, who was a good rider in the past, trains her and soon she becomes the winner in horse-riding competitions. The girl is always wise, broad-minded, has got a lot of hobbies (for example, poetry), and loves all animals. The main idea of all Pony Books is to prove that friendship with a pony can change someone or something for the better. The author highlights that in British Pony Books the image of a pony is traditional, meaning its appearance, character, relationships with a mistress, this is a friend. On the other hand, the article analyses modern understanding of the image of a pony depicted in American filmmaking, which differs a lot from the British one. In contrast, in the series *My Little Pony*, which seem to be aimed at children, there is quite an unchildish plot with adult problems. The target audience is not only girls, but teenagers and adults and not only female. The series are based on mythology, traditions from different cultures, they reflect social structure and models of behavior. They attract many male fans called *Bronies* (from the words “brother” and “pony”). The article investigates the reasons of this interest and compares the arguments of modern scholars. The author concludes that the “pony” phenomenon is changeable in time and ambiguous in the world culture.

Keywords: children's mass culture, American culture, British culture, children's literature, image, pony, horse, unicorn

For citation: Gradaleva, E.A. (2025) "Pony" phenomenon in the children's mass culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 40–52. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/4

В начале XXI в. значимое место в детской массовой культуре занимают пони и единороги. Это проявляется в различных сферах, включая детскую литературу, кинематограф, игрушки, одежду и аксессуары.

Образы животных всегда играли важную роль в процессе самоидентификации человека: его внешности, личных качеств, способностей. По мнению М.Н. Храмовой, для каждой возрастной субкультуре (дети, подростки, взрослые) характерно свое собственное восприятие зооморфных образов. Особое влияние на это оказывает современная культура, которая наделяет классический образ новыми смыслами, меняет возрастную дифференциацию [1. С. 178].

Еще несколько десятилетий назад в нашей стране в детской культуре существовали только традиционные лошади, которые представлены в русском фольклоре и в советской литературе. Сейчас становятся актуальными вопросы о том, почему происходит постепенное вытеснение общепринятого образа лошади и какое влияние это оказывает на становление личности и формирование ценностей. Целью нашей работы является выявление специфики актуализации феномена «pony» в детской массовой культуре в России и странах западного мира.

Как отмечает Е.Н. Шапинская, массовая культура – это культура массового общества, по своей сути универсальная, особенно расширившаяся в эпоху информационных технологий [2. С. 11]. В процессе глобализации и цифровизации происходит активное заполнение всех сфер общества мировой массовой культурой, что перестраивает русскую культурную традицию [3. С. 7]. В нашем понимании понятие «мировой» культуры наиболее тесно связано со странами Запада. Образы пони и единорогов приходят из Великобритании и США, где они исторически занимают важное место, а в современную эпоху получают распространение благодаря развитию кинематографа и средств массовой информации, в том числе социальных сетей.

В британской культуре образ лошади является значимым как на уровне быта, так и на уровне сознания. Он находит воплощение в ономастике, фразеологии, фольклоре, литературе, архитектуре, в традиционных мероприятиях [4]. Как полагает Дж. Дорре, в английской литературе викторианской эпохи лошадь представляется культурным объектом. В целом образ лошади является исторически и идеологически обусловленным [5. Р. 18]. С детства британские девочки увлекаются лошадьми и хотят научиться скакать верхом. В начале XX в. в Великобритании появилась литература, называемая Pony Books, которая к концу века получила широкое распространение и не потеряла свою популярность до наших дней.

В США пони и единороги вошли в массовую культуру в 80-е гг. XX в. благодаря фирме Hasbro, которая начала создавать и активно рекламировать фигурки этих животных. А в 2010 г. компания обратилась к Лорен Фауст с просьбой создать сюжет по своим игрушкам. В дальнейшем по ее работам был создан мультсериал My Little Pony. В своем исследовании К.Л. Веида и

К. Брэдбери отмечают, что на мастер-классах по изобразительному искусству американские дети из начальной школы рисуют единорогов, подобных тем, которые существуют в современной массовой культуре, а именно героев популярных шоу для детей и чаще всего персонажей My Little Pony [6. Р. 47].

Материалом для нашего исследования стали британские книги Pony Books и американский мультсериал My Little Pony, поскольку феномен «Ропу» имеет в этих двух культурах особую значимость.

Понятия пони и лошадь в культуре западных стран тождественны и имеют одинаковую символику. В Великобритании лексическая единица «ропу» обозначает особый тип лошадей ростом 147–150 см. Это отличается от понимания пони в русской культуре, где высота такой лошади составляет 100–110 см. В целом во многих западных культурах пони мыслится приблизительно равным по высоте обыкновенной лошади. К примеру, во Франции животное ниже 148 см называют словом «poney». Если его потомок окажется выше этого предела, его будут называть «cheval» (в пер. с фр. – лошадь). Исключение составляет Германия, где пони имеют рост не более 120 см.

В США понятие пони менялось со временем. В 50-е гг. XX в. словом «ропу» называли лошадей ростом 110–130 см, что было ближе к современному русскому толкованию. С 1963 г. пони – это лошади ростом 120–140 см, а с 1985 г. пони – это животные размером 132–150 см, что приближает их к британскому и французскому пониманию. В настоящее время слово «ропу» в США часто используют по отношению к обычным лошадям. Например, лошадь для игры в поло – «polo pony». Это может быть любая порода, и такое название никак не связано с ее размером. В американских племенах всех лошадей называют «ропу», даже мустангов. Также единицу «ропу» используют, когда хотят обратиться к своей лошади с особой нежностью.

В Великобритании и США существуют клубы любителей лошадей Pony Clubs. Это не клубы любителей именно маленьких пони. Лексическая единица «ропу» в этом случае употребляется в уменьшительно-ласкательном смысле по отношению к любой лошади.

Роль лошади в различных культурах во всем мире объясняется не только ее значением на бытовом уровне, но и ее символикой. Она ассоциируется с силой, скоростью и красотой. Во многих западных мифологических системах лошадь связана с солнечным культом, является символом света и духовного просветления. Английские наскальные фигуры лошадей посвящены кельтской богине Эпоне, которая считалась их покровительницей [7].

Н.А. Илюхина выделяет такие ассоциаты образа коня, как человек, чувства, мысли, характер, транспорт, время, ветер, река, облака. Данный образ часто соотносят с человеком при описании его темперамента, физических качеств, эмоций, интеллекта, возраста, взаимоотношений [8].

Символическое значение единорога отличается от образности лошади / пони. Это символ чистоты, целомудрия, добродетели и возвышенного стремления. Существуют легенды о том, что данное непокорное животное могла поймать только девственница. Вероятно, такое понимание появилось в результате ассоциации между единорогом и девственной богиней охоты Артемидой. Поскольку единорог – фантастическое животное, ему приписывают целительную силу. Греческий врач Стесиас описывает это в «Истории Персии и Ассирии» (IV в. до н.э.). Как полагают современные исследователи,

здесь прослеживается явная связь с индийскими лекарствами, созданными из рога носорога [7].

Наиболее известными произведениями искусства, олицетворяющими единорога, представляется серия из семи гобеленов «Охота на единорога» (1495–1505 гг.). Созданы по заказу Анны Бретонской к свадьбе с французским королем Людовиком XII. Здесь отражены его целебные силы, когда он очищает воду для других животных, его свирепость, когда он защищается от охотников, его кротость перед молодой девушкой. Кроме того, гобелены изображают единорога в качестве символа вечной жизни, поскольку после смерти мы опять видим его живым [9].

Единорог является важным символом в британской геральдике [10]. Олицетворяет власть, честь, уважение [11]. Белый единорог изображен на гербе герцога Кентского – принца Эдварда. Два коричневых единорога присутствуют на гербе города Бристоль. Два единорога были представлены на гербе Шотландии, а с 1603 г. и до настоящего времени единорог и лев служат щитодержателями на британском гербе. Единорог прикован золотыми цепями, так как считается диким и свободолюбивым созданием. В то же время льва не держат никакие цепи. Появление единорога на гербе озаменовано восхождением на трон Якова I, который был первым государем, одновременно правившим в Англии, и Шотландией, при этом в то время они еще представляли собой суверенные территории.

У единорога двойственная природа. Он благородный и изысканный, но одновременно это воин, выступающий в схватке со львом. Пара «единорог и лев» появляется в произведении Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье» (1871 г.), где существа вступают в бой за корону. Автор приводит всем давно известную детскую песенку:

“The Lion and the Unicorn were fighting for the crown: The Lion beat the Unicorn all round the town” [12].

В современной массовой культуре единороги мыслятся символами свободы, волшебства, непохожести на других и девичьей идентичности [6. Р. 54]. Данный образ характеризует то, что не существует в реальности, нечто фантастическое [13. Р. 163]. В своей работе Д. Денби утверждает, что для обозначения обширной визуальной и символической культуры единорогов требуется определенный термин и предлагает использовать слово «unicornhood», которое встречается в философских трудах о мифологии, связанной с единорогами [14. Р. 191].

Образы пони и единорогов изменчивы во времени и отличаются в разных культурах. В классическом понимании единорог имеет белый окрас, светлую или золотистую гриву и золотой рог – длинный, витой и острый [15]. К примеру, такое изображение наблюдается в романе американского писателя П. Бигла «Последний единорог» (1968 г.) [16]. В 80-е гг. XX в. образ единорога в американской культуре начинает меняться, что можно наблюдать в кинематографе, детской и подростковой литературе, игрушках. На этот процесс во многом повлияла серия игрушек фирмы Hasbro. С этого момента пони и единороги представлены в разных цветах, имеют разноцветную гриву, их наделяют новыми физическими свойствами и способностями [17]. В британской массовой культуре, напротив, в основном придерживаются традици-

онного изображения животного. Ярким подтверждением служат популярные серии детской художественной литературы Pony Books.

Pony Books – уникальный феномен современной британской культуры. По словам К. Кридлэнд, термином Pony Books обозначают художественную литературу для детей, которая описывает приключения девочки и ее лошади. Здесь содержится информация о том, как скакать верхом и как заботиться о лошадях, но она уходит на второй план, поскольку это развлекательная литература, а не обучающая [18].

Книги ориентированы на аудиторию женского пола, поэтому главным персонажем всегда является девочка 12–18 лет. В сюжете могут присутствовать мальчики, но они обладают отрицательными чертами характера. Литературный критик И.Р. Уильямс выделяет в книгах Pony Books два типа героинь. С одной стороны, это спокойные и трудолюбивые девочки, похожие на Джилл из произведений Р. Фергюсон. С другой стороны, – яркие, эмоциональные и непослушные героини, как Джинни у П. Лейтч. Они не делают уроки, так как заняты спасением лошадей, которые оказались в плохих руках. Соответственно, сюжет тоже делится на два типа: фантастика, наполненная приключениями и подвигами (как книги о Джинни), и реальность, где описаны тренировки к скачкам, мечты о победе и уход за лошастью (как книги о Джилл) [19].

По мнению Дж. Бэджер, основу всех произведений Pony Books составляет типичная сюжетная формула. Девочка из необеспеченной, но благородной семьи мечтает иметь пони и научиться скакать верхом. Находит либо безумное животное, на котором никто не решается ездить, либо страдающее от трудной жизни у жестоких хозяев. Только она способна с ним поладить. Взаимоотношения могут складываться непросто, однако героиня никогда не сдаётся. Какой-либо взрослый, ранее отличный наездник, приходит ей на помощь и учит верховой езде. В итоге хозяйка и пони побеждают на скачках. Девочка всегда рассудительна, всесторонне развита, имеет разнообразные интересы (например, поэзия), любит всех животных. В сюжете присутствует кошка или собака, однако нет родителей, они находятся в отъезде. В истории может появляться богатый персонаж, но он наделен отрицательными чертами и в седле держится неловко. Пони и его хозяйка помогают ему исправиться. В этом и заключается мораль произведений: благодаря такой дружбе кто-то меняется в лучшую сторону [20].

Книги Pony Books чаще всего выходят сериями. Самыми длинными являются The Sheltie Series П. Клавера (24 истории) и Heartland Series Л. Брук (20 историй). В названиях серий нередко упоминается имя главной героини: к примеру, The Jill Series Р. Фергюсон, The Jinny Books П. Лейтч.

Типичными сериями книг Pony Books представляются Jackie Series, созданные Дж. Беррисфорд. Центральными персонажами являются девушка Джеки и ее пони Мисти. Героиня выигрывает лошадку в конкурсе, и они становятся лучшими друзьями. Описывается множество подвигов, в том числе спасение животных от жестоких хозяев, помощь пастуху, поиск вора. Серии о Джеки, как и большинство произведений Pony Books, отражают реальность и редко содержат фантастику. В целом книги Jackie Series имеют типичные элементы, свойственные всем Pony Books: определенная сюжетная формула,

которая включает характерное начало и конец, образ героини, ее попытки совершать добрые дела, негативные персонажи мужского пола.

Для самой младшей группы читателей книги Pony Books публикуют в розовом цвете, называя их Pink Pony Books. Только в этих сериях представлена фантастика, одним из элементов которой являются единороги. Такие книги сильно отличаются от классических Pony Books. Питомцы всегда чистые и аккуратные, но в тексте нет описаний, как за ними ухаживают. Не упоминается и то, как сложно научиться держаться в седле, девочки сразу изображены искусными наездницами. В настоящее время популярностью пользуются произведения Л. Чэпмен и К. Прайс.

Книги Pony Books не получили широкого распространения по всему миру, еще создаются только в Австралии и Новой Зеландии. Сюжет очень близок британскому, где центральными персонажами являются лошади и их хозяйки. Самые известные авторы – А. Бругман в Австралии и С. Грегг в Новой Зеландии [21].

Если книги Pony Books существуют только в Великобритании и в ее бывших колониях, тесно связанных с британской культурой, то мультсериал My Little Pony распространился из США по всему миру. Как показал наш опрос (187 респондентов), в России к данному явлению массовой культуры относятся неоднозначно. Только 26% респондентов считают, что здесь приятные персонажи и сюжет со смыслом. Приблизительно такое же количество опрошенных отмечают, что пони изображены в мультфильме неприятно, а сюжет не подходит для детей. Около половины родителей относятся к сериям My Little Pony нейтрально, подчеркивая, что сейчас это популярно и ребенок должен познакомиться с массовой культурой, чтобы иметь возможность обсуждать это в социуме.

В мультсериале My Little Pony изображен фантастический мир – страна лошадей под названием Equestria (с лат. equus – лошадь). Сюжет создан писательницей Лорен Фауст по линейке игрушек бренда Hasbro для девочек 3–6 лет. В американской культуре она была одной из первых, кто предложил взглянуть на лошадь не как на быстрое и сильное животное, которое необходимо для скачек и работы на ранчо, не как на олицетворение Дикого Запада, а как на друга, который умеет думать, чувствовать, сопереживать. Именно поэтому в сериале пони могут выражать широкий диапазон эмоций, а название содержит ключевой компонент – слово «дружба» (My Little Pony – Friendship is Magic). Такое понимание образа лошади свойственно британской культуре и отражается в британских книгах Pony Books. С 2010 г. эта идея распространяется и в США. До этого времени образ лошади мыслился таким, каким он был создан в популярных в стране рассказах Horse Stories. Это литература не для детей, а для взрослых, в которой основными действующими лицами становятся мужчины. Здесь взаимоотношения героев и лошадей, и животных, друг с другом никогда не выводятся на передний план.

Страна Equestria в мультсериале My Little Pony является по большей части прообразом США начала XX в. К примеру, одной из интересных достопримечательностей является Manehattan (с англ. mane – грива), представляющий Манхеттен начала XX в. Недалеко расположен город Filly Delphia (с англ. filly – кобылка), олицетворяющий Филадельфию. На западе страны находится город Los Pegasus, напоминающий Лос-Анджелес, и совсем рядом

Applewood (с англ. apple – яблоко), созвучный с Hollywood – Голливуд. В поведении многих пони выражен американский тип мировосприятия. Например, главные героини часто доказывают, что для достижения успеха важно действовать, самим создавать свою судьбу.

В то же время страна Equestria является отражением всего мира. Как пишет М.Д. Бегин, в повествовании воспроизводится коллективное воображение, описываются верования разных народов, через образы лошадей охарактеризованы люди, передана человеческая сущность [17. Р. 11]. Симбиоз культур обнаруживается в архитектуре и традициях страны. Быт и жилища главных героев являются воплощением библейских идей, греческой мифологии, европейских сказок и немецких традиций. Резиденцией членов королевской семьи является дворец Canterlot, получивший свое название в честь замка короля Артура (Камелот).

Страны Азии представлены в образе государства Yakyakistan, где живут яки, которые привержены традициям, готовы в любой момент встать на защиту своей независимости. У них серьезный вид и военное облачение, соответствующее традициям определенного региона. Вблизи находится гора Everhoof (с англ. hoof – копыто), напоминающая гору Эверест.

Одной из сильнейших соседних империй является Stalliongrad (с англ. stallion – жеребец), известная коммунистической идеологией и имеющая красный флаг с серпом и молотом.

Типаж зебры Zekora заимствован из африканской культуры. Пони не понимают ее, и поначалу им кажется, что в ее действиях есть угроза. В одном из эпизодов главная героиня пытается убедить остальных, что культуры разных стран отличаются, поэтому Zekora не опасна, ее нужно попытаться понять и принять. Таким образом, вопрос межкультурной коммуникации является значимым в сюжете.

Словом «ропу» в стране Equestria обозначают не только земных лошадок, но и всех жителей, включая единорогов и пегасов. Единороги представляют элиту общества, в том числе и королевскую семью, и обитают в горах. Их дома построены из дорогих материалов. Пегасы живут в облаках, в их архитектуре много отсылок к античности, что напоминает о заимствовании образа из греческой мифологии. Земные пони не имеют волшебных способностей, строят обыкновенные дома и занимаются сельским хозяйством. Форма тела персонажей разнообразна: наряду с высокими и худыми существуют приземистые и крепкие.

В сюжете 6 основных героев, отражающих 6 разных типов личности. В образе каждой показаны как сильные, так и слабые стороны, увлечения, стремления и причуды. Типажи продуманы так, чтобы каждый человек смог увидеть себя в одном из них. Жилище каждой героини непосредственно связано с ее личностными качествами.

Twilight Sparkle (в русском переводе сериала – Сумеречная искорка) – сначала единорог, позже превращается в пегаса. Это образ интеллектуальной перфекционистки, поэтому ее домом является библиотека The Golden Oak (с англ. – золотой дуб), символизирующая древо познания. Rainbow Dash (в русском переводе сериала – Радуга Дэш) – ловкий и проворный пегас, увлеченный спортом. Не привыкла анализировать свои действия, как Сумеречная искорка, и всегда действует интуитивно. Ее замок Cloudsdale (с англ. –

долина облаков) напоминает архитектуру Древней Греции и отсылает к античным Олимпийским играм. Fluttershy (в русском переводе сериала – Флаттершай, с англ. flutter – порхать, shy – застенчивый) также является пегасом, однако совершенно противоположна по своим чертам предыдущему персонажу, это символ женственности и заботы. Живет в лесном коттедже вместе со множеством своих питомцев. Rarity (в русском переводе сериала – Рарити, с англ. rarity – редкая вещь) – единорог, олицетворение моды и стиля. Ее жилище – магазин одежды, изысканно украшенный разнообразным декором. Ее противоположностью является Applejack (в русском переводе сериала – Эпплджек, с англ. apple – яблоко, jack – человек из народа, простой человек) – обыкновенная земная лошадка с добродушным нравом. Ее не интересуют наряды и украшения, весь смысл жизни видит в упорном труде. Именно поэтому домом этой героини стала ферма Sweet Apple (с англ. – сладкое яблоко), облик которой заимствован из немецкой архитектуры. Pinkie Pie (в русском переводе сериала – Пинки пай, с англ. pink – розовый, pie – пирог) – жизнерадостная и эксцентричная земная лошадка, которая может утомить своими бесконечными разговорами. Обитает в Sugarcube Corner (с англ. sugarcube – кусочек сахара, corner – уголок), напоминающем пряничный домик из немецкой народной сказки, записанной и изданной братьями Гримм [22].

В новом сезоне мультсериала, вышедшем на экран в 2021 г., главными героями стали пять лошадок (пегасы, единорог и земные пони). В их образах наблюдаются черты современного поколения и находят выражение популярные концепты. Впервые в компании друзей появляется персонаж мужского пола – Hitch Trailblazer (с англ. trailblazer – новатор). Как шериф он всегда действует только по правилам, из-за этого кажется заносчивым и самоуверенным. Если его приказы не выполняются, теряет самообладание. Sunny Starscout (с англ. sunny – солнечный, star scout – звездный скаут, разведчик) – идеалист, который упорно стремится сделать мир лучше. Izzy Moonbow (с англ. moonbow – лунная радуга) энергична и оптимистична, любит искусство, в своем творчестве использует переработанные материалы. Princess Pipp Petals (с англ. petal – лепесток, лапочка) – популярная певица и влиятельный блогер. Princess Zipp Storm (с англ. storm – буря) – строптивая и экстравагантная, носит короткую стрижку с прядями разных цветов. Ее девиз – быть верной себе, любит науку и спорт [23].

В стране Equestria, как в любом обществе, существуют и отрицательные герои. В своем облике они объединяют нескольких мифологических или реальных существ. Например, Ahuizotl (Ауисотль – существо из мифологии ацтеков) объединяет в себе части тела собаки и обезьяны. Discord (с англ. – раздор, дисгармония) – мифический персонаж, который символизирует хаос. Он также собран из частей совершенно разных созданий. Это злодей, смешно одетый и совершающий нелепые проделки. Как отмечает М.Д. Бегин, эпизоды с ним превращают город пони в сюрреалистическое место, подобное тому, что создавал Сальвадор Дали [17. Р. 97].

К мифологии отсылают также такие антагонисты, как Cerberus (Цербер) и Orthros (Орф), Chimera (Химера), Lord Tirek – кентавр с головой быка, Iron Will – минотавр, Tatzlwurm, прообраз которого – мифический татцельвурм из преданий альпийских горцев, грифоны и Arimaspi – циклоп.

My Little Pony – не совсем детский феномен. На это указывают характеры персонажей, представленные аллюзии, актуальная проблематика взрослого поколения. Здесь отражены вопросы формирования личности, травля, социальные взаимоотношения, в том числе подростков со взрослыми, романтические чувства. Сериал эффективно изображает данные проблемы через поведение основных персонажей – лошадок, которые имеют совершенно разные характеры, цели, увлечения, род деятельности, социальное положение. Каждая рассказывает свою историю, и в этой истории подростки и взрослые видят себя и свои проблемы.

Первые эпизоды сериала действительно были ориентированы на девочек, когда в центре внимания находилась именно женская дружба [24]. Со временем появляется фан-клуб My Little Pony, где числится 4 млн взрослых фанатов, 86% которых мужского пола в возрасте 14–57 лет. Они называют себя словом Bronies (неологизм от английских слов **brother** – брат и **ponies** – пони). Чтобы продолжать интересоваться такой более заметной и широкой аудиторией, в сюжет стали включать мужские концепты. Таким образом, происходит маргинализация основной аудитории, а именно маленьких девочек [25. Р. 89]. По словам Б. Труитт, «Where there are Ponies, there are little girls – and Bronies» (в пер. с англ. – «Где пони, там маленькие девочки и Брони») [26].

В 2012 г. в США был снят документальный фильм про фанатов Bronies. Впоследствии К.Р. Керр и Л. Васудеван пишут о возможных причинах такого увлечения у подростков и взрослых. Фан-клуб рассматривается как основа для творчества и социального взаимодействия. Особенно это важно для подростков, чувствующих, что они изолированы психологически или географически. Данное хобби показывает вовлеченность индивида в популярную молодежную культуру: «я как часть чего-то важного для всех». На основе этого молодые люди взаимодействуют как в сети, так и в реальности, создают собственные культурные артефакты [27. Р. 113]. Игрушки My Little Pony вошли в игровую практику взрослых, осуществляемую не только в домашних условиях, но и в социальных контекстах. Так, персонажи массовой культуры стали инструментом для социального взаимодействия [28. Р. 99].

Как утверждают К.Р. Керр и Л. Васудеван, данный феномен может быть использован с пользой педагогами, работающими с подростками, так как в сюжете представлено разнообразие социокультурных явлений, детально показано мировосприятие в этом возрасте, представлены примеры реакции на определенные события [27. Р. 115].

Д.Е. Альверман и М.С. Хагуд считают, что такие феномены должны быть включены в процесс обучения для того, чтобы при их обсуждении понимать, какое мировосприятие формируют явления популярной массовой культуры, что именно молодежь извлекает из этого. Как показывает их исследование, культурные контексты сериала My Little Pony подростки интерпретируют в соответствии со своими потребностями и навыками [29. Р. 436–437]. Такого же мнения придерживается и К. Дэвис, которая предлагает внедрить в систему образования новый вид наставничества – «distributed mentoring» (в пер. с англ. – рассредоточенное наставничество), получивший распространение в сетевых сообществах, где взаимодействуют и поддерживают друг друга люди разных возрастов и разного происхождения [30].

Таким образом, по мнению многих западных исследователей, сам мульт-сериал и членство в фан-клубе способствуют развитию социальной, эмоциональной и творческой составляющей у детей и подростков, а взрослым, в том числе педагогам, помогают понять влияние явлений детской и молодежной массовой культуры на новое поколение. В образах персонажей отражены ключевые ценности современного общества – элементы гармонии: честность, преданность, щедрость, доброта, чувство юмора и волшебство, дающее надежду на лучшее [27. Р. 115]. В новом сезоне важную роль играют толерантность, новаторство и забота об окружающей среде. Среди фанатов есть и лица с ОВЗ, которым особенно важно чувствовать себя частью общества, находить источник эмоций и общения.

Итак, феномен «ропу» – изменчивый во времени и двойственный в мировой культуре. Во-первых, в каждой стране под этим понятием подразумевается разный вид лошадей. Во-вторых, пони в детской массовой культуре показаны совершенно с разных сторон и вызывают противоположные ассоциации. В британских книгах Pony Books пони – традиционный образ как внешне, так и по другим характеристикам, это детский персонаж, друг девочек. Такое восприятие «ропу» близко тому, которое существует в современной русской культуре. В противоположность этому в казалось бы детском сериале My Little Pony происходит совсем недетское изображение лошадок-персонажей, меняется их внешний вид по сравнению с классическим представлением, в сюжет добавляются фантастические элементы, в том числе единороги и пегасы, поднимаются взрослые проблемы, целевой аудиторией становятся не только дети и не только девочки. Здесь посредством явления «ропу» отражена и мифология, и культура разных стран, и социальный строй, модели поведения.

Возникает вопрос, требующий дальнейшего рассмотрения: «ропу» – феномен детской массовой культуры или феномен мировой культуры? На данный момент можно предположить, что это явление объединяет в себе три важнейших компонента – цивилизацию, идеологию и геополитику. Исследованию этой совокупности и будет посвящена наша дальнейшая работа.

Список источников

1. Храмова М.Н. Метаморфозы зооморфных образов в массовой культуре: образ животного и проблема идентификации в возрастных субкультурах // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 210. С. 177–190.
2. Шапинская Е.Н. Массовая культура. 2-е изд., испр. и доп. М. : Юрайт, 2020. 249 с.
3. Дианова Н.Ф. Проблемы преемственности традиционной детской субкультуры // Аналитика культурологии. 2011. № 19. С. 7–11.
4. Иванова Е.А. Механизмы актуализации концепта horse в британской лингвокультуре: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2010. 242 с.
5. Dorré Gina M. Victorian Fiction and the Cult of the Horse. Aldershot : Ashgate Publishing Ltd., 2006. 187 p.
6. Weida C.L., Bradbury C. Magical aesthetics of unicorns in girlhood visual culture // Visual Culture & Gender. 2020. Vol. 15. P. 44–55.
7. Тресиддер Дж. Словарь символов. М. : Гранд: Фаир-Пресс, 1999. 444 с.
8. Илюхина Н.А. Образ как объект и модель семасиологического анализа: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. Уфа, 1999. 417 с.
9. Smith H. The unicorn myth // World History Encyclopedia. URL: <https://www.worldhistory.org/article/1629/the-unicorn-myth/> (дата обращения: 14.06.2023).

10. Градалева Е.А. Актуализация национальной концептосферы в геральдике // Перспективы развития науки и образования : сб. науч. тр. по материалам междунар. науч.-практ. конф. 1 июля 2014 г. : в 5 ч. 2014. Ч. 1. С. 81–83.
11. *The mystical unicorn of Scotland* // Scottish at Heart. URL: <https://www.scottish-at-heart.com/unicorn-of-scotland.html> (дата обращения: 14.06.2023).
12. *Carroll L.* Through the looking glass and what Alice found there // Literature. URL: <https://www.literature.org/authors/carroll-lewis/through-the-looking-glass/chapter-07.html> (accessed: 15.06.2023).
13. *Babić V., Vekić D.* The Unicorn in the symbolic and semantic expression of the film director Ridley Scott in the context of medieval bestiaries // Open Journal of Social Sciences. 2018. № 6. P. 158–175.
14. *Denby D.* Generating possibilities. Philosophical studies // An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition. 2008. Vol. 141, № 2. P. 191–207.
15. *Phipps S.E.* The Magical Unicorn Society. Official Handbook. UK : Michael O'Mara, 2018. 120 p.
16. *Beagle P.S.* The Last Unicorn. US : Viking Press, 1968. 218 p.
17. *Begin M.J.* My Little Pony: The Art of Equestria. US : Abrams, 2015. 216 p.
18. *Cridland C.* Pony Books. Introduction // Jane Badger Books. URL: <https://janebadger-books.co.uk/pony-books-an-introduction-by-clarissa-cridland/> (accessed: 18.05.2023).
19. *Russell-Williams I.* The Timeless Appeal of the Pony Book // The Guardian. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2009/apr/09/girls-pony-books> (accessed: 28.05.2023).
20. *Badger J.* Pony Books – the Rules // Jane Badger Books. URL: <https://janebadger-books.co.uk/pony-books-the-rules/> (accessed: 18.05.2023).
21. *Australian and NZ Pony Books* // Pony Mad Booklovers: the website for all readers and collectors of pony fictions. URL: <http://ponymadbooklovers.co.uk> (accessed: 28.05.2023).
22. *My Little Pony Friendship is Magic Wiki* // Fandom. URL: <https://mlp.fandom.com/wiki/Characters> (accessed: 16.06.2023).
23. *Generation 5 My Little Pony* // Fandom. URL: <https://g5mlp.fandom.com/wiki/Category:Characters> (accessed: 16.06.2023).
24. *Connelly Sh.* Ponyville Confidential: The History and Culture of My Little Pony, 1981–2016. US : McFarland & Company, 2017. 264 p.
25. *Kirkland E.* “Little girls and the things that they love”: My Little Pony: Friendship Is Magic, audience, identity, and the privilege of contemporary fan culture // Camera Obscura. 2017. Vol. 32, № 2 (95). P. 89–115. doi: 10.1215/02705346-3924661
26. *Truitt B.* 'My Little Pony' plants a hoof in pop culture // USA Today. URL: <https://www.usatoday.com/story/life/2012/11/26/my-little-pony/1725375/> (дата обращения: 16.06.2023).
27. *Kerr K.R., Vasudevan L.* The power of a pony: youth literacies, participatory culture, and active meaning making // Journal of Adolescent and Adult Literacy. 2017. Vol. 61, issue 1. P. 113–116. doi: 10.1002/jaal.661
28. *Heljakka K.* From toys to television and back: My Little Pony appropriated in adult toy play // The Journal of Popular Television. 2015. Vol. 3, № 1. P. 99–109. doi: 10.1386/jptv.3.1.99_1
29. *Alvermann D.E., Hagood M.C.* Fandom and critical media literacy // Journal of Adolescent & Adult Literacy. 2000. Vol. 43, № 5. P. 436–446.
30. *Davis K.* What My Little Pony can teach us about interest-driven learning // Proceedings of the Seventh ACM Conference on Learning @ Scale. URL: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3386527.3406207> (дата обращения: 20.06.2023). doi: <https://doi.org/10.1145/3386527.3406207>

References

1. Khamova, M.N. (2015) Metamorfozy zoomorfnykh obrazov v massovoi kul'ture: obraz zhivotnogo i problema identifikatsii v vozrastnykh subkul'turakh [Metamorphoses of zoomorphic images in popular culture: the image of an animal and the problem of identification in age subcultures]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 210. pp. 177–190.
2. Shapinskaya, E.N. (2020) *Massovaya kul'tura* [Mass Culture]. 2nd edition. Moscow: Yurayt.
3. Dianova, N.F. (2011) Problemy preemstvennosti traditsionnoy detskoj subkul'tury [Problems of continuity of traditional children's subculture]. *Analitika kul'turologii*. 19. pp.7–11.
4. Ivanova, E.A. (2010) *Mekhanizmy aktualizatsii kontsepta horse v britanskoy lingvokul'ture* [The Image of a Horse in the British Culture]. Philology Cand. Diss. Samara.

5. Dorré, G.M. (2006) *Victorian Fiction and the Cult of the Horse*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
6. Weida, C.L. & Bradbury, C. (2020) Magical aesthetics of unicorns in girlhood visual culture. *Visual Culture & Gender*. 15. pp. 44–55.
7. Tresidder, J. (1999) *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols]. Translated from English. Moscow: Grand: Fair-Press.
8. Ilyukhina, N.A. (1999) *Obraz kak ob"ekt i model' semasiologicheskogo analiza* [The image as a subject and model of semasiological analysis]. Philology Dr. Diss. Ufa.
9. Smith, H. (n.d.) *The Unicorn Myth*. [Online]. Available from: <https://www.world-history.org/article/1629/the-unicorn-myth/> (Accessed: 14th June 2023).
10. Gradaleva, E.A. (2014) Aktualizatsiya natsional'noy kontseptosfery v geral'dike [National concepts in heraldry]. In: *Perspektivy razvitiya nauki i obrazovaniya* [Prospects for Development of Science and Education]. Vol. 1. [s.l.: s.n.]. pp. 81–83.
11. Scottish at Heart. (n.d.) *The mystical unicorn of Scotland*. [Online]. Available from: <https://www.scottish-at-heart.com/unicorn-of-scotland.html> (Accessed: 14th June 2023).
12. Carroll, L. (n.d.) *Through the looking glass and what Alice found there*. [Online]. Available from: <https://www.literature.org/authors/carroll-lewis/through-the-looking-glass/chapter-07.html> (Accessed: 15th June 2023).
13. Babić, V. & Vekić, D. (2018) The Unicorn in the symbolic and semantic expression of the film director Ridley Scott in the context of medieval bestiaries. *Open Journal of Social Sciences*. 6. pp. 158–175.
14. Denby, D. (2008) Generating possibilities. Philosophical studies. *An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*. 141(2). pp. 191–207.
15. Phipps, S.E. (2018) *The Magical Unicorn Society. Official Handbook*. UK: Michael O'Mara.
16. Beagle, P.S. (1968) *The Last Unicorn*. US: Viking Press.
17. Begin, M.J. (2015) *My Little Pony: The Art of Equestria*. US: Abrams.
18. Cridland, C. (n.d.) *Pony Books. Introduction*. [Online] Available from: <https://janebadgerbooks.co.uk/pony-books-an-introduction-by-clarissa-cridland/> (Accessed: 18th May 2023).
19. Russell-Williams, I. (n.d.) *The Timeless Appeal of the Pony Book*. [Online] Available from: <http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2009/apr/09/girls-pony-books> (Accessed: 28th May 2023).
20. Badger, J. (n.d.) *Pony Books – the Rules*. [Online] Available from: <https://janebadgerbooks.co.uk/pony-books-the-rules/> (Accessed: 28th May 2023).
21. Pony Mad Booklovers. (n.d.) *Australian and NZ Pony Books*. [Online]. Available from: <http://ponymadbooklovers.co.uk> (Accessed: 28th May 2023).
22. Fandom. (n.d.) *My Little Pony Friendship is Magic Wiki*. [Online] Available from: <https://mlp.fandom.com/wiki/Characters> (Accessed: 16th June 2023).
23. Fandom. (n.d.) *Generation 5 My Little Pony*. [Online] Available from: <https://g5mlp.fandom.com/wiki/Category:Characters> (Accessed: 16th June 2023).
24. Connelly, Sh. (2017) *Ponyville Confidential: The History and Culture of My Little Pony, 1981–2016*. US: McFarland & Company.
25. Kirkland, E. (2017) “Little girls and the things that they love”: My Little Pony: Friendship Is Magic, audience, identity, and the privilege of contemporary fan culture. *Camera Obscura*. 32(2(95)). pp. 89–115. DOI: 10.1215/02705346-3924661.
26. Truitt, B. (n.d.) *'My Little Pony' plants a hoof in pop culture*. [Online] Available from: <https://www.usatoday.com/story/life/2012/11/26/my-little-pony/1725375/> (Accessed: 16th June 2023).
27. Kerr, K.R. & Vasudevan, L. (2017) The power of a pony: youth literacies, participatory culture, and active meaning making. *Journal of Adolescent and Adult Literacy*. 61(1). pp. 113–116. DOI: 10.1002/jaal.661.
28. Heljakka, K. (2015) From toys to television and back: My Little Pony appropriated in adult toy play. *The Journal of Popular Television*. 3(1). pp. 99–109. DOI: 10.1386/jptv.3.1.99_1
29. Alvermann, D.E. & Hagood, M.C. (2000) Fandom and critical media literacy. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. 43(5). pp. 436–446.
30. Davis, K. (n.d.) What My Little Pony can teach us about interest-driven learning. *Proceedings of the Seventh ACM Conference on Learning @ Scale*. DOI: 10.1145/3386527.3406207

Сведения об авторе:

Градалева Е.А. – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры педагогики, межкультурной коммуникации и русского как иностранного Самарского государственного технического университета (Самара, Россия). E-mail: katerina-888@bk.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Gradaleva E.A. – Samara State Technical University (Samara, Russian Federation). E-mail: katerina-888@bk.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 25.06.2023;
одобрена после рецензирования 03.10.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 25.06.2023;
approved after reviewing 03.10.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 7.072:004.738.5

doi: 10.17223/22220836/57/5

АРТ-СОБЫТИЕ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ВОООБРАЖАЕМЫХ ПРОСТРАНСТВ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Анна Юрьевна Демшина

*Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия,
demshina24@mail.ru*

Аннотация. В статье через призму пространственного поворота в культурологии и концепции гетеротопии арт-событие рассматривается как особое пространство, ландшафт, сочетающий качества реального и воображаемого. Гетеротопичность арт-события обусловлена его связью с конкретным местом. Искусство само способно создавать контекст и влиять на окружающее пространство, не контролируемое полностью волей авторов, кураторов или музейных деятелей. Кажущаяся власть над пространством по сути дела остается мифом: гетеротопия побеждает намеренность искусственной контекстуализации.

Ключевые слова: современная визуальная культура, пространственный поворот, арт-событие, гетеротопия, белый куб, тактический урбанизм, виртуальная художественная галерея

Для цитирования: Демшина А.Ю. Арт-событие и визуализация воображаемых пространств в современной культуре // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 53–62. doi: 10.17223/22220836/57/5

Original article

ART-EVENT AND VISUALIZATION OF IMAGINARY SPACES IN CONTEMPORARY CULTURE

Anna Y. Demshina

*St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russian Federation,
demshina24@mail.ru*

Abstract. The article, through the prism of the spatial turn in cultural studies and the concept of heterotopia, examines the transformation of the understanding of an art-event as a special space. Geospatial technologies contribute to the development of an intermediate territory, a space between the real world and the world of fantasy, the world of the imaginary. The possibility of visualizing the landscape through digital technologies and the development of new media have led to both an overabundance of visual images and the need to rethink the principles of presentation of art projects. The concept of the white cube, which arose as a metaphor for a blank slate, malleable for the artist, after the Second World War became, on the one hand, the center of institutional criticism, on the other, it turned into symbolic capital, exploited both within the framework of art and for commercial purposes. The space of the white cube has become an independent cultural landscape. The expansion of art into public spaces and tactical urbanism today represent a strategy of exploitation or transformation of the meanings of a place. Within the Internet, curators create art events, often using the symbolic capital of established associations associated with the artistic landscape: the concepts of “exhibition”, “art project” are applied to virtual events and places that exist exclusively in digital form. The apparent power over space essentially remains a myth, heterotopia defeats the intention of artificial contextualization, space remains completely uncontrollable. The importance of the time factor in the heterotopic

understanding of the landscape of a place is also associated with the phenomenological problem of the physicality of space, which is the source point for contextualization, representation of the symbolic and imaginary.

Keywords: contemporary visual culture, spatial turn, art event, heterotopia, white cube, tactical urbanism, virtual art gallery

For citation: Demshina, A.Y. (2025) Art-event and visualization of imaginary spaces in contemporary culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 53–62. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/5

Арт-событие и визуализация воображаемых пространств в современной культуре

Исследование опыта пространственного восприятия и понимания конкретного места как точки осознания себя и мира остается сегодня важным направлением в теоретических работах, активно осмысливается в художественной практике. Различные аспекты понимания пространства, осмысление мест и территорий конкретных и имагинальных ландшафтов в двадцать первом веке актуальны для множества дисциплин: от семиотики, географии, истории, философии, культурологии до экологических исследований, менеджмента в туризме, маркетинга территорий, кураторской и арт-медиаторской практики. Современные ученые говорят о пространственном повороте (*spatial turn*, *landscape turns*), исторически связанном с работами Э. Кассирера (E. Cassirer), Л. Мамфорда (L. Mumford), М. Фуко (M. Foucault), А. Лефевра (H. Lefebvre) [1]. Связь между воображаемыми и реальными местами трансформировалась в результате недавних изменений в коммуникационных и информационных технологиях. Это отражается и в трансформации отношения к выставочному пространству. Со времен авангарда пространство арт-события понимается как особый локус бытия. Можно вспомнить кабинеты, созданные Л. Мохой-Надем и Э. Лисицким для А. Дорнера, эксперименты с выставочными пространствами А. Родченко и В. Татлина. После Второй мировой войны в кураторской практике формируются несколько важных подходов к пониманию пространства арт-события. Первый восходит к проблемной экспозиции, призванной показать неотделенность искусства от социокультурного контекста современности, и был концептуально проработан Х. Зеemanом на основе концепта «гезамткунстверк» (нем. *Gesamtkunstwerk*) объединенного произведения искусства и представлен на знаковых выставках «Отношения» и «Документы 5». Второй подход – контекстное представление искусства в рамках художественно-культурной традиции – связан с деятельностью американских музейных деятелей (У. Хоббса, А. Барра). Центром третьего направления стали борьба со стерильностью белого куба и институциональная критика художественных институций и арт-события со стороны художников, приведшая в том числе и к выходу искусства в публичные пространства. Белый куб – концепция презентации произведения искусства в пространстве с белыми стенами для избежания влияния архитектуры и интерьера на восприятие зрителями арт-объектов. На сегодняшний день все три концепции продолжают развиваться и трансформироваться не только в арт-практике, но и в других культурных сферах.

Воображаемое в эпоху культуры интернета, кажется, становится менее личным и более репрезентируемым для других, что порождает проблему

подмены процесса воображения готовыми образами и схемами. Человеку не надо образно-абстрактно представлять многие вещи: нейросеть, цифровые медиа способны быстро создать или найти их цифровой аналог. Как писал Ж. Лакан (J. Lacan), если воображаемое оказывается проблемой, то символическое, как нечто структурирующее воображаемое решает ее [2. Р. 63]. Вместе с геолокацией появились эффективные способы географической привязки мест в фильмах, книгах и произведениях искусства. Образная география также во многом связана с художественным переосмыслением ландшафта. Множественность контекстов и форм репрезентации одного образа приводит к фрагментарности восприятия, провоцирующей зрителя к поиску готовых решений.

Изменчивость современной культуры становится стрессом, приводящим к поиску стабильных предсказуемых ситуаций. Пространство-место играет важную роль, связывая вымышленные художественные вселенные с реальностью, и наоборот, образы места влияют на то, как люди воспринимают реальные места. «Сет-джеттинг», превращающий места съемок в туристические достопримечательности, является прекрасным примером растущего спроса на соединение вымышленных пространств с реальными местами. Этот процесс не ограничивается кинематографом, но также затрагивает литературу и изобразительное искусство. Ганс Белтинг (H. Belting) еще в 1990 г. в работе «Сходство и присутствие» выдвинул тезис о том, что изображения могут придавать значение контексту, а не обретают смысл исходя из него, что, по мнению исследователя, важно для понимания изображения как самостоятельного действующего лица со своими собственными особенностями [3. Р. 132]. Геопространственные технологии способствуют развитию промежуточной территории, пространства между реальным миром и миром фантазий, миром воображаемого. В таком случае белый куб оказывается беспомощной стратегией, не способной конкурировать с яркостью уличных витрин или многокрасочностью ландшафтов компьютерных игр. Для зрителя, привыкшего к бытию в визуально-оптическом калейдоскопе, основанном на синтезе реального и виртуального пространства, художественного произведения часто оказывается недостаточно, он нуждается в подсказках, направляющих воображение в определенное русло. Место и символический контекст в такой ситуации превращаются не просто в оптику презентации, а особый нарратив, несущий ценностные характеристики, директиву, презентующую несколько акцентов и точек зрения на художественный артефакт. Арт-событие воспринимается как конструируемый авторами и зрителями культурный ландшафт, а символизацию в такой ситуации можно рассматривать как социокультурный процесс. Как отмечают Л. Ровентри (L. Rowntree) и М. Конки (M. Conkey), при условии постоянной изменчивости среды обитания человека она постоянно меняется, поэтому внутри нее всегда присутствует некоторая степень стресса. Учитывая это, символические структуры по большей части создаются для повышения предсказуемости, и эта предсказуемость снижает потенциальную тревогу и стресс перед лицом перемен [4]. Символ можно понимать как нормативный механизм, который ограничивает и контролирует поток информации. Как утверждает Ф. Вагнер (P. Wagner), символ это не случайность, он представляет собой форму преднамеренного и квалифицированного общения, так как символы способны как умножать, так и

ограничивать информацию [5. Р. 322]. То есть в конкретное время в конкретном месте символы могут быть маркерами границ, или коридора восприятия. Поэтому в эпоху интернет-технологий кураторские стратегии презентации искусства, с одной стороны, продолжают традиции предыдущего времени, с другой стороны, иногда с энтузиазмом, иногда вынужденно, включаются в виртуальный мир.

Любое собрание искусства связано с местом его демонстрации, не важно идет ли речь о реальной или о виртуальной экспозиции. Окружающий мир в таком случае превращается в гетеротопический калейдоскоп, в котором пространственные ландшафты превращаются из «стабильного всегда» в «развертывающееся здесь и-сейчас», сотканного из наложения субъективных впечатлений, культурных кодов, реальных и цифровых образов места. Показательна смена вектора создания арт-событий: от акцента на презентации стабильных музейных экспозиций, неизменных и демонстрирующих вечность искусства сегодня идет переход к временным биеннале и выставкам. Выставка должна в такой ситуации не просто презентовать определенный этап или тему в искусстве, но быть поводом для осмысления важной для современности проблемы или демонстрировать контекст как культурно-художественный ландшафт бытия искусства. Гетеротопизация превращается в таком контексте в осознанное действие. Концепт «гетеротопия» был предложен М. Фуко для описания пространства внутри пространства. Французский философ в качестве примера приводит пространство корабля, кладбища, сада, ярмарки. Гетеротопия – это то, что находится между утопией и антиутопией, то, что создает множественность смысловых пространств в рамках одного места. Интенционально гетеротопия связана с возможностью понимать, воображать и использовать одно и то же пространство разными сообществами или отдельными людьми в рамках разных временных периодов, культурных стереотипов и целей. Не случайно эссе М. Фуко начинается с того, что он делает акцент на том, что понятие пространства вытеснило понятие времени в современном мышлении, для философа причина данного сдвига – не отмена модернистской идеи прогресса, но открытия науки: так, Галилей сделал для нас пространство бесконечным, а кризис религии закрыл нам идею бесконечного времени. Таким образом, места больше не изолированные точки (будь то фиксированные на все времена, как в средневековом мире, или постоянно расширяющиеся, как в мире после Просвещения), а скорее достигают своего значения и цели с точки зрения того, как они связаны и в какие отношения они могут или не могут вступать с другими местами и другими вещами [6]. Фуко отмечает, что «гетеротопия может помещать в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» [7. С. 199]. Подобная постановка вопроса отсылает к пониманию восприятия арт-события как связанного с конкретным местом и как особого пространства. По мнению Лефевра, пространства являются и не воображаемыми, и не реальными, а чем-то третьим, другим, триалектически, а не диалектически связанным и с реальным, и с воображаемым. Это и есть интерактивный и интерзависимый аспект социального пространства. Этот подход позволяет найти связь между метафизическим, воображаемым и реальным не только как идеологически ориентированным, но и связанным с теми сферами, в которых мы живем и оказываемся здесь-и-

сейчас [8]. В таком контексте концепция белого куба может быть понята как попытка искусственной санитаризации гетеротопичности места, попытка управления воображаемым и навязывание метафор. «Даже в середине XIX века было общепризнанно, что музеи должны изолировать произведения искусства на стенах, чтобы избежать переполненности и подчеркнуть качество для посетителей», – пишет Эндрю Макклеллан (A. McClellan), профессор истории искусств в Университете Тафтса [9]. Ч. Иствек (Ch. Eastwick) в том же девятнадцатом веке в Лондонской национальной галерее стал вешать работы на уровне глаз зрителей. Фон для развески еще не делали белого цвета, но в целом в этот период стены, ставшие более пустыми, чем при сплошной развеске, стали играть важную роль в презентации искусства [9]. Позднее, в эпоху авангарда, появилась необходимость в демонстрации разнообразных объемных и динамических арт-объектов, художники начинают задумываться о свойствах выставочного пространства. Воля Эля Лисицкого, придумавшего кабинет для музея Ганновера, направлена на создание не только арт-объекта, но и предполагаемых троп для его интерпретации, символизации. Как и авторы других подобных авангардных проектов, Лисицкий стремится к власти над воображаемым через захват территории, осуществляет искусственную контекстуализацию места, что по сути является утопией.

Чистота белого куба изначально была явлена как податливость места под авторскую волю художника, которая, кажется, способна изменить не только конкретное пространство, но и мир в целом. Белые стены появлялись в различных выставочных проектах и до Второй мировой войны, А. Барр (директор МОМа) закрепил белый куб как стандартную экспозиционную стратегию. В то же время стерильность белого куба вместо ассоциации с комфортом для восприятия искусства, с податливостью и способностью пространства трансформироваться под конкретное событие, постепенно превратилась в мощный контекст, используемый как в арт-среде, так и за ее пределами. Для галерей поставангардной эпохи, моды на современное искусство, стали важны сакрализация и отделенность мира искусства от повседневности. «Интерьер должен быть полностью белым и направлен на устранение любой перцептивной связи или реальности, создавая почти религиозную атмосферу, в которой исключены время и пространство» [9]. Показательно, что термин «белый куб» появился намного позже, чем сама идея оформления выставочного пространства в белом цвете. В 1976 г. в журнале «Арт-форум» вышла критическая статья Брайана О'Доггерти (B. O'Doherty), в которой впервые был использован данный термин, причем в критическом ключе [10. С. 56]. Идеи институциональной критики были направлены на разрушение закрытой искусственности выставочного пространства, воспринимаемой как рупор определенной узкой социальной группы. Критика белого куба О'Доггерти, деятельность Ханса Хааке были направлены на устранение искусственности автономии сферы искусства. Они создавали туннель между «реальным миром» и закрытым «миром искусства».

Доминирование белого куба, которое когда-то было революционным, стало казаться устаревшим и потенциально неприемлемым для части современной аудитории, хотя в целом белый куб продолжает быть важным элементом презентации искусства. По словам Уитни Биркетт (W. Birkett), белый куб «теперь возвышает искусство над его земным происхождением, отталки-

вая непосвященных посетителей и поддерживая традиционные властные отношения» [11]. Поэтому модные дома стали использовать белый куб как интерьерный прием, дабы придать своим вещам флёр художественности, уникальности и оправдать высокие цены брендов. Таким образом, пространство может искусственно создавать ценность предмета. С точки зрения гетеротопии трансформации отношения к белому кубу представляют собой веер смысловых координат и пространств. Белый куб оказывается, с одной стороны, самодостаточным культурным ландшафтом, а с другой – является местом, несущим следы предыдущих проектов.

Кажущаяся власть над пространством, по сути дела, остается мифом, гетеротопия побеждает намеренность искусственной контекстуализации, пространство остается неконтролируемым полностью. С данной точки зрения выход арт-события за границы музейно-выставочного поля оказывается попыткой включения в мифологизацию городского пространства. Многие выставочные проекты со времен «Документы 5» призваны доказать возможность работы искусства с социокультурным пространством на своей закрытой территории через репрезентацию воображаемого художником в ландшафте, маркированном как зона искусства, а публичное искусство попытка работы с пространством в самом пространстве, в котором наслоение смыслов и образов связано с культурным ландшафтом напрямую. Это заново поднимает феноменологическую проблему телесности пространства в ситуации построения воображаемых ландшафтов и мест как фактора осознания события. Важность фактора времени в гетеротопическом понимании ландшафта места связана и с феноменологической проблемой телесности пространства, являющейся точкой-источником для контекстуализации, репрезентации символического и воображаемого. Как писал М. Мерло-Понти (M. Merleau-Ponty), «восприятие не есть знание о мире, это даже не акт, не обдуманное занятие позиции, восприятие – это основа, на которой разворачиваются все наши акты, и оно предполагается ими. Мир не есть объект, закон конституирования которого я держу в своих руках, мир – это естественная среда и поле всех моих мыслей и всех моих отчетливых восприятий» [12. С. 7]. Другими словами, бытие обретает смысл благодаря нашей пространственно-временной ситуированности в мире и ориентированности в нем [12. С. 311]. Попытки художников работать с окружающим пространством как с полем мышления-восприятия осуществляются начиная с века девятнадцатого, в современном искусстве связаны с уличным искусством и публичными арт-событиями: от экспансии искусства для захвата территории в целях переустройства мира (авангардистский проект), обретения голоса (незаконные акции уличных художников) до кооперации в рамках легальных арт-акций в контексте актуальных подходов к урбанистике (легальное использование публичных пространств). Городская среда оказывается для арт-экспантов диалогической структурой, пространством создания смысла, а не просто местом экспонирования. Гетеротопичность места становится героем художественных проектов или используется художниками как символический капитал. Гетеротопия изучалась Фуко в том числе и как относящаяся к маргинальным или подсознательным местам города, в том числе и как сопротивление, проявляющееся в постоянном создании и модификации себя, для противостояния контролирующей и нормализующей силе.

Популярность социальных сетей и мобильных технологий стала фактором развития временных форм гетеротопии, в том числе арт-проектов в поддержку крупномасштабных городских движений. Искусство, просачивающееся в уличную среду, с одной стороны, не защищено правилами, применимыми к местам, маркированным как выставочно-музейное пространство, вынуждено конкурировать с рекламными объектами, архитектурой и природным ландшафтом. С другой стороны, искусство в пространстве города становится одним из голосов в полилоге различных мнений, образов, смыслов, ряд художников используют приемы тактического урбанизма в попытке поиска своего зрителя и влияния на социокультурные проблемы.

Институциональная критика, начавшаяся с анализа недостатков мира искусства, стала постепенно восприниматься как критическая институция по отношению к современности в целом. Искусство через арт-события сегодня исследует территории, лежащие вне традиционного мира искусства, предлагает новый взгляд на место и пространство как таковые. Характерно высказывание А. Фрейзер (A. Fraser), что художественные институции нельзя рассматривать как некое автономное пространство, существующее отдельно от остального мира, также как «мы» не существуем отдельно от институций [13. Р. 281–283]. Экспансия на нехудожественные территории приводит как к конкуренции искусства с другими сферами культуры, так и связана с изменением статуса визуального опыта.

Глобализация, развитие интернета и геомедиа привели к трансформации понимания визуального образа пространства бытия. Синтез реального и виртуального опыта восприятия мира современным человеком приводит к тому, что право на интерпретацию и презентацию искусства оказывается не привилегией художественных институций или самих художников, но попадает в поле нормативных норм различных социальных групп, обладающих властью в конкурентной среде (реальной или виртуальной), имеющих собственное представление о месте и об искусстве. Через множественность взглядов, в том числе и через фотографии и видео в социальных сетях, арт-событие обретает новые, иногда непредсказуемые контексты, воображается множеством способов, многие из которых не связаны с интенцией автора или куратора.

Как ни парадоксально, в эпоху цифровых медиа максимальной властью начинает обладать визуальный образ, телепортированный из мира искусства в другие контексты, ставший частью культурного пространства. Ландшафт как форма репрезентации реальной или воображаемой среды бытия человека находится в центре современной культуры, он может быть представлен и как описание, и как картина или кинофильм, и даже как вебсайт или точка в геомедиа позиционировании. В рамках интернета кураторы создают арт-события, часто используя символический капитал наработанных ассоциаций, связанных с понятиями «выставка», «экспозиция», «арт-проект». На игре с различными смыслами места часто строится и включение актуального искусства в традиционную музейную экспозицию. Следы, намеки на традиции презентации искусства работают в симулятивных пространствах как «память места», как ложный след реальности. Кураторы в интернете экспериментируют с форматом выставки, учитывая особенности цифровой презентации искусства и личную концепцию понимания идеи конкретного проекта. В формате интернета ограничения связаны с возможностями конкретной плат-

формы и с логикой кураторского подхода. Проекты «Почему + зачем» (2007–2011) кураторов Николаса Вейста и Луми Тана в Нью-Йорке, «Временный Стеделик» (2011–2012) кураторов Эмбер ван ден Идена и Калле Маттссоан в Амстердаме или «Beam me Up» (2010), организованный Рейнхардом Шторцем из XCult в Базеле, представляют собой исследование выставочных моделей, связанных с существующей традицией и учитывающих возможности интерфейса цифрового мира. Кураторы «Почему + Почему», например, представили серию групповых выставок, размещенных во всплывающих окнах, чтобы каждое произведение искусства было связано с кураторским повествованием выставки, т.е. с презентацией того, как кураторы представляют себе арт-событие.

Возможности имитации, иммерсии, интерактивности используются в реальных выставочных проектах для создания особых пространств и ландшафтов. Это может быть как выставочный медиа-проект так и просто кураторский прием. Например, известный иммерсивный кураторский проект Молли Дент-Брокхерст «Комната дождя» (авторы Random International, Superblue). Куратор говорит об эмпирическом искусстве, что «оно представляет собой опыт передвижения и взаимодействия. У художников всегда очень конкретные намерения относительно того, как посетители должны перемещаться по их инсталляциям. Это означает, что для Superblue и нашего первого центра в Майами мы с самого начала и еще до пандемии планировали выпуск билетов по расписанию, однонаправленный поток и контролируемую пропускную способность» [14]. Подобный подход предполагает конструирование в рамках арт-события ландшафта, наделенного особыми качествами, визуализацию воображаемого места, которое не может существовать в реальности и несет определенный эмоциональный контекст. Ловушка заключается в визуальной памяти как авторов, так и зрителей. Виртуальная гетеротопия, по сути, мало отличается от реальной: образ виртуального места также оказывается многослойным и полиинтерпретативным пространством, не способным изолироваться от памяти полностью.

Со времен осмысления выставочного пространства как места, должного нести определенные смыслы, начинаются попытки визуализации воображаемых миров в рамках конкретного ландшафта. Характерный пример, смена отношения к идее белого куба (от изолированного искусственного мира к взаимодействию с культурным ландшафтом) демонстрируют то, как смена культурных парадигм ведет к перепрочтению, искажению, забыванию предыдущих смыслов, а время становится фактором рождения новых символических интерпретаций пространства.

Деятельность институциональной критики через критику принципов и конкретных деятелей официального мира искусства и экспансию искусства в культуру повседневности привела к тому, что, с одной стороны, была размыта идея искусственности арт-пространства. С другой стороны, художник потерял власть над своим проектом и защиту, которую давала аура сакральности, присущая традиционному восприятию музейно-выставочных пространств. Обратная сторона медали – это использование символического капитала, связанного с искусством в коммерческих целях массовой культурой и коммерческими производителями.

Гетеротопичность арт-события обусловлена тем, что оно всегда связано с конкретным местом или его виртуальным конструктором, в нем всегда сосуще-

ствуется множество временных и физических пространств, взаимодействие с таким пространством может стать разрывом с обычным временем или раскрыть новые ракурсы понимания мира. Само искусство способно создавать контекст и влиять на окружающее пространство, не контролируемое полностью волей авторов, кураторов или музейных деятелей.

Пространственный поворот через сдвиг парадигмы восприятия пространства представил новый взгляд на институции. Искусство, пробуя новые формы презентации и понимания арт-события, демонстрирует и собственное решение одной из проблем, поставленной в рамках пространственного поворота: неясностью, насколько взаимодействия и коммуникация обусловлены исключительно пространственными факторами. В современной кураторской практике вопрос о неоднозначности контекстного понимания решается через взаимопроникновения различных культурных ландшафтов.

Современная культура демонстрирует переосмысление представлений об арт-событии, которое теперь не может быть изолировано от контекстов. Неважно, идет ли речь о контексте, созданном внутри искусства (белый куб), или апроприации контекстов культурного ландшафта (арт-урбанизм), или осмыслении возможностей виртуальных пространств (цифровое и эмпирическое искусство). Развитие цифровых технологий сделало возможным визуализировать воображаемые идеи, места, образы на новом уровне, изменило культурные доминанты зрения наших современников. Музей был одним из примеров, которые Фуко использовал, говоря о гетеротопии, чтобы объяснить связь со временем и пространством мест, которых «здесь нет». Трансформации понимания пространства, произошедшие за последнее время, показывают возможность восприятия места через арт-событие как создающее особый ландшафт, сочетающий качества реального и воображаемого.

Список источников

1. *Guldi J.* What is the Spatial Turn? 2023. URL: <https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn/> (accessed: 20.09.2023).
2. *Lacan J.* Ecrits. Paris : Editions du Seuil, 1966. 912 p. URL: [https://www.scirp.org/\(S\(lz5mqp453ed5np55rrgct55\)\)/reference/referencespapers.aspx?referenceid=1890988](https://www.scirp.org/(S(lz5mqp453ed5np55rrgct55))/reference/referencespapers.aspx?referenceid=1890988) (accessed: 20.09.2023).
3. *Craven D.* The New German Art History: From Ideological Critique and the Warburg Renaissance to the Bildwissenschaft of the Three Bs // *Art in Translation*. 2014. № 6 (2). P. 129–147. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175613114X13998876655059> (accessed: 25.09.2023).
4. *Rowntree L.B., Conkey M.W.* Symbolism and the Cultural Landscape // *Annals of the Association of American Geographers*. 1980. Vol. 70, № 4. P. 459–474. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8306.1980.tb01327.x> (accessed: 25.09.2023).
5. *Wagner P.L.* Readings in Cultural Geography. Chicago : Univ of Chicago Pr, 1962. 610 p.
6. *Foucault M.* Different Spaces, Aesthetics: The Essential Works 2. London : The Penguin Press, 1998. P. 175–185.
7. *Фуко М.* Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М. : Практик, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
8. *Lefebvre H.* The production of space. Wiley-Blackwell, 1992. 464 p.
9. *Carneiro A.R.P.* The White Cube. 2021. URL: <https://medium.com/@arita111997/the-white-cube-8e5919d28dae> (accessed: 25.09.2023).
10. *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.
11. *Birket W.B.* To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube. Seton Hall University, 2012. 83 p. URL: <https://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1211&context=theses> (accessed: 25.09.2023).
12. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб. : Ювента Колизей, 1999. 608 с.

13. Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique // *Artforum*, September. 2005. XLIV, № 1. P. 278–283.

14. Божко О. Молли Дент-Брокхерст: иммерсивное искусство как главный тренд. 2023. URL: <https://www.interior.ru/art/12136-molli-dent-broklherst-immersivnoe-iskusstvo-kak-glavnii-trend.html> (дата обращения: 29.09.2023).

References

1. Guldi, J. (2023) *What is the Spatial Turn?* [Online] Available from: <https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn/> (Accessed: 20th September 2023).

2. Lacan, J. (1966) *Ecrits*. Paris: Editions du Seuil. [Online] Available from: [https://www.scrip.org/\(S\(lz5mqp453edsnp55rjgct55\)\)/reference/referencespapers.aspx?referenceid=1890988](https://www.scrip.org/(S(lz5mqp453edsnp55rjgct55))/reference/referencespapers.aspx?referenceid=1890988) (Accessed: 20th September 2023).

3. Craven, D. (2014) The New German Art History: From Ideological Critique and the Warburg Renaissance to the Bildwissenschaft of the Three Bs. *Art in Translation*. 6(2). pp. 129–147. [Online] Available from: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175613114X13998876655059> (Accessed: 25th September 2023).

4. Rowntree, L.B. & Conkey, M.W. (1980) Symbolism and the Cultural Landscape. *Annals of the Association of American Geographers*. 70(4). pp. 459–474. [Online] Available from: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8306.1980.tb01327.x> (Accessed: 25th September 2023).

5. Wagner, P.L. (1962) *Readings in Cultural Geography*. Chicago: University of Chicago.

6. Foucault, M. (1998) *Different Spaces, Aesthetics: The Essential Works 2*. London: The Penguin Press. pp. 175–185.

7. Foucault, M. (2006) *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie sta-t'i, vystupleniya i interv'yu* [Intellectuals and Power: Selected Political Articles, Speeches, and Interviews]. Vol. 3. Translated from French. Moscow: Praxis. pp. 191–204.

8. Lefebvre, H. (1992) *The Production of Space*. Wiley-Blackwell.

9. Carneiro, A.R.P. (2021) *The White Cube*. [Online] Available from: <https://medium.com/@arita111997/the-white-cube-8e5919d28dae> (Accessed: 25th September 2023).

10. O'Dogerti, B. (2015) *Vnutri belogo kuba* [Inside the White Cube]. Moscow: Ad Marginem Press.

11. Birket, W.B. (2012) *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. Seton Hall University. [Online] Available from: <https://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1211&context=theses> (Accessed: 25th September 2023)

12. Merleau-Ponty, M. (1999) *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg: Yuventa Kolizey.

13. Fraser, A. (2005) From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*. 1. pp. 278–283

14. Bozhko, O. (2023) *Molli Dent-Broklherst: immersivnoe iskusstvo kak glavnyy trend* [Molly Dent-Brocklehurst: Immersive Art as a Major Trend]. [Online] Available from: <https://www.interior.ru/art/12136-molli-dent-broklherst-immersivnoe-iskusstvo-kak-glavnii-trend.html> (Accessed: 29th September 2023).

Сведения об авторе:

Демшина А.Ю. – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: demshina24@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Demshina A.Y. – St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: demshina24@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 14.11.2023;

одобрена после рецензирования 06.02.2024; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 14.11.2023;

approved after reviewing 06.02.2024; accepted for publication 15.02.2025.

Научная статья

УДК 008, 130.2

doi: 10.17223/22220836/57/6

СТАТИКО-ДИНАМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИХ ПРОГРАММ (БАЗОВЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ)

Дмитрий Игоревич Иванов

Сианьский нефтяной университет, Сиань, Китай, Ivan610@yandex.ru

Аннотация. В статье предлагается когнитивное моделирование статико-динамической специфики культуры на основе оригинальной концепции когнитивно-прагматических программ (КПП). На этапе комплексно-многоуровневой интерпретации культуры актуальной научной проблемой является моделирование внутренней логики статического и динамического начал. Цель статьи – представить модельно эту логику, пронизывающую все «когнитивно-ментальное тело» культуры. Научная новизна состоит в осмыслении культуры как системы взаимосвязанных программ и возможности модельно представлять и анализировать внутри- и межпрограммные связи любого типа и уровня. Поэтому, кроме системного подхода, ведущим является авторский исследовательский метод, сочетающий когнитивный и семиотический принципы.

Ключевые слова: когнитивно-прагматическая программа (КПП), метадисциплинарный подход, когнитивно-ментальная валентность, когнитивно-ментальная перекодировка, статико-динамический механизм, метанарративная КПП, «производная» КПП, национально-специфическая КПП, когнитивно-ментальный переход

Для цитирования: Иванов Д.И. Статико-динамические особенности культуры в контексте теории когнитивно-прагматических программ (базовые положения) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 63–73. doi: 10.17223/22220836/57/6

Original article

CULTURAL STATIC-DYNAMIC FEATURES IN THE FRAME OF THE COGNITIVE-PRAGMATIC PROGRAMS THEORY (BASIC PROVISIONS)

Dmitry I. Ivanov

Xi'an Shiyou University, Xi'an, China, Ivan610@yandex.ru

Abstract. The present article considers a cognitive modeling of the cultural static-dynamic specifics based on system principles and the original concept of cognitive-pragmatic programs (CPP). At the stage of complex-multilevel interpretation of culture, an urgent scientific problem is modeling the internal logic of static and dynamic principles. The purpose of the article is to present this logic in a model that permeates the entire “cognitive-mental body” of culture. The scientific novelty consists in understanding culture as a system of interrelated programs and the possibility of a model to represent and analyze intra- and inter-program connections of any type and level. Therefore, in addition to the systematic approach, the author's research method combining cognitive and semiotic principles is the leading one.

The cultural “statics” and “dynamics” in cognitive models are non-linear. The actual task is to comprehend and form their internal logic. In the context of the CPP theory, the static-dynamic mechanism is realized simultaneously in three cognitive-mental projection zones: a) “intra-program”; b) “interprogram”; c) “metaprogram”. This triplicity can manifest itself both as a change in the status of the program, as a change in the status of the code, and as a change in the cognitive-mental status of the CPP generator.

In each of the abovementioned zones, one of the three specific types of culture development – stadial-syntagmatic; paradigm-subsystem; paradigm-systemic – is formed. Within the framework of the stadial-syntagmatic type of development, each stage of CPP modeling has a specific “static-dynamic valence”: a) the stage of formation of the CPP – “priority-indefinite valence” (non-differentiation of quantitative and qualitative); b) the stage of the “primary” functioning of the CPP – “priority-static valence” (dominance of the static); c) the stage of cognitive-mental recoding followed by the transition from one “cycle” of modeling to another – “priority-dynamic valency” (dominance of the dynamic). At the moment of transition to other types of development, “cognitive-mental valence” turns into program valence (change of status while maintaining content).

Each type of CPP is characterized by its own cognitive-mental valency: a) the system of nationally specific CPPs (system of genetic codes) – “priority-indefinite valence”; b) the system of metanarrative CPPs (the system of cultural codes) – “priority-static valency”; c) the system of “derivatives” of the CPP (the system of cognitive-mental codes) – “priority-dynamic valence”.

Keywords: cognitive-pragmatic program (CPP), metadisciplinary approach, cognitive-mental valency, cognitive-mental recoding, static-dynamic mechanism, metanarrative CPP, “derivative” CPP, national-specific CPP, cognitive-mental transition

For citation: Ivanov, D.I. (2025) Cultural static-dynamic features in the frame of the cognitive-pragmatic programs theory (basic provisions). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 63–73. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/6

Современная культурология рассматривает «культуру» как «сверхсистемный» [1], саморазвивающийся [2], полисемиотический [3], когнитивно обусловленный [4] феномен. Нет нужды доказывать очевидную многоаспектность «культурной динамики», легко переводимой на языки «органического развития» (и метафорически, и буквально-биологически); социального (социокультурного, социально-психологического) «типогенеза»; «моделей человека»; историко-культурных «смыслов»; «цивилизационных парадигм»; «цикличности» или «линейности» (эволюционности, реверсивности, девиантности (см., напр. [5])) и др. Как отмечает М.В. Тарасова, «существуют описательные, исторические, нормативные, социально-психологические, генетические определения культуры <...> Фрагментарность... задает тупиковое направление развитию теории культуры. Напротив, определение интегративного свойства всех явлений культуры... может стать ключом к раскрытию сущности культуры» [6. С. 136]. На протяжении столетий ученые пытались определить сущность культуры, и на данный момент известно более тысячи попыток дать такое определение, однако подавляющая часть этих дефиниций структурируется «на основе ограниченного перечня базовых концептов, к которым прежде всего следует отнести „деятельность“, „поведение“, „социальное наследование“, „сверхорганическое начало“, „систему ценностей“, „систему идей“, „семиотическую систему“ и др.» [7. С. 10–11]. В то же время все они фиксируют значимые свойства культуры, создавая базу для следующего шага. Обилие «частных» (ракурсных) определений, с одной стороны, и накопленный потенциал обобщений – с другой, ставят перед

исследователями актуальную задачу *комплексно-многоуровневой интерпретации культуры*.

Понимание такой необходимости превращает искомую модель культуры в интегративный аналитический конструкт (универсальный объект научного познания), ключевой характеристикой которого становится полифункциональный «метадисциплинарный универсализм». Ситуация «конвенциализации» данного статуса культуры, с одной стороны, доказывает несостоятельность узко специализированных подходов, в рамках которых культура рассматривается как «простой конгломерат, механическая сумма неких видов и плодов деятельности людей» [8. С. 5]. С другой – ставит перед исследователями задачу по разработке системно-программных подходов, позволяющих исключить механический транзит методов и приемов (неотрефлексированную «междисциплинарность») и проводить комплексный анализ как отдельных компонентов культуры, так и всего «ментально-материального пространства культуры»: «Системные подходы обеспечивают логику смысловой интерпретации культуры во всех ее конкретных проявлениях. Они осуществляются на всех уровнях анализа культуры... либо на уровне отдельных ее подсистем...» [9. С. 208].

Как универсальный «синтетический» объект системность культуры наглядно выступает в рамках понятийно-феноменологической триады «язык – культура – личность», что обеспечивает подлинную эвристичность междисциплинарных исследований: комплексный анализ концептуально-смысловых, структурно-типологических и когнитивно-прагматических особенностей одного компонента триады невозможен без описания специфики двух других во всех их возможных комбинациях (один из компонентов выступает в качестве интегративного конструкта, а два других – в качестве обязательной универсальной объяснительной базы, обеспечивающей корректность результата). Рассмотрение этого внутрисистемного взаимодействия возможно в различных ракурсах – лингвистическом, культурологическом, лингвокультурологическом, когнитивном и др., но именно когнитивный ракурс полномасштабно включает в процесс моделирования культурного действия / познания его субъекта, т.е. является интегративным [10].

В рамках широко понимаемого когнитивного подхода культурология, психология, лингвистика, антропология и др. вступают в разнообразные перспективные исследовательские комплексы, а сама культура предстает как регулятивный слой сознания и поведения в форме когнитивных единиц и операций, имеющих не только вербальное воплощение. С точки зрения когнитивной культурологии культура выступает как «система когнитивного опознания мира, которая вплетена во все виды человеческой деятельности»; эта система «генерирует, транслирует, вытесняет, реактуализирует, подвергает переоценке, заимствует смыслы как регулятивы поведения» [7. С. 12, 16]. Как мы видим, «статика» и «динамика» культуры в когнитивных моделях не могут быть представлены в виде линейных закономерностей – актуальной научной проблемой является моделирование внутренней логики статического и динамического начал. Цель нашей статьи – представить модельно эту логику, пронизывающую, на наш взгляд, все «когнитивно-ментальное тело» культуры.

С когнитивной точки зрения культура – «не внешняя совокупность отчужденных объектов и не „внутрипсихическая“ их систематизация, а дина-

мичное „сверхсистемное“ когнитивно-прагматическое целое» [11. С. 178]. И в понимании этой динамичной целостности чрезвычайно важен философский ракурс, открывающий нам *программность* культуры («сложноорганизованной системы надбиологических программ деятельности, поведения и общения людей» [12. С. 8]). Это позволяет нам, с одной стороны, говорить о сложной статико-динамической природе культуры [13], которая одновременно обеспечивает ее концептуально-смысловую целостность (устойчивость, иерархичность – уровень «нормального» статико-системного развития) и внутреннюю парадоксально-деструктивную нестабильность (децентрированность, хаотичность – уровень спонтанного сверхдинамического, асистемного развития); с другой – подчеркивать именно программный, т.е. закономерный характер этой нелинейной динамики.

Поэтому когнитивный план культурологии получает новый момент развития в рамках авторской метадисциплинарной теории когнитивно-прагматических программ (КПП) [11, 14, 15]. КПП предстает как «концептуальная матрица» любой целенаправленной деятельности и позволяет проводить как системный, так и компонентный анализ универсальной триады «язык – личность – культура». КПП – «опорная система когнитивно-прагматических установок (КПУ) <...>, формирующаяся в пространстве когнитивного сознания отдельной личности / определенной социальной группы / нации / народа <...> Концепция КПП исходит из целенаправленной “программируемости” любой содержательной человеческой деятельности, которую можно семиотически прочесть как текст...» [15. С. 49–50].

В нашей концепции КПП сегментирует культурное пространство на три основных уровня: а) метанарративный (система метанарративных КПП); б) производный (система «производных» КПП); в) национально-специфический (система национально-специфических КПП) – «ядерный» уровень культуры. Любая КПП состоит из двух взаимосвязанных уровней: 1) категориальный (структурообразующий), включающий в себя систему культурных кодов (система метанарративных КПП); систему когнитивно-ментальных кодов (система производных КПП); систему «генетических» кодов (система национально-специфических КПП); 2) процессуальный, включающий в себя систему когнитивно-прагматических установок (КПУ): а) целевых; б) самоидентификационных; в) инструментально-операциональных; оценочно-результативных. Процессуальное синтезируется в категориальном и раскрывает его содержание как на уровне субъектно-текстуальном, так и на уровне культуры. В таком ракурсе культура предстает перед нами как «иерархически организованная, динамическая, полисемиотическая, полидискурсивная система взаимообусловленных и неразрывно связанных между собой когнитивно-прагматических программ (КПП) разных типов (метанарративных; производных; национально-специфических), которые а) обеспечивают неразрывную связь „универсальной триады“ *язык – культура – личность*; б) актуализируют представление о культуре как о поликодовой текстуально-информационной системе и мощном „генераторе структурности“...» [11. С. 183]. В осмыслении культуры как системы взаимосвязанных программ и возможности модельно представлять и анализировать внутри- и межпрограммные связи любого типа и уровня состоит научная новизна нашего подхода.

Функциональная универсальность статико-динамического механизма [16] обусловлена тем, что он, пронизывая все «когнитивно-ментальное тело» культуры (система КПП разных типов), не только обеспечивает неразрывную связь (целостность) всех ее ключевых структурно-смысловых компонентов (*программа* («свернутая» проекция культуры) – *программный субъект / генератор КПП* (личность) – *система генетических, культурных и когнитивно-ментальных кодов* (язык)), но и определяет специфику ее непрерывного многоуровневого развития. При этом сам статико-динамический механизм реализуется одновременно в трех когнитивно-ментальных проекционных зонах: а) «*внутрипрограммной*»; б) «*межпрограммной*»; в) «*метапрограммной*».

Укажем, что все эти зоны органически связаны между собой. Они взаимодополняют и раскрывают друг друга, образуя единое статико-динамическое «когнитивно-ментальное поле» развития культуры. Механизм взаимодействия зон основан на принципе одновременно реализующейся «прямой», «селективно-акцентной» и «обратной» динамической связи. Имеются в виду и программный (смена статуса программы), и кодификационно-индексальный (смена статуса кода), и субъектный (изменение когнитивно-ментального статуса генератора КПП) типы связи. На основе этого формируются три базовые стратегии анализа статико-динамической организации всего пространства культуры: а) от частного к общему (от развития отдельной КПП (элемент культуры) к развитию группы однотипных КПП (отдельная подсистема культуры) и всей системы КПП (развитие культуры в целом)) – «*прямая*» стратегия анализа; б) от общего к частному (от развития культуры к развитию частной программы) – «*обратная*» стратегия анализа; в) от выбранного статико-динамического компонента культуры (от одного частного) к другому (другим частным) в зависимости от ракурса и поставленной цели – «*селективно-акцентная*» стратегия анализа.

В каждой из представленных зон формируется специфический тип / форма развития культуры. **Первый тип** можно назвать «*стадиально-синтагматическим*». Он реализуется в рамках моделирования «жизненного цикла» / «цикла развития» одной конкретной программы. Соответственно, под развитием здесь понимается своеобразный когнитивно-ментальный (статико-динамический, эволюционно-революционный, прогрессивно-регрессивный) переход от одной *стадии* развития КПП к другой. **Второй тип** развития мы будем называть «*парадигмально-подсистемным*». Он реализуется в рамках моделирования «жизненного цикла» / «цикла развития» отдельной подсистемы программ, функционирующей на конкретном уровне культуры: а) *национально-специфическом* (ядро культуры – система генетических кодов); б) *метанарративном* (уровень «констант» культуры – система культурных кодов); в) *производном* (уровень креативно-оригинальной перекодировки «констант» культуры – система когнитивно-ментальных кодов). Под развитием здесь понимается переход от программы «А» к программе «Б» в рамках одного уровня культуры. **Третий тип развития** – «*парадигмально-системный*» – реализуется в пространстве «жизненного цикла» / «цикла развития» двух и более подсистем программ, функционирующих на разных уровнях культуры. Процесс развития здесь рассматривается как переход от программы одного уровня к программе другого уровня культуры.

Принципиальным является то, что все типы развития реализуются одновременно и образуют целостную статико-динамическую многоуровневую («синтагмо-парадигмальную») модель развития культуры, в которой в равной степени актуализированы и линейная, и циклическая, и матричная, и волновая формы развития всех структуро- и смыслообразующих компонентов культуры (*КПП – программный субъект – система когнитивно-прагматических кодов*). Все представленные типы развития функционируют по универсально-диалектическому принципу «перехода количественного в качественное», причем каждый из компонентов получает специфическую статико-динамическую аспектуализацию. Так, «качественное» актуализирует свои статико-динамические свойства в момент «погружения» программного субъекта в пространство метанарративной программы. Осваивая качества выбранного метанарратива путем когнитивно-ментального погружения в систему кодифицированных констант и специфических концептуально-смысловых интенций, которые они порождают, программный субъект «овладевает» этими «качествами» и проводит их когнитивно-ментальную перекодировку. Он «персонифицирует» систему этих «качеств», наделяя их «новыми качествами». Тем самым он корректирует их концептуально-смысловое содержание как на субъектном (личностном), так и кодификационном (языковом) и на общепрограммном уровнях развития культуры. В этой ситуации «качественное» развитие является не пространственным, а, прежде всего, интенционально-смысловым. Когнитивно-ментальную модель «качественного» развития культуры можно представить в виде следующей формулы: универсальное «качество 1», наделенное «новым» смысловым содержанием, превращается в «новое качество 2», но не переводится в систему производных КПП.

Соответственно, «количественное» предстает перед нами как своеобразный когнитивно-ментальный механизм, активизированный в зоне пересечения интенциональной активности сознания программного субъекта и «сверхсубъективного» сознания культуры. Это происходит либо в момент перехода от освоения системы метанарративных программ к процессу моделирования программы производной, «принадлежащей» программному субъекту, либо уже после полного формального «освобождения» от базового метанарратива в момент глубокого «погружения» в пространство «своей» производной программы. В этом случае «количественное» развитие может быть рассмотрено как «пространственно-смысловое расширение / обогащение» культуры. Абстрактная модель «количественного» развития выглядит так: «качество 1», получившее новый статус («качество 2»), переводится в пространство производных КПП.

Из этого следует, что каждый тип развития («стадиально-синтагматический», «парадигмально-подсистемный», «парадигмально-системный») реализуется одновременно в двух неразрывно связанных между собой когнитивно-ментальных измерениях статико-динамических свойств культуры: а) качественном; б) количественном. Рассмотрим специфику каждого типа развития более подробно.

«Стадиально-синтагматический» тип развития. Прежде всего необходимо отметить, что «полный» цикл развития отдельной КПП включает в себя несколько последовательно-реализующихся этапов: а) стадию формирования; б) стадию «первичного» функционирования; в) стадию когнитивно-

ментальной перекодировки с последующим (реальным / потенциальным) переходом от одного «цикла» моделирования к другому. Если «переход» произведен успешно, то далее цикл повторяется. Если же «переход» осуществить не удалось, то в этом случае развитие программы как части культуры прерывается, а статико-динамический механизм останавливается. Перезапуск этого механизма возможен только в том случае, если программный субъект произведет повторную актуализацию «остановленной» программы (т.е. вновь введет ее в систему активных программ – в пространство культуры) и завершит процесс ее когнитивно-ментального «перехода» на новый этап.

Важно, что каждая стадия моделирования КПП обладает специфической «статико-динамической валентностью». Представим валентность каждой стадии. *Стадия формирования* КПП – «приоритетно-неопределенная» валентность. «Статическое» и «динамическое» не идентифицируются как самостоятельные процессуально-категориальные формы функционирования КПП. «Статическое» встроено в «динамическое», и наоборот. Соответственно, «количественное» и «качественное» измерения статико-динамического развития наделяются подобными свойствами. «Количественное» отождествлено с «качественным», и наоборот. Одно неотличимо от другого.

Стадия «первичного» функционирования КПП – «приоритетно-статическая валентность». «Статическое» занимает доминирующее положение, определяя качественные особенности «динамического». «Статическое» аккумулирует динамическое за счет активизации «качественного» измерения развития программы. Субъект, погруженный в систему универсальных (метанарративных) качеств, наделяет их новыми свойствами и смыслами, превращая в «новые» качества «своего» сознания / «своей» программы. Причем делает он это по трем базовым основаниям: а) самоидентификационному (подсистема самоидентификационных когнитивно-прагматических установок (КПУ) – «кто я?»); б) целевому (подсистема целевых КПУ – «зачем я?»); в) инструментальному (подсистема операционально-инструментальная стратегия – «как я?»).

Стадия когнитивно-ментальной перекодировки с последующим (реальным / потенциальным) переходом от одного «цикла» моделирования к другому – «приоритетно-динамическая валентность». «Динамическое» занимает доминирующее положение, определяя качественные особенности «статического». «Динамическое» аккумулирует статическое. При этом активизируются и «количественное», и «качественное» измерения развития программы.

«Парадигмально-подсистемный» и «парадигмально-системный» типы развития. Принципиальным в данном контексте является то, что на условно финальной стадии моделирования первого цикла КПП происходит закономерный (программно обусловленный) переход от «стадиально-синтагматического» типа развития к парадигмальному. Более того, первый органично «входит» и «растворяется» во втором, обеспечивая целостность общепрограммного статико-динамического поля развития культуры как единой, иерархически организованной системы когнитивно-прагматических программ. Естественность такого «слияния» обусловлена тем, что на этой стадии должен осуществиться реальный потенциальный перевод («когнитивно-ментальная перекодировка») программы с одного уровня культуры на другой. Как только эта потенциальная возможность возникает, сразу же происходит

процесс статусной трансформации ключевого идентификационного компонента развития КПП. Речь идет о «когнитивно-ментальной валентности». В момент перехода стадияльная «когнитивно-ментальная валентность», актуальная для стадияльно-синтагматического типа развития, превращается в программную валентность. При этом меняется только ее статус, а содержание остается неизменным. Отличие заключается лишь в том, что раньше она характеризовала специфику статико-динамического развития «части» (конкретная стадия моделирования КПП), а теперь характеризует «целое» (отдельную программу; подсистему программ), «сверхцелое» (все подсистемы программ, актуализированные в пространстве культуры).

Прежде чем говорить о вариантах программного перехода, обозначим «когнитивно-ментальную валентность» каждого типа программы. Повторно давать подробное описание нет необходимости, так как механизм статико-динамического развития каждой «валентности» уже был представлен. Итак, *система национально-специфических КПП* (система генетических кодов) – «приоритетно-неопределенная» валентность. *Система метанарративных КПП (система культурных кодов)* – «приоритетно-статическая валентность». *Система «производных КПП (система когнитивно-ментальных кодов)* – «приоритетно-динамическая валентность».

Представим основные варианты перехода программ из одной зоны культуры в другую. Заметим, что достаточно часто перевод программы на новый цикл развития (стадияльно-синтагматический тип развития) совпадает со сменой общепрограммного статуса КПП («парадигмально-подсистемный» и «парадигмально-системный» типы развития). Тут возможны два основных варианта. *Вариант 1* – программа, находящаяся в «переходной» зоне (между подсистемой «метанарративных» и «производных»), успешно переводится в зону «производных» программ. Одновременно с этим происходит и смена статуса программного субъекта. Его статус – «*я в пространстве своей (оригинальной) программы*». Параллельно происходит перекодировка системы кодифицированных констант программы. Если раньше (до смены общепрограммного статуса) генератор КПП оперировал кодами культуры (единицами метанарративного уровня), то теперь их место занимают коды персонифицированные, когнитивно-ментальные, хранящие в себе опыт «освоения» кодов культуры и кодов генетических (система национально-специфических КПП). Подчеркнем, что все эти трансформации, имеющие статико-динамическую природу, являются своеобразными когнитивно-ментальными формами процессуально-смыслового развития культуры.

Вариант 2 – программа, имеющая статус производной КПП, переводится в метанарративную зону культуры и становится частью системы программ-образцов, на основе которых впоследствии (при необходимых условиях) могут образовываться новые производные программы. Процесс когнитивно-ментального «перевода» программы на другой уровень культуры (так же, как и в первом варианте) приводит к изменению статуса программного субъекта и системы программных кодов. Только в этом случае генератор КПП получает статус «*я и моя (оригинальная) программа в системе „чужих“ универсальных программ*», а система когнитивно-ментальных кодов программного субъекта, активизированная в рамках «производного» уровня культуры, превращается в систему кодов культуры, сохраняя при этом интенциональные

свойства сознания создавшего их субъекта. Все это также есть формы статико-динамического развития культуры.

Особо следует сказать о том, что в результате подобных «когнитивно-ментальных переходов» в пространстве культуры образуются своеобразные «пустоты», «освобожденные зоны». На наш взгляд, их метафорически можно назвать «генеративно-порождающими лакунами» культуры. Причем эти зоны нельзя считать тотально опустошенными. Они наполнены смысловыми интенциями, порожденными сознанием самой программы-культуры. Для их активизации необходима «когнитивно-ментальная встреча» с программным субъектом, который бы «запустил» статико-динамический механизм.

Выводы. Разрабатываемый нами подход не является универсальным. Он представляет собой одну из версий осмысления статико-динамической природы культуры в контексте авторской теории когнитивно-прагматических программ. В рамках этой концепции «статика» и «динамика» культуры в когнитивных моделях принципиально нелинейны – актуальной является задача постичь и смоделировать их внутреннюю логику. В контексте теории КПП статико-динамический механизм реализуется одновременно в трех когнитивно-ментальных проекционных зонах: а) «внутрипрограммной»; б) «межпрограммной»; в) «метапрограммной». Эта тройственность может проявляться и как смена статуса программы, и как смена статуса кода, и как изменение когнитивно-ментального статуса генератора КПП, в результате чего формируются три базовые стратегии анализа статико-динамической организации всего пространства культуры: а) от частного к общему («прямая» стратегия анализа); от общего к частному («обратная» стратегия анализа); от выбранного статико-динамического компонента культуры (от одного частного) к другому / другим («селективно-акцентная» стратегия анализа).

В каждой из представленных зон формируется специфический тип / форма развития культуры: стадияльно-синтагматический (переход от одной стадии развития КПП к другой); парадигмально-подсистемный (переход от одной программы к другой в рамках одного уровня культуры); парадигмально-системный (переход от программы одного уровня к программе другого уровня культуры). Все типы развития реализуются одновременно и образуют целостную статико-динамическую многоуровневую («синтагмо-парадигмальную») модель развития культуры, в которой актуализированы и линейная, и циклическая, и матричная, и волновая формы развития всех структуро- и смыслообразующих компонентов культуры (КПП – программный субъект – система когнитивно-прагматических кодов). В этой модели зафиксирован и органический переход количественного в качественное: когнитивно-ментальное погружение программного субъекта в систему кодифицированных констант и концептуально-смысловых интенций дает ему возможность их «присвоения» и когнитивно-ментальной перекодировки («персонификации»), что в итоге сказывается как на субъектном (личностном), так и кодификационном (языковом) и общепрограммном уровнях развития культуры.

В рамках стадияльно-синтагматического типа развития каждая стадия моделирования КПП обладает специфической «статико-динамической валентностью»: а) стадия формирования КПП – «приоритетно-неопределенной валентностью» (неразграниченностью количественного и качественного); б) стадия «первичного» функционирования КПП – «приоритетно-статической

валентностью» (доминирование статического); в) стадия когнитивно-ментальной перекодировки с последующим переходом от одного «цикла» моделирования к другому – «приоритетно-динамической валентностью». В момент перехода к другим типам развития «когнитивно-ментальная валентность» превращается в программную валентность (изменение статуса при сохранении содержания).

Для каждого типа КПП характерна своя когнитивно-ментальная валентность: а) система национально-специфических КПП (система генетических кодов) – «приоритетно-неопределенная валентность»; б) система метанарративных КПП (система культурных кодов) – «приоритетно-статическая валентность»; в) система «производных» КПП (система когнитивно-ментальных кодов) – «приоритетно-динамическая валентность».

Список источников

1. Каган М.С. Введение в культурологию : курс лекций. СПб., 2003. 167 с.
2. Уайт Л.А. Избранное: Наука о культуре. М. : РОССПЭН, 2004. 960 с.
3. Чернышева А.В. Понятие культуры в структурно-семиотической концепции Ю.М. Лотмана // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 5 (11). С. 184–187.
4. Коваленко Е.М. Культура как когнитивная система // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2011. № 3. С. 28–32.
5. Тарасов А.Н. Проблема модели динамики культуры в аспекте аналитики социокультурных трансформаций // Общество: философия, история, культура. 2016. № 6. С. 91–94.
6. Тарасова М.В. Культура как система: основные тенденции исследования // Вестник ОГУ. 2011. № 7. С. 136–143.
7. Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология : учеб. пособие. СПб. : Алетейя, 2010. 316 с.
8. Гафиятуллина Л.А. О подходах к изучению понятия «культура» // Вестник КазГУКИ. 2011. № 2. С. 2–6.
9. Чебанюк Т.А. Методы изучения культуры. СПб. : Наука, 2010. 350 с.
10. Кубрякова Е.С. В поисках сущности языка: когнитивные исследования. М. : Знак, 2012. 208 с.
11. Иванов Д.И. Культура как система когнитивно-прагматических программ: краткий теоретический очерк // Вестник Московского университета. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2022. № 3. С. 174–185.
12. Степин В.С. Философский анализ мировоззренческих универсалий культуры // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. 2011. № 1. С. 8–17.
13. Демин И.О. Статика и динамика культуры // Аналитика культурологии. 2012. № 23. С. 12–15.
14. Иванов Д.И. Теория когнитивно-прагматических программ. Иваново : ПресСто, 2019. 312 с.
15. Иванов Д.И., Лакербай Д.Л. Когнитивная гуманитарная семиотика: Книга 2: Терминология. Аналитические портреты. Иваново : ПресСто, 2020. 256 с.
16. Маховых И.А. Динамика социокультурных процессов: теоретическое осмысление доминантных факторов влияния // Ценности и смыслы. 2016. Т. 2, № 6 (46). С. 84–91.

References

1. Kagan, M.S. (2003) *Vvedenie v kul'turologiyu* [Introduction to Cultural Studies]. St. Petersburg: [s.n.].
2. White, L.A. (2004) *Izbrannoe: Nauka o kul'ture* [Selected Works: The Science of Culture]. Moscow: ROSSPEN.
3. Chernysheva, A.V. (2011) *Ponyatie kul'tury v strukturno-semioticheskoy kontseptsii Yu.M. Lotmana* [The Concept of Culture in the Structural-Semiotic Concept of Yu.M. Lotman]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 5(11). pp. 184–187.

4. Kovalenko, E.M. (2011) Kul'tura kak kognitivnaya sistema [Culture as a cognitive system]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk*. 3. pp. 28–32.
5. Tarasov, A.N. (2016) *Problema modeli dinamiki kul'tury v aspekte analitiki sotsiokul'turnykh transformatsiy* [The problem of the model of the dynamics of culture in the aspect of analysis of socio-cultural transformations]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura*. 6. pp. 91–94.
6. Tarasova, M.V. (2011) Kul'tura kak sistema: osnovnye tendentsii issledovaniya [Culture as a System: Main Research Trends]. *Vestnik OGU*. 7. pp. 136–143.
7. Rezhbek, E.Ya. & Filatova, A.A. (2010) *Kognitivnaya kul'turologiya* [Cognitive Cultural Studies]. St. Petersburg: Aleteyya.
8. Gafiyatullina, L.A. (2011) O podkhodakh k izucheniyu ponyatiya “Kul'tura” [On approaches to the study of the concept “kul'tura”]. *Vestnik KazGU. 2*. pp. 2–6.
9. Chebanyuk, T.A. (2010) *Metody izucheniya kul'tury* [Methods of studying culture]. St. Petersburg: Nauka.
10. Kubryakova, E.S. (2012) *V poiskakh sushchnosti yazyka: kognitivnye issledovaniya* [In search of the essence of language: A cognitive research]. Moscow: Znack.
11. Ivanov, D.I. (2022) Kul'tura kak sistema kognitivno-pragmaticheskikh programm: kratkiy teoreticheskiy ocherk [Culture as a System of Cognitive-Pragmatic Programs: A Brief Theoretical Essay]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 3. pp. 174–185.
12. Stepin, V.S. (2011) Filosofskiy analiz mirovozzrencheskikh universalii kul'tury [Philosophical analysis of ideological universals of culture]. *Gumanitarnye nauki. Vestnik Finansovogo universiteta*. 1. pp. 8–17.
13. Demin, I.O. (2012) Statika i dinamika kul'tury [Statics and dynamics of culture]. *Analitika kul'turologii*. 23. pp. 12–15.
14. Ivanov, D.I. (2019) *Teoriya kognitivno-pragmaticheskikh programm* [Theory of Cognitive-Pragmatic Programs]. Ivanovo: PresSto.
15. Ivanov, D.I. & Lakerbay, D.L. (2020) *Kognitivnaya gumanitarnaya semiotika* [Cognitive Humanitarian Semiotics]. Vol. 2. Ivanovo: PresSto.
16. Makhovykh, I.A. (2016) Dinamika sotsiokul'turnykh protsessov: teoreticheskoe osmyslenie dominantnykh faktorov vliyaniya [Dynamics of socio-cultural processes: Theoretical understanding of dominant factors of influence]. *Tsennosti i smysly*. 6(46/2). pp. 84–91.

Сведения об авторе:

Иванов Д.И. – кандидат филологических наук, доцент, профессор Института иностранных языков Сианьского нефтяного университета (Сиань, Китай). E-mail: Ivan610@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Ivanov D.I. – Ph.D. in Philology, associate professor, professor of the Institute of Foreign Languages, Xi'an Shiyou University (Xi'an, China). E-mail: Ivan610@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 17.10.2023;
одобрена после рецензирования 21.02.2024; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 17.10.2023;
approved after reviewing 21.02.2024; accepted for publication 15.02.2025.

Научная статья

УДК 304.2

doi: 10.17223/22220836/57/7

ЭТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ДИСКУРСА ПАМЯТИ: МЕЖДУ ГУМАНИЗМОМ И БИОПОЛИТИКОЙ

Татьяна Александровна Медведева

*Сибирский государственный медицинский университет, Томск, Россия,
tatalmed2112@mail.ru*

Аннотация. Гуманитарной мысли современной эпохи присущ ярко выраженный интерес к проблемам индивидуальной и коллективной памяти. В статье осуществлен сравнительный анализ подходов П. Рикера и Дж. Агамбена, представляющих феномен памяти в контексте онтологии человеческой субъективности. Выявлены различия в интерпретации и оценке степени применимости ряда связанных с концептом памяти этических и этико-правовых категорий, в зависимости от того, в какой парадигме они рассматриваются: гуманистической, восходящей к классическому дискурсу о человеке (П. Рикер) либо той, которая исходит из факта краха гуманизма и утверждения биополитической машинерии власти, находящей свой триумф в «катастрофе субъекта» (Дж. Агамбен).

Ключевые слова: память, коллективная память, ответственность, прощение, свидетельство, субъект, биополитика, П. Рикер, Дж. Агамбен

Для цитирования: Медведева Т.А. Этические категории дискурса памяти: между гуманизмом и биополитикой // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 74–91. doi: 10.17223/22220836/57/7

Original article

ETHICAL CATEGORIES OF MEMORY DISCOURSE: BETWEEN HUMANISM AND BIOPOLITICS

Tatiana A. Medvedeva

Siberian State Medical University, Tomsk, Russian Federation, tatalmed2112@mail.ru

Abstract. The article is devoted to a comparative analysis of interpretative strategies and methodological research principles of ethical and legal and ethical categories of memory discourse in the works of P. Ricœur and G. Agamben.

The key feature of Ricœur's interpretative strategy applied to the study of memory and related phenomena is that the research is carried out within the framework of a classical and humanistic understanding of the subject as a wholeness, indestructible even in numerous situations of its non-recognition by others. Relying on the philosopher's hermeneutics of the "self" with its central concept of the "human being who can" and on the philosophical concept of intersubjectivity, Ricœur formulates a corresponding methodological principle involving a demonstration of "the possibility of transition from the idea of individual capacities to the idea of social capacities". This transition opens up the space to explore the moral and socio-political aspect of responsibility, forgiveness and testimony.

The destruction of subjectivity as the limit case of non-recognition by others clearly goes beyond this humanist discourse. This conclusion is supported in particular by the fact that Ricœur's analysis of testimony stops where Agamben's analysis begins, which is a study of the testimonies of survivors of the Nazi death camps. According to Agamben, the concentration camp has proved that impossible – the total destruction of the subject – is achieved. Due to this fact, the traditional interpretation of the ethical categories of the

memory discourse turns out to be unacceptable. Thus, the classical (shared by Ricœur) interpretation of testimony links the latter to the concepts of responsibility and trust, thus emphasizing its intersubjective and ethical aspect. Agamben, on the other hand, describes testimony as a fact of ontological rupture generated by the action of the biopolitical machine: being a witness means “being a subject of desubjectivation”.

The appeal of both philosophers to concepts of religious discourse demonstrates the insufficiency of ethical categories to describe the historical experience of humankind. Here, too, significant differences between the two are evident. Ricœur's eschatology is a projection of the finite horizon of human history, guided by the Christian “spirit of forgiveness” towards a peaceful state. By contrast, for Agamben, history has no *telos*, which reveals its soteriological power in the possibility of taking a position of remnant and the possibility of testifying.

Keywords: memory, collective memory, responsibility, forgiveness, testimony, subject, biopolitic, P. Ricœur, G. Agamben

For citation: Medvedeva, T.A. (2025) Ethical categories of memory discourse: between humanism and biopolitics. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 74–91. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/7

Введение

Причины небывало высокого интереса в конце XX – начале XXI в. к проблемам памяти, индивидуальной и коллективной, и связанных с ней феноменов: забывания, вины, ответственности, прощения и т.д. – многократно описаны в современной научной литературе. В качестве одной из основных называется историзация сознания современного человека, связанная с кризисом идентичности и попыткой преодолеть этот кризис через обретение (по сути, представляющее собой из-обретение) наследия, находимого человеком в прошлом – своих социальной группы, народа, etc.

Авторитетные мыслители современности П. Рикер и Дж. Агамбен разделяют данную точку зрения, однако их концептуализации памяти стоят особняком по отношению к массе исследований в рамках обретшего популярность на рубеже веков междисциплинарного направления *memory-studies*. В отличие от последних, ориентированных преимущественно на коллективный и культурный аспект бытования памяти, для Рикера и Агамбена проблема памяти, в первую очередь, является проблемой онтологии человеческого существования, и только после экспликации антрополого-онтологических оснований памяти, в большей или меньшей степени, делаются высказывания о ее культурной форме.

Поскольку современный дискурс памяти в существенной степени строится на осмыслении трагического опыта XX в., связанного с небывалыми ранее преступлениями против человека и человечности, постольку ведущее место в нем занимает система сформировавшихся в ходе многовекового развития западной цивилизации этических и этико-правовых категорий, таких как вина, ответственность, прощение и т.д. В ряде своих работ оба философа осуществляют анализ данных категорий и степень их применимости при описании этого беспрецедентного опыта.

В силу этого целью статьи является сопоставление методологических принципов и результатов анализа П. Рикером и Дж. Агамбеном названных категорий, предполагающее также сопоставление авторских интерпретативных стратегий, особым образом маркирующих социокультурное пространство современности, в рамках которого происходят значимые изменения этического и этико-правового дискурса памяти.

Ответственность

Проблема памяти обсуждается Полем Рикером в его поздних работах: «Память, история, забвение» [1] и «Путь признания» [2]. В первой работе проблема памяти сопряжена с проблемами исторического познания, во второй – с проблематикой признания (признания собственной идентичности собой и признания ее другими) и прощения. Обе работы осуществлены в русле развиваемой Рикером философии субъекта, представленного как внутренняя связность, единство неподвижной идентичности-*idem* (самотождественности) и подвижной идентичности-*ipse* (самости, всегда предстающей в виде нарративной конфигурации жизненных обстоятельств) [2. С. 99–101]. Названное единство реализуется в таких фундаментальных характеристиках субъекта, как способность говорить, способность действовать, способность рассказывать о себе и нести ответственность за свои действия. Совокупность названных способностей, дополненная в «Пути признания» способностью признавать других и быть признанным другими, образует модель «человека могущего», на основе которой рассматривается широкий спектр антропологической и социокультурной проблематики.

Категория ответственности является для Рикера важнейшей при обсуждении темы памяти. В значительной степени усиление внимания к данной категории было связано с масштабами и чудовищностью преступлений против человечности, имевшими место в новейшей истории цивилизации, и задачей не оставить ни одно из них без законного возмездия.

В «Пути признания» Рикер показывает связь исконного понимания ответственности именно с идеей наказания за нанесенный ущерб. Такое понимание сформировалось, по мнению философа, еще в античности в связи с укорененностью в классической греческой культуре идеи каузальности, равно как и «разработкой моральной и юридической доктрины, в которой ответственность вписывается в разработанные своды законов» [2. С. 102]. В данной доктрине прямым следствием вменения в вину является наложение обязательств возместить ущерб (в гражданском праве) либо (в уголовном праве) понести наказание. Субъект, на которого распространяются данные обязательства, считается вменяемым [2. С. 103].

Наряду с идеей вменения в вину Рикер обсуждает идею приписывания деяния кому-либо как его подлинному автору [2], чрезвычайно важную при обсуждении вопроса о действительной вине тех или иных лиц – в частности, нацистских преступников – в совершении преступных деяний. Общеизвестно, что в ходе Нюрнбергского процесса многие подсудимые пытались оправдать себя тем, что действовали, лишь исполняя приказ. В этой связи философ упоминает кантовскую философию, в рамках которой моральному субъекту приписывается свободная причинность, в соответствии с чем действующее лицо может рассматриваться как «*причина* (*Urheber*) результата, и этот последний вместе с самим поступком может быть ему *вменен*, если до этого известен закон, по которому на него налагается какая-то обязательность» [2. С. 104]¹.

¹ Вопрос о иных формах каузальности и возможности их соединения в некой связанной модели в рамках данной работы Рикером не обсуждается. Данная проблематика рассматривается в работе «Память, история, забвение» – в той ее части, где обсуждается вопрос о возможности прощения.

Далее Рикер разграничивает понятия вменяемости и ответственности, рассматривая первое как классическое, присутствующее уже в греческих эпосе (Гомер), философии (этика Аристотеля), юридической системе; второе же считает более поздним. Исторически понятие вменяемости формировалось юридизированным: в таком случае теория наказания (как пример, приводится кантовская теория) знает только ущерб, причиненный закону, и определяет наказание как возмещение, поскольку виновный заслуживает наказания лишь по причине своего преступления, нарушившего закон [2. С. 104–105]. В таком случае критерием наказания будет выступать принуждение виновного к страданию из-за его вины, но этим принуждением к страданию будет затушевываться «первичное страдание, причиненное жертве» [2. С. 105].

Введение понятия ответственности, полагает Рикер, позволяет дать голос этому первичному страданию, сместить акцент с идеи «причиненного ущерба» на идею «уязвимого другого»; тем самым «вменяемость находит свое иное на стороне реальных или потенциальных жертв насильственного действия» [2]. Таким образом, ответственность открывает возможность моральной рефлексии по поводу уже совершенных или еще предполагаемых действий.

Стоит отметить, что разграничение понятий вменения и ответственности не приводит философа к их абсолютному противопоставлению. Рикер уверен, что неограниченная ответственность сродни безразличию, поскольку она разрушает «мойность» моего действия. Идея вменяемости выполняет здесь регулирующую роль: благодаря напоминанию об «опыте индивидуализации наказания» оказывается возможным «найти золотую середину между бегством от ответственности (и его результатами) и инфляцией бесконечной ответственности» [2. С. 105].

Анализу этических и этико-правовых категорий дискурса памяти посвящены и некоторые главы книги Дж. Агамбена «Номо сасег. Что остается после Освенцима: архив и свидетель». Как свидетельствует название, в работе предпринята попытка осмысления трагического опыта людей, прошедших ужасы нацистских концлагерей, а также ответа на ряд важнейших для автора вопросов: как возможно свидетельство об этом опыте? Что собой представляет это свидетельство? Кто является настоящим свидетелем?

Рассуждения Агамбена об ответственности в ряде моментов созвучны тому, о чем говорит Рикер в «Пути признания». Так, итальянский философ разделяет негодование прошедших через нацистскую машину уничтожения людей «инфляцией бесконечной ответственности» тех немцев, кто взирал на происходящее со стороны, но по завершении войны начал громко каяться и говорить о «нашей общей вине». В частности, «евангелическая церковь Германии в определенный момент публично объявила, что несет «ответственность перед лицом Господа Милосердного за зло, которое наш народ причинил евреям»; но при этом она не была готова сделать неизбежный вывод, что эту ответственность она несет не перед Господом Милосердным, а перед Господом Справедливым и что священники, виновные в оправдании антисемитизма, должны понести наказание» [3. С. 102]. Если пользоваться терминологией Рикера, можно сказать, что в данной ситуации идея вменяемости перестала выполнять свою регулирующую функцию, отсылающую к «мойности» моего действия и готовности понести наказание (в общем смысле этого слова).

Однако более существенным для Агамбена является вопрос о признании виновности. Материалы Нюрнбергского процесса свидетельствуют о попытках нацистских преступников избежать ответственности, утверждая, что они всего лишь выполняли приказ – *Befehlsnotstand*¹, «не подлежащий обсуждению приказ, приказ-бедствие, приказ-принуждение, от которого действительно невозможно уклониться» [3. С. 104]. Поскольку же подобные оправдания были отклонены уже в ходе первого Нюрнбергского процесса, ссылки на *Befehlsnotstand*, по мнению Агамбена, делались в целях самооправдания, для того, «чтобы в собственных глазах представить ситуацию в терминах трагического конфликта – безусловно, более приемлемых» [3. С. 104–105]. В качестве примера философ приводит слова «архитектора Холокоста» Адольфа Эйхмана: «Виновен перед Господом Богом, но не перед законом».

В ставшем классическом анализе трагической вины Гегель определяет трагического героя как виновного и невинного одновременно. В действиях, совершенных по воле обстоятельств (в греческой трагедии – «по определению богов»), по неведению (т.е. будучи субъективно невинными), греки «не стремятся избежать вины. Наоборот, их славу составляет их деяние – то, что они действительно сделали. Для такого героя нет ничего хуже упрека, что он действовал невинно» [4. С. 379].

Применимость трагической парадигмы к личности нацистских преступников Агамбен обсуждает на примере случая Франца Штангля, коменданта лагеря смерти Трешлинка. Материалы серии интервью, взятых у него в тюрьме журналисткой Гиттой Серени² незадолго до его смерти от сердечного приступа, показывают эволюцию его движения к признанию (вменению себе, в терминологии Рикера) собственной вины. Эта эволюция разворачивается в серии суждений от «За то, что я сделал, моя совесть чиста» до «Умышленно я лично никому не причинял зла», и затем, после невыносимо долгой паузы (все это происходило в рамках одной, последней, беседы): от «Но я был там» до «...я разделяю эту вину» и «Моя вина в том, что я все еще здесь. В этом моя вина» [3. С. 105–106]. По мнению Агамбена, последние слова Штангля свидетельствуют лишь о «безнадежном замыкании „этой тьмы“ в самой себе», и далее следует вывод: «после Освенцима использовать в этике трагическую парадигму стало невозможным» [3. С. 106].

Рассуждения о трагическом герое в связи с проблематикой ответственности мы встречаем и у П. Рикера. В той части «Пути признания», которая посвящена самопризнанию, Рикер обращается к образу царя Эдипа, предстающего в двух трагедиях Софокла – «Эдип-царь» и «Эдип в Колоне» – как действующим (совершающим, хоть и по незнанию, тяжкие преступления), так и претерпевающим страдание (как расплату за совершенные деяния). Философ полагает, что даже поворот от действия к претерпеванию страдания, подталкивающего героя к тому, чтобы оправдать себя («...я попал в беду, ведомый бессмертными...»³), остается в «смысловом пространстве действия». Герой трагедии, по мнению Рикера, «как бы ни был он подавлен

¹ *Befehlsnotstand* – букв.: чрезвычайный приказ (нем.), понятие немецкого уголовного права, означавшее противоправный приказ, отданный в ситуации крайней необходимости.

² *Sereny Gitta*. In quelle tenebre. Milano : Adelphi, 1994. P. 492 sg.

³ *Софокл*. Трагедии / пер. С. Шервинского. М., 1979. С. 109.

ощущением непреодолимости сверхестественных сил, правящих человеческими судьбами, остается автором того глубоко личного действия, которое состоит в оценке собственных поступков, особенно при ретроспективном взгляде на них» [2. С. 78]. Эдип, в единстве двух своих ипостасей, оставляет потомкам послание: «человек претерпевающий признает себя действующим» [2. С. 80].

Таким образом, действительно можно обнаружить несоответствие признаний Штангля трагической модели: фраза «я был там» замыкает субъекта в «его тьме», в то время как слова «я сделал это» («...мною кровь преступно пролита»¹) знаменуют разомкнутость субъективности, отраженную в философском понятии судьбы как единства внутреннего и внешнего, человека и мира, свободы и необходимости.

Прощение

Рассуждения о виновности с необходимостью влекут за собой анализ феномена прощения. С точки зрения Рикера, рассуждающего о прощении в «Памяти, истории, забвении», простить можно то, за что можно наказать. Уже в признании этого факта завязываются сложные отношения наказания и прощения, правового и того, что выходит за его границы.

Наказание (в широком смысле слова) есть возмещение ущерба, его цель – страданием преступника возместить (искупить) страдания жертвы. В том случае, если возмещение соразмерно понесенным жертвой страданиям, можно сказать, что они искуплены. Но что делать в том случае, когда возмещение и страдание несоизмеримы – когда речь идет о преступлениях против человечности? Очевидно, тогда мы должны говорить о невозместимом ущербе, о вине, которую невозможно искупить.

Вправе ли мы говорить в такой ситуации о самой возможности прощения? Рикер отмечает, что сама постановка вопроса о прощении преступников, совершивших преступления против человечности, неуместна. Однако проблема прощения тем самым не снимается – она переводится Рикером в иную плоскость.

Прощение описывается как опыт трансцендирования за границы любой институциональной области и, прежде всего, сферы права, поскольку в ней «продолжает существовать непростительное» [1. С. 648]. В описании этого опыта Рикер солидаризируется с Жаком Деррида, подчеркивающим, что «прощение не является и не должно быть ни нормальным, ни нормативным, ни нормализующим. Оно должно оставаться чрезвычайным и исключительным, быть опытом невозможного, как если бы оно вторгалось в привычный ход истории» [1. С. 647]. Несмотря на радикальность зла, «прощение есть» – таково кредо Рикера. Онтологическая «весомость» прощения усиливается постулированием следующего тезиса (вновь в согласии с Деррида): «либо прощение распространяется и на непростительное, либо его не существует» [1. С. 645].

Возможность «невозможного прощения» Рикер видит в откровении и опыте авраамических религий, где каждый может ступить на путь, ведущий от «глубины вины» к «высоте прощения». На этой почве находит, по мнению

¹ Софокл. Трагедии. С. 52.

Рикера, решение серьезная проблема, связанная с неотделимостью действия от актора. Вспомним Канта: человек – причина совершенного им действия. Рикер приводит также позицию Деррида: «простить виновного, осуждая его действие, значило бы простить другого человека, а не того, который совершил акт» [1. С. 679]. Рикер делает решительный шаг: он отделяет субъекта действия от самого действия, опираясь на религиозную традицию, в которой данное разделение выражает акт веры, доверие к возможностям возрождения «я» [1]. Философ полагает, что прощение, как и заключенное в покаянии обещание, – не что иное, как попытка преодоления времени: прощение побеждает необратимость и неотменимость прошлого, обещание – неопределенность будущего.

Возможно, даже в большей степени, нежели в личностном плане, Рикера волнует социальная значимость феномена прощения (стоит отметить, что в обеих упомянутых работах он последовательно раскрывает диалектику личностного и социального в прощении). Центральный тезис рассуждений в «Пути признания» сводится к тому, что прощение – это то, что подвигает общества к состоянию мира. Данный феномен рассматривается как проявление *agape* – жертвенной любви, а также как дар, не ожидающий ответного дара [2. С. 207–232]. История человечества предстает как нескончаемая череда конфликтов и войн, и состояния *agape* являются в этой истории островками мира, дающими надежду на то, что пространство мирного сосуществования народов в исторической перспективе будет расширяться. Целью прощения отнюдь не является стирание памяти о несправедливости и насилии, напротив, его цель – сохраняя память о прошлом, сделать возможным совместное будущее.

В книге Дж. Агамбена «Что остается после Освенцима» проблема прощения рассматривается не с точки зрения общественной целесообразности, а с точки зрения жертв насилия. В приведенных автором воспоминаниях и размышлениях людей, прошедших Освенцим, явственно проступает неприятие иудео-христианской традиции, нашедшее выражение в обращении к ницшеанской идее преодоления ressentiment. Последнее мыслилось немецким философом как претворение «так было» в «я так хотел» – воплощение и торжество *amor fati*. Очевидно, что любовь к судьбе узника Освенцима трудно представима, но этот факт, по мнению Агамбена, совсем не означает полной «реабилитации» морали ressentiment. Автор ссылается на произведения узника Освенцима, писателя Жана Амери, сформулировавшего «настоящую антиницшеанскую этику ressentiment», просто отказавшись «принять, что то, что было, – было» [3. С. 106].

Амери, обобщивший свой опыт узника в книге «По ту сторону преступления и наказания» [5], пришел к выводу, что «навязываемые общественным давлением прощение и забвение безнравственны... Естественное чувство времени фактически коренится в физиологическом процессе заживления ран и стало частью социального представления о реальности. Именно поэтому оно не просто неморально, оно антиморально»; моральный же человек «требует приостановки времени: в нашем случае – пригвоздив преступника к его преступлению» [3. С. 107–108]. Тогда, в случае «морального переворота времени», преступник «будет иметь возможность встать рядом с жертвой как с себе подобным» [3].

Требование «пригвоздить преступника к его преступлению» очевидно перекликается с утверждением Деррида о том, что «простить виновного, осуждая его действие, значило бы простить другого человека, а не того, который совершил акт». Данное обоснование невозможности прощения имеет этический и этико-правовой характер. Однако в этой же книге Амери дает и экзистенциально-онтологическое обоснование такой невозможности, вытекающей как из разрушения связи человека с миром, так и вследствие разрушения самого субъекта. Если в философии Рикера прощение укоренено в фундаментальном опыте интерсубъективности, то Амери показывает разрушение этого опыта.

Анализируя свой опыт узника и жертвы пытки, Амери специально останавливается на трактовке фигуры палача как особого психопатологического типа – садиста, следуя в своей интерпретации основным идеям философии Жоржа Батая. Для садизма как феномена, имеющего не столько медицинское, сколько экзистенциальное значение, «характерно радикальное отрицание другого и одновременное отрицание социального принципа и принципа реальности» [5]. Отрицая ближнего через физическое насилие, садист бессознательно уничтожает мир и таким путем пытается «осуществить собственную тотальную суверенность». Жертва, таким образом, утрачивает субъектность: «ближнего низводят до уровня тела и уже в телесности приводят на грань смерти; наконец, через рубеж смерти его выталкивают в Ничто» [5].

Что же происходит с выжившим? «Сознание, что ближний обернулся врагом, застывает в жертве сгустком ужаса: после этого невозможно смотреть на мир как на царство надежды» [5]. Пережитый опыт не оставляет шансов на то, чтобы восстановить «поруганное доверие к миру», а ведь именно доверие является фундаментальным антропологическим феноменом, означающим разомкнутость субъективности, ее открытость другому. С этого момента над выжившим «властвует страх. А также ресентимент. Они остаются, но едва ли имеют шанс вскипеть очищающей жаждой мести» [5]. Упоминание о мести здесь не случайно: ведь месть является фигурой обоюдности (на это указывает Рикер в «Пути признания» [2. С. 215]), а значит, тоже предполагает наличие другого. Тот же, кто выжил в машине уничтожения, навсегда остается с печатью разрушения своей субъектности, делающего невозможным полагание другого даже как мишени мести.

На основе приведенных свидетельств Агамбен делает вывод о радикальной трансформации этической проблемы: теперь нет задачи победить дух мести, чтобы принять прошлое, равно как нет внутренней установки держаться за неприемлемое через ресентимент. Новая этическая ситуация заключается, по мнению Агамбена, в том, что «перед нами бытие по ту сторону принятия и отказа, вечного прошлого и вечного настоящего – вечно повторяющееся событие, которое именно поэтому абсолютно и вечно неприемлемо» [3. С. 109–110].

Таким образом, обнаруживаются в целом противоположные подходы к проблеме прощения. С одной стороны, у Рикера это гуманистическая вера в возможность нравственного прогресса как человечества, так и отдельной личности («доверие к возможностям возрождения «я»») и акцент на социальном значении прощения, с другой – у жертв тягчайших преступлений («выживших», прямая речь которых составляет главный нерв книги Агамбена об

Освенциме) невозможность прощения и акцент как на этическом и этико-правовом («пригвоздить преступника к его преступлению»), так и на экзистенциально-онтологическом аспектах этой невозможности.

Однако при более внимательном рассмотрении обнаруживаются моменты, затушевывающие явную границу между данными подходами. Во-первых, утверждение Амери о том, что «естественное чувство времени фактически коренится в физиологическом процессе заживления ран и стало частью социального представления о реальности», не совсем соответствует представлениям Рикера о прощении. Память, забывание и осеменяющее их своим благодатным духом прощение – часть жизни, но они несводимы к ее биологической основе. В аналогии между физическим самосохранением живого организма и самосохранением организма социального, на что и направлено прощение (этого факта Рикер не отрицает), содержится лишь доля истины. Другой же аспект заключается в различии способов этого самосохранения: субъект действует не на основе биологической программы; он разрабатывает стратегии (хотя не все они сознательны, но они и не инстинктивны. Их можно отнести к социальному бессознательному), направленные на то, чтобы помнить (не забывать), а также прощать – и прощать не по причине того, что «с тех пор много воды утекло». Французский философ В. Янкелевич, участник Сопротивления (его работы часто цитирует Рикер), часть своей работы «Прощение» посвятил именно развенчанию кажущейся связи прощения и естественного хода времени. Философ задает вопрос: «Разве прощение находит оправдание в нашей тварной ничтожности и вообще в конечности?» и отвечает: «Это означало бы признать, что прощение, как и забвение, есть вид старческой слабости и убожества, явление убыточное, беспорядочное бегство сознания, попустительство памяти и воли...» [6. С. 167].

Во-вторых, Рикер, придавая большое значение общественному, «публичному» характеру прощения, неизменно акцентирует различие прощения как экзистенциального акта и его институциональных форм (например, амнистии). Амнистия, по мнению философа, является «карикатурой на прощение», поскольку истинное содержание последнего может быть проявлено только в сфере экзистенциального. Однако это ни в коей мере не отменяет «терапевтического» значения амнистии, поскольку политика на протяжении всей человеческой истории основывается на «забывании незабываемого» [1. С. 693]. Рикер не отождествляет прощение и забвение, лишь отмечая, что их траектории могут сближаться в горизонте того, что он называет умиротворенной памятью [1. С. 572].

Память

В работе «Память, история, забвение» П. Рикер подчеркивает различие истории и памяти: первая спокойно исследует то, что уже прошло, вторая оживляет его, делает его частью настоящего. Память характеризуется как «хранилище высшей конститутивной диалектики прошлости прошлого», т.е. отношения между «больше не» и «было» [1. С. 690]. Так, величайшие преступления XX в., «опровергая утверждение о том, что они прошли, требуют, чтобы о них рассказали, чтобы их осмыслили» [1]. В этом пункте рассуждения Рикера близки позиции «свидетеля», голос которого задает главное смысловое поле работы Агамбена.

Однако далее выявляются различия в подходах двух философов, связанные с трактовкой как субъекта памяти, так и тех подспудных процессов культуры, которые изменяют способы производства человеческого в человеке и посредством этого – способы «бытия-в-памяти».

Смысловое поле исследования памяти у П. Рикера задается развиваемой им герменевтикой «я» с ее центральным концептом «человека могущего». Данный концепт вобрал в себя важнейшие интуиции о человеке классической философской мысли от Аристотеля до Локка и Гегеля. «Человек могущий» – это субъект, которому не приписываются его способности, – они им удостоверяются, что означает не внешнее применение этико-моральных предикатов, но их рефлексивное присвоение самим деятелем, делающее его способным к вменению ответственности [2. С. 102].

Выделенные философом способности субъекта (говорить, действовать, рассказывать о себе, нести ответственность за свои действия) замыкаются им в силовом поле концепта «идентичность», предстающей как «неподвижная идентичность *idem*, самотождественного, и подвижная идентичность *ipse*, «я», рассматриваемая в ее исторической обусловленности» [2. С. 99]. Наличие исторического измерения личностного бытия позволило Рикеру выделить две особые способности: способность помнить и способность обещать. Но в основе всех без исключения способностей лежит «одно и то же антропологическое основание – характеристика человеческого вообще через способность действовать, *agency*» [2. С. 128].

Поскольку феноменология «человека могущего» представляет последнего не изолированно, но всегда в отношении с другим, Рикер рассматривает «социальные формы (способностей. – Т.М.), пригодные для осуществления перехода от самопризнания к взаимному признанию» [2]. Здесь диалектика идентичности проявляется особым образом: она раскрывается через инаковость. Если способность вспоминать приписывается всем субъектам, то «любую коллективность можно определить – в конкретных операциях припоминания – словами „мы другие“» [2. С. 101].

Признавая важность нарративов для формирования и воспроизводства идентичности, Рикер указывает на коренящиеся в опыте отношения с другим угрозы, связанные с возможностью манипуляции, с тем, что «всегда можно рассказать иначе» [2]. Отмечая, что власть в своем идеологическом дискурсе использует данные средства с «пугающим успехом», философ в другой своей работе указывает на возможность и «более изощренных манипуляций в смысле управления сознанием, которое объявляет себя глашатаем справедливости по отношению к жертвам» [1. С. 130]. Такое «присвоение безмолвного слова жертв» характеризуется философом как «неправильное использование памяти». Именно необходимостью противостоять подобным манипуляциям и не менее разрушительному для нравственного здоровья общества забвению продиктовано то, что Рикер называет «работой памяти».

В своем анализе памяти философ признает, что в последние десятилетия она обрела для большинства европейцев императивный характер, что явилось инверсией исторического сознания. В определении причин этого Рикер солидарен со своим соотечественником П. Нора, увязывающим наступление эпохи «империализма памяти» с трансформацией государства – в данном случае Франции, «перешедшей менее чем за два-

дцать лет от единого национального сознания до самосознания патримониального типа» (цит. по: [1. С. 131]).

Таким образом, восприятие опыта коллективной памяти в XX в. Рикером оказывается двойственным. С одной стороны, стратагеме памяти, вовлекающей в свою орбиту целый ряд личностных и социальных практик (ответственность, вина, прощение, забывание), придается значение, по сути, социогенетического феномена: она формирует социальность – не в качестве дискретного события, но в течение исторического времени, обеспечивая жизнеспособность общества и воспроизводство его важнейших институтов через описание и переописание прошлого. Посредством последних осуществляются «спасительные кризисы идентичности», позволяющие членам той или иной социальной группы или общества в целом примириться с прошлым, извлечь из него уроки и двигаться дальше. С другой стороны, философ видит исходящие от «империализма памяти» угрозы, связанные с постепенной утратой историческим познанием способности непредвзятого критического анализа и его дрейфом в сторону «верифицированной памяти», открывающей путь вышеописанным манипуляциям.

Среди работ Дж. Агамбена на сегодняшний день нет таких, которые были бы специально посвящены проблематике коллективной (культурной, исторической) памяти. В силу этого рецепцию философом данной проблематики приходится реконструировать по рассуждениям, содержащимся в разных работах («Суверенная власть и голая жизнь», «Открытое», «Что остается после Освенцима: архив и свидетель» и др.).

Характеризуя современное состояние человечества в работе «Открытое», итальянский философ задает риторический вопрос: «Не видим ли мы сегодня – вокруг нас и среди нас – людей и народы без сущности и идентичности, предоставленных, так сказать, своей бессодержательности и бездеятельности – в непрерывных поисках ошупью какого-то наследства и какой-то задачи, *наследства как задачи* – пусть даже ценой грубых фальсификаций?» [7. С. 93]. Эту одержимость прошлым Агамбен связывает с наличной ситуацией конца истории, обусловленного, по его мнению, кризисом национальных государств и исчерпанием «последних великих задач, которые взяли на себя государства века XIX, – национализма и империализма» [7. С. 92].

Рассуждения итальянского философа о кризисе идентичности и конце истории как причинах «империализма памяти» близки позиции многих теоретиков, работающих в русле современных социальных исследований, в частности, *memory-studies*. Однако выводы, которые делает Агамбен на основе специфических черт этой постисторической эпохи, заслуживают особого внимания в контексте поставленной нами задачи.

Исследовательская стратегия Агамбена заключается в том, что объяснение политических, экономических и иных социокультурных изменений осуществляется через выявление трансформаций их основания – конфликта между человечностью и животностью как сути той «антропологической машины», которая служила главным мотором для историзации человека [7. С. 96]. В наши дни, утверждает Агамбен, эта машина выполнила свои задачи и «работает вхолостую» [7]. Для человеческого сообщества это означает то, что последней исторической задачей человечества как будто бы становятся лишь «сама естественная жизнь и ее благосостояние», а человек берет на себя

«мандат на интегральное управление собственной животностью» [7. С. 93]. Такие изменения свидетельствуют об окончательном переходе политики в биополитику, для которой главным объектом власти является голая жизнь – *vita sacra* [8].

В отличие от многих, считающих Холокост и другие чудовищные преступления XX в. чем-то исключительным, Агамбен полагает, что в окончательно сложившейся в этом веке системе биовласти подобное беспрецедентное насилие «сделалось частью нашей повседневности, оставаясь при этом абсолютно профанным и тривиальным» [8. С. 72]. Именно поэтому концентрационный лагерь, в котором убийство еврея не признавалось настоящим убийством, а было лишь предельно отчетливой, «чистой» формой отвержения «голой жизни», философ считает «тайной парадигмой политического пространства современности» [8. С. 75].

Исходя из данного утверждения, Агамбен делает следующий вывод: несмотря на то, что идеология фашизма и нацизма как двух «собственно биополитических движений» осуждена, нет никаких гарантий того, что они не произойдут вновь. Такой пессимизм связан с тем, что в современной ситуации философ не видит предпосылок для слома биополитической машины, ставшей неизмеримо более человеческой по сравнению с нацистской, но не изменившей своей природы. Безусловный акцент западной цивилизации на правах человека, немыслимый для прежних эпох, означает, по Агамбену, дальнейший разрыв гуманитарного принципа (утверждение прав человека) с политическим (утверждение прав гражданина), что только воспроизводит изоляцию «голой жизни». «Лагерь же, то есть пространство исключения в чистом виде, – это биополитическая парадигма, с которой гуманитарный принцип не может справиться» [8. С. 80]. В связи с этим Агамбен не питает особых надежд относительно возможностей рефлексивной критической «работы памяти» как гарантии недопущения подобных событий в будущем (мы можем лишь надеяться, что Освенцим не повторится) [3. С. 32].

Тезис Агамбена о том, что гуманитарные организации «оказываются, вопреки самим себе, в тайном союзе с силами, с которыми должны бороться» [8. С. 81], означающий фиксацию фактического отрицания субъектности за теми, кто является *объектом* попечения данных организаций, в определенной степени перекликается с точным замечанием Рикера о возможностях «управления сознанием, которое объявляет себя глашатаем справедливости по отношению к жертвам» и «присвоении безмолвного слова жертв» [1. С. 130].

Свидетельство

Феномен свидетельства исследуется и Рикером, и Агамбеном, однако контекст, в котором рассматривается фигура свидетеля, у двух философов существенно отличается. Для Рикера свидетельствование является, прежде всего, одним из возможных способов действия, что еще раз подтверждает концепт субъекта как «человека могущего». Историчность субъекта как его неотъемлемая черта разворачивается в двух направлениях – прошлом и будущем, конституируя способности памяти и обещания. Тесную связь того и другого Рикер обнаруживает и в феномене свидетельства: оно есть не только рассказ о прошлом, но и готовность (обещание) повторить свое показание. Такая готовность свидетельствует о надежности свидетельства и о свидетеле

как несущем ответственность за свои слова, следовательно, заслуживающем доверия.

Последовательно следуя методологическому принципу, требующему продемонстрировать «возможности перехода от идеи индивидуальных способностей к идее социальных способностей», Рикер обозначает моральный аспект свидетельства, зиждущийся на ответственности и доверии, как «фактор безопасности в совокупности отношений, конституирующих социальные связи», как своего рода «естественную институцию» [1. С. 230]. Таким образом, и в отношении феномена свидетельства важнейшее значение придается философом модусу интерсубъективности как условия (но не основания) осуществления действия («благодаря посредничеству гражданского состояния все признают меня субъектом еще до того, как я с помощью научения разовью способность сам себя обозначать») [2. С. 240]. Важно подчеркнуть то, что интерсубъективность предстает здесь не в своей формальной структуре «отношения между», но в моральном качестве, налагающем особые обязательства на субъектов взаимодействия: свидетеля (принимающего на себя ответственность за свое свидетельство) и того, к кому он обращается (обязующегося доверять свидетелю, признавать его надежность).

Наряду с трактовкой свидетельства в контексте индивидуальных и социальных способностей Рикер касается, хоть и достаточно бегло, вопроса о свидетельстве как акте дискурса. Отмечается, что языковой акт, через который свидетельствующий обозначил свое личное участие в событии, уже является «неким допредикативным видом самообозначения» [1. С. 227]. Факт разрыва между «говорить» и «сказанным» позволяет «изложенному ступить на литературное поприще» [1. С. 233] и вместе с тем актуализирует вопрос: «какой нужен тогда язык, который не дал бы говорению опуститься до сказанного?» Или: каким должен быть язык «этики, устремленной к предельным ситуациям»? [2. С. 154]. Касаясь в «Пути признания» вопроса о «неспособности говорить», Рикер рассматривает последнюю как оборотную сторону соответствующей способности, связывая ее не с этикой и онтологией в их отношении к языку, но с глубинными психологическими причинами, столь скрупулезно исследованными в психоанализе: тайной, запретом, сопротивлением, искажением, etc [2. С. 243].

Хотя в «Памяти, истории, забвении» философ признает, что существуют свидетельства, которые практически не поддаются объяснению и историографической репрезентации (они принадлежат «выжившим» – тем, кто прошел через жернова чудовищных экспериментов над человеком XX в.), подобные свидетельства в их антрополого-онтологической специфике не стали в работах Рикера отдельным предметом философского анализа. Этот факт указывает, на наш взгляд, на ключевую особенность интерпретативной стратегии философа: исследования памяти и связанных с ней феноменов в рамках классического и гуманистического в своих исходных основаниях понимания субъекта как целостности, неразрушимой окончательно даже в многочисленных ситуациях ее непризнания другими. Разрушение субъектности как предельный случай непризнания, очевидно, выходит за рамки этого гуманистического дискурса.

Задача выявления специфики подобных свидетельств была поставлена Агамбеном в его работе «Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и

свидетель». В отличие от Рикера, рассматривающего свидетельство сквозь призму проблемы взаимосвязи личной идентичности и социальных способностей, итальянский философ артикулирует проблему свидетельства в контексте фундаментальных онтологических разломов человеческого существования в условиях предельного развертывания биополитической парадигмы власти.

Помещая в центр внимания свидетельство выжившего в концентрационном лагере, Агамбен сразу обозначает его отличие от обычного свидетельства. В то время как последнее осуществляется во имя истины и справедливости, первое, по сути, «равняется тому, что в нем отсутствует», ибо выживший – это псевдосвидетель, тот, кто говорит за подлинных свидетелей – тех, «кто „достиг дна“, мусульман¹, канувших» [3. С. 35]. Эта лакуна между выжившими и мусульманами, которые пережили опыт уничтожения до конца и поэтому никогда о нем не расскажут, «ставит под вопрос сам смысл свидетельства и вместе с ним – идентичность и надежность свидетелей» [3. С. 34].

Свидетельство, по Агамбену, предстает как «встреча двух невозможно-стей свидетельствовать» [3. С. 40–41]. С одной стороны, это невозможность, заключенная в самом языке: то, о чем свидетельствуют, не является речью, оно – не-свидетельствуемое (в этом смысле каждая речь предстает перед нами как свидетельство). С другой стороны, язык свидетельства – это язык, который «в своем не-означивании, углубляется в безъязычие вплоть до того, чтобы вобрать другое не-значение, присущее полноценному свидетелю, который по определению свидетельствовать не может» [3. С. 40]. Однако свидетельство возможно, что демонстрирует его двойственную природу: в ней присутствуют одновременно различие и интеграция «невозможности и возможности сказать, не-человека и человека, живущего и говорящего» [3. С. 159].

По мнению Агамбена, в свидетельстве ярко проявляется порожденный нацистской биополитической машиной сущностный раскол субъекта: быть свидетелем, этическим субъектом означает здесь «быть субъектом де-субъективации» [3], поскольку представляемый выжившим мусульманин есть не что иное, как «катастрофа субъекта». Мусульманин – это тот, в ком человеческое доведено машиной уничтожения до своего предела, не-человеческого, являя новое, неизвестное европейскому гуманизму антропо-онтологическое измерение: «не-человек – это тот, кто может пережить человека». Однако неслиянное единство мусульманина и выжившего раскрывает и другую сторону названного раскола: «человек – тот, кто может пережить не-человека» [3. С. 159–160].

Несмотря на то, что подлинные свидетели – это мусульмане, канувшие, т.е. те, кто не может сказать свое слово, Агамбен предостерегает от попыток трактовать Освенцим как реальность, абсолютно оторванную от языка. Если это действительно так, то молчание тех, кто так утверждает, подтвердило бы циничный прогноз эсэсовцев о том, что «история лагерей будет написана с наших слов» [3. С. 166]. Итак, свидетельство необходимо, но что оно гарантирует? Фактическая правда высказывания, полагает философ, отнюдь не составляет здесь приоритета. То, что гарантируется в свидетельстве, – это его

¹ «Мусульманин» – на лагерном сленге узник, находившийся в стадии крайнего физического и психического истощения» [3. С. 34].

неархивируемость, «необходимое бегство от языка и еще более – от памяти и забвения» [3. С. 167].

Последнее утверждение становится понятным в свете понимания философом того, что есть история. Он утверждает, что исторические процессы не имеют цели: подлинно исторично то, что совершается не в направлениях будущего или прошлого, но существует как «неизменяемое различие, в котором каждый термин может занимать позицию остатка и может свидетельствовать» [3. С. 168].

Таким образом, обозначается различие в трактовке свидетельства двумя философами. П. Рикер делает акцент на этическом и intersubъективном характере свидетельства, связывая его с понятиями ответственности и доверия, и при этом рассматривает его в контексте памяти и исторического познания. Дж. Агамбен относит свидетельство не к высказыванию, которому можно доверять, но к самой возможности говорить, всегда сопряженной с невозможностью двоякого рода: невозможностью включить в себя не-языковое и невозможностью говорить за того, кто не имеет голоса. Если первая носит конститутивный для человеческого существования характер, то вторая обусловлена беспрецедентным биополитическим экспериментом XX в., сделавшего средоточием политического жизнь, которую можно безнаказанно отнять, – *vita sacra*.

При всем различии подходов П. Рикера и Дж. Агамбена к интерпретации этических категорий, традиционно включаемых в дискурс памяти, обнаруживаются некоторые черты их сходства. Заслуживает внимания обращение обоих философов к языку религиозного дискурса, что обусловлено, на их взгляд, необходимостью показать возможности человеческого существования в онтологических разрывах, которые непреодолимы в его обыденном, этико-правовом, профанном измерении. Для Рикера обращение к традиции авраамических религий оправданно и даже необходимо тогда, когда речь идет о феномене прощения как «опыте невозможного». «Загадка прощения», полагает философ, соответствует самому смыслу этих религий. Оно действительно невозможно, если оставаться в сфере действия этико-правовых категорий, которые не отделяют преступника от его деяния. Подобное отделение возможно только при переходе от горизонтальной плоскости отношений *между* субъектами к вертикальной, выражаемой трансцендирующим за сферу этих отношений утверждением: «Прощение есть!». Последнее рассматривается Рикером в паре с феноменом покаяния, выступающим в текстах Нового завета (в частности, в Евангелии от Марка) «жестом начала» и тем самым попыткой овладения временем: если заключенное в покаянии обещание побеждает неопределенность будущего, то прощение – необратимость и неотменимость прошлого [1. С. 680].

В силу сказанного не вызывает удивления употребление философом термина «эсхатология», когда в заключительной части «Памяти, истории, забвения» отмечается, что только такой, а не феноменологический или герменевтический дискурс соответствует «исследованию завершающего момента цепи операций, конституирующих грандиозный мемориал времени, включающий в себя память, историю, забвение» [1. С. 685]. Эсхатология как проецирование конечного горизонта человеческой истории связывается Рикером с христианским духом прощения, направляющим последнюю – через островки состояний *agape* – к мирному состоянию.

Работы Агамбена также содержат множество отсылок к христианским текстам, но выводы, которые делает итальянский философ с опорой на эти источники, часто и довольно существенным образом отличаются от выводов П. Рикера. Так, Агамбен не принимает идеи о конечном горизонте человеческой истории, задаваемом идеей мира (здесь у Рикера явно присутствует отсылка к кантовской идее вечного мира). По Агамбену, история не имеет своего *telosa* – независимо от того, апокалиптический он или профанный. Для характеристики исторических процессов философ использует богословско-мессианское понятие остатка, заимствованное им из книг пророков Ветхого Завета. «Остаток» в библейских текстах интерпретируется Агамбеном как точка, в которой народ Израиля вступает в отношение с мессианским событием. Отсюда, Мессианское Царство – это не будущее или прошлое, оно есть «оставшееся время» [3. С. 168]. История, рассматриваемая в контексте не цели, но остатка, обнаруживает свою сотериологическую потенцию: в ней неизменно присутствует различие, «в котором каждый термин может занимать позицию остатка и может свидетельствовать» [3].

Для Агамбена очевидно совпадение в понятии остатка двух апорий: свидетельства и мессианства. В такой же степени, как мессианское время есть раскол, разделяющий историческое время и вечность, как остаток Израиля не есть ни целый народ, ни его часть, так и свидетели – остаток Освенцима – «не являются ни мертвыми, ни выжившими, ни канувшими, ни спасенными, но тем, что остается между ними» [3. С. 172].

Таким образом, для Рикера использование христианского концепта эсхатологии связано с задачей оправдания исторического («дух прощения», осе-няющий историю), а рассуждения о спасении субъекта в покаянии как «чужде действия», преодолевающим пустую длительность времени, являются одной из вариаций сотериологической проблематики. В то время как для Агамбена обращение к библейскому понятию остатка имеет своей задачей показать не телеологию (или эсхатологию) исторического процесса, а располагающийся под историческим разрыв, который можно обозначить как парадоксальную связь субъективации и де-субъективации. В этом случае сотериологическая перспектива выглядит существенно иным образом: вместо интенции к покаянию на первый план выходит возможность свидетельствовать. Быть свидетелем означает «быть субъектом де-субъективации», поскольку свидетельство «обладает правом на существование только тогда, когда в нем заключено свидетельство того, кто не может свидетельствовать» [3. С. 158–159].

Заключение

Сопоставление интерпретаций ряда категорий, составляющих этическое содержание дискурса памяти, у двух философов современности – П. Рикера и Дж. Агамбена – позволило выявить существенные различия как в исходных посылах их исследований, так и в методологии и результатах. Концепция П. Рикера в значительной степени базируется на классической европейской традиции мышления о человеке – идеях Аристотеля, Локка, немецкого идеализма. Рикеровский «человек могущий» представляет собой субъекта, обладающего самоидентичностью и проявляющего себя в разнообразных способностях. Если идет речь о неспособности, то она рассматривается как обратная сторона соответствующей способности, но не ее разрушение,

тем более не идет речи о разрушении субъективности в ее онтологической основе.

Важное значение Рикером придается социальным способностям, в контексте которых становится возможным говорить о коллективном аспекте памяти. Рассуждает философ и об эсхатологии исторического процесса как о постепенном продвижении человечества к мирному состоянию, которое возможно, если память и история будут овеваны духом прощения. В целом, концепцию французского философа можно считать продолжением традиций гуманизма, поскольку вера в человека, возможности его нравственного возрождения, равно как вера в человечество, составляют ее исходную посылку.

Стратегии интерпретации вышеназванных категорий Дж. Агамбенем определяются специфическим контекстом их рассмотрения: особенностями сформировавшейся в европейской цивилизации биополитической машины власти, нашедшей свое предельное выражение в феномене концентрационного лагеря. Последний как беспрецедентный биополитический эксперимент сделал реальным невозможное – «катастрофу субъекта», полное его разрушение. В силу этого факта применение традиционных этических категорий дискурса памяти становится проблематичным, что с особой силой показано в феномене свидетельства. Если традиционная (разделяемая Рикером) трактовка связывает свидетельство с понятиями ответственности и доверия, подчеркивая тем самым его интерсубъективный и этический аспект, то для Агамбена свидетельство предстает как порожденный действием биополитической машины факт онтологического разрыва: быть свидетелем означает «быть субъектом де-субъективации», говорить за того, в ком разрушена сама способность говорить. Главное в свидетельстве составляет не его фактическая правда, а его неархивируемость, «необходимое бегство от языка и еще более – от памяти и забвения».

Несмотря на то, что оба философа связывают современную ситуацию «империализма памяти» с кризисом идентичности, вызванным, в свою очередь, кризисом национальных государств, оценка ими последнего существенно разнится. П. Рикер, осознавая угрозы историческому познанию со стороны памяти, все же признает «спасительную» роль подобных кризисов, позволяющих сообществам извлекать моральные уроки из прошлого и двигаться дальше, в то время как Дж. Агамбен расценивает такое положение как симптом «конца истории», исчерпания европейскими государствами XIX в. своих великих исторических задач.

Обращение обоих философов к понятиям религиозного дискурса демонстрирует недостаточность этических категорий для описания исторического опыта человека. Здесь также очевидны существенные различия между ними. Эсхатология у Рикера – это проецирование конечного горизонта человеческой истории, направляемой христианским духом прощения к мирному состоянию. По Агамбену, напротив, история не имеет своего *telosa*, что раскрывает ее сотериологическую потенцию для каждого термина в возможности занимать позицию остатка и возможности свидетельствовать.

Список источников

1. Рикер П. Память, история, забвение. М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 725 с.
2. Рикер П. Путь признания. Три очерка. М. : РОССПЭН, 2010. 268 с.

3. Агамбен Дж. Номо sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М. : Европа, 2012. 189 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Книга 3 // Собр. соч. : в 14 т. М. : Академия наук СССР : Институт философии, 1958. Т. 14. С. 378–379.
5. Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания. URL: // <http://gefter.ru/archive/15633> (дата обращения: 10.03.2023).
6. Янкевич В. Прощение // Янкевич В. Ирония. Прощение. М. : Республика, 2004. С. 145–298.
7. Агамбен Дж. Открытое. М. : РГГУ, 2012. 112 с.
8. Агамбен Дж. Номо sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М. : Европа, 2011. 256 с.

References

1. Ricoeur, P. (2004) *Pamyat', istoriya, zabvenie* [Memory, History, Forgetting]. Translated from French. Moscow: Izd-vo gumanitarnoy literatury.
2. Ricoeur, P. (2010) *Put' priznaniya. Tri ocherka* [The Course of Recognition. Three Essays]. Translated from French by I.I. Blauberg, I.S. Vdovina. Moscow: ROSSPEN.
3. Agamben, G. (2012) *Homo sacer. Chto ostaetsya posle Osventsima: arkhiv i svidetel'* [Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive]. Translated from Italian. Moscow: Evropa.
4. Hegel, G.W.F. (1958) *Sobranie sochineniy: v 14 t.* [Collected Works in 14 vols]. Translated from German by P.S. Popov. Vol. 14. Moscow: USSR Academy of Sciences: Institute of Philosophy. pp. 378–379.
5. Améry, J. (2015) *Po tu storonu prestupleniya i nakazaniya* [Beyond Crime and Punishment]. [Online] Available from: <http://gefter.ru/archive/15633> (Accessed: 10th March 2023).
6. Yankelevich, V. (2004) *Ironiya. Proshchenie* [Irony. Forgiveness]. Translated from French. Moscow: Respublika. pp. 141–298.
7. Agamben, G. (2012) *Otkrytoe: chelovek i zhivotnoe* [The Open: Man and Animal]. Translated from Italian and German by B.M. Skuratov. Moscow: RSUH.
8. Agamben, G. (2011) *Homo sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn'* [Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life]. Translated from Italian. Moscow: Evropa.

Сведения об авторе:

Медведева Т.А. – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии с курсами культурологии, биоэтики и отечественной истории Сибирского государственного медицинского университета (Томск, Россия). E-mail: tatalmed2112@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Medvedeva T.A. – Siberian State Medical University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: tatalmed2112@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.06.2023;
одобрена после рецензирования 25.07.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 18.06.2023;
approved after reviewing 25.07.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья
УДК 001.4
doi: 10.17223/22220836/57/8

ГОРОДСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ. Ч. 2: ВИРТУАЛЬНАЯ ПРОЕКЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЗНАЧИМЫХ «ДРУГИХ»

Лилия Михайловна Пантелеева

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

Аннотация. Во второй статье о городской идентичности предпринимается попытка выхода на образ Мы горожан посредством лингвокультурологического анализа речевой продукции пользователей популярной соцсети. В качестве объекта исследования выступили официальные акционы Пермского края в текстах интернет-сообществ «Подслушано Соликамск!» и «Подслушано Кунгур». Анализ онимов включал процедуры количественного подсчета и тематической классификации контекстов употребления. Исследование приводит к заключению о том, что позиция значимого «другого» в городских комьюнити определяется исходя из функциональной значимости города. В частности, отношения Соликамска и Кунгура с Пермью удовлетворяют схеме «город с ограниченными возможностями – город с большими возможностями», а отношения Соликамска с Березниками – схеме «город – соседний город».

Ключевые слова: культурная антропология, образ Мы горожан, стихийная идентичность, значимый «другой», интернет-сообщество

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

Для цитирования: Пантелеева Л.М. Городская идентичность. Ч. 2: Виртуальная проекция представлений о значимых «других» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 92–104. doi: 10.17223/22220836/57/8

Original article

URBAN IDENTITY. PART 2. VIRTUAL PROJECTION OF IMAGES ABOUT SIGNIFICANT “OTHERS”

Liliya M. Panteleeva

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

Abstract. In the second article on urban identity, an attempt is made to reach citizens self-image through a linguacultural analysis of speech production created by users of the popular social network. The work is based on the position that one of the mandatory factors of group consolidation and development of self-consciousness is the recognition of significant “others” and the establishment of differentiating features with them.

Knowing that the development of citizens self-consciousness is influenced by external and internal factors, it is necessary to consider two components in the structure of self-consciousness – “spontaneous” and “constructed”. The framework of this study is set in such a way that it discusses exactly the meanings that are broadcast among local residents to maintain and reproduce common ideas.

The research material is presented by correspondence in the local Internet-communities of Solikamsk (Overheard Solikamsk!) and Kungur (Overheard Kungur). The object of the study was the official astonyms of the Perm Region, found in the texts of the correspondence of community users. The analysis included procedures for the quantitative calculation of onyms and thematic classification of the contexts of their use.

A quantitative study showed that astonyms and their derivatives in Internet correspondence occur with different frequencies. Members of the Solikamsk community often inform each other about Perm and Berezniki, while members of the Kungur community mostly inform each other about Perm.

The thematic analysis of the contexts with the astonyms Perm and Berezniki led to two main conclusions. First, the position of the significant “other” in the urban community is determined by functional significance. User correspondence reveals that the demand for the services of another city is primarily determined by medical needs and the need to purchase manufactured goods: construction, household, electronics, etc. Accordingly, the frequency of astonyms and their derivatives correlates with the extent to which a particular city is able to satisfy the indicated needs of local residents.

Secondly, the category “we – they” in relations between cities is revealed in different ways, depending on the specifics of the functional significance of these loci. The relations of Solikamsk and Kungur with Perm satisfy the “city with limited opportunities – a city with great opportunities” scheme, and the relations between Solikamsk and Berezniki satisfy the “city – neighboring city” scheme.

Keywords: cultural anthropology, urban self-image, spontaneous identity, significant “other”, online community

Acknowledgements: The study was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research and the Perm Territory within the framework of the scientific project № 19-412-590001 “Regiolect Variability: Territorial, Social and Cognitive Aspects”.

For citation: Panteleeva, L.M. (2025) Urban identity. Part 2. Virtual projection of images about significant “others”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 92–104. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/8

В первой статье мы указывали, что городская идентичность как феномен социальной психологии имеет разные культурные показатели. Безусловно, часть из них проникает в виртуальное пространство в общем потоке обсуждений актуальных тем и событий. Соответственно, интернет в целом может рассматриваться как корпусная система, агрегирующая информативные культурно-антропологические данные, а отдельные составляющие этой системы (сайты, форумы, чаты, комьюнити и т.д.) – как ее отдельные подкорпуса. В этой связи перед наукой встает проблема способов извлечения культурно-значимой информации из интернет-продукции.

В решении этой проблемы нужно учитывать, что городское самосознание развивается под воздействием внутренних и внешних факторов, соответственно, в его структуре могут быть выделены «стихийная» и «конструируемая» составляющие¹. Содержание каждой из них обусловлено разными источниками формирования смыслов о собственной общности. В первом – стихийном – случае трансляция таких смыслов осуществляется среди местных жителей с целью поддержания и воспроизводства общих представлений. А во втором – конструируемом – случае передача смыслов осуществляется от институций (административных, культурных, политических, коммерческих, информационных, образовательных и иных) к местному сообществу с целью пропаганды определенных норм и ценностей. Аксиологический контент про-

¹ Ср. стихийный и сознательный способы рассуждения о специфике города, мифотворчество «снизу» и «сверху» [1]; «естественность» и «конструируемость» локальной идентичности [2].

паганды может совпадать с социальными представлениями, и тогда его роль заключается в поддержании локальной системы взглядов, традиций, особенностей поведения и т.д. А иногда, например, когда речь заходит о насаждении новых городских брендов, построении нового городского имиджа, роль пропаганды заключается в формировании новых смысловых структур в образе Мы горожан. Поэтому, обращаясь к проблеме о способах извлечения культурно-значимой информации из интернет-источников, мы остановимся на первой составляющей и будем исследовать городскую идентичность в зеркале речевой продукции пользователей популярной соцсети.

На сегодняшний день среди способов решения данной проблемы в тех рамках, которые мы оговорили, пока отмечаются две лингвокультурологические методики: тематический [3] и аксиологический анализ лексики и высказываний в локальных комьюнити [4–6]. Безусловно, ими возможности науки не исчерпываются, и со временем мы увидим гораздо более широкий веер подходов. Собственно, уже в этой статье мы попытаемся реализовать новую методику изучения групповых представлений на основе распределения языковых единиц в интернет-текстах.

Целью исследования является выявление и анализ маркеров городской идентичности участников соликамского и кунгурского комьюнити через отношение к другим городам Пермского края. Работа основывается на исходном для психологии положении о том, что одним из неперменных факторов групповой консолидации и развития самосознания является признание значимых «других» и установление дифференцирующих признаков с ними. Городская идентичность, как частный случай этого положения также может быть рассмотрена через призму отношений жителей некоторого города к другому городу.

Хочется отметить, что автостереотипы соликамцев и кунгуряков уже становились объектом изучения уральских лингвистов [7–10], но представления этих групп о других городах пока не описывались. Обращаясь к вопросу о том, какое место в интернет-коммуникациях соликамцев и кунгуряков отводится отношениям с конкретными городами региона, мы хотели бы показать, как проявляется единство «своих» через общность представлений о «других». При этом связи между городами вскрываются нами на основе такого показателя, как количественное распределение астионимов.

Материал исследования

Источниками материала выступили посты в интернет-сообществах «Подслушано Соликамск!» [11] и «Подслушано Кунгур» [12], зарегистрированных в социальной сети «ВКонтакте». По количеству участников они являются самыми большими среди коммуникационных городских комьюнити: на дату сбора материала (19.02.2022) их величина составляла 66 632 и 61 664 подписчика соответственно. В поисковой информации о интернет-сообществах геолокация не выставлена (поэтому в выборку предыдущего исследования виртуальности – см. [13] – эти интернет-сообщества не включались). Сведения о территориальной отнесенности комьюнити проявляются в их названиях.

Контент интернет-сообществ однотипен. В них публикуются частные истории, жалобы, просьбы, вопросы, фотографии жителей города, информация об актуальных событиях, реклама местных производителей товаров и услуг. Сообщения от участников в новостную ленту оформляются в виде отдельных

постов. Орфография, пунктуация и графическое оформление сообщений не редактируется. Администраторы интернет-сообществ являются непрофессиональными журналистами [14. С. 187; 15. С. 49].

Выборка материала из переписки в интернет-сообществах осуществлялась путем выявления официальных астионимов Пермского края и производных от них прилагательных: *Александровск – александровский, Березники – березниковский, Верещагино – верещагинский* и т.п. В «Подслушано Соликамск!» отбирались наименования всех городов, кроме Соликамска, в «Подслушано Кунгур» – всех, кроме Кунгура.

Поисковый запрос на страницах комьюнити осуществлялся путем введения псевдоосновы астионимов (*Александровск, Березник, Верещагин* и под.) в строку «Записи сообщества». В выпавшем списке постов каждый текст был раскрыт через активацию ссылки «Показать полностью». Затем производился подсчет токенов по соответствующим псевдоосновам: на веб-странице в Google Chrome аналогичный первому запрос вводился в строку «Найти», отражающую количественные данные.

Компьютерная выдача результатов характеризовалась неравновесностью как в количестве постов по запрашиваемым названиям городов, так и в календарной глубине запроса. (Это типичная характеристика компьютерного анализа, сдерживаемого установкой на релевантность ответа, т.е. степенью соответствия компьютерной выдачи информационным нуждам пользователя.) Конкретные результаты сбора информации представлены в табл. 1.

Таблица 1. Сведения о календарной глубине запроса, количестве астионимов и их производных

Table 1. Information about the calendar search depth, the number of astyonyms and their derivatives

Название города	Подслушано Соликамск !		Подслушано Кунгур	
	Количество астионимов и их производных	Дата последнего поста в электронной выдаче	Количество астионимов и их производных	Дата последнего поста в электронной выдаче
Александровск	97	20.05.2015	1	24.08.2008
Березники	777	28.07.2018	81	06.09.2014
Верещагино	0	–	0	–
Горнозаводск	15	03.07.2015	12	06.05.2014
Гремячинск	15	21.10.2015	5	16.05.2019
Губаха	7	06.01.2014	44	17.01.2015
Добрянка	33	18.01.2015	45	16.01.2015
Кизел	36	15.04.2015	5	06.05.2014
Красновишерск	366	05.07.2014	8	11.10.2014
Краснокамск	30	15.10.2015	53	16.01.2015
Кудымкар	52	16.05.2014	39	10.02.2015
Кунгур	93	21.02.2015		
Лысьва	48	04.11.2014	105	14.04.2014
Нытва	3	31.12.2015	6	25.03.2016
Оса	6	19.05.2016	13	26.08.2014
Оханск	5	03.02.2015	7	18.10.2014
Очер	5	21.06.2017	0	–
Пермь	598	26.02.2020	490	25.11.2019
Соликамск			91	24.03.2014
Усолье	81	26.07.2014	5	25.11.2015
Чайковский	43	19.09.2014	68	03.07.2014
Чердынь	173	22.03.2014	3	18.04.2017
Чермоз	0	–	1	03.10.2017
Чернушка	11	09.09.2015	43	08.02.2014
Чусовой	70	21.02.2015	71	06.02.2014

С целью повышения точности полученных данных из выдачи постов по каждому астиониму случайным образом отбирались несколько примеров. Если среди примеров появлялись единицы, омонимичные словоформам с иным (негородским) значением, то вся выборка подвергалась дополнительному просмотру и исключению таких случаев. Под эту процедуру попали выдачи по псевдоосновам *Александровск*, *Верещагин*, *Ос*, где проявилась омонимия с притяжательным прилагательным (*Александровский* ← *Александр*), фамилией (*Верещагин*, *Верещагина*), названием насекомого (*оса*).

Интерпретация количественных данных с опорой на контексты

Сбалансирование результатов компьютерной выдачи осуществлялось с помощью приведения полученных данных к среднему показателю – количеству астионимов и их производных в год. Результаты этой процедуры по каждому комьюнити представлены на рис. 1.

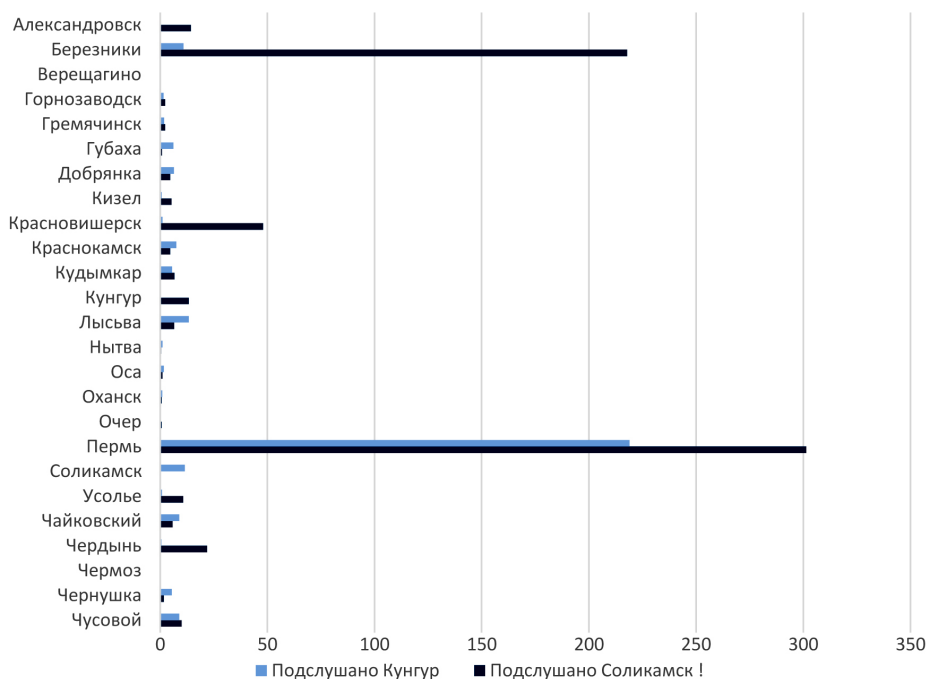


Рис. 1. Среднее количество астионимов и их производных в год

Fig. 1. Average number of astyonyms and their derivatives per year

Как видно из диаграмм, астионимы и их производные в переписке участников комьюнити встречаются с разной частотностью. На основе этих данных можно судить о специфике групповых интересов, связанных с обыденной культурой локусов. Так, подписчики соликамского комьюнити чаще информируют друг друга о Перми ($\mu = 301$) и Березниках ($\mu = 218$), а подписчики кунгурского комьюнити – преимущественно о Перми ($\mu = 219$).

Тематический диапазон рекламы с астионимом Пермь в соликамском и кунгурском комьюнити сосредоточен прежде всего на объявлениях о пермских медицинских клиниках и услугах («Хотите избавиться от варикоза за

1 день?», «Закрывать больничный в Прикамье теперь можно дистанционно», «25 февраля в Соликамск приезжает известный пермский психотерапевт доктор Теплых В.И.»), поисках пропавших жителей Пермского края (рубрика «Помогите найти человека»). Кунгурские подписчики часто также получают рекламу образовательных организаций (Западно-Уральский институт экономики и права, университет «Синергия»), образовательных курсов («ТОП КОЛОРИСТ ГОРОДА ПЕРМИ Объявляет набор в группы «ПАРИКМАХЕР – КОЛОРИСТ с нуля», чтоб научить тебя за 7 дней – делать крутые окрашивания волос!!!!»), «Учебный комбинат из Перми проводит курсы на территории г. Кунгур») и мебельных фирм («Формула Мебели – на защите скидок!», «Мебель под заказ Кунгур», «Салон мебели и жалюзи ФЕНИКС г. Кунгур»).

Тексты от самих подписчиков не имеют резких различий в тематике. Участники соликамского комьюнити часто спрашивают информацию о пермских врачах – узких специалистах: аллергологе, проктологе, трихологе, мануологе, ортопед, онкологе, отоларингологе, педиатре-инфекционисте, наркологе и др. Интересуются возможностью купить билет на автобус до Перми или стать попутчиком, критикуют междугородний общественный транспорт. Участники кунгурского комьюнити рассказывают об обслуживании в пермских больницах и отслеживают дорожную ситуацию на трассе Пермь – Екатеринбург (360 км) и ее отрезке Пермь – Кунгур (91 км).

Тексты соликамского комьюнити, где встречается астионим Березники, в совокупности своей отличаются от тех, которые маркированы астионимом Пермь. Почти все рекламные посты повествуют об услугах конкретного авторынка («Александр Курбанов АВТОРЫНОК СОЛИКАМСК | БЕРЕЗНИКИ | ПЕРМСКИЙ КРАЙ»), единично отмечаются посты от вузов, мебельных фирм, фирм по продаже дверей. Большая часть контента отведена новостным постам о чрезвычайных происшествиях в Березниках: «В шахте Березников работника придавило комбайном», «В Березниках пенсионерка погибла, прыгнув из окна 5 этажа», «Осторожно! Мошенник в Соликамске и Березниках», «Напомним, 21 мая в Березниках в лицее № 1 ученик напал на учительницу физики», «В Березниках с высоты дома упал школьник», «Жители Березников сообщают о новых провалах в городе» и др.

Тексты, авторами которых выступают подписчики, отражают интерес к Березникам как городу с развитой сферой услуг. Соликамцы ищут в соседнем городе автосервисные и ремонтно-реставрационные услуги, образовательные курсы, фотосалоны и салоны красоты. Но более всего их интересуют два типа услуг:

– медицинские: «Кто обращался в медцентр г. Березники, ул. Юбилейная, 21 по травме колен, как там травматологи, стоит ли вообще туда ехать или сразу в Пермь» (02.02.2022) [11], «Врач выписал антибиотики: Цефазелин, но не его, не аналогов, даже под заказ в аптеках нет. Не в Соликамске, не в Березниках!» (16.11.2020) [11], «Может кто знает, есть ли у нас в городе или в Березниках платный детский хирург и невролог» (15.11.2020) [11], «где можно сделать ээг ребенку в Березниках или Соликамске» (10.11.2020) [11], «где можно сделать узи сердца ребенку 3 года платно в Соликамске или Березниках?» (23.10.2020) [11], «Посоветуйте, пожалуйста, грамотного психотерапевта в Соликамске, Березниках» (07.10.2020) [11], «Подскажите хорошего детского лора, кроме Петухова в Соликамске и

Березниках» (01.10.2020) [11], «Подскажите хорошего эндокринолога для взрослого в Соликамске или Березниках» (13.09.2020) [11], «Где в Соликамске, или в Березниках можно сделать колоноскопию?» (07.08.2020) [11], «Посоветуйте хорошего невролога в Соликамске, максимум Березники» (06.08.2020) [11] и др.;

– торговые: «где в Соликамске или в Березниках можно купить линолеум и обои без QR кода. спасибо» (13.11.2021) [11], «где заказать установку уличных камер видеонаблюдения? Или где купить все необходимое в Соликамске, березниках» (11.11.2021) [11], «Посоветуйте, где купить электромотобиль?! Боюсь нарваться на мошенников, т.к если доставкой, то везде 100% предоплата. Соликамск. Может можно где то в соликамске купить, д/м и непоседа не подходит. Или в Березниках может где то есть?!» (13.05.2021) [11], «Подскажите где в Соликамске или Березниках можно купить геймпад к xbox360» (24.03.2021) [11], «Кто подскажет где в Соликамске или Березниках продают пневмо инструменты и оборудование для автосервиса?» (03.12.2020) [11], «Где купить в Соликамске или Березниках кухонный гарнитур угловой в пределах 40–50 тысяч» (20.10.2020) [11], «Купила Кольцо в январе золотое в «стрелец» в березниках» (19.02.2020) [11], «Хотел спросить, АИПАДЫ в Соликамске продают где-то, ну или в Березниках» (26.05.2020) [11], «Кто может подсказать, есть ли у нас в городе жестяники. Нужно сделать оголовок на сэндвич-трубу. Объехав все наши фирменные магазины оws, домострой, и магазины соседнего города березники-не нашел того что искал» (05.11.2019) [11], «Подскажите, где в Соликамске или Березниках можно купить ручку на чемодан такого плана, старая сломалась» (27.10.2019) [11] и др.

Активно обсуждается, как и в случае с Пермью, тема междугородних транспортных коммуникаций: люди спрашивают об актуальном расписании автобуса, разбирают дорожную ситуацию. Но в отличие от «пермских» постов в «березниковских» отчетливо проявляется сфера трудовой занятости населения и связанный с ней способ освоения соседнего города. Поскольку многие соликамцы работают на промышленных предприятиях Березников – «Уралкалии», «Еврохиме», «Ависме», то важной темой становится проезд до рабочих мест: «Что случилось с маршрутом 141 Соликамск – Березники???? С сегодняшнего дня новые автобусы)) Стоим на остановке по 40 минут, а автобусы просто проезжают мимо!!! Т.к. нельзя на некоторых остановках останавливаться!!! Руководство, вы что творите? Как нам ездить на работу?!?!» (10.02.2022) [11], «Добрый день, столкнулся с такой ситуацией, почему 141 маршрут ведет себя безобразно, ехал сегодня с Ависмы до остановки Ленина, город Березники, кондуктор взяла с меня вместо 25 рублей, она взяла 78, у меня вопрос, КАКОГО ХРЕНА ВЫ С МЕНЯ ВЗЯЛИ ТАКУЮ СУММУ? Еще пропускают некоторые маршруты и ездят не по расписанию, на это кондуктор отвечает что расписание постоянно у них меняется, так же ехал с Соликамска до Еврохима, проезд стоит 100 рублей, а кондуктор взяла 113!!!!» (19.01.2022) [11], «Подскажите пожалуйста, во сколько утром ходят автобусы Уралкалия, от автостанции (СОЛИКАМСК) до управления (БЕРЕЗНИКИ)» (29.05.2020) [11], «Всем привет! Люди! Есть те кто ездит на работу БКРУ 4 (Березники). Может кто-то может брать меня с собой попутчиком (конечно за деньги на бенз)

тоже на работу БКРУ 4. Своей машины нет а на работу надо быть к 5.00 утра уже на БКРУ 4 (когда утренние смены).» (10.10.2019) [11] и др.

В ряду наиболее популярных объектов обсуждения мы сознательно не отметили интерес соликамского интернет-сообщества к Красновишерску, несмотря на довольно высокие показатели частотности астионима и производного прилагательного ($\mu = 48$). Это решение продиктовано результатами дополнительной верификации выборки: проверка соответствия формы языкового знака соответствующему значению показала, что в текстах переписки слово *Красновишерск* и прилагательное *красновишерский* значимо чаще соотносятся с дорогой на север от Соликамска, чем собственно с городом.

Красновишерской дорогой жители Соликамска называют трассу, пролегающую от Соликамска до Красновишерска (100 км), либо ее отрезок – до отворота на Чердынь (64 км): *«Прошу отозваться Валерия и Елену на серебрястом Рено-Сандеро, с которыми общались в связи с определенными обстоятельствами на 25 км.Красновишерской дороги» (06.09.2020) [11], «Вчера около 16:00 по Красновишерской трассе, между Жуланово и поворотом на Тюлькино, на 22 км, после остановки сели в машину, собака была с нами, пока пересаживались с водительского на пассажирское сидение. Видимо собачка выпрыгнула и никто не заметил, конечно это наша вина!!!» (17.08.2020) [11], «За мостом реки Боровая в сторону Красновишерска установили рамку с камерами, это пункт весового и габаритного контроля для грузовиков, о чем есть соответствующие информирующие знаки» (13.07.2020) [11], «Может быть кто-нибудь отдыхал на базе отдыха от Уралкалия (ехать по Красновишерский трассе) Дайте пожалуйста номер контактный» (10.07.2020) [11], «Очень бы хотелось обратить внимание водителей на то, что по Всеобуча на перекрестке с Черняховского в обе стороны ПРЯМО по знакам можно ехать по обеим полосам, а вот дальше в сторону Красновишерска ПРАВАЯ полоса (опять же по знакам) заканчивается!» (09.02.2020) [11] и др.*

Эта дорога – излюбленное место для сбора грибов и ягод: *«На каком км нужно сворачивать в сторону красновишерска??? где растут боровики.. поделитесь грибным местном...» (22.09.2016) [11], «Дамы и господа, прошу откликнуться, может кто нашел рацию переносную на 40-вых километрах по дороге в Красновишерск, (грибники) напишите в лс» (28.07.2015) [11].* Часто посещаемым природным объектом является фонтан у д. Жуланова, бьющий из заброшенной разведочной скважины: *«Сегодня поехали с детьми на фонтан по Красновишерской трассе, когда собрались домой появилась из леса маленькая собачка породы китайская хохлатая и прыгнула к нам в машину» (22.07.2019) [11], «Уважаемые, может подскажите как добраться до фонтана по Красновишерской трассе?» (11.06.2018) [11], «Ребята подскажите на каком км, по трассе Соликамс – Красновишерск, отворот на фонтан» (12.02.2018) [11].*

Чем севернее, тем более красивыми становятся дорожные пейзажи: смешанный лес вытесняется чистыми сосновыми борами, устеленными белым мхом. В некоторых местах проявляются безжизненные бурые болота, открывающие глубокую перспективу для взгляда вдаль. По пути на север нет крупных населенных пунктов и производств, поэтому в местных лесах отдыхающие сталкиваются с дикими животными: *«Осторожно в лесу мишки.. 46 км*

до Красновишерска..» (20.09.2018) [11], «Здравствуйте, сегодня около 16 часов на 43 км по красновишерской и 3 км в лес, на обратном пути встретили двух медведей, повезло что были в машине, они были в метрах 50 от нас, а мы там и пешком ходили» (17.09.2018) [11], «Вот такие мишки могут поджидать вас в лесу, будьте осторожны! 45 км по красновишерской трассе» (16.08.2018) [11], «В выходные на 46 км Соликамск – Красновишерск медведь разорвал мужчину и женщину!» (18.09.2017) [11], «И вот подслушал я разговор между лыжниками. Про волков. Говорят, видали люди стаю где-то неподалеку от Красновишерской трассы и где-то у Черного» (31.01.2016) [11].

Красновишерская трасса становится объектом обсуждения не только в связи с природными богатствами и красотами, но и, конечно, в связи с дорожными происшествиями: «Авария на трассе Соликамск – Красновишерск 34 км» (20.08.2018) [11], «Сегодня 23 сентября по Красновишерской трассе у поворота на Губдор, была авария... Камаз посибилал все торговые столы с машинами и сам улетел в лес, может даже и людей передавил!» (24.09.2016) [11], «Кто что знает об аварии на трассе Соликамск – Красновишерск 2.10.2015 днем км 10 от красновишерска? Дайте знать!» (03.10.2015) [11], «авария 24го числа на трассе Красновишерской» (26.07.2015) [11], «Ребята, кто знает что с мотоциклистом который попал в аварию 6 мая ехавший со стороны Красновишерска в сторону Боровска на счастливом пути????» (10.05.2015) [11], «Ктонибудь знает что-то о Красновишерской аварии???» (05.11.2014) [11] и др.

Остальным пермским городам в переписке соликамцев и кунгуряков отводится незначительное место: большинство астионимов и их производных располагаются в диапазоне от 0 до 4% – табл. 2.

Таблица 2. Доли употребления конкретных астионимов и их производных в общей выборке, %

Table 2. Shares of the use of specific astyonyms and their derivatives in the total sample, %

Подслушано Соликамск !		Подслушано Кунгур	
Астионим	% в общей выборке	Астионим	% в общей выборке
Пермь	44,3	Пермь	69,8
Березники	32,0	Лысьва	4,3
Красновишерск	7,0	Соликамск	3,7
Чердынь	3,2	Березники	3,5
Александровск	2,1	Чайковский	2,8
Кунгур	2,0	Чусовой	2,8
Усолье	1,6	Краснокамск	2,4
Чусовой	1,5	Добрянка	2,0
Кудымкар	1,0	Губаха	2,0
Лысьва	1,0	Кудымкар	1,8
Чайковский	0,9	Чернушка	1,7
Кизел	0,8	Гремячинск	0,6
Краснокамск	0,7	Оса	0,6
Добрянка	0,7	Горнозаводск	0,5
Гремячинск	0,3	Красновишерск	0,3
Горнозаводск	0,3	Нытва	0,3
Чернушка	0,3	Оханск	0,3
Оса	0,2	Усолье	0,3
Губаха	0,1	Кизел	0,2
Очер	0,1	Чердынь	0,2
Оханск	0,1	Чермоз	0,1
Нытва	0,1	Александровск	0
Верещагино	0	Верещагино	0
Чермоз	0	Очер	0

Судить о том, какова тематическая специфика их контекстов, можно не всегда. Так, общее количество контекстов из кунгурского комьюнити, которое меньше соликамских контекстов более чем 2 раза, не дает возможности объективно оценить тематические доминанты. Исходя же из частотности астионимов в соликамском комьюнити, можно наметить закономерность, что более всего обсуждению поддаются расписание автобусов между городами и обстановка на трассах по направлениям Соликамск – Красновишерск, Соликамск – Чердынь, Соликамск – Кунгур, Соликамск – Чусовой, Соликамск – Кудымкар (через Усолье), а также дорожная ситуация на мосту через реку Чусовую в направлении Соликамск – Пермь. На этом фоне отчетливо выделяется Александровск, посты о котором посвящены отдыху на затопленных известняковых карьерах, известных как Голубые озера, и неблагоприятной экономической ситуации в городе. Отчасти природные красоты становятся объектом обсуждения и в постах о Чердыни.

Выводы

1. Позиция значимого «другого» в городских комьюнити определяется исходя из функциональной значимости. Переписка пользователей обнаруживает, что востребованность в услугах другого города возникает прежде всего в связи с медицинскими потребностями и потребностями в приобретении товаров: строительных, бытовых, электроники и т.д. Соответственно, частотность астионимов и их производных коррелирует с возможностью того или иного города удовлетворять указанные потребности местных жителей.

В силу функциональной зависимости от других городов в местных комьюнити активно обсуждается тема автобусных сообщений и дорожной ситуации. Однако из всей совокупности трасс, которые отмечают пользователи, трассу Соликамск – Красновишерск следует рассматривать отдельно, поскольку эта дорога имеет самостоятельную функциональную значимость для местных жителей – по ней расположены места отдыха, леса и болота для сбора грибов и ягод.

Более основательные выводы о векторах функциональной направленности можно строить с опорой только на контексты в соликамском комьюнити, потому что их количество более четко отражает распределение интересов. Так, исходя из хозяйственных нужд, соликамские подписчики чаще упоминают крупные города (Пермь, Березники), имеющие больше ресурсных возможностей, а исходя из природно-релаксационных потребностей – близлежащие малые города (Красновишерск, Чердынь, Александровск, Усолье), расположенные неподалеку от природных достопримечательностей.

2. Опираясь на данные о частотности астионимов, можно констатировать, что социопсихологическая категоризация Соликамска и Кунгура строится по-разному. Бинарную категория «мы – они», актуализированную в противопоставлении Соликамска и Перми, можно интерпретировать через отношения «город с ограниченными возможностями – город с большими возможностями».

В отношениях Соликамска и Березников прослеживается схема «город – соседний город». В общем тоне коммуникации пользователей нет акцента на противопоставление двух городов, но отчетливо акцентируется

связанная с ними альтернативность трудовой занятости и услуг для потребителей.

Социопсихологическая структура, заключенная в схеме «Кунгур – Пермь», отражает тот же смысл, что и в отношениях «Соликамск – Пермь». Несмотря на то, что региональный центр географически является ближайшим городом по отношению к Кунгуру, в переписке не проявилось отношение по типу «город – соседний город». Объяснение этому факту видим в том, что временные и материальные затраты, связанные с освоением Перми, для кунгуряков являются очень высокими.

Подводя итог этой части исследования, отметим, что выявленные закономерности должны рассматриваться через призму целевой направленности самих виртуальных сообществ. Нужно иметь в виду, что «Подслушано Соликамск!» и «Подслушано Кунгур» сосредоточены на обмене именно прагматической информацией и выступают для пользователей в качестве своеобразных справочных площадок по актуальным бытовым вопросам.

Список источников

1. Головнева Е. Формы дискурсивной репрезентации городской идентичности // Социология власти. 2014. № 2. С. 56–64.
2. Евстифеев Р.В. Исследования локальных идентичностей: теоретические подходы и перспективные направления // Научный результат. Социология и управление. 2017. Т. 3, № 2. С. 3–9.
3. Пакишина И.А. Основные направления формирования идентичности города Саранск (по результатам контент-анализа интернет-сообществ) // Современный город: власть, управление, экономика. 2019. Т. 1. С. 205–215.
4. Шушарина Г.А. Языковая актуализация региональной идентичности (на материале интернет-ресурсов) // Вестник Волжского университета им. В.Н.Татищева. 2018. Т. 1, № 4. С. 224–232.
5. Пакишина И.А. Репрезентация малых городов Мордовии пользователями социальных сетей // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2019. Т. 10, № 2. С. 1–11.
6. Пакишина И.А., Руськина Е.С. Города Мордовии: идентичность в медийном дискурсе // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2020. № 2. С. 328–343.
7. Ерофеева Т.И. Город Соликамск в восприятии его жителей // Региональное речевое пространство в синхронии и диахронии : материалы Всерос. науч. конф. 2014. С. 10–15.
8. Халуторных Е.А. Идентичность провинциального города (на примере города Кунгура Пермского края) // Город и медиа : материалы междунар. науч.-практ. конф. «Новые городские медиа в медиаландшафте России», Пермь, 1–2 июня 2018 года / Пермский государственный национальный исследовательский университет. Пермь, 2018. С. 206–218.
9. Черноусова А.С. Образ города в сознании мужчин и женщин (по материалам ассоциативного эксперимента) // Евразийский гуманитарный журнал. 2020. № 4. С. 57–68.
10. Худякова Е.С. Коллективная память города: социокогнитивное варьирование представлений об истории г. Соликамска по данным устных текстов // Социо- и психолингвистические исследования. 2021. № 9. С. 111–117.
11. Сообщество «Подслушано Соликамск!» // Социальная сеть «ВКонтакте». URL: https://vk.com/podslushano_v_solikamske (дата обращения: 19.02.2022).
12. Сообщество «Подслушано Кунгур» // Социальная сеть «ВКонтакте». URL: <https://vk.com/podslushano.kungur> (дата обращения: 19.02.2022).
13. Пантелеева Л.М. Виртуальное городское пространство (на примере двух городов Пермского края) // Социо- и психолингвистические исследования. 2020. № 8. С. 71–85.

14. Пустовалов А.В., Бугрова А.Р. Социальная сеть «ВКонтакте» как площадка дистрибуции городских новостей (на примере городских медиа Соликамска) // Город и медиа : материалы междунар. науч.-практ. конф. «Новые городские медиа в медиаландшафте России», Пермь, 1–2 июня 2018 года / Пермский государственный национальный исследовательский университет. Пермь, 2018. С. 178–189.

15. Пустовалов А.В., Михеева Е.И. Проблематика «среднего» города в местных медиа Кунгура // Евразийский гуманитарный журнал. 2019. № 1. С. 44–51.

References

1. Golovneva, E. (2014) Formy diskursivnoy reprezentatsii gorodskoy identichnosti [Forms of discursive representation of urban identity]. *Sotsiologiya vlasti*. 2. pp. 56–64.

2. Evstifeev, R.V. (2017) Issledovaniya lokal'nykh identichnostey: teoreticheskie podkhody i perspektivnye napravleniya [Research of local identities: theoretical approaches and promising directions]. *Nauchnyy rezul'tat. Sotsiologiya i upravlenie*. 3(2). pp. 3–9.

3. Pakshina, I.A. (2019) Osnovnye napravleniya formirovaniya identichnosti goroda Saransk (po rezul'tatam kontent-analiza internet-soobshchestv) [Main directions of identity formation in Saransk (based on the results of content analysis of online communities)]. *Sovremennyy gorod: vlast', upravlenie, ekonomika*. 1. pp. 205–215.

4. Shusharina, G.A. (2018) Yazykovaya aktualizatsiya regional'noy identichnosti (na materiale in-ternet-resursov) [Linguistic actualization of regional identity (based on Internet resources)]. *Vestnik Volzhskogo universiteta im. V.N. Tatishcheva*. 1(4). pp. 224–232.

5. Pakshina, I.A. (2019) Reprezentatsiya mal'nykh gorodov Mordovii pol'zovatelyami sotsial'nykh setey [Representation of small towns of Mordovia by users of social networks]. *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya*. 10(2). pp. 1–11.

6. Pakshina, I.A. & Ruskina, E.S. (2020) Goroda Mordovii: identichnost' v mediynom disкурсе [Cities of Mordovia: identity in media discourse]. *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psikhologiya. Sotsiologiya*. 2. pp. 328–343.

7. Erofeeva, T.I. (2014) Gorod Solikamsk v vospriyatii ego zhiteley [The city of Solikamsk in the perception of its residents]. *Regional'noe rechevoe prostranstvo v sinkhronii i diakhronii* [Regional speech space in synchrony and diachrony]. Proc. of the Conference. pp. 10–15.

8. Khalutornyykh, E.A. (2018) Identichnost' provintsial'nogo goroda (na primere goroda Kungura Permskogo kraya) [Identity of a Provincial Town (a case-study of Kungur, Perm Krai)]. In: *Gorod i media* [City and Media]. Proc. of the International Conference. Perm, June 1–2, 2018. Perm. pp. 206–218.

9. Chernousova, A.S. (2020) Obraz goroda v soznanii muzhchin i zhenshchin (po materialam assotsiativnogo eksperimenta) [The Image of the City in the Minds of Men and Women (based on an associative experiment)]. *Evraziyskiy gumanitarnyy zhurnal*. 4. pp. 57–68.

10. Khudyakova, E.S. (2021) Kollektivnaya pamyat' goroda: sotsiokognitivnoe var'irovanie predstavleniy ob istorii g. Solikamska po dannym ustnykh tekstov [Collective Memory of the City: Sociocognitive Variation of Ideas about the History of Solikamsk Based on Oral Texts]. *Sotsio-i psikholingvisticheskie issledovaniya*. 9. pp. 111–117.

11. VKontakte. (n.d.) *Soobshchestvo "Podslushano Solikamsk!"* [Community "Overheard Solikamsk!"]. [Online] Available from: https://vk.com/podslushano_v_solikamske (Accessed: 19th February 2022).

12. VKontakte. (n.d.) *Soobshchestvo "Podslushano Kungur"* [Community "Overheard Kungur"]. [Online] Available from: <https://vk.com/podslushano.kungur> (Accessed: 19th February 2022).

13. Panteleeva, L.M. (2020) Virtual'noe gorodskoe prostranstvo (na primere dvukh gorodov Permskogo kraya) [Virtual urban space (on the example of two cities of the Perm Territory)]. *Sotsio-i psikholingvisticheskie issledovaniya*. 8. pp. 71–85.

14. Pustovalov, A.V. & Bugrova, A.R. (2018) Sotsial'naya set' "VKontakte" kak ploshchadka distributsii gorodskikh novostey (na primere gorodskikh media Solikamska) [Social network "VKontakte" as a platform for distributing city news (a case study of Solikamsk city media)]. In: *Gorod i media* [City and Media]. Proc. of the International Conference. Perm, June 1–2, 2018. Perm. pp. 178–189.

15. Pustovalov, A.V. & Mikheeva, E.I. (2019) Problematika "srednego" goroda v mestnykh media Kungura [Problems of the "average" city in local media of Kungur]. *Evraziyskiy gumanitarnyy zhurnal*. 1. pp. 44–51.

Сведения об авторе:

Пантелеева Л.М. – кандидат филологических наук, научный сотрудник департамента иностранных языков Пермского филиала Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь, Россия). E-mail: liliya_pant@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

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

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 30.01.2023;
одобрена после рецензирования 29.04.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 30.01.2023;
approved after reviewing 29.04.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 003.324.077

doi: 10.17223/22220836/57/9

СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ СИСТЕМЫ «ТЕКСТ–ОБРАЗ» В КАЛЛИГРАФИЧЕСКОМ ОРНАМЕНТЕ

Наталья Евгеньевна Пелевина

Тувинский государственный университет, Кызыл, Республика Тува, natalie.pelevina@yandex.ru

Аннотация: В статье уточняется термин «каллиграфический орнамент» как самостоятельная единица орнаментики, определяется его место в системе орнаментального искусства, обсуждается особенность исследования каллиграфического орнамента методами семиотики. Исследован синтез образа и текста, который является особенностью видов каллиграфического орнамента, поскольку мотивы и текст в композиции взаимозависимы и взаимоопределяемы, и являются неслучайным соединением букв и образов. В качестве результатов исследования представлен пример семиотической распаковки каллиграфического орнамента «зеркальный почерк».

Ключевые слова: орнамент, каллиграфический орнамент, семиотика, семантика, знак, символ, арабская орнаментика

Для цитирования: Пелевина Н.Е. Семиотический метод исследования системы «текст–образ» в каллиграфическом орнаменте // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 105–113. doi: 10.17223/22220836/57/9

Original article

SEMIOTIC METHOD OF STUDYING THE “TEXT-IMAGE” SYSTEM IN CALLIGRAPHIC ORNAMENT

Nataliya Ye. Pelevina

Tuvan State university, Kyzyl, Republic of Tuva, natalie.pelevina@yandex.ru

Abstract: Today, the question of the place of calligraphic ornament is actively discussed among ornamentalist scientists, since, on the one hand, it is a type of decorative and applied art (or monumental, if the ornament is located on the facade or on the vault under the dome of the temple), and on the other hand, it is a text consisting of lexical units. In this regard, the article solves several problems: the term "calligraphic ornament" is clarified as an independent unit of ornamentation, its place in the system of ornamental art is determined, the peculiarity of the study of calligraphic ornament by semiotics methods is discussed. The article examines the synthesis of image and text, which is a feature of the types of calligraphic ornament, since the motifs and text in the composition are interdependent and mutually definable, and are a non-random combination of letters and images. As the results of the study, an example of the semiotic unpacking of the calligraphic ornament "mirror handwriting" is presented.

Keywords: ornament, calligraphic ornament, semiotics, semantics, sign, symbol, Arabic ornamentation.

For citation: Pelevina, N.Ye. (2025) Semiotic method of studying the “text-image” system in calligraphic ornament. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i*

Орнамент является одним из древнейших видов искусства, возникшим в эпоху верхнего палеолита. Язык орнамента в первобытии был лаконично прост и предельно информативен – геометрическими формами (круг, спираль, крест, квадрат) человек передавал знание об устройстве мира. Эти фигуры, присутствующие во всех орнаментах народов мира, представляют собой универсальные символы идеи творения и мироустройства. Крест, древнейший сакральный символ, обозначает идею центра, находящегося на пересечении вертикали (небо) и горизонтали (земля). Крест является одним из символов мирового древа, корнями уходящего в землю, а ветвями далеко вверх, соединяя таким образом подземный мир духов, земной мир людей и небесный, божественный мир [1]. Круг – символ солнца, луны, всего неба – свода либо отдельной звезды. Спираль – символ цикличности, движения, смены времен года, символ созидания [2]. Квадрат является символом земного начала. Символизирует четыре измерения, четыре стороны света, четыре времени года. Также рядом сакральных качеств наделены композитные производные формы от этих трех основных.

Мифы, рожденные на заре человечества, сохранили и донесли до нас в разных вариантах идею рождения мира из хаоса – непознаваемого, непроявленного. Упорядоченность – одно из свойств проявленного мира, что предполагает действие в нем определенных сил, направленных на удержание порядка, связанного с такими понятиями, как гармония, равновесие, симметрия, ритм [3]. Именно в ритмах неолитических орнаментов с помощью визуального языка были выражены эти законы мироустройства. Таким образом, орнамент, являясь визитной карточкой этноса, через уникальное проявление раскрывает универсальное знание – Единое знание о мире, его законы, лежащие в основе проявленных форм сотворенного. Орнаменты храмовых композиций не только хранят традицию, но и передают сокровенное знание тем, кто способен увидеть за красотой декора глубочайшие смыслы, зашифрованные в символических образах.

В зависимости от назначения орнамента существует несколько его определений. В.И. Даль выделяет декоративные свойства орнамента, определяя его как «украшение, прикраса, особенно в зодчестве» [4]. Большая советская энциклопедия обращает внимание на структурную организацию орнаментальных композиций, определяя орнамент как «узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов». Ритм как основное свойство орнамента выделяется многими современными исследователями [5]. Однако заметим, что понятие «ритм» в этом случае требует уточнения.

Согласно исследованиям В.Г. Власова [6], этимология слова «орнамент» связана не столько с украшением «ornamentum», сколько с вооружением «ornare». Таким образом, можно предположить, что орнамент выступает уже не как «украшение», а как некий социальный «доспех», вспомогательное орудие человека во взаимодействии с внешним миром, важнейший атрибут социального положения и достатка, имеющий часто особое значение в обществе, является социокультурной маркировкой [7]. Одной из важнейших функций орнамента является обережная, которая заключается в защите: обладателя дома – от злых духов, воина – от поражения, а среду обитания – от внешних напастей

(дождя, мороза, засухи и т.д.). Известно, что с целью защиты орнаменты также наносили на одежду, домашнюю утварь, военные доспехи, украшения, фасады домов. Эта функция стала причиной формирования одного из важнейших свойств орнамента – его тектоничности и симбиотической связи с вещью, на которую он нанесен [8].

Особым видом искусства служила книжная миниатюра, украшенная большим количеством орнаментальных композиций, где орнаменты также выполняли определенные функции [9]. Исследователи считают, что в данном случае орнамент не просто украшал, а наделял книгу или рукопись особыми свойствами, магической силой.

В настоящее время известны две унифицированные типологии орнаментов: по морфологии орнамента, площади заполненного им пространства и по мотивному наполнению орнаментального поля. По морфологии авторы, как правило, солидарны друг с другом, выделяя три основных типа орнамента: ленточный, розетку (шеврон) и поле [9]. Данные типы отличаются друг от друга расположением оси симметрии, что представляло возможным придавать определенный смысл орнаментальным композициям. Так, согласно исследованиям Л.М. Буткевич, вертикальная симметрия орнамента является символом мирового древа [2]. Ленточный орнамент, являющийся разновидностью линейного египетского орнамента, представлял собой линейно расположенные орнаментальные мотивы и отражал идею бесконечности жизни.

Намного более сложно и разнообразно представлена классификация по мотивам орнаментальных композиций. Подробную классификацию, описывающую наибольшее количество типов орнамента, включая исследуемый в статье каллиграфический орнамент, представила Л.В. Фокина [9].

Выделяются следующие виды орнаментов: геометрический орнамент, состоящий из геометрических фигур; зооморфный орнамент, состоящий из изображения животных либо частей животного (рогов, зубов, оперений птиц); растительный орнамент, представленный стилизацией растительных образов; космогонический (природный, пейзажный) орнамент распространен в Китае и Японии; культовый орнамент изображал предметы, имеющие отношение к сакральным храмовым обрядам; технический орнамент представляет собой художественное изображение орудий трудовой деятельности человека, в том числе фактуры различных поверхностей; символический орнамент связан с передачей различных явлений символами; фантастический орнамент представляет изображение фантастических существ, не существующих в природе (грифоны, кентавры); астральный орнамент представляет собой символическое изображение неба, звезд, солнца, луны и других небесных тел [10].

Некоторые исследователи выделяют антропоморфный орнамент как один из видов зооморфного орнамента, однако Н.П. Бесчастнов [11] рассматривает его как отдельный вид. Антропоморфный орнамент, изображающий людей, связан с их социальными ролями: охота (мужчины), плодородие и домашний очаг (женщины). Антропоморфные образы отвечали социальным потребностям общества и времени.

Предметный (вещный) орнамент состоял из предметов, окружающих человека (военная геральдика, музыкальные инструменты, предметы быта). Первые изображения подобного рода стали появляться в орнаментах эпохи Возрождения, однако расцвет этого искусства пришелся на XIX в. Предмет-

ный орнамент не нес в себе никакой сакральной или мистической окраски, поскольку выражал потребность окружить себя необычными, красивыми вещами. Н.П. Бесчастнов, исследуя этот орнамент, характеризует его словом «бидермейер», в более поздней трактовке – «мещанство».

В ряд вышеперечисленных видов орнамента все исследователи включили и интересующий нас каллиграфический орнамент, который состоит из букв, слов, выражений либо целого текста и представлен оформлением первой заглавной буквы, оформлением иероглифических надписей, эпиграфическими орнаментами и элементами орнаментов Ближнего и Среднего Востока [12].

Любой из представленных орнаментов редко встречается в чистом виде. Как правило, орнаментальные композиции представлены сложным сочетанием нескольких типов орнамента. В исторической перспективе прослеживается также общее усложнение композиции, орнамента от простейших геометрических символов до сложных форм, выраженных не только в графике, но и в пластике. Можно отметить, что современный орнамент становится декоративным элементом, теряет свое сакральное значение [13]. Современные средства художественной обработки материалов позволяют существенно упростить процедуру создания орнамента с помощью автоматизации и аддитивных технологий.

Определение каллиграфического (эпиграфического) орнамента в научной литературе встречается редко, что связано с его недостаточной изученностью. Искусствоведы чаще используют слово «каллиграфический узор» либо «каллиграфический декор», избегая слова «орнамент». В своем пособии Л.В. Фокина дает определение каллиграфического (от греч. *kallygraphos* – красивый почерк) или эпиграфического (от греч. *epigraphos* – надпись) орнамента как орнамента, «который составляется из отдельных букв или элементов текста, выразительных по своему пластическому рисунку и ритму» [9]. Н.П. Бесчастнов называет такой вид орнамента «шрифтовым» [11. С. 249], определяя его как орнамент с применением текстовых и знаковых алфавитов (символов, пиктограмм, индексов, цветовых алфавитов), таким образом перенося акцент с процесса письма на непосредственно технику его исполнения, шрифт. Также автор указывает на необязательность прочтения каллиграфического орнамента, указывая на его абсолютную декоративную функцию. В каллиграфии, в том числе орнаментальной, широко используется такой тип письменности, как «вязь». Русский славянист и лингвист В.Н. Щепкин в словаре приводит определение «вязи» как «декоративного стиля письма, который связывает строку в непрерывный орнамент» [14], определяя, таким образом, текст как самостоятельную орнаментальную композицию и объясняя корректность использования термина «каллиграфический орнамент» в исследовании. В труде Н.Н. Соболева [15] каллиграфический орнамент представлен как «книжный узор», но сам по себе этот узор не разбирается. И.С. Мурашкин в своей статье о Саввинских рукописях [16] говорит о непосредственном влиянии культуры Византии и, в частности, византийского книжного искусства на формирование орнаментации буквицы в странах славянского мира, начиная с Болгарии и распространяясь по всей территории Восточной Европы. Исследователь в начале статьи говорит о том, что кириллическая письменность произошла от древнеболгарского языка, дополненная буквами Ж, Ш, Ъ, Ь и др. Но речь там идет не о декорировании целой надпи-

си или текста, а чаще всего об орнаментации одной, первой, заглавной буквы. Однако в исследовании [17. С. 54–55] рассматриваются связи некоторых орнаментальных композиций архитектурного декора Дмитриевского Собора во Владимире с буквами, что позволяет судить о развитии каллиграфического орнаментального искусства на территории Древней Руси не только в книжных рукописях, но и в архитектуре. Под вязью принято понимать арабские шрифты ввиду особенности арабского письма – написание всех букв слитно в одну строчку, однако это название корректно использовать и для других языков. Речь в данном случае идет не о конкретной языковой принадлежности, а именно о характере письменной традиции.

Семиотический метод позволяет рассматривать орнамент как знаковую систему, что подтверждается работами Л.М. Буткевич, Б.А. Рыбакова, Т.И. Макаровой, в которых орнамент исследуется как носитель системы знаков и выполняет функцию структурирования информации о мире [18]. В Парижской школе семиотики, основанной А.Ж. Греймасом, постулируется существование универсальных знаковых структур, которые лежат в основе значения и создают его [19]. Таким образом, становится возможным представить эти структуры в виде моделей и применить к любому означающему объекту с целью декодирования (прочтения) и интерпретации заключенных в нем смыслов. Важные для наших исследований выводы Парижской школы семиотики состоят в том, что носителем значения является не только текст, но и все явления человеческой культуры. Это позволяет исследовать каллиграфический орнамент как текст и как образ в едином смысловом пространстве, учитывая при этом специфику их восприятия. Для текста характерна линейная, временная протяженность восприятия, образ же «схватывается» сознанием воспринимающего сразу как целостная композиционно организованная форма.

Знак и предмет, согласно исследованиям А.Ж. Греймаса [19], находятся в неразрывной связи, при этом знак не только обозначает, но и непрерывно создает предмет, что позволяет интерпретировать смысловое содержание каллиграфического орнамента. В качестве примера рассмотрим образ тюльпана, дополненный включенной в него каллиграфической надписью. Символ тюльпана часто встречается в мифах и легендах Востока, например, у Алишера Навои в знаменитой поэме «Фархад и Ширин» [20]. Стилизованные орнаментальные образы тюльпана можно видеть у разных этнических групп, основой религиозного мировоззрения которых является ислам. Тюльпан не случайно стал священным цветком стран мусульманского Востока подобно цветку лотоса в буддизме.

Тюльпан (араб. «лила») в своем названии имеет те же буквы, что и Аллах. В системе абджад (нумерологии) сумма букв в арабских словах тюльпан и Аллах совпадают, что также находит отражение и в суфийских образах. Если читать слово тюльпан по-арабски в обратном порядке, то получится арабское слово «полумесяц», поэтому поэты называли лунный серп «обратный тюльпан». Эта преамбула, предваряющая восприятие образа тюльпана, представленного на рис. 1, позволяет буквально прочесть, «схватить» сознанием воспринимающего все заключенные в нем смыслы. Становится также понятным, почему в композиции каллиграфического орнамента применен «зеркальный почерк», зеркальная симметрия которого дополняет смысловое наполнение образа.



Рис. 1. Образец «зеркального почерка», Мирза Мухаммад-Али ибн Мирза Гулам-Расул, XVIII в. Музей Резы Аббаси

Fig. 1. Sample of “mirror handwriting”, Mirza Muhammad-Ali ibn Mirza Gulam-Rasul, XVIII. Reza Abbasi Museum

Широкое распространение каллиграфическое орнаментальное искусство получило в странах мусульманского мира. Изначально арабская вязь появилась на Аравийском полуострове и использовалась, главным образом, для записи Корана, священного Писания мусульман. Е.А. Резван в своем труде [21] повествует о том, что изначально Коран передавался из уст в уста, заучивался наизусть, и потребность в его записи появилась через несколько лет после смерти Пророка Мохаммеда с двумя целями: во-первых, в битвах были убиты многие хафизы (чтецы Корана, знавшие все писание наизусть), а во-вторых, в процессе захватнических войн появилась потребность в письменном хранении писания с целью его передачи и распространения на обширные территории Арабского халифата. В том же труде Е.А. Резван указывает, что каллиграфические фрагменты художественного и / или архитектурного декора мечети являются своеобразным аналогом иконы в христианском храме и феномен каллиграфических узоров в мусульманском обществе изучен недостаточно. Об этом говорит тот факт, что в литературе по орнаментальному искусству Средней Азии материалов по изучению каллиграфических узоров и орнаментов крайне мало, и они носят, как правило, исключительно обзорный характер [22].

В научных источниках отмечается, что искусство каллиграфии высоко ценилось на территории мусульманского Востока, что было связано с запретом на изображение мотивов животного происхождения. На это указывает А.С. Саидова в своем исследовании по арабской орнаментике в культуре Дагестана [23]. Эту мысль развивает в своей диссертации Э.И. Окилов [24] по каллиграфическому искусству Таджикистана, дополняя ее сведениями о том, что в контексте смены направления развития художественных искусств народов Средней Азии в связи с новой идеологией ислама мастера были вынуждены

искать новые методы творческой реализации. Теорию о высоком развитии искусства Средней Азии подтверждают археологические раскопки на территории современного Таджикистана (Пенджикент и др. [25]), Узбекистана (Афрасиаб) и памятников скифо-сарматской эпохи на территории современных Казахстана и Киргизии. В фундаментальном исследовании исламского искусства О. Грабара [26] выделяется несколько причин, почему художественное искусство в мусульманских странах не развивалось, одной из которых являлась политическая – противостояние формирующегося мусульманского мировоззрения и христианства, которое на тот момент пережило свой раскол, но при этом в христианстве были свои устоявшиеся традиции художественного искусства, которые трансформировались в соответствии с культурной традицией. Ислам сделал своим главным символом образ, выраженный в каллиграфии.

Лука Моцатти в своем труде [27], говорит, что письменное слово было предметом эстетических интерпретаций и мистических размышлений и связано не с появлением ислама как таковым, а восходит к более древним верованиям арабов, которые опасались магической силы антропоморфных и зооморфных скульптур и изображений, что было связано с тотемистическими и анималистическими верованиями племен арабов в доисламскую эпоху. Исследование наталкивает на мысль, что запрет на изображение биоморфных композиций был связан не столько с распространением ислама, сколько с традиционными верованиями арабских племен, сакрализацией антропоморфных и зооморфных образов.

А.М. Беленицкий также связывает бурное развитие каллиграфического орнамента с тем, что художники, не имея возможности творить в привычной манере, начали передавать сложные биоморфные образы в орнаментальных композициях. Однако по сохранившимся книжным миниатюрам можно сказать, что такой запрет имеет место, но не в той жесткой форме, как принято считать. Рисунки с изображением людей и животных, и даже Пророка Мохаммеда (как правило, его лицо было скрыто под белым покрывалом), были характерны для Персидской и Османской империй [28]. Тем не менее теорию А.М. Беленицкого нельзя назвать несостоятельной, так как, исходя из его исследования, а также из исследования Э.И. Окилова, из-за запрета были утрачены традиции изобразительного искусства Средней Азии – согдийской, скифской и др.

Заключение

Выделение каллиграфического орнамента как самостоятельного и уникального феномена культуры позволяет разработать комплексный подход к его исследованию. Методы семиотики помогают читать образцы каллиграфического орнамента как целостной системы «текст–образ», позволяют понять смыслы традиции, сохраненные в уникальном культурном наследии. В современном мире орнамент в основном используется как декоративный элемент – украшение. Возвращение и развитие понимания его сакральной сущности позволит переосмыслить ценности культурного наследия.

Список источников

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М. : Республика, 1996.
2. Буткевич Л.М. История орнамента. М. : ВЛАДОС, 2021.
3. Привалова В.М. Семантика орнамента в семиотике культуры. Самара : Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2010.

4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: АСТ, 2023.
5. Иванов Н.А. Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 14–25.
6. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб. : Азбука, 2007. Т. VI.
7. Кочева Т.В., Челпанов И.Б., Никифоров С.О., Аюшеева А.О. Машинное орнаментирование. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1999.
8. Пелевина Н.Е., Кухта М.С., Хомушкву О.М. Символы и смыслы каллиграфического орнамента // Северные архивы и экспедиции. 2024. Т. 8, № 1. С. 57–63.
9. Фокина Л.В. Орнамент. М. : Феникс, 2005.
10. Кухта М.С., Кузугет А.К., Пелевина Н.Е. Территория смысла традиционной культуры Тувы // Северные архивы и экспедиции. 2022. Т. 6, № 2. С. 87–93.
11. Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента. М. : ВЛАДОС, 2010.
12. Джурраев Х.Х. История школы каллиграфии и оформление рукописных книг в Средней Азии (XV–XX веков) // Гуманитарный трактат. 2018. № 36. С. 11–15.
13. Сайко Э.В. Ритмы, «образующие» человека, и человек, образующий ритмы // Мир психологии. 2002. № 3 (31). С. 3–13.
14. Щепкин В.Н. Учебник русской палеографии. М. : Издание Общества Истории и Древностей Российских при МГУ, 1918.
15. Соболев Н.Н. Русский орнамент. М. : Гос. архитектурное изд-во, 1948.
16. Мурашкин И.С. Художественно-образные возможности кириллицы в современном графическом искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2016. № 1-1. С. 249–261.
17. Кухта М.С. Лингвистическая онтология мифа. Томск : Изд-во ТПУ, 2023.
18. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М. : Акад. проект, 2013.
19. Greimas A.J. *Sémiotique structural*. Paris : Larousse, 1966.
20. Навои А. Фархад и Ширин. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1946.
21. Резван Е.А. Коран и его мир. СПб. : Петербургское востоковедение, 2001.
22. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент среднеазиатского медреса IX – начала XIII века // Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. М., 1978.
23. Саидова А.С. Исламская каллиграфия в орнаментальном искусстве Гамзата Газимагомедова. // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы, Дагестан, 2019. № 18. С. 102–109.
24. Окилов Э.И. Направления и этапы развития таджикской каллиграфии. Душанбе : Институт истории, археологии и этнографии им. Дониша, 1992.
25. Беленицкий А.М. Монументальное искусство Пенджикента. М. : Искусство, 1973.
26. Грабар О. Формирование исламского искусства. М. : ООО «Садра», 2016.
27. Моцатти Л. Искусство ислама. М. : АРТ-РОДНИК, 2012.
28. Келичхани Х.-Р. Иранская каллиграфия: знакомство с традицией. М. : ООО «Садра», 2019.

References

1. Bidermann, G. (1996) *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Translated from German. Moscow: Respublika.
2. Butkevich, L.M. (2021) *Istoriya ornamenta* [History of Ornament]. Moscow: VLADOS.
3. Privalova, V.M. (2010) *Semantika ornamenta v semiotike kul'tury* [Semantics of Ornament in the Semiotics of Culture.]. Samara: Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
4. Dal, V.I. (2023) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Moscow: AST.
5. Ivanov, N.A. (2015) *Germenevtika ornamenta: k metodologii interpretatsii ornamental'nykh kompozitsiy* [Hermeneutics of Ornament: Towards a Methodology of Interpretation of Ornamental Compositions]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 3(20). pp. 14–25.
6. Vlasov, V.G. (2007) *Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Art]. Vol. 6. St. Petersburg: Azbuka.
7. Kocheva, T.V., Chelpanov, I.B., Nikiforov, S.O. & Ayusheeva, A.O. (1999) *Mashinnoe ornamentirovaniye* [Machine ornamentation]. Ulan-Ude: SB RAS.
8. Pelevina, N.E., Kukhta, M.S. & Khomushku, O.M. (2024) *Simvol i smysly kalligraficheskogo ornamenta* [Symbols and meanings of calligraphic ornament]. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. 8(1). pp. 57–63.
9. Fokina, L.V. (2005) *Ornament* [Ornament]. Moscow: Feniks.

10. Kukhta, M.S., Kuzhuget, A.K. & Pelevina, N.E. (2022) Territoriya smysla traditsionnoy kul'tury Tuvy [Territory of meaning of traditional culture of Tuva]. *Severnye arkhivy i ekspeditsii*. 6(2). pp. 87–93.
11. Beschastnov, N.P. (2010) *Khudozhestvennyy yazyk ornamenta* [Artistic Language of Ornament]. Moscow: VLADOS.
12. Dzhuraev, Kh.Kh. (2018) Istoriya shkoly kalligrafii i oformlenie rukopisnykh knig v Sredney Azii (XV–XX vekov) [History of the School of Calligraphy and the Design of Handwritten Books in Central Asia (15th–20th Centuries)]. *Gumanitarnyy traktat*. 36. pp. 11–15.
13. Sayko, E.V. (2002) Ritmy, “obrazuyushchie” cheloveka, i chelovek, obrazuyushchiy ritmy [Rhythms that “form” a person and a person who forms rhythms]. *Mir psikhologii*. 3(31). pp. 3–13.
14. Shchepkin, V.N. (1918) *Uchebnik russkoy paleografii* [Textbook of Russian Paleography]. Moscow: Society of History and Antiquities of Russia at Moscow State University.
15. Sobolev, N.N. (1948) *Russkiy ornament* [Russian ornament]. Moscow: Gos. arkhitekturnoe izd-vo.
16. Murashkin, I.S. (2016) Khudozhestvenno-obraznye vozmozhnosti kirillitsy v sovremennom graficheskom iskusstve [Artistic and figurative possibilities of the Cyrillic alphabet in modern graphic art]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S.G. Stroganova*. 1-1. pp. 249–261.
17. Kukhta, M.S. (2023) *Lingvisticheskaya ontologiya mifa* [Linguistic Ontology of Myth]. Tomsk: TPU.
18. Rybakov, B.A. (2013) *Yazychestvo drevnikh slavyan* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow: Akad. proekt.
19. Greimas, A.J. (1966) *Sémantique structural*. Paris: Larousse.
20. Navoi, A. (1946) *Farkhad i Shirin* [Farhad and Shirin]. Moscow: Gos. izd-vo khudozh. lit.
21. Rezvan, E.A. (2001) *Koran i ego mir* [The Koran and Its World]. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie.
22. Rempel, L.I. (1978) *Iskusstvo srednego vostoka. Izbrannye trudy po istorii i teorii iskusstv* [Art of the Middle East. Selected Works on the History and Theory of Arts]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
23. Saidova, A.S. (2019) Islamskaya kalligrafiya v ornamental'nom iskusstve Gamzata Gazimagomedova [Islamic Calligraphy in the Ornamental Art of Gamzat Gazimagomedov]. *Vestnik Instituta yazyka, literatury i iskusstva im. G. Tsadasy*. 18. pp. 102–109.
24. Okilov, E.I. (1992) *Napravleniya i etapy razvitiya tadzhikskoy kalligrafii* [Directions and stages of development of Tajik calligraphy]. Dushanbe: The Donish Institute of History, Archaeology and Ethnography.
25. Belenitskiy, A.M. (1973) *Monumental'noe iskusstvo Pendzhikenta* [Monumental art of Penjikent]. Moscow: Iskusstvo.
26. Grabar, O. (2016) *Formirovanie islamskogo iskusstva* [Formation of Islamic art]. Moscow: Sadra.
27. Mottsatti, L. (2012) *Iskusstvo Islama* [The Art of Islam]. Moscow: ART-RODNIK.
28. Kelichkhani, Kh.-R. (2019) *Iranskaya kalligrafiya: znakomstvo s traditsiyey* [Iranian Calligraphy: Acquaintance with Tradition]. Moscow: OOO Sadra.

Сведения об авторе:

Пелевина Н.Е. – аспирантка факультета истории, кафедры философии Тувинского государственного университета (Кызыл, Республика Тува).

E-mail: natalie.pelevina@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Pelevina N.E. – postgraduate student at Faculty of History, Department of Philosophy Tuva State University (Kyzyl, Republic of Tuva). E-mail: natalie.pelevina@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 01.04.2024;
одобрена после рецензирования 19.06.2024; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 01.04.2024;
approved after reviewing 19.06.2024; accepted for publication 15.02.2025.

Научная статья

УДК 168.522 : 115.4

doi: 10.17223/22220836/57/10

МОДЕЛИРОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В ЭКСТРАВЕРТНЫХ И ИНТРОВЕРТНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ОНТОЛОГИЯХ. НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА И ПЕРСОНАЛЬНЫХ МИФОВ ПОЭТОВ НИКОЛАЯ ИГНАТЕНКО И ЕЛЕНА КЛИМЕНКО

Татьяна Александровна Шаповалова-Гупал

*Томский государственный архитектурно-строительный университет, Томск, Россия,
stalx@bk.ru*

Аннотация. В статье исследуется влияние тенденций экстраверсии и интроверсии на поэтические онтологии (перцептивное и концептуальное пространство и время, стратегии освоения пространства и времени, «техники себя», характер трансакций). Результаты представлены в виде системы антиномий. Моделирование реальности поэтическими онтологиями происходит как на уровне их взаимодействия (множественность, комплементарность), так и в пределах отдельных поэтических онтологий («дрейф» идентичности лирического героя, наличие в ней локусов противоречия, безграничное взаимное переопределение «Я» и «Другого»).

Ключевые слова: поэтические онтологии, пойнсис, экстраверсия и интроверсия, персональный миф, идентичность, моделирование реальности

Для цитирования: Шаповалова-Гупал Т.А. Моделирование реальности в экстравертных и интровертных поэтических онтологиях. На материале творчества и персональных мифов поэтов Николая Игнатенко и Елены Клименко // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 114–129. doi: 10.17223/22220836/57/10

Original article

THE ONTOLOGIES OF POETRY IN THE MIRROR OF EXTROVERTED AND INTROVERTED PERSONALITY MYTHS. ON THE MATERIAL OF CREATIVITY POETS NIKOLAJ IGNATENKO AND ELENA KLIMENKO

Tatiana A. Shapovalova-Gupal

Tomsk State University of Architecture and Building, Tomsk, Russian Federation, stalx@bk.ru

Abstract. The article analyzes the influence of extroversion and introversion trends on the ontological characteristics of the poetry worlds. The initial provisions are follows: 1. all poetic worlds are precedent phenomenon; 2. poetic ontologies relate to the picture of the world through natural language; 3. poetic ontologies are redundant; at the same time they interact with each other freely, non-hierarchically. The research subjects were poems and personal myths of poets Nikolaj Ignatenko and Elena Klimenko, reconstructed on the material of their texts, statements (published autobiographies and interviews) and gestures in social space. The poetic ontologies created by Nikolai Ignatenko and Elena Klimenko are quite modern world descriptions; moreover, they are opposite to each other in terms of the prevailing tendency (extroversion and introversion, respectively), and in their pathos.

The results of the study are presented in the form of a system of antinomies characterizing differences in space-time relations in extroverted and introverted worlds. The study uses the comparative typological method and the method of ideal types, lexical and semantic

analysis. The analysis of space-time relations is aimed at: the properties of conceptual space and time and perceptual space / time, the strategies of development of the space/time, technologies of the self, social transaction characteristics. In poetic ontologies, they are represented by systems of relations: spatial-temporal, subject-object, subject-subject relations, Ego-Ego relation (self-relation).

It has been established that one of the most important differences between extroverted and introverted ontologies, extroverted and introverted personality myths is the difference in the content and deployment of the drama of repetition. This, respectively, is the drama of the non-repeatability (transience) of the world and the drama of man's own repeatability (vanity, inauthenticity).

The modeling of reality by poetic ontologies occurs at two levels. First, at the level of interaction of entire poetic ontologies within the framework of the multitude they form. – Here, the modeling of reality is provided by this multiplicity and complementarity of ontologies. It is also important that there is an archetypal likening of poesis and genesis, so each poem is, respectively, an act of the creation of the world. Secondly, in the poetic ontologies themselves, reality is transformed due to the “drifting” nature of the identity of the lyrical hero, due to the presence of embedded contradictions in the identity, and also due to the unlimited possibilities of mutual redefinition of the “Self” and the “Other”.

Keywords: poetic ontologies, poesis, personal myth, extraversion and introversion, identity, strategies for the exploration of space and time

For citation: Shapovalova-Gupal, T.A. (2025) The ontologies of poetry in the mirror of extroverted and introverted personality myths. On the material of creativity poets Nikolaj Ignatenko and Elena Klimenko. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 114–129. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/10

1

Интуиция связи между преобладанием в структуре психики тенденций экстраверсии или интроверсии, с одной стороны, и восприятием, мышлением и поведением человека – с другой, лежит в основании различных типологий личности¹ и психотерапевтических практик, а также, будучи распространенной на коллективного субъекта, и в основании типологии культуры (К.Г. Юнг [1], Г.Д. Гачев [2]). Не связывая напрямую, как это делает К.Г. Юнг, экстраверсию с преобладанием «материалистической установки», а интроверсию – с ориентацией на «духовность», нельзя не признать тем не менее наличия корреляции между экстраверсией / интроверсией и доминированием определенных ценностей в ценностных системах индивидуальных и коллективных субъектов культуры.

Современное научное понимание экстраверсии и интроверсии, развивающее идеи К.Г. Юнга и Г.Ю. Айзенка, связывает экстраверсию и интроверсию не только с преобладанием ценностной ориентации на «внешнее» или «внутреннее», но также с основными свойствами нервной системы², комплексом психологических особенностей «экстравертов» и «интровертов» (от психологических детерминант выбора до преобладания у них конкретных механизмов психической защиты³). Полученные психологией знания находят широкое практическое применение, например, позволяют эффективно управлять внутренней средой организации или совершенствовать рекламные стра-

¹ К.Г. Юнг (и основанная на идеях Юнга типология Майерс – Бриггс), Г.Ю. Айзенк, К. Леонард.

² Сила нервной системы по отношению к возбуждению и торможению, уравновешенность нервной системы по отношению к возбуждению и торможению, лабильность нервной системы.

³ Азарков В.А. Бронфман С.А. Взаимосвязь свойств темперамента и механизмов психической защиты // Журнал практической психологии и психоанализа. 2009. № 4. С. 164–184.

тегии конкретных продуктов (и через это манипулировать сознанием потенциальных покупателей и потребителей услуг¹). В современном же культурологическом анализе идеи Юнга – Айзенка, а также данные новейших психологических исследований экстраверсии – интроверсии не находят применения. Актуальность применения знания об экстраверсии и интроверсии в анализе современной культуры обусловлена объективно наблюдаемым усилением тенденции индивидуально-личностной и культурной интроверсии, вызванным разнопорядковыми причинами: культом индивидуализма, социальной и генетической аутизацией общества, виртуализацией социальных взаимодействий, продолжительным периодом вынужденной само-и-взаимоизоляции и утверждением в результате этого новых инфраструктур взамен инфраструктур прежних. В этой связи можно было бы ожидать роста интереса к экстравертным и интровертным моделям мира и возможностям, связанным с их адаптивными стратегиями. Тем не менее, за исключением лингвистических исследований, посвященных вкладу экстраверсии и интроверсии в формирование языковой личности и художественного стиля (и идиостиля), гуманитаристика в целом дистанцирована от обозначенной проблематики.

2

Данное исследование концентрируется на различиях между экстравертированными и интровертированными мирами. Они, однако, не могут быть непосредственно наблюдаемы. Наиболее релевантными задачам сравнительного анализа экстравертных и интровертных миров являются поэтические онтологии и персональные мифы поэтов.

Поэтические онтологии имеют доступную для анализа – вербальную – репрезентацию (и образную, и логико-понятийную) и стабильную форму (форму зафиксированного текста). Явлению поэтической онтологии в философии и филологии посвящены значительные исследования, среди которых выделяются исследования Г. Гадамера [3], Л.В. Карасева [4–7], С.Л. Тюкиной [8]. Согласно концепции Л.В. Карасева, «онтологическое содержание» художественного текста составляют интерпретации пространственно-временных отношений, «глубинные, бытийные <...> основания, из которых текст вырастает и определенным образом оформляется» [5. С. 92]. Интерпретативный потенциал текста тем больше, чем интереснее авторские «пространственно-временные суперметафоры» и чем сильнее скрывающиеся за ними «исходные смыслы», не просто придающие тексту жизнеподобие, но сообщающие ему «вещество жизни», делающие текст реальностью [5]. Понимание Карасевым поэтики позволяет усматривать элементы поэтического в текстах различной спецификации, если они обладают целостностью. Собственно поэтические онтологии сосуществуют и взаимодействуют с другими художественными онтологиями, а также онтологиями философскими, научными и т.д. Мера целостности того или иного художественного мира задается присутствием в нем человека, – не только героя(-ев), но, прежде всего, автора, взаимодействующего с адресатом посредством персонального мифа. Созвучно с этим С.Л. Тюкина утверждает, что поэтические онтологии дополняют

¹ Tovanich N., Centellegher S., Seghouani N.B., Gladstone J., Matz S., Lepri B. Inferring psychological traits from spending categories and dynamic consumption patterns // EPJ Data Science. 2021. Vol. 10, Article number: 24. <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-021-00281-y>

философскую онтологию, вводя в нее «я-субъекта» [8], чем и достигается необходимая мера целостности.

Важное с точки зрения моделирования реальности взаимодействие поэтических миров (как в процессе их создания, так и в ходе их мифологических, философских и научных (ре)интерпретаций) включает архетипическое отождествление пойнсиса и генезиса (возможность мыслить пойнсис как генезис и генезис – как пойнсис) и архетипическое же их противопоставление. Без веры в то, что каждое новое (стихо)творение – это акт творения мира¹, творчество не только утратило бы значительную часть силы своего воздействия, оно перестало бы быть сферой сотворения мира(-ов), каковой, действительно, является. Молчаливое присутствие человека в мире не обеспечивает искомой целостности: человеческое присутствие по необходимости должно свидетельствовать о себе, порывать с неразличимостью в порядке установления отношений – близи и удаленности [9, 10], дистанций между чем-то и чем-то, выхваченным наугад ради задания структуры смысла [11], которая лишь *a posteriori* будет наполнена случайно-неслучайными значениями. С этой магической ролью заклички, кламентации, разметки бытия и управляется поэзия; каждое поэтическое произведение претендует на роль первомифа, песенки, сопровождающей акт сотворения мира. Даже и «глуповатая» поэзия не наивна: составляющие поэтические онтологии системы отношений (пространственно-временных, субъект-объектных, субъект-субъектных, Я-Я отношений (самоотношения)) обозначены и специфически отрефлексированы. Поэзия не лишена рациональности, но не рациональность, а компоненты иррационального (образ, вера, интуиция), не объективность, а субъективное содержание составляют существо поэтической рефлексии. Поэзия настолько способствует познанию мира, насколько она эффективна как ауторефлексия, ибо она познает то, что создает, – «Я», «мир».

Присущая поэзии степень несокрытости, ее бесстыдная откровенность – следствие ее космогонического призвания. Соотношение макромира и микромира в пойнсисе таково, что не позволяет реляции «Я» – «Другой» стать оппозицией, при котором «Я» есть «Другой» – и это, и то, и, не исключено, одновременно. Примеры связи пойнсиса и трансперсонального опыта обнаруживаются во множестве в мифологии и соответствующих практиках, в частности, в шаманизме. Классическое исследование К. Леви-Строса [12] убедительно показывает, что преодоление системы жестких идентификаций (краткосрочное, в рамках регламентированных традицией ситуаций, в порядке серий санкционированных разотождествлений и реидентификаций) обладает, как минимум, терапевтическим эффектом (обезболивающим и лечебным, шире – социально-профилактическим), а в пределе – способствует культурному обновлению. Исполнение разнообразных социокультурных функций и соответствующих ролей (вождя, жреца, целителя, художника – танцора, певца, поэта-импровизатора) требует от шамана не только наличия весьма разнообразных талантов, но также способности существовать на раз-

¹ Здесь и далее поэзия интерпретируется как «частное» пойнсиса. Исторически не поэзия ассоциировалась с в первую очередь с пойнсисом: как указывает О.Б. Дубова, древние греки из всех видов художественного творчества более всего почитали (как близкую к божественному творчеству) музыку. См.: Дубова О.Б. Мимесис и пойнсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М. : РАХ, Памятники исторической мысли, 2001. 269 с.

ломе реальности, в ситуации перехода и переходности (транс, инициация, ритуальная травестия и др.).

Персональный миф – явление, возникающее на границе между внутренним миром человека и миром внешним [13]. Как таковой, персональный миф представляет собой непрерывное творческое переопределение «Я» и «Другого», в качестве которого потенциально может выступать любое «не-Я» (другой человек, социум, природа), а также обновление образуемых «Я» и «не-Я» отношений. Понимание персонального мифа как знаковой системы [14] позволяет исследовать процессы преобразования космогонических и антропологических мифологем на уровне индивидуально-авторских хронотопов. Лирическая поэзия предоставляет для этого уникальные возможности. Поэты заинтересованы в создании определенного имиджа, их персональные мифы находят отражение не только в стихах, но также в социальных жестах, которые благосклонно принимаются творческими сообществами как часть противопоставляемого обыденности эстетического дискурса.

3

Решение связанных с анализом экстравертных и интровертных поэтических миров задач необходимо обращает, во-первых, к проблеме «всеобщего и частного» и, во-вторых, к проблеме исследовательского выбора конкретных поэтических онтологий (и персональных мифов) среди множества других. Проблемы эти, очевидно, взаимосвязаны. Поэтические онтологии избыточны, образуют множество, внутри которого их синхроническое и диахроническое сообщение представляет собой свободное, неиерархическое роение миров, «коллекции <...> альтернативных Вселенных» [15], которые «...ни для чего. Они почти все будут вычеркнуты. Но некоторые устоят» [15]. Все поэтические миры прецедентны, и если существуют закономерности, в соответствии с которыми «некоторые устоят», выдержат испытание временем, – они непостижимы. Что касается проблемы выбора, то необходимость его обоснования мнима, выбор произволен и интуитивен. В нашем случае в выборе оказались соотнесены интересные, содержательно богатые и комплементарные во многих отношениях поэтические миры (в них сталкиваются не только экстраверсия и интроверсия, но также экспансивное – импансивное, нарративное – дескриптивное, мужское – женское и т.д.), что позволило выявить миродеформирующую функцию самой исходной миропозитической избыточности, модальности высказывания, авторской интенции и интенциональности, желания Другого.

4

Поэтический мир, персональный миф объемлют высказанное и обширную область невысказанного. Реконструкция аутотекстов Николая Игнатенко и Елены Клименко осуществлена на основе сплошного анализа их публикаций (сборники стихотворений, автобиографии, интервью), а также сведений, почерпнутых из личных бесед с поэтами, за что автор выражает им особую признательность.

В поэтическом творчестве Николая Игнатенко и Елены Клименко реализованы различные стратегии освоения мира – экстравертная и интровертная (соответственно). Понятия экстраверсии и интроверсии взяты в юнгианском

понимании, как ценностная «вовне» и «внутри» ориентированность и применены с очевидными ограничениями – как инструменты анализа *пространственно-временных отношений внутри поэтического текста* и специфики *аутотекста*, образуемого сложным взаимодействием образа «лирического героя» и компонентов персонального мифа. В жизни и Н. Игнатенко, и Е. Клименко, скорее, экстравертированные интроверты, чем «чистые» экстраверт и интроверт, да и в образах лирических героев поэтов преобладающие тенденции сосуществуют с противоположными – это естественно для психики реального человека в реальной жизни и закономерно для лирического героя и поэтического мира постольку, поскольку они лишь возможны – экспериментальны, разыгрываемы.

Начнем анализ с более «ясной» из стратегий освоения мира – выстраиваемой Николаем Игнатенко [16–18]. Она имеет выраженный экстравертный характер и восходит, по-видимому, к античной мифологеме агональности, к ренессансному и барочному культу активности, куртуазности, игры. Персональный миф Н. Игнатенко включает воспоминания о малой родине, городе Прокопьевске и переулке Крутые Топки. Поступление в ТГУ разъединило прокопьевский и томский периоды биографии, когда воплотились честолюбивые помыслы героя – престижная работа, публичность и связанная с ними возможность путешествовать по России и за рубежом. С каждым путешествием в поэтическое творчество Н. Игнатенко вливаются новые сюжеты в декорациях новых пейзажей: Франция, Кипр, Польша, дача в Половинке на Оби, творческая дача в подмосковном Комарово, Санкт-Петербург. Героя Н. Игнатенко влечет неудержимая «охота к перемене мест», жажда приключения. Новые места, новые встречи – это обещание любви и обновления: «Как не суди, любовь – готовность / сдаваться под ее арест / и знать, что неопределенность / и ожиданье – вечный крест, / и не гадать о том, что будет, / распутывая узелки времен. / Как я смешон на фоне буден, / как я преступно не автор!». Или такое признание: «...Но все, что совершал я как поэт, / конечно, называется любовью».

Любовь в разнообразии ее оттенков и объектов ее направленности (любовь к себе и Другому, *amor fati*, *amores*, привязанность к предметам привычной для автора обстановки от дома и города до сезона начала лета с путешествием – переездом на дачу) – один из видов топлива, которым Н. Игнатенко поддерживает огонь первичной своей потребности – жажды жизни. Поэтому строчку из ставшего классикой автора стихотворения «Давайте заведем роман!» следует понимать как приглашение присоединиться к празднику жизни.

Праздники Н. Игнатенко любит и праздновать умеет – с размахом, со вкусом и обязательно с каким-нибудь самодеятельным спектаклем, розыгрышем. Поэт любит праздники за их изобилие, атмосферу свободы и веселья, ожидания чуда и перемен, но любит и праздность саму по себе как нечто противоположное рутине («Благослови, о Боже, Новый год...»), «Но в Рождество тем более хочу / Я жить, тропя в снегу свою дорогу...», «Вечный праздник»). В праздничных хронотопах Н. Игнатенко можно выделить мотив маски и карнавалых / инициатических превращений, мотив праздничного убранства, мотивы нарастающего желания и нетерпения, блаженной скуки и досуга, послепраздничной усталости, разочарования или опустошенности. Бытийной убедительности стихотворений Н. Игнатенко во многом способству-

ет способность его героя наслаждаться – красотой природы или женщины, любовью, едой, работой и т.д., а также придать описанию вещного мира фактурность, красочность, разнообразие. Длительное путешествие, короткая поездка, поход (охота, рыбалка) – это всегда новые впечатления, возможность удовлетворения ненасытной любознательности, жадности до бесед, откровений. Любый выход из дома сулит своего рода экстенсивное обновление.

Дом. Это родина Н. Игнатенко. Центр мира. Омфалос. Подлинное бытие. В устных рассказах фигурируют детали: высокие потолки профессорского дома, крытый зеленым сукном стол, старинные книжные шкафы, кошка. Здесь все подчинено обычаю, установленному хозяином, потому что это «дом, который построил он». Дом-крепость по законам романтического стиля оборачивается порой тюремным замком: «Заточен среди стен, я сегодня один, / и себя для себя нынче мне не хватает. / Среди всех человеком придуманных длин / мне нужна только та, что меня измеряет». Закрытое пространство (собственной квартиры или больничной палаты) может вызывать и чувство отчуждения, когда оно противопоставляется пространству активного действия: «Я в палате больничной, как в камере. / По периметру восемь шагов. / Все сюжеты судьбы моей замерли, / кроме, разве что, одного».

Важное для поэта место в доме – у окна, где можно наблюдать сцены из провинциальной жизни или, зевая от скуки, домысливать реальность: «Мне грустно без тебя. Две мухи за стеклом / оконным завершают суетливость. / Березы пожелтели. За окном / стоит сентябрь, нагоняя сырость. / Не радует багряных лоскутов / шитье его торжественной одежды. / Вернулись дураки из отпусков, / и в воздухе полным-полно надежды». На границе ойкумены – дача в Тимирязево, там богатый фитонцидами воздух, грядки с огурцами-томатами, бассейн с карпом и встречи с друзьями.

Хозяин дома. Сердцевиной персонального мифа поэта является образ, основанный на ренессансном культе энциклопедизма, но вобравший также черты Мартина Идена, раблезианскую радость жизни, чувство исполненности бытия Колы Брюньона, буржуазное довольство Мишеля Монтеня и авантюризм героев XVIII в. Значимым элементом персонального мифа Н. Игнатенко является также его «теория arrogance». Обаятельный эгоцентризм лирического героя Н. Игнатенко не только допускает, но даже утверждает эгоцентризм Другого. И все же во взаимоотношениях с другими он претендует на роль режиссера, производящего выбор пьесы и назначения актеров на роли. Некоторые тексты и некоторые жесты поэта в социальном пространстве содержат косвенные или прямые отсылки к классическим сюжетам и мотивам: «Нет ничего глупее / думать о том, как жить», или – жестче и сильнее: «Да что вы все: что делать? Быть – не быть? / Вопросы праздны, неточны ответы. / Представьте: срок, оставшийся прожить, / – на три затяжки крепкой сигареты. / Какой вопрос, да и какой ответ / в такой момент покажутся уместны? / Порог, который сменит белый свет, / молчит, его ответы неизвестны».

В творчестве Н. Игнатенко *игра* представлена во множестве смысловых и языковых вариантов, среди которых автора более всего привлекают игры в бытие самим собой или бытие Другим, как в стихотворении «Волчок», где образ безостановочного движения вызывает в памяти слова Экклезиаста о суете: «И не упасть и не остановиться, / подкручивают доброю рукой, / чтоб мне крутиться, чтобы не смириться / устойчиво навек не быть собой».

Н. Игнатенко – математик, азартный игрок в покер, любитель и знаток многих игр. Ему легко дается и доставляет эстетическое удовольствие работа с симметрией и асимметрией, инверсией, отражением и т.п. Игровое начало реализовано в его творчестве на уровне сюжета, мотива, приема, композиции в целом. Форма прозрачна и проста, но при этом содержание насыщено сложными метафорическими образами, антиномично, порой парадоксально. Уже в названиях стихотворений и разделов поэтических сборников, в первых строках часто встретим нечто в духе немецкого «als ob» – «как если бы...»: «Вариант судьбы», «Когда умру...», «Настанет время, и меня не станет. / Смешную верность больше не храня, любимая...», «Ну и ладно, высокой не будет судьбы...», «Болезнь воображенья» и др. Игровое начало реализуется в мысленном проигрывании вариантов развития реальных ситуаций с их возвышением до уровня махабхараты, причем реальность драматически удваивается – репрезентируется одновременно на уровне повседневного и эпически-возвышенного. Драматическому возвышению реальности способствует и введение мотива нереализованности, мотива Несбывшегося. Мироздание распахивается перед наблюдателем подобно *сценическому пространству* с размеченными передним и задним планами, с точкой схода (по законам *линейной перспективы*), а событийный ряд реализуется в последовательности сменяющих друг друга мизансцен. Порой автор прямо использует соответствующий лексический код: «Вечер. В окнах дождь обещанный, / хорошо хоть не с утра. / И все ходит, ходит женщина / по периметру двора. <...> Драма обрастает знаками: / задник, залитый дождем, / ближе – женщина с собакой / в ожидании своем. / Ночь как занавес спускается / Сцену накрывает мрак, / и душа моя сжимается / и за женщин и собак». Смена декораций и смена позиции / роли (наблюдатель – актер, зритель – актер) обеспечивают своего рода *экстенсивное обновление*.

Понятие «версификация», означающее, как известно, «стих, строка, стихосложение», Н. Игнатенко понимает нетривиально, как открытость, как процесс порождения версий, работу генератора случайных чисел («болезнь воображенья», «версия меня», «вариант судьбы» – *Н.И.*). Синтезируемая им картина мира, мир основаны на противоречии свободы и несвободы, детерминизма и релятивизма, чувства долга – и имморализма. В этом сложном мире, где трудно отличить подлинное от воображаемого, а измышленное зачастую привлекательнее реального, взаимодействует все со всем и все со всеми: «Мы – как нейроны. / Наши связи – нервы, / на том конце друзья, злодеи, стервы, / все, до кого сигналы добрались: / чем дальше, тем разнообразней жизнь. / Но в этом есть другая ипостась – / обратная неумолима связь».

Пространство этого мерцающего мира образовано ностальгической полнотой всех мест, синтезируемой актуализирующим эго-дискурсом: Томск, Новосибирск, Париж, Остзейские болота, Лагерный Сад, набережная Томи, Университетская роща, больничная палата, дача в Половинке и др. Пространственные образы не просто служат «активным фоном» моментов принятия судьбоносных решений – пространственные локусы становятся знаками, метафорически замещающими локусы времени. «В» пространстве, как в памяти, «оседают» ставшее, становящееся и то, что могло бы быть, но не случилось; пространство «объемлет» событие, включает формы инобытия – бытия неживой и покоящейся в зимнем анабиозе природы, сна («Зачем-то снится мнимое

число – / Квадратный корень минус единицы...»), таинственного бытия Другого («Ты меня чересчур не разгадывай / И сама мне загадкою будь...»), бытия Ничто, смерти: «Понимаешь, меня уже нет. / Будет утро. – Я верю знаку. / На восьмом этаже мой флегматик-сосед / хлопнул дверью и вывел собаку. / Тихо лифт зашуршал. А меня уже нет. / Есть лишь вечный вопрос: где ты? где ты? / И, наверно, не нужен мне больше ответ, / как друзей и любимых советы. / <...> / Снова лифт зашуршал. Мой вернулся сосед, / и собака вернулась, привычно / не облаяв меня, не обнюхав мой след, / не заметив меня, как обычно».

Тема смерти у Н. Игнатенко неразрывно связана с поиском смысла жизни. Смерть – это единственная истинная мерка, позволяющая оценить масштаб – личности, события; увы, этой возможности нет для умершего, разве что для потомков, а они равнодушны. Смерть безобразна, поскольку безобразна, в ней исчезает не только «вмиг поглупевшее тело» (Н.И.) – в ней прекращается всякое восприятие, чувствование, мысль. Отсюда озабоченность памятью, стремление побороть безвестность: «Летает шмель – непрощенный мой гость, / жужжит и от работы отвлекает. / Заходит Пушкин. Подает мне трость. / Мне сорок лет. Меня никто не знает».

В завершение анализа остается отметить, «где», «в какой точке» Вселенной автор видит *свое место*. Лексический анализ показал, что наиболее употребляемыми и значимыми лексическими единицами, передающими это «где», являются *посреди / посредине, перекрестие, перекресток*. Контексты их употребления свидетельствуют о полисемии. Прежде всего приходит сопоставление «середины» с «центром». Творец в центре творимой им Вселенной. Середина – это также и срединный путь, избираемый тем, кто хочет наслаждаться жизнью сполна и долго. Середина – это и архетипический перекресток, точка схождения путей, место встречи. Середина – это и вершина жизни, пик формы, счастливое время («макушка лета». – Н.И.), когда желания живы и достижимы. Это и время (зрелость) интенсивного самосознания («Мне трудно посредине жизни жить...»). Это и начало спуска с горы, неотвратимость энтропии. Наконец, середина как точка собирающего обозрения – это метафора искомой целостности. Сложное взаимодействие этих и других, ведомых только автору смыслов, нашло отражение в программном стихотворении: «Жить посреди... / Как этот путь заманчив! / Жить с краю – / тоже способ бытия. / Зачем я вам, когда я неудачлив, / зачем вы мне, когда удачлив я? / Поэтому не посреди, не с краю, / а где-то в измерении другом – / я не живу, а тихо умираю / от счастья жить – не здесь, не там. / Кругом».

Акцентируем некоторые моменты. Концепция личности поэта Николая Игнатенко и стратегия освоения пространства и времени анахроничны – не в смысле «несовременности», а в смысле ограниченной доступности, ведь «держат терзать» (Н.И.) не каждому дано. Идеологии ризоматичности, нового номадизма и др. не лучше и не хуже этой, созвучной эпохе Мирового Древа и отмеченной центростремительностью и театральностью, абсолютным преобладанием визуальной перцептивной модальности. В рамках любой модели мира есть только более совершенные и менее совершенные художественные ее претворения.

На этом мы переходим к творчеству Елены Клименко, цитируемому далее по трем поэтическим сборникам [19–21] и авторскому конспекту экскурсии [22].

Уже названия сборников говорят о сложном представлении автора о структуре бытия и нелегком поиске своего места в нем, да и просто «своего» – человека, стиля, призвания, ремесла и т.д. Стратегия освоения мира Елены Клименко последовательно интровертна. Это проявляется в хрупкости, зыбкости тщательно выстраиваемого *баланса* «внутреннего» и «внешнего», стремлении обрести устойчивость и защищенность («...девочкой на шаре закатиться за мужчину с кубом»). При предельной *интенсивности переживаний* и остроте восприятия (преобладающие модальности – акустическая, тактильная, обонятельная, вкусовая) даже незначительное «чересчур» может отозваться болью, и, конечно, стихотворением: «Гости уйдут, / Но останется аура, / Стол разоренный, / Покой, собираемый заново. / Песен осколки / Застрянут в сердцах / Пчелкой живую / На мертвых цветах».

Еще одно ограничение, принуждающее поэта беспокоиться о целостности границ своего мира, – чувство вкуса, созвучное английской *сдержанности* и японскому *минимализму*. Разброс «культурных истоков» значительный и неожиданный с точки зрения, приписывающей интровертам консерватизм. В процессе анализа текстов Елены Клименко нам предстояло убедиться в ложности этого психологического стереотипа и утвердиться в истинности противоположной теории, что «мир шагает на голубиных ногах», и «блаженны кроткие, ибо они наследуют землю».

Мышление, творчество не признают национальных границ, ну разве что на них налагают отпечаток языковые особенности. В этом смысле Е. Клименко – космополит. Поэт мастерски владеет жанром хокку и различными приемами стилизации. Поэтические отсылки свидетельствуют о разнообразном круге чтения (но не о всеядности), а также о богатом перцептивном опыте.

Персональный миф Е. Клименко сложнее реконструировать, чем персональный миф Н. Игнатенко. Здесь сказываются и существующие между мужской и женской драматургией различия, и различия между экстравертными и интровертными стратегиями. Из полунамеков (*спартанцы* не жалуются, *стоики* не плачут) улавливается в стихах Е. Клименко образ *экзистенциального сиротства* и *бесприютности* – как метафор утраты корней, отсутствия чувства духовного родства с теми и с тем, кто и что вокруг: «...каста Тех, которых нигде не ждали». Парадоксальным образом неимение места оборачивается *всюдностью*. Пространство, лишённое родства, или, быть может, зияние хоры предчувствуется уже в пронзительном раннем стихотворении (сборник «Неуместные письма»): «Не город – кладбище. / Дом призраками полон, / и каждый с зеркалом играет в темноте, / и зайчик прячется в божественном зрачке, / и рамы крест гуляет в чистом поле, / и бабочка трепещет на кресте». Если картина мира Н. Игнатенко выстроена по законам линейной перспективы, то у Е. Клименко преобладает *обратная перспектива*, при которой внешний, изображаемый мир вглядывается (и затягивает) во внутренний.

Из связанных со стилем взаимодействия с пространством привычек и обыкновений Елены Клименко нужно отметить прежде всего страсть к дальним пешим прогулкам – на завидной скорости, недоступной нетренированному спутнику, с избеганием остановок в психологически некомфортных местах. Е. Клименко прекрасно знакомы отдаленные от центра города местечки, множество уютных кафе, все или почти все библиотеки и другие места тусовок пишущей братии и раздачи интеллектуальной пищи. Это и многое другое

она цепко и точно запечатлевает в своей «вечно голодной прохладной памяти» (Е.К.). Она любит путешествовать и фотографировать, но при этом, совершенно не в духе времени, распечатывать фотографии. Время от времени (на улице ли, на дружеских посиделках, в транспорте и т.д.) она пишет что-то в блокнот, чаще карандашом. «Почеркушки» (Е.К.), рисунки, дневники составляют эстетически наполненный *ритуал* самоотчета. Как и у Н. Игнатенко, каждый выход за пределы обжитого пространства предвещает новое стихотворение, с тем существенным отличием, что событием является не столько само приключение, сцена, сколько неведомое прежде внутреннее движение, отклик.

Пожалуй, стержневым мотивом персонального мифа Е. Клименко является мотив *рациональной организации жизни*, основанной на остром «козерожьем» (Е.К.) *чувстве времени*. По факту: она поспевает в сто мест, отбыв при этом рабочий день и совершив все домашние ритуалы.

В стихах Е. Клименко изобилие ориентальных образов. В самом ее мировосприятии и мироощущении больше Дао, чем это показано русскому человеку. При этом в физической реальности поэт тяготеет к путешествиям по Европе... Одним из бесспорных достоинств поэзии Е. Клименко является то, как она вводит в поэтическую ткань стихотворения образы конкретных пространств – стран, городов. Метод, чуждый распространенному в современном мире желанию «отметиться» и жонглированию именами. Осторожно и не слишком часто автор употребляет топонимы, владея особым искусством раскрывать гений места, избегая при этом прямого именованя: «Осенние погоды. / Континентальный завтрак. / Муаровые воды. / Луаровые замки».

С беспристрастностью автор констатирует – куда бы мы не отправились, подобно улитке, мы несем с собой себя и свой «дом», и поскольку мы всюду одинаковы, то и окружающий нас мир тоже более или менее одинаков: «И в душном небе Парижа хотелось того же – выжить», или: «...едешь / из одиночества в одиночество, / но везешь с собой целый мир». Не без иронии автор отмечает суетность собственной жажды путешествий: «Иностранцем беспечным / Сядешь на волнолом... / Жаль, что радость конечна / Твой нехитрый улов – / В рюкзаке горсть ракушек / И пятнистых камней – / Вот итог побегушек, / Суть раздумий, соль дней. / И уже новый поезд, / И колеса стучат / Так спокойно и ровно: / На закат! На закат!».

Поэт откровенно признается себе и читателю в мотиве, побуждающем к перемене мест, в надежде обрести умиротворение и легкость бытия «где-то», если «здесь» не задалось. Но одновременно с утопией рождается антиутопия, «английские» здравый смысл и самоирония возобладают над «славянской» мечтательностью. И все же высота идеала и почти жестокая правдивость страхуют от резонерства: «Времени – вагон! / Каждый день – другой! / День – хрустальный шар! / Ночь – в кольце рубин! / Рвется прочь душа / Полететь к другим! / Стать с другим другой: / Выгнуться дугой: / Радугой нуги... / Не считать шаги. / Не жалеть слова. / Не беречь лица. / Знать, что ты права / На все сто пятьдесят!».

Поэзия Е. Клименко созвучна философии, согласно которой «взмах крыла бабочки на одном конце земного шара может вызвать ураган на другом». Ее мир и ее мироощущение характеризуются повышенной *проницаемостью* (для сквозняков, света, звука) и *сообщаемостью* (эмоции-чувства-

настроения, мысли, образа). Фантастические сновидения не защищены от впечатлений дня, а образы сна находят продолжение наяву: «Иероглифы, / написанные тушью – / хвостом белого кота, / вырезанные ножом... / Дерево. Облако. Птица. / В титрах одна тишина... / Кому-то приснится...».

Не знаящим автора может показаться, что стихи Е. Клименко – перевод с другого языка и с языка другой культуры. Они на первый взгляд не несут образной или жанровой «русскости». Нет в них и приписываемого русской ментальности «приоритета коллективных ценностей над индивидуальными». Напротив, есть горькая ирония по отношению к извечной русской тяге к мировому братанию, есть понимание поистине всеобщей русской несчастью и неприкаянности: ««Британской музыки небылицы», / А также французской, испанской / Не вышибут из колеи, / Где мы пролетаем на танках. / Болтаемся – в валенке спичкой. / Колотит мороз ли, похмелье. / Куда ты несешься, Рассея?! / И Вы куда тащитесь лично?! / Не суть результаты забега, / Нас больше волнуют процессы – / Круги на воде, ареалы абсцессов, / Родимые пятна обетов». В современном мире национальное и религиозное по-прежнему остаются основой индивидуальной и коллективной идентичности. Из «русского» в стихотворениях Е. Клименко обнаружим, пожалуй, лишь пейзаж – бескрайний, с зимой, разумеется, снежной и морозной, с зайцами, лисами, волками, с редкими российскими топонимами-гидронимами (Томск, Томь, Анадырь, Сибирь, Чулым), с опятами и черемухами.

Возможно ли примирение с далекой от идеала реальностью? Эпифаническая красота бабочек, вольные высокие травы, вкус корицы, «чай и молчание», «теплая кошка под боком», «французское кино на экране», спелые яблоки, надежность «мужчины с кубом» и то, что в мире есть Пикассо, чтение следов и отпечатков, оставляемых одними людьми ли, вещами ли на других и находимых повсюду, все оранжевое, включая абажуры и апельсины, солнечные зайцы, комната – островок тверди в океане жизни, ладони, парность как принцип, – все это обещание *рая*, прообраз искомой внутренней и мировой гармонии. Елене Клименко доподлинно известна архитектура *рая*: «Из сада в сад перелетаю. / Сюжет разделит запятая. / Лист или кошка промелькнет. / Витраж в кругу иль медь дверная... / Зигзагом плющ перечеркнет. / Приметы *рая* собираю, / Как липа собирает мед, / Чтобы вести потерям счет, / В снегах Сибири утопая».

Рай – метафора подлинного бытия, совпадающего с образом архетипического (т.е. в реальности недостижимого) *дома*, влекущего, но оставшегося в неисправимом прошлом, метафора невинности сознания, утрата которой затрудняетприятие действительности, Другого, себя: «Осталась почти волчья тоска / По небесам, укрывшим эту землю, / Где оторочен радугою край, / По бабочкам, по птицам, по животным, / Простому хлебу, просторечья ноткам, / По шалашам, в которых с милым рай». Требование подлинности, истинности поставлено в поэзии Е. Клименко довольно жестко. Оно применяется к себе, к Другим, к вещам, к событиям, к чувствам, к домам и местам со всем, что в них.

Очень немногие вещи на свете выдерживают проверку на истинность. Наряду с истинными вещами мир населен кажимостями. *Отказ от обладания* – верный способ избавления от кажимостей, удержания на острие реальности, ибо сказано: «где будет сокровище ваше, там будет и сердце ваше»: «А наши

руки девственно пусты: / В них нет ни содержания пословиц, / Ни лиц анфас и профиль / Семь на восемь. / Нам даже слов не ухватить за хвостик / Сгрызая карандаш до основания... / Жизнь в ожидании абзаца... / Но все же БЫТЬ, а не казаться». В противовес экстравертной «извне»-оценке по критерию престижности Е. Клименко утверждает критерий внутренний, состоящий в противостоянии самозамкнутому «повторению всеу» (Е.К.). Психологический комфорт является главным ингредиентом рецепта *уюта* Е. Клименко.

Интровертная стратегия освоения мира, как видим, обладает определенными преимуществами перед экстравертной, ведь дом интроверта – там, где он пребывает сейчас, где бросает якорь его самость. Требования интроверта к окружению могут казаться извне довольно прихотливыми в силу их непрозрачности, но с психологической точки зрения интроверт пластичен и высокоадаптивен. Проанализированная интровертная стратегия современна, она обнаруживает оригинальные, иногда неожиданные, векторы идентификации и оценки. Здесь возникает специфическая неопределенность онтологического статуса образующих реальность феноменов, проявляющаяся подчас в невозможности однозначного определения, имеем ли мы дело с вещью, местом или процессом. *Открытость* потоку становления позволяет выявлять новые свойства «Я», Другого, вещей.

5

В результате сравнительно-типологического анализа и применения метода идеальных типов была выявлена система антиномий, характеризующих преобладающие в экстравертном и интровертном мирах тенденции.

Сравнительно-типологический критерий	Экстравертный мир	Интровертный мир
Пространство (свойства; особенности пространственной перцепции; стратегии освоения пространства)	Дискретное	Континуальное
	Образовано полнотой всех мест	Пространство актуального локуса
	Линейная перспектива	Обратная перспектива
	Сценичность	Импрессионистичность
	Визуальная доминанта	Акустическая, обонятельная, вкусовая, тактильная модальности
	Однозначная идентификация	Все может стать всем
	Покорение, подчинение себе	Созерцание, невмешательство, приятие
	Обладание	Отказ от обладания
	Преобразование	Сохранение, невмешательство
	Строительство	Обустройство
	Фиксированный центр	Подвижный центр
	«Я» в центре	«Я» в подвижном центре, «Я» на периферии
Время (свойства; особенности перцепции времени; стратегии освоения времени)	Сукцессивность	Симультанность
	Нарративность	Дескриптивность
	Репрезентативность, роскошь	Уют, удобство
	Линейное	Нелинейное
	Астрономическое время	Биологическое время, психологическое время
	Sub specie aeternitatis	Мимолетность
	Эпическое	Лирическое
	Событие, сюжет, действие	Переживание, образ, созерцание
	Прогнозирование, планирование	Прогнозирование, планирование

Окончание таблицы

Сравнительно-типологический критерий	Экстравертный мир	Интровертный мир
Отношение «пространство – время»	Принцип единства пространства, времени и действия	Бесконечность, цикличность
	Мир как отсвет божественной игры	Мир как божественная эпифания
	Игра	Красота
	Праздник	Повседневность
	Драма	Хрупкое равновесие
	Разыгрываемый мир, мир как сцена	Становящийся мир
	Агональность	Гармония разнообразного
Техники себя, характер трансакций	Оформленность	Текущность
	Самонаблюдение, самоанализ, самоотчет	Самонаблюдение, самоанализ, самоотчет
	Экстенсивное обновление	Интенсивное обновление
	Остановка	Ритуал
	Планирование, расчет	Планирование, расчет
	Доминанция	Баланс
	Манипуляция	Спонтанность
	Als ob	Als ob es wahr wäre
	Состязательность	Отказ от состязательности
	Стереотипизация	Понимание

Некоторые из антиномий неожиданны, как, например, *игра* и *красота*. Другие (*сценичность* – *импрессионистичность*, *игра* – *эпифания*, *вечность* – *мимолетность* и др.) раскрывают существующее между экстравертной и интровертной онтологиями различие в постановке и разрешении проблемы повторения. В экстравертном мире она понимается как драма ускользающего бытия, удержание которого возможно через воспроизводство инварианта – божественной игры – в любом, каждом творческом акте, через мощнейшее, до «разрыва аорты» (Н.И.), усилие. Исполнение миссии хранителя огня энергозатратно и время от времени приводит к опустошенности, к неизбежной и целительной, хотя и страшашей, остановке. В интровертном мире драма повторения – это драма собственной повторяемости. Условием ее разрешения является баланс между самоизменением и самосохранением. Своеобразным (творческим, психологическим) решением этого противоречия становится ритуал, в котором, с одной стороны, нечто происходит, обеспечивая обновление, а с другой стороны, нечто оседает, сохраняется. Парадоксальным образом экстравертный пойнсис порождает поэтику невозможного («это желанно <идеальная и невянущая красота, абсолютная гармония, возвращение, сплошность бытия, чудо>, но в действительности этого нет»), а интровертный – поэтику возможного («это невозможно, но это есть»).

Моделирование реальности поэтическими онтологиями обеспечивается во многом самой их множественностью и фактором их соотносительности, взаимного потенцирования. Одним из внутренних факторов преобразования поэтических онтологий является наличие в них самих «локусов противоречия» – совокупностей недоминантных характеристик «Я» и «мира» (например, женственность по отношению к мужественности, оптимизм по отношению к пессимизму и т.п.). Поэтические онтологии разыгрываются, и самый искренний поэт – игрок, представляющий нам какие угодно «Я», в том числе и «рафинированные», доведенные до чистоты идеального типа. О процедурах моделирования свидетельствует, по Ю.М. Лотману [9], наличие «метаязыка опи-

сания» – и мы находим его в поэтических суперметафорах и неизбежных авторских самоповторах, образующих аутотекст само- и миропонимания.

Список источников

1. Юнг К.Г. Различия между восточным и западным мышлением // О психологии восточных религий и философий / сост. В. Бакусов. М. : Медимум, 1994. С. 91–148. URL: <http://www.nhat-nam.ru/biblio/yung/txt05.htm> (дата обращения: 12.06.2023).
2. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос. М. : Академический Проект, 2007. 512 с.
3. Гадамер Г. Философия и поэзия // Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. С. 118–146. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z00000038/> (дата обращения: 12.06.2023).
4. Карасев Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М. : Изд-во РГГУ, 1995. 104 с.
5. Карасев Л.В. Онтологическая поэтика. (Краткий очерк) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М. : ИФ РАН, 2005. Вып. 1. С. 91–113. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH01d71338655eb40cc2cc6798> (дата обращения: 12.06.2023).
6. Карасев Л.В. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М. : Знак, 2009. 208 с.
7. Карасев Л.В. Достоевский и Чехов: неочевидные смысловые структуры. М. : Изд. Дом ЯСК, 2016. 336 с.
8. Тюкина С.Л. Поэтическая онтология как проблема философского знания : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М. : Б.и., 2003. 24 с. URL: <https://cheloveknauka.com/poeticheskaya-ontologiya-kak-problema-filosofskogo-znaniya> (дата обращения: 12.06.2023).
9. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Избранные статьи : в 3 т. Таллин : Александра, 1992. Т. 1. С. 386–392.
10. Хайдеггер М. О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль / сост., пер. с нем. и послесл. Н. Болдырева. М. : Водолей, 2017. 240 с.
11. Делёз Ж. Восьмая серия: структура // Логика смысла. М. Фуко. *Theatrum philosophicum* : пер. с фр. Москва ; Екатеринбург : Раритет, Деловая книга, 1998. С. 85–89.
12. Леви-Строс К. Колдун и его магия // Структурная антропология / пер. с фр. В.В. Иванова. М. : Эксмо-Пресс, 2001. С. 171–213.
13. Шаров А.С. Онтология персонального мифа жизни // Фундаментальные исследования. 2012. № 9 (Часть 2). URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=30245> (дата обращения: 12.06.2023).
14. Некрасова Е.В. Персональный миф как предмет психологического исследования // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 6 (31). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/personalnyy-mif-kak-predmet-psihologicheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 12.06.2023).
15. Секацкий А.К. Поэзия и опыт сотворения миров. URL: <http://vimeo.com/album/3627850/video/141935270/> (дата обращения: 20.06.2016).
16. Игнатенко Н. Вариант судьбы. Новосибирск : Свиньин и сыновья, 2006. 208 с.
17. Игнатенко Н. Роща. Стихи. Новосибирск : Сибирские огни, 2003. 128 с.
18. Игнатенко Н.А. О свойствах страсти. Томск : Изд-во ЦНТИ, 2000. 111 с.
19. Клименко Е. В подстрочнике мая. Книга стихов / ред. А.И. Казанцев. Томск : Б.и., 2003. 80 с.
20. Клименко Е. Времена и города : Книга стихов Е. Клименко. Томск, 2015. 100 с.
21. Клименко Е. Время вить гнездо. Томск : Ветер, 2003. 109 с.
22. Клименко Е. Маршрутом Томска поэтического. [Неопубл. рукопись].

References

1. Jung, K.G. (1994) *Razlichiya mezhdru vostochnym i zapadnym myshleniem* [Differences between Eastern and Western Thinking]. In: Bakusev, V. (ed.) *O psikhologii vostochnykh religiy i filosofiy* [On the Psychology of Eastern Religions and Philosophies]. Moscow: Medium. pp. 91–148. [Online] Available from: <http://www.nhat-nam.ru/biblio/yung/txt05.htm> (data obrashcheniya: 12.06.2023).
2. Gachev, G.(2007) *Natsional'nye obrazy mira. Kosmo – Psikho – Logos* [National Images of the World. Cosmo – Psycho – Logos]. Moscow: Akademicheskii Proekt.
3. Gadamer, G. (1991) *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow: Iskustvo. pp. 118–146. [Online] Available from: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z00000038/> (Accessed: 12th June 2023).

4. Karasev, L.V. (1995) *Ontologicheskii vzglyad na russkuyu literature* [Ontological View of Russian Literature]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
5. Karasev, L.V. (2005) *Ontologicheskaya poetika. (Kratkiy ocherk)* [Ontological poetics. (A brief essay)]. In: Bychkov, V.V. Mankovskaya, N.B. (eds) *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. Vol. 1. Moscow: RAS. pp. 91–113. [Online] Available from: <https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH01d71338655eb40cc2cc6798> (Accessed: 12th June 2023).
6. Karasev, L.V. (2009) *Fleyta Gamleta. Ocherk ontologicheskoy poetiki* [Hamlet's Flute. Essay on Ontological Poetics]. Moscow: Znack.
7. Karasev, L.V. (2016) *Dostoevskiy i Chekhov: neochevidnye smyslovye struktury* [Dostoevsky and Chekhov: Non-Obvious Semantic Structures]. Moscow: YaSK.
8. Tyukina, S.L. (2003) *Poeticheskaya ontologiya kak problema filosofskogo znaniya* [Poetic ontology as a problem of philosophical knowledge]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <https://cheloveknauka.com/poeticheskaya-ontologiya-kak-problema-filosofskogo-znaniya> (Accessed: 12th June 2023).
9. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected Articles: in 3 vols]. Vol. 1. Tallin: Aleksandra. pp. 386–392.
10. Heidegger, M. (2017) *O poetakh i poezii: Gel'derlin. Ril'ke. Trakl'* [On Poets and Poetry: Hölderlin. Rilke. Trakl']. Translated from German by N. Boldyrev. Moscow: Vodoley.
11. Deleuze, J. (1998) *Vos'maya seriya: struktura* [The Eighth Series: Structure]. In: Deleuze, J. & Foucault, M. *Logika smysla. Theatrum philosophicum* [The Logic of Meaning. Theatrum philosophicum]. Translated from French. Moscow; Ekaterinburg: Raritet, Delovaya kniga. pp. 85–89.
12. Levi-Strauss, K. (2001) *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Translated from French by V.V. Ivanov. Moscow: Eksmo-Press. pp. 171–213.
13. Sharov, A.S. (2012) *Ontologiya personal'nogo mifa zhizni* [Ontology of the personal myth of life]. *Fundamental'nye issledovaniya*. 9(2). [Online] Available from: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=30245> (Accessed: 12th June 2023).
14. Nekrasova, E.V. (2011) *Personal'nyy mif kak predmet psikhologicheskogo issledovaniya* [Personal myth as a subject of psychological research]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 6(31). [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/personal'nyy-mif-kak-predmet-psikhologicheskogo-issledovaniya> (Accessed: 12th June 2023).
15. Sekatskiy, A.K. (n.d.) *Poeziya i opyt sotvoreniya mirov* [Poetry and the Experience of Creating Worlds]. [Online] Available from: [http://vimeo.com/album/3627850/video/141935270/](http://vimeo.com/album/3627850/video/141935270) (Accessed: 20th June 2016).
16. Ignatenko, N. (2006) *Variant sud'by* [Variant of Fate]. Novosibirsk: Svin'in i synov'ya.
17. Ignatenko, N. (2003) *Roshcha. Stikhi* [Grove. Poems]. Novosibirsk: Sibirskie ogni.
18. Ignatenko, N.A. (2000) *O svoystvakh strasti* [On the Properties of Passion]. Tomsk: TsNTI.
19. Klimenko, E. (2003) *V podstrochnike maya. Kniga stikhov* [In the Interlinear Translation of May. Book of Poems]. Tomsk: [s.n.].
20. Klimenko, E. (2015) *Vremena i goroda* [Times and Cities]. Tomsk: [s.n.].
21. Klimenko, E. (2003) *Vremya vit' gnezdo* [Time to Build a Nest]. Tomsk: Veter.
22. Klimenko, E. (n.d.) *Marshrutom Tomska poeticheskogo* [Along the Route of Poetic Tomsk]. [unpublished].

Сведения об авторе:

Шаповалова-Гупал Т.А. – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и истории Томского государственного архитектурно-строительного университета (Томск, Россия). E-mail: stalx@bk.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Shapovalova-Gupal T.A. – Tomsk State University of Architecture and Building (Tomsk, Russian Federation).

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 11.11.2022;
одобрена после рецензирования 30.11.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 11.11.2022;
approved after reviewing 30.11.2023; accepted for publication 15.02.2025.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 298.9:7.067.2
doi: 10.17223/22220836/57/11

НЕОЯЗЫЧЕСКИЕ ИДЕОЛОГИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Андрей Анатольевич Иванов

*Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, Россия
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского,
Санкт-Петербург, Россия, larsandr@mail.ru*

Аннотация. В статье рассмотрено отражение неоязыческих идеологий в изобразительном искусстве современных художников. Предложена типология религиозной идеологии: религия-функция, религия-гнозис, религия-символ. Для художественного воплощения религии-функции характерны фигуративность, антропоморфизм, обращение к неоклассицизму и национальному романтизму. Для религии-гнозиса характерны отказ от фигуративности, орнаментальность, экспериментальность. Религия-символ сочетает фигуративность и абстрактный символизм.

Ключевые слова: неоязычество, секулярная религиозность, религиозная идеология, родноверие, этнофутуризм, изобразительное искусство, метаэмпирическая реальность, гнозис

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

Для цитирования: Иванов А.А. Неоязыческие идеологии в изобразительном искусстве современной России // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 130–142. doi: 10.17223/22220836/57/11

ART HISTORY

Original article

NEO-PAGAN IDEOLOGIES IN THE FINE ARTS OF MODERN RUSSIA

Andrei A. Ivanov

*Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation
Russian Christian Humanitarian Academy, Saint Petersburg, Russian Federation,
larsandr@mail.ru*

Abstract. The article is aimed to highlight the types of religious ideologies that exist in two forms of Russian neo-paganism (Slavic and Finno-Ugric), and to consider the reflection of these types in the fine arts of contemporary artists. The author relies on the socio-constructivist approach in understanding religion, uses comparative, typological and semiotic

methods for studying ideological and artistic practices. Relying on existing research, the author presented an overview of the common features and trends of Slavic Rodnoverie and Finno-Ugric neo-paganism as forms of modern secular religiosity. An original typology of religious ideologies is proposed: religion is a function oriented towards the political and practical transformation of empirical reality; religion-gnosis, focused on the comprehension of meta-empirical reality; religion-symbol (or religion-culture), focused on the totality of religious symbols as an expression of ethno-cultural identity. In nationalist Rodnoverie, the position of religion-function dominates, in religious Rodnoverie – religion-gnosis, in Meryan ethnofuturism – religion-symbol. An analysis of the embodiment of neo-pagan themes and imagery in the works of fine art by Russian artists showed the existence of stable correspondence between the type of religious ideology and the formal and stylistic characteristics of paintings and drawings. The ideology of religion-function is reflected in the works of B. Olshansky, A. Shishkin, A. Klimentko, V. Korolkov, M. Kuleshov, I. Ozhiganov, V. Dzalba, A. Sinyakin, A. Timofeev and others. This group is characterized by figurativeness, anthropomorphism, appeal to the stylistic traditions of neoclassicism, national romanticism (modern), fantasy art. The ideology of religion-gnosis is reflected in the work of V. Vyatchin, M. Sukharev; they are characterized by a rejection of figurativeness, ornamentality, an appeal to (pseudo)archaic and avant-garde, and experimentalism. The ideology of religion-symbol is characteristic of the artists of Finno-Ugric ethnofuturism (P. Mikushin, G. Fomiryakov, I. Fedosova, A. Malyshev and others), who combine figurativeness and abstract symbolism.

Keywords: neo-paganism, secular religiosity, religious ideology, native faith, ethnofuturism, visual arts, meta-empirical reality, gnosis

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

For citation: Ivanov, A.A. (2025) Neo-pagan ideologies in the fine arts of modern Russia. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 130–142. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/11

Введение

В данной статье рассматриваются две формы неоязычества, ведущие свое происхождение от этнических религий, существовавших на территории современной России, – славянское и финно-угорское. Эти неоязычества существуют уже несколько десятилетий; достаточно подробно исследованы учеными их идеологические, социологические, историко-культурные аспекты. Однако художественное измерение российской неоязыческой религиозности в научных исследованиях представлено достаточно фрагментарно. Между тем художественная составляющая признается важнейшей в ряде популярных видов западного неоязычества и было бы странным исключать роль эстетического измерения в формировании и распространении неоязычества в России.

Неоязычество представляет собой одну из форм современной секулярной религиозности – установления связи между повседневным миром и метаэмпирической реальностью посредством индивидуального манипулирования символическими системами [1. Р. 147]. Индивидуальность манипулирования противопоставлена институциональной символике «традиционных религий» и не исключает стереотипизации феноменов новой духовности, возникновения коллективных движений и сообществ.

Термин «религиозная идеология» понимается в нейтральном смысле как структурный элемент религии – совокупность ее социально-политических и этико-практических аспектов. Если религиозное сознание открывает трансцендентную истину, то религиозная идеология говорит о том, как с этой ис-

тиной поступать в имманентном социальном мире. Как правило, термин «идеология» применяется в отношении политического поведения, связанного с интересами власти и распределением ресурсов, а религиозная идеология нередко сводится к фундаментализму. Но в контексте религии внемирская или мирская аскеза, отношение к женщинам, иконам, инородцам и другим вероучениям также являются идеологическими программами управления социальными практиками.

Цель данного исследования – рассмотреть, какие типы религиозной идеологии существуют в формах российского неоязычества и как эти типы отражаются в формально-стилистических характеристиках произведений художников, обращающихся к неоязыческой тематике. Основной вопрос – существует ли устойчивая импликация между типом неоязыческой идеологии и формальными свойствами произведений изобразительного искусства?

Подходы и методы

Методологическую базу исследования представляет социально-конструктивистский подход, в рамках которого исследователь не задается вопросом о подлинном существовании объектов религиозной веры, но исследует то, как религиозные представления о метаэмпирической «реальности» становятся социальным фактом и конструируют эмпирические, в том числе художественные практики и как практики, в свою очередь, конструируют религиозные представления и переживания. В сопоставлении форм неоязыческих идеологий и стилистических направлений визуального искусства применяются сравнительный и типологический методы. В определении соответствий между религиозной идеологией и эстетической формой действует семиотическая логика отождествления их с планами содержания и выражения.

Эмпирическую базу исследования составляют произведения живописи и графики современных российских художников, в которых воспроизводятся образы, сюжеты, мифологемы славянского и финно-угорского неоязычества. Хронологически нас интересовали авторы, чья творческая деятельность разворачивается в постсоветский период и совпадает с развитием неоязыческих движений в России. Важным критерием отбора служила публикация работ художника на неоязыческих сайтах, форумах, сообществах в социальных сетях.

Славянское и финно-угорское неоязычество в современной России

Неоязычество возникает в современных обществах как протест против авраамических религий и современности [2. С. 7]. Истоки этого протеста обнаруживаются «в романтических представлениях о язычестве, природе и благородном дикаре» [3. Р. 2], но влияние оказали также молодежная контркультура 1960-х и культура постмодернизма. Неоязычество воплощается в попытках возрождения «природных» и нативных религий в условиях современной культуры.

М. Стрмиска выделил в современном язычестве два противоположных типа: *этнические язычники* стремятся реконструировать в аутентичной форме религиозные традиции определенной этнической группы; *универсалистские язычники* сочетают традиции разных народов, регионов и эпох. Этнически ориентированные язычники, по мнению М. Стрмиски, склоняются к правому

крылу политического спектра, представляя этнорелигиозную культуру как «вооруженную крепость», которую следует защищать от инородных влияний. Язычники-универсалы тяготеют к левым позициям, выступая за инклюзивное язычество, антимилитаризм и права женщин [4. Р. 29–31]. К. Айтамурто и С. Симпсон обсуждают сложившиеся представления о том, что западноевропейское и американское неоязычество в основном левое по политическим ориентациям, а восточноевропейское неоязычество правое. Реальная картина, по мнению авторов, сложнее и представляет «широкий спектр перекрывающихся наборов идеологий, практик и сообществ, которые имеют семейное сходство», но в неоязычестве Центральной и Восточной Европы действительно более популярны национализм и этноцентризм [3. Р. 2–3].

Славянское неоязычество – совокупность движений, реконструирующих дохристианские верования и культы древних славян. С конца XX в. в среде славянских неоязычников стал популярным эндоним «родноверие», но также используются термины «ведизм», «новоязычество», «славяне» и др. Российское родноверие зарождается в советскую эпоху в среде, включающей политических диссидентов, фольклористов, этнографов, художников и писателей, представителей партийной номенклатуры и советских спецслужб. Во время перестройки и реформ 1990-х гг. возникают неоязыческие общины, публикуются книги идеологов и волхвов, устанавливаются связи с иностранными язычниками, спортивными движениями и клубами реконструкторов, художественной средой.

Славянское неоязычество неоднородно, включает множество течений, объединений, персоналий, за время своего существования оно трансформировалось, но при этом сохраняет ряд общих черт: этноцентризм – идеализация народа как примордиальной общности; политеизм – стремление выстроить упорядоченный пантеон богов и духов; пантеизм – обожествление и одухотворение природы. В классификациях направлений славянского неоязычества выделяют два полюса – националистов и религиозных искателей [5. С. 108], интолерантных и толерантных [6. С. 130].

Националистическое (политическое) неоязычество представляет дохристианскую культуру славян как неизменное основание национальной идентичности и социально-политического устройства: «приоритетным оказывается не связанный с представлением о потустороннем мире религиозный аспект язычества, а возможность создать на его базе политизированную национальную идеологию для переустройства посюстороннего общества» [6. С. 106]. Здесь действуют псевдоисторические мифы о славяно-арийской Гиперборее, спекуляции о русскоязычной этимологии иностранных слов, культивируются воинственность, антимодернизм, традиционализм и ксенофобия, сближающие язычников-националистов с неонацистами [7, 8]. Значимым элементом идеологии выступает эксклюзия – отторжение других этносов, культур как источника угрозы.

Религиозное неоязычество отстраняется от эксклюзивных и политических аспектов и акцентирует духовное содержание, культивирует природный мистицизм и ритуально-магические практики, сближаясь с культурой New Age. Антимодернизм здесь выражается в антитехницизме, критике потребительской культуры и в экологизации мировоззрения. Кроме того, в последнее десятилетие представители религиозного неоязычества отказываются от тре-

бования достоверной реконструкции древнего язычества и ориентируются на творческое формирование современного культа.

В исследованиях славянского неоязычества утвердилось представление о доминанте националистического направления в постсоветских странах, что объясняется социально-экономическими кризисами, политической турбулентностью, антиколониальными движениями и постимперским ресентиментом. Однако для России это утверждение верно примерно до конца 2000-х гг., когда ужесточение антиэкстремистского законодательства и репрессии против оппозиционных движений правого и левого толка практически исключили возможность открытой пропаганды националистических идей вне официального дискурса. С этого времени в открытых источниках и публичных коммуникациях доминирует религиозное направление. Видимо, вслед за К. Айтамурто стоит говорить о новом поколении российских неоязычников, которое менее заинтересовано в политических притязаниях [9].

Финно-угорское неоязычество – возрождение этнических религий народов, говорящих на финно-угорских языках. На территории России это неоязыческие движения народов Среднего Поволжья и Волго-Камья: марийцев («марийская традиционная религия»), мордвы («эрзянская вера»), меря («мерянский этнофутуризм») и др. В.А. Шнирельман выделил две пересекающиеся линии финно-угорского неоязычества – возрождение аутентичных ритуалов, опирающееся на непрерывную традицию в сельской местности, и конструирование синтетической доктрины городской интеллигенцией [10. С. 146–147]. Становление этих неоязыческих культур в 1990–2000 гг. было связано с идеями национального возрождения и поиска региональной идентичности. Критическая позиция русской православной церкви и контроль со стороны региональных властей позволили «купировать» политические амбиции марийского и эрзянского неоязычества, которое к настоящему времени трансформировалось в репрезентацию этнокультурной идентичности в ритуально-праздничных действиях, адаптированных под современного обывателя [11. С. 36], упорядоченном пантеоне богов и национальных героев [12. Р. 251].

Мерянский этнофутуризм – ревитализация культуры племени меря, населявшего Верхнее Поволжье до XI в. и ассимилированного славянами. Движение *Meŋjamaa* представляет собой художественно-интеллектуальную реконструкцию древнемерянской культуры с опорой на археологические и краеведческие исследования, изучение народного православия и творческое воображение своих идеологов. Мерянский этнофутуризм позиционируется как альтернативная этнокультурная идентичность, соединяющая традиционную ментальность с выразительными средствами современного искусства. Мерянский этнофутуризм не претендует на решение религиозных вопросов и тем более на статус религиозного института, но при этом апеллирует к ритуальной культуре и шаманской образности: «Пожалуй, современных этнофутуристов можно назвать шаманами XXI века» [13].

Религиозные идеологии

В исследовательской литературе сегодня актуальна полемика по поводу того, к каким формам современной духовности применимо понятие религии. Разность позиций исходит из разного понимания содержательных признаков

религии [9]. Если исследователи отличают политическое неоязычество от религиозного, то предполагают, что в первом случае отсутствуют некие важные для «нормальной» религии признаки – разработанная теология, система обрядовых действий, представления о посмертном существовании. Но тот факт, что политическое неоязычество несильно интересуется рассуждениями о природе богов, не отменяет того, что оно обращается к сакральной легитимации своих политических притязаний. В настоящей статье предлагается рассматривать разные формы неоязычества как различные идеологические проявления неоязыческой религиозности. Политическое крыло родноверия и мерянский этнофутуризм имеют мало общего с институциональными религиями, но являются идеологическими вариантами секулярной религиозности.

Если, следуя за определением В. Ханеграффа, понимать религию как трехкомпонентную систему (между эмпирической и метаэмпирической реальностями устанавливаются посредники – символы), то можно выделить три версии религиозной идеологии, отличающиеся тем, какой из этих компонентов обладает ценностно-иерархическим приоритетом.

1. *Религия-функция* выступает инструментом власти и преобразования повседневного мира. Состояние эмпирической реальности, ее критика, трансформация и желательный идеал являются аксиологическими доминантами. Метаэмпирическая реальность является основанием политических программ и практических технологий, а субъект полагает себя ее полномочным представителем. В случае религиозной идеологии, направленной на политические действия, уместно использовать понятие «политическая религия» [14]. К типу политической религии-функции относится националистическое родноверие, видящее в славянской древности основание для политических преобразований.

2. *Религия-гнозис* ориентирована на коммуникацию с метаэмпирической реальностью, которая признается высшей ценностью и целью. Эмпирический мир имеет смысл как воплощение «горнего мира», но между мирами существует дистанция, которую субъект должен преодолевать, отрешаясь от мира в ритуальном действии и мистическом гнозисе¹. В современном язычестве «горним миром» выступает обожествленная и одухотворенная природа, ее эмпирическим антагонистом – мир технологической цивилизации. К типу религии-гнозиса относится религиозное крыло родноверия – «религия природной веры», «шуйный путь», «новоязычество».

3. *Религия-символ* концентрируется на посреднике между двумя мирами – системе символов. Отождествление субъекта с религиозной символикой – это двусторонняя принадлежность к метаэмпирическому бытию и к эмпирической (культурно-исторической) реальности религиозных объектов и общностей. Эта идентичность сопоставляется с другими идентичностями, осмысливается как особая культура и может не требовать веры в метаэмпирическую реальность – достаточно культурной принадлежности, предполагающей коллективного субъекта веры. К носителям такого типа религиозной идеологии относятся массовые посетители неоязыческих праздников, которым важно заполнить досуг, подтвердить свою принадлежность к древней культуре и заручиться поддержкой «высших сил» на тот случай, если вдруг они на са-

¹ Термин «гнозис» здесь используется в значении эзотерического познания, возможного в различных религиях и мистических учениях, т.е. без привязки к раннехристианскому еретическому гностицизму.

мом деле есть. Здесь же располагается мерянский этнофутуризм, превращающий следы исчезнувшей этнокультуры в художественный перформанс.

Очевидно, что в любом религиозном течении эти идеологические позиции сосуществуют, агенты меняют их в зависимости от ситуации. Однако коллективный и устойчивый выбор в сторону одной из позиций обуславливает различия выделенных ранее направлений российского неоязычества в их дискурсах и практиках.

Неоязычество в изобразительном искусстве

Воспроизведение языческих тем, образов, сюжетов в художественных произведениях не означает автоматической принадлежности автора к неоязыческой общине или группе. Авторы, заявляющие о своей языческой идентичности, часто призывают отличать свое творчество от религиозности и не исчерпывают его той этнокультурной традицией, к которой они себя причисляют. Художественная деятельность позволяет установить дистанцию между субъектом и эстетическим содержанием – редкий автор на это не укажет. Но именно эстетическая дистанция позволяет спроецировать в произведение те желания, устремления, притязания, которые субъект полагает главными, но невозможными в повседневной реальности. Воплощаемая в художественном произведении желаемая позиция субъекта и есть, согласно Л. Альтюссеру, его идеология как воображаемое отношение к материальным, эмпирическим практикам [15].

Изобразительное искусство в контексте репрезентации религиозной идеологии обладает рядом преимуществ: наглядностью – возможностью визуализировать метаэмпирическую реальность; «платонизирующей силой» – способностью представить частное всеобщим, фантастическое реальным; органичной встроенностью в культуру цифровой коммуникации с ведущей ролью визуальных образов.

Так как в религии-функции аксиологическим центром является эмпирическая реальность, то в изобразительных искусствах эта позиция будет выражаться в воспроизведении ее визуальных свойств – в фигуративности и реализме. Речь не о критическом или социальном реализме, но об идеализированных образах, имитирующих визуальную реальность. Для этноцентристского неоязычества важно также создание образа «великого прошлого», следовательно, обращение к иконографическим традициям национальной мифологии, к знакам этнической и национальной принадлежности.

Примером реализации неоязыческой религии-функции служит творчество большей части российских художников-славянистов – Бориса Ольшанского, Андрея Клименко, Андрея Шишкина, Виктора Королькова, Максима Кулешова, Игоря Ожиганова, Владислава Дзалбы, Александра Синякина и др. В их живописи представлены образы славянских богов, героев, персонажей фольклора и древних язычников, создающие величественную картину «золотого века» дохристианской славянской цивилизации. «Старые» и «новые» боги высшего пантеона решены преимущественно в антропоморфном виде – перед нами увеличенные в размерах и возможностях люди с идеальными физическими телами, славянско-нордической внешностью, излучающие уверенность и могущество на фоне «русской» природы и деревянного зодчества. В этом господстве антропоморфизма усматривается не только масскультур-

ный антропоцентризм, но и родноверческая идеологема происхождения славян от богов.

Эти художники ориентируются на ряд стилистических традиций. *Неоклассицизм* в применении к славянской мифологии стал осваивать почитаемый у неоязычников и националистов советский художник Константин Васильев (1942–1976). Свойственные неоклассицизму ясность композиции, идеализация натуры и героическая патетика воплощаются в произведениях Б. Ольшанского и А. Шишкина. *Национальный романтизм* в русском модерне начала XX в. (В. Васнецов, И. Билибин, Н. Рерих, М. Врубель и др.) оказал влияние на творческие манеры А. Клименко, В. Королькова, М. Кулешова и многих других. В стиле работ И. Ожиганова, В. Дзалбы, А. Синякина, А. Тимофеева вместе с национально-романтической традицией ощутимо влияние *фэнтези-арта*, эстетики графических романов и компьютерных игр.

Каждая из этих стилистических традиций удовлетворяет определенные идеологические потребности. Неоклассическая форма соответствует потребности в образе «золотого века» как совершенного, гармоничного и естественного бытия. Национальный романтизм удовлетворяет потребность в подтверждении национальной идентичности посредством седиментированных в массовой культуре визуальных кодов «русского стиля», созданных в начале XX в. Эстетика фэнтези ориентирована на репрезентацию сказочно-героического мира, противоположного рутинной повседневности.

Многие авторы данного направления высказывают соответствующие религии-функции идеологические убеждения в интервью, статьях, социальных сетях. Это могут быть указания на фолк-исторические теории о многотысячелетней истории славян, на арийскую Гиперборею и конспирологию, народную этимологию, отстаивание ценностей «традиционной семьи», моральную и экологическую критику западной культуры и либерализма, антиглобализм и антимодернизм.

Религия-гнозис ориентирована на коммуникацию с метаэмпирической реальностью, репрезентация которой не может дублировать свойства эмпирической, поэтому религиозно-гностическое искусство характеризуется большой степенью условности и символизма. Образцовым примером является христианская иконопись. Но в случае славянского неоязычества речь идет не о трансцендентном и сверхъестественном Боге, а о культе Природы, объединяющей в себе имманентные и трансцендентные аспекты. За эмпирическими природными явлениями, согласно «природоверию», скрываются божественные сущности, постижение которых возможно через архетипы, укорененные в коллективной памяти народной культуры и в творческом потенциале субъекта. Художественную репрезентацию такого мировоззрения можно определить понятием А. Верслуса «визионерский гнозис», обозначающим индивидуальный опыт приобщения к метаэмпирической реальности через визуальное воображение [16. С. 14]. Индивидуальный опыт визуального воображения использует, синтезирует и переосмысливает различные традиции – от народных до элитарно-экспериментальных, отказывается от фигуративности и антропоморфизма в пользу декоративности и архаического символизма.

Среди авторов, пишущих на славянскую тему, к типу художественной религии-гнозиса можно отнести Василия Вятича и Максима Сухарева. Васи-

лий Вятч относит свое творчество к интуитивному искусству и причисляет себя к группе художников-космистов. В его работах, посвященных славянским богам и культам, отражается влияние русского символизма и авангарда («Велес», «Рождение Сварога», «Магия волхвов» и др.). Интервью художника полны размышлений об одухотворенности природы и единстве вселенной [17]. Максим Сухарев называет свой стиль «славянской этноархаикой», отмечает влияние на свое творчество палехской миниатюры и сибирского археоарта. Свое искусство он понимает как попытку воспроизвести мифологический взгляд на мир, погрузиться во «время мифов»: «Я стремлюсь соединить в своих работах первобытное восприятие мира с данными научных исследований в области традиционной славянской культуры» [18]. Художник относит себя к «неоязычеству», провозглашая создание новых языческих практик, опирающихся на «живой опыт» природного анимизма, в противовес родноверческим реконструкциям, основанным на псевдонаучных спекуляциях.

Итак, в творчестве художников, пишущих на тему славянской мифологии, обнаруживается импликация между определенным типом религиозной идеологии и формально-стилевыми характеристиками. Художники, в содержании произведений которых отражается политическая идеология неоязычества, предпочитают фигуративную форму и опираются на классические и национально-романтические образцы. Художники, ориентированные на гнозис метаэмпирической реальности, выбирают неклассическую нефигуративную форму. Следует указать авторов, в произведениях которых этой связи нет. Петр Михайлов и волхв Велимир (Николай Сперанский) для воплощения сюжетов языческой жизни славян, характерных для религии-функции, используют нехарактерную технику импрессионизма. Тверские художники Всеволод Иванов и Александр Угланов на своих полотнах воспроизводят фолк-исторические мифологемы националистического родноверия (Аркона, Аркаим, Гиперборея и пр.), но облачают их в сказочно-фэнтезийную форму красочно-декоративных полотен. В проработке природы и деревянной архитектуры, в центрированных композициях и мелких фигурах заметно влияние палехской миниатюры.

Религия-символ включает представления о метаэмпирической реальности в культурно-исторический контекст, интерпретирует ее как достояние самобытной народной общности. Данный контекст существует вместе с другими контекстами современного мира, сопоставляется с ними и воспринимается субъектом идеологии как вариант и ресурс партиципативной идентичности. Между субъектом и идеологией существует дистанция, которая может быть иронической и / или игровой, художественной. Художественная реализация религии-символа должна следовать ее медирующей позиции – совмещать фигуративность и абстрактный символизм, элементы классики и модернизма, этноцентризм и универсализм. Автор может не принадлежать генетически к этнорелигиозной общности, а рассматривать ее мифологию и культуру как источник вдохновения, индивидуализации стиля и, возможно, «прорыва в другие миры».

Финно-угорский этнофутуризм обнаруживает в себе признаки данной идеологической позиции. На картинах этнофутуристов Павла Микушева, Ирины Федосовой, Юрия Лисовского, Георгия Фомирякова, Натальи Корчемкиной и др. мифологические образы, фольклорные мотивы, народные ор-

наменты, археологические артефакты финно-угорских народов включаются в экспериментальный бриколаж, призванный представить скорее не образ метафизического мира, но укорененную в этнокультуре самодостаточную символическую форму. Манифесты и интервью представителей этнофутуризма свидетельствуют о ценности для них этнокультурной идентичности как «древней основы» и вместе с тем источника художественного новаторства.

Религиозно-символическая позиция характеризует произведения Александра Малышева (Эндю Мерянина) – одного из главных энтузиастов «мерянского этнофутуризма», конструирующего ушедшую языческую культуру меря из археологических и фольклорных следов в виде постмодернистской бренд-идентичности. Его фотоколлажи представляют собой синтез фотоизображений, народных и придуманных символов-идеограмм, ритуального антуража и сюрреалистических пейзажей, т.е. объединяют художественные признаки религии-функции и религии-гнозиса.

Заключение

Неоязычество как форма секулярной религиозности включает широкий спектр переплетающихся идеологических установок, программирующих социальные практики. Выделенные в статье типы религиозной идеологии не исключают друг друга и сосуществуют в разных формах российской неоязыческой культуры, но в славянском неоязычестве в большей степени представлены религия-функция («националистическое родноверие») и религия-гнозис («религиозное родноверие»), финно-угорское неоязычество проявляет черты религии-символа, наиболее явно представленные в этнофутуризме.

В творчестве художников, воспроизводящих неоязыческие темы, обнаруживается устойчивая связка между выраженными идеологическими позициями и формально-стилистическими характеристиками. Художники-славянисты, воспроизводящие в содержании картин религиозно-функциональные идеологемы, предпочитают фигуративно-предметную форму и опираются на стилистические традиции неоклассицизма, национального романтизма, фэнтези-арта. Художники, ориентированные на гнозис мифологического мира, предпочитают нефигуративные формы, ориентируясь на народную орнаментику, авангард и археоарт. В произведениях этнофутуристов наблюдается соединение художественных признаков религии-функции и религии-гнозиса – фигуративности и абстрактного символизма.

Разумеется, речь идет об обобщении трендов в пространстве идеологического разнообразия и художественной свободы, но предложенная вариация связки «идеология–изобразительная форма» позволяет обозначить и охарактеризовать промежуточные формы. Например, в религиозно-функциональном искусстве художников-славянистов (А. Гусельникова, М. Кулешова, А. Синякина и др.) в структуру изображения, как правило, в виде рамки включены орнаментальные мотивы, воспроизводящие народные славянские орнаменты и символы. Чаще всего они создают эффект эклектики, но идеологический посыл очевиден – необходимо снабдить классически-универсальные образы знаками этнической принадлежности, т.е. освоить признаки религии-символа.

Остается вопрос о причинах такого распределения соответствий между идеологией и художественной формой. Мы постарались обозначить логику,

по которой агент той или иной идеологии предпочитает фигуративную или нефигуративную форму, но имеет смысл предполагать более сложную комбинацию разных факторов, действующих внутри художественного поля, в массовой визуальной культуре, в сферах эзотерики и политической культуры.

Список источников

1. Hanegraaff W.J. New Age Spiritualities as Secular Religion: a Historian's Perspective // *Social Compass*. 1999. Vol. 46, № 2. P. 145–160.
2. Гальцин Д.Д. Лики Протея: история современного язычества как религиозной идентичности. СПб. : Изд-во РХГА, 2020. 296 с.
3. Aitamurto K., Simpson S. Introduction. Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe // *Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe* / ed. by K. Aitamurto, S. Simpson. London : Routledge, 2014. P. 2–9.
4. Strmiska M.F. Pagan Politics in the 21st Century: “Peace and Love” or “Blood and Soil”? // *The Pomegranate*. 2018. № 20 (1). P. 5–44. doi: <https://doi.org/10.1558/pome.35632>
5. Клейн Л.С. Воскрешение Перуна: К реконструкции восточнославянского язычества. СПб. : Евразия, 2004. 480 с.
6. Кавыкин О.И. «Родноверы». Самоидентификация неоязычников в современной России. М. : Институт Африки РАН, 2007. 232 с.
7. Осинцев А.В. Русское неоязычество и миф о великом происхождении, прародине и языке // 30 лет кафедре религиоведения Уральского федерального университета: сб. науч. ст. Екатеринбург : Макс-Инфо, 2017. С. 211–223.
8. Шнирельман В.А. Русское родноверие. Неоязычество и национализм в современной России. М. : Изд-во ББИ, 2012. 302 с.
9. Айтмурто К. Родноверие, современное славянское язычество и сложности определения «религии» // Русское религиоведческое общество. 06.03.2019. URL: <https://tro.org.ru/2019/03/k-ajtamurto-rodnoverie-sovremennoe-slavjanskoe-jazychestvo-i-slozhnosti-opredelenija-religii/> (дата обращения: 15.06.2023).
10. Шнирельман В.А. Назад к язычеству? Триумфальное шествие неоязычества по просторам Евразии // Неоязычество на просторах Евразии / сост. В.А. Шнирельман. М. : ББИ св. апостола Андрея, 2001. С. 130–169.
11. Бозатова О.А. «Повторное изобретение» и трансформация локальной религиозной традиции: эзрянский неоязыческий ритуал // *Этнографическое обозрение*. 2015. № 5. С. 33–50.
12. Knorre B. Neopaganism in the Mari El Republic // *Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe* / ed. by K. Aitamurto, S. Simpson. London : Routledge, 2014. P. 249–265.
13. Малышев А. Эндю Мерянь – Мерянский этнофутуризм // Merjamaa. URL: http://www.merjamaa.ru/news/merjanskij_ethno_futurizm/2010-11-15-102 (дата обращения: 30.05.2023).
14. Мацевич И.В., Семедов С.А. Политические религии в современном мире // *Вестник Института социологии*. 2012. № 4. С. 36–49.
15. Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства // *Неприкосновенный запас*. 2011. № 3 (77). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html> (дата обращения: 15.04.2023).
16. Верслус А. Что такое эзотерика? Методы исследования западного эзотеризма // *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. 2013. № 4. С. 11–35.
17. Рыбинский В. Интервью с художником-космистом Василием Вятичем // *Вестник культуры*. 30.11.2020. № 22. URL: <https://orpheus18.wixsite.com/vectnikkyltyri/2-vasilij-vyatic> (дата обращения: 30.05.2023).
18. *Время мифов*. Художник Максим Сухарев. Страница автора. URL: <https://vk.com/mythtime> (дата обращения: 30.05.2023).

References

1. Hanegraaff, W.J. (1999) New Age Spiritualities as Secular Religion: a Historian's Perspective. *Social Compass*. 46(2). pp. 145–160.
2. Galtsin, D.D. (2020) *Liki Proteya: istoriya sovremennogo yazychestva kak religioznoj identichnosti* [Faces of Proteus: A History of Modern Paganism as a Religious Identity]. St. Petersburg: RKhGA.

3. Aitamurto, K. & Simpson, S. (2014) Introduction. Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe. In: Aitamurto, K., Simpson, S. & Wiench, P. (eds) *Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe*. London: Routledge. pp. 2–9.
4. Strmiska, M.F. (2018) Pagan Politics in the 21st Century: “Peace and Love” or “Blood and Soil”? *The Pomegranate*. 20(1). pp. 5–44. DOI: 10.1558/pome.35632
5. Klein, L.S. (2004). *Voskreshenie Peruna: K rekonstruktsii vostochnoslavianskogo yazychestva* [The Resurrection of Perun: Toward the Reconstruction of East Slavic Paganism]. St. Petersburg: Evraziya.
6. Kavykin, O.I. (2007) “Rodnoverie”. *Samoidentifikatsiya neoyazychnikov v sovremennoy Rossii* [Rodnoverie. Self-Identification of Neo-Pagans in Contemporary Russia]. Moscow: Institute for African Studies, Russian Academy of Sciences.
7. Osintsev, A.V. (2017) Russkoe neoyazychestvo i mif o velikom proiskhozhdenii, prarodine i yazyke [Russian Neo-Paganism and the Myth of the Great Origin, Ancestral Homeland and Language]. In: *30 let kafedre religiovedeniya Ural'skogo federal'nogo universiteta* [30 years of the Department of Religious Studies of the Ural Federal University]. Ekaterinburg: Maks-Info. pp. 211–223.
8. Shnirelman, V.A. (2012) *Russkoe rodnoverie. Neoyazychestvo i natsionalizm v sovremennoy Rossii* [Russian Rodnoverie: Neo-Paganism and Nationalism in Today's Russia]. Moscow: BBI.
9. Aitamurto, K. (2019) Rodnoverie, sovremennoe slavyanskoe yazychestvo i slozhnosti opredeleniya “religii” [“Rodnoverie, Modern Slavic Paganism and the Difficulties of Defining “Religion”]. *Russkoe religiovedcheskoe obshchestvo*. 6th March. [Online] Available from: <https://rro.org.ru/2019/03/k-aitamurto-rodnoverie-sovremennoe-slavyanskoe-jazychestvo-i-slozhnosti-opredeleniya-religii/>.
10. Shnirelman, V.A. (2001) Nazad k yazychestvu? Triumfal'noe shestvie neoyazychestva po prostoram Evrazii [Back to Paganism? The Triumphal Procession of Neo-Paganism across the Expanses of Eurasia]. In: Shnirelman, V.A., Moroz, E. L. & Yashin, V.B. (eds) *Neoyazychestvo na prostorakh Evrazii* [Neo-Paganism in the Expanses of Eurasia]. Moscow: BBI sv. apostola Andreyu. pp. 130–169.
11. Bogatova, O.A. (2015) “Povtorno izobretenie” i transformatsiya lokal'noy religioznoy traditsii: erzyanskiy neoyazycheskiy ritual [The “Reinvention” and Transformation of a Local Religious Tradition: The Case of an Erzya Neo-Pagan Ritual]. *Etnograficheskoe obozrenie*. 5. pp. 33–50.
12. Knorre, B. (2014) Neopaganism in the Mari El Republic. In: Aitamurto, K., Simpson, S. & Wiench, P. (eds) *Modern Pagan and Native Faith Movements in Central and Eastern Europe*. London: Routledge. pp. 249–265.
13. Malyshev, A. (2010) *Endyu Meryan' – Meryanskiy etnofuturizm* [Andu Meryan – Meryan Ethnofuturism]. [Online] Available from: http://www.merjamaa.ru/news/merjanskij_ehtno_futurizm/2010-11-15-102
14. Matsievich, I.V. & Semedov, S.A. (2012) Politicheskie religii v sovremennoy mire [Political Religions in the Modern World]. *Vestnik instituta sotsiologii*. 4. pp. 36–49.
15. Altiusser, L. (2011) Ideologiya i ideologicheskie apparaty gosudarstva [Ideology and Ideological State Apparatuses]. *Neprikosnovennyy zapas*. 3(77). [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html>
16. Versluis, A. (2013) Chto takoe ezoterika? Metody issledovaniya zapadnogo ezoterizma [What is Esotericism? Methods of Studying Western Esotericism]. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*. 4(31). pp. 11–35.
17. Rybinskiy, V. (2020) Interv'yu s khudozhnikom-kosmistom Vasiliem Vyatichem [Interview with Artist-Kosmist Vasily Vyatic]. *Vestnik kul'tury*. 30th November. [Online] Available from: <https://orpheus18.wixsite.com/vectnikkylytyri/2-vasилий-вятич>.
18. Sukharev, M. (n.d.) *Vremya mifov. Khudozhnik Maksim Sukharev. Stranitsa avtora* [Myths' Time. Artist Maxim Sukharev. Author's Page]. [Online] Available from: <https://vk.com/mythtime>

Сведения об авторе:

Иванов А.А. – доктор философских наук, старший научный сотрудник научно-образовательного центра «Геродот» Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия), профессор кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии им. Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: larsandr@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Ivanov A.A. – Novosibirsk State Technical University, Russian Christian Humanitarian Academy (Novosibirsk, Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: larsandr@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.07.2023;
одобрена после рецензирования 16.10.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 17.07.2023;
approved after reviewing 16.10.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 78.072.3

doi: 10.17223/22220836/57/12

АВТОРСКАЯ ОБРАБОТКА НАРОДНЫХ МОТИВОВ В БАЛЕТЕ СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

Александр Владимирович Калашников

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Российская Федерация, remkas@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена изучению особенностей обработок народных песен в балете И.Ф. Стравинского «Весна священная». Утверждается, что обработки народных песен в этом балете использовались с изменением размера и ритма. Для обоснования предлагаемого утверждения пять фрагментов песен проанализированы относительно размера и ритма в соответствующих фрагментах в «Весне священной». Исследование показало, что размер и ритм проанализированных народных песен были изменены почти во всех исследуемых фрагментах в балете «Весна священная».

Ключевые слова: фольклор, И.Ф. Стравинский, «Весна священная», Н.А. Римский-Корсаков, А. Юшка

Для цитирования: Калашников А.В. Авторская обработка народных мотивов в балете Стравинского «Весна священная» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 143–154. doi: 10.17223/22220836/57/12

Original article

STRAVINSKY'S ADAPTATIONS OF THE FOLK MOTIFS IN THE BALLET *THE RITE OF SPRING*

Alexander V. Kalashnikov

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation,
remkas@mail.ru*

Abstract. Stravinsky's *The Rite of Spring* differs from the types of theatrical art. To some extent, the folk motifs enriched the ballet with historical authenticity. The research will show the succession in the development of Stravinsky's Russian style period. One of the features of this ballet is the motifs of folk songs. The ballet includes the variations of the Lithuanian wedding songs *You are my little sister*, *When I walked across the yard*, *My old Father* and the Russian wedding songs *Come oh crouny mine*, *The little duck was bathing in the sea*. The article argues that the adaptations of the folk songs in *The Rite of Spring* were applied with the modifications in meter and rhythm. To justify this hypothesis, five excerpts of the songs and their variations were examined as to the characteristics in question added with tonality. While the previous research on the folklore in *The Rite of Spring* focused on identifying Lithuanian and Russian songs, in particular the works by L. Morton, R. Taruskin, I.Ya. Vershinina, S.I. Savenko, or some scholars mentioned only the presence of folk melodies, the current article studies the similarities and contrasts of the folk melodies and the versions in the ballet. The analysis of each of the folk songs is accompanied with the information about its origin. The study of the arranged for *The Rite of Spring* folk songs confirms the hypothesis that the majority of them has the meter and rhythm modified. In all the adaptations, the meter is made into compound except in *When I walked across the yard*, with a simple meter. The adaptations contain a changing meter excluding the one for *My old*

Father. The introduction of minor values shows the influence on the rhythm. The ballet presents the style of Stravinsky's mentor in composing Rimsky-Korsakov: the choice of ritual songs, syncopation and counterpoint. Generally, the rhythmic modifications contribute to the changes in the intonation. Besides, some of the adaptations has a modified register, which is possibly determined by setting vocal folk music for performing by wind instruments. Many of the variations are played solo followed by the variational development with the instruments of the whole orchestra. The arrangements of the folk songs being as if added to the monotonous music represent the context for folk flair. Overall, addressing the subject of pra-Slavonic society, Stravinsky contributed to the development of national Romanticism in Russian music.

Keywords: folklore, I. Stravinsky, The Rite of Spring, N. Rimsky-Korsakov, A. Juška

For citation: Kalashnikov, A.V. (2025) Stravinsky's adaptations of the folk motifs in the ballet *The Rite of Spring*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 143–154. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/12

Введение

Музыка в балете «Весна священная» И.Ф. Стравинского обладает многими особенностями, что сделало это произведение отличающимся от принятых образцов театрального искусства. Некоторые из таких особенностей можно считать влиянием творчества Н.А. Римского-Корсакова [1. Р. 636; 2. С. 227; 3. С. 83], одного из главных учителей Стравинского. Фольклорные мотивы этого балета стали отражением стиля Римского-Корсакова, композитора, известного в том числе обработками народных песен для опер, а его оперы как представителя национального романтизма были связаны со славянскими легендами. Примечательно, что Стравинский перенял опыт Римского-Корсакова записывать в записных книжках и тетрадах песни и их обработки. Он обращался к приемам контрапункта, построению мелодий с переменным размером и особым ритмическим делением для стилизации архаики [4. С. 58; 5. Р. 515]. В целом мелодии песен и их обработки в этом балете не изучались целенаправленно относительно размера и ритма – характеристик, обладающих особой важностью для музыки «Весны священной». Чтобы показать, что в «Весне священной» обработки народных песен содержали изменения, касающиеся размера и ритма, в этой статье будет проанализировано пять фрагментов песен и их обработок в исследуемом балете относительно выбранных характеристик, а также лада и наличия контрапункта. Анализ каждой из изучаемых народных песен будет сопровождаться сведениями о ее происхождении. Данная статья подчеркнет преемственность развития классической традиции русского периода творчества Стравинского.

Следует отметить, что композитор почти не обсуждал заимствование народной музыки для этого балета. В «Эскизной тетради 1911–1913 годов» [7] (далее – «Эскизная тетрадь») были опубликованы наброски к балету и фрагменты некоторых песен-источников, что позволило выявить связь между народными песнями и музыкой балета. Добавление обработок народных песен в «Эскизную тетрадь» может указывать на то, что эти песни стали частью балета в значительно переработанном виде. О составлении этой тетради известно, что композитор записывал наиболее необходимые фрагменты [5. Р. 508]. Первым выявил литовскую песню в форме обработки в «Весне священной» музыковед А. Шеффнер в 1931 г. [8. Р. 12]. Обработки русских песен в этом балете впервые обнаружила И.Я. Вершинина [9. С. 170], заметив-

шая в музыке к сцене «Тайные игры девушек» мелодию, похожую на песню «На море утушка купалася». Многие исследователи [1, 5, 8–11] выявили сходство с литовскими песнями *Tu, mano seserele* («Ты, моя сестричка»), *Kad aš ejau per dvarą* («Когда я шел по двору»), *Tevuzeli mano* («Батюшка мой») [1, 5, 8, 10] и русскими песнями «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» и «На море утушка купалася» [1, 5, 9, 10]. Тогда как в предшествующих работах о фольклорных мотивах в «Весне священной» внимание уделялось выявлению представленных в балете литовских и русских песен [1, 5, 8–10] или упоминался сам факт использования народных мелодий [12], в предлагаемом исследовании изучаются метроритмические особенности таких мелодий и их версий в балете.

«Весна священная» и народная музыка

Для понимания особой роли народной музыки в «Весне священной» следует обратиться к условиям, в которых этот балет создавался. Балет представляет собой сцены, воплощающие древнеславянские обычаи, поэтому народные мотивы добавили этому произведению оригинальности. Обращение в нем к глубокой древности, идее праславянского мира могло быть обусловлено распространившимся в искусстве начала XX в. направлением примитивизма, связанного с упрощением выразительных средств. Балет «Весна священная», с диссонансами, остинато, агогической свободой, особым ритмическим рисунком, стал ярким примером примитивизма в музыке.

О важности этого балета в своем творчестве Стравинский говорил: «Я в период от „Петрушки“ до „Весны священной“ полностью изменил свой стиль, перейдя от слишком большого злоупотребления аккордами к абсолютному контрапункту» [13. С. 42]. Контрапункт, переменный размер и агогика, роль которых заметна в этом балете и в сочинениях Стравинского в целом, также обусловлены фольклором. Композитор А.Д. Кастальский указывал на пинежские былины, свидетельствующие о «причудливых перебоях ритма» [14. С. 91], т.е. народных истоках этого явления. О важности ритма в «Весне священной» свидетельствуют и сопровождаемые нотные наброски обрывочные предложения Стравинского в период сочинения: «Музыка всегда налицо, когда есть ритм, как жизнь – когда бьет пульс» (Выражаю признательность кандидату искусствоведения Т.Б. Барановой за уточненную расшифровку этой цитаты.) [7. Р. 36] – слова на странице с наброском сцены «Выплясывание земли», а также: «Ритм, из которого выросла „Священная пляска“» [4. С. 58], «Ритм, ноты значения не имеют тут» [4. С. Р8]. Ритм и размер представляли собой сложность, которую приходилось преодолевать при подготовке премьеры балета привыкшим к классическим балетам танцовщикам. Стравинский описывал репетиции балета так: «Я буду считать до сорока, пока вы играете, – говорил мне Нижинский, – и мы увидим, где мы разошлись. <...> Танцовщики следовали скорее за счетом, который отбивал Нижинский, нежели за музыкальным размером» [11. С. 150]. В 1907–1908 гг. Стравинский сочинил два романса на стихи из сборника «Яр» [15. С. 142] С.М. Городецкого, петербургского поэта-акмеиста, переводчика либретто оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Стравинскому могло быть известно стихотворение С.М. Городецкого «Ставят Ярилу». Вот фрагменты с изображением обряда жертвоприношения из этого стихотворения:

«вперед, седовласый, космат, продвигается старый ведун»; «вот две жрицы десятой весны старику отданы» [16. С. 23]. Это описание соотносимо с сюжетом «Весны священной»: по сценарию в финале балета девушку приносят в жертву богу весны.

Либретто балета с первоначальным названием «Великая жертва» было написано Н.К. Рерихом. Стравинский считал его художником, обладающим обширными знаниями о языческой Руси. Стравинскому принадлежат слова: «Кто же, как не Рерих, мог мне помочь в данном деле, кто, как не он, ведает всю тайну близости наших праотцов к земле» [17. С. 190]. В 1910 г. композитор сосредоточился на сочинении балета «Петрушка», в 1911 г. ездил в Париж на премьеру этого балета. К «Весне священной» он приступил в июне того же года в своем имении в Устилуге, в Волынской губернии. Там в его доме-музее сохранился стол, за которым велась работа над первой частью балета. Записи в «Эскизную тетрадь» балета также начали вноситься в этом имении. Тем же летом композитор приезжал в село Талашкино (деревню Флёново), имение в Смоленской области княгини-мецената М.К. Тенишевой. Стравинский писал Н.К. Рериху: «Очень прошу Вас сейчас же по приезде в Талашкино известить меня, каким способом мне проехать из Смоленска туда» [17. С. 174]. Стравинский жил в одной из достопримечательностей имения М.К. Тенишевой – теремке, доме, украшенном резьбой по мотивам былин, автором проекта которого был художник С.В. Малютин. В этом теремке располагалась большая коллекция народных инструментов: балалаек, дудок и свирелей. Стравинский слушал и записывал мелодии, которые пел гуслиар С.П. Колосов. С.П. Колосов ездил по Смоленской области, собирая уникальные народные мелодии. Этот гуслиар записал велочесную песню «Ходил Христос там по земле» [1. Р. 894], исполняемую в период празднования Пасхи. Фольклорные напевы в его исполнении способствовали работе над балетом. Рерих писал о том периоде: «Княгиня просила нас написать на балках этого сказочного домика что-нибудь на память из „Весны“. Вероятно, и теперь какие-то фрагменты наших надписаний остаются на цветной балке. Но знают ли теперешние обитатели этого дома, что и почему написано там?» [18. С. 87]. Сейчас установить фрагмент, который вполне мог относиться к «Вступлению», не удастся. Сочинение балета Стравинский завершил в Швейцарии.

Обращение в «Весне священной» к литовским песням также связано с именем Н.К. Рериха. Он предложил применять их в балете отчасти из-за того, что в музыке той страны языческие мотивы очевидны: Литва приняла христианство, католичество, в 1386 г., позже других стран Европы. И Стравинского с Литвой объединяло многое. Композитор соотносил свою фамилию с названием реки Стревы на границе Литвы и Польши [11. С. 23]. В Петербурге Стравинский общался с композитором М.К. Чюрлёнисом. Тот подарил Стравинскому ныне утраченную свою картину «Черное солнце». В 1934 г. Стравинский выступил в Каунасе с концертом. При сочинении «Весны священной» Стравинский пользовался песнями из сборника Антанаса Юшки (1819–1880) «Народные литовские мелодии» [19]. А. Юшка был ксёндзом и фольклористом. Этот сборник с нотами 1 785 песен издала посмертно в 1900 г. Краковская академия наук. Инициатором издания стал Йонас (Иван) Юшка, внесший вклад в исследование литовского языка в Российской империи.

К подготовке сборника приступили композитор О. Кольберг и этнограф И. Коперницкий, но позже работу над ним завершали композитор З. Носковский и лингвист И.А. Бодуэн де Куртенэ. Песни из сборника преимущественно относились к району древнего города Велюоны, в 130 км от Вильнюса. Ранее А. Юшка и его брат Йонас публиковали другие произведения, но те сборники состояли только из текстов, без нот. А. Юшка не имел музыкального образования, поэтому нотный материал мог им быть записан не совсем верно. И некоторые черты литовской музыки, например особенности ритмического рисунка, в дальнейшем признавались не характеристиками песен, а стилем этого фольклориста. В частности, исследователь Я.К. Чюрленис писал о том сборнике: «В течение долгого времени было распространено мнение, что ритм литовских народных мелодий несложен и довольно однообразен. Причиной этому послужило изучение плохо отредактированного сборника мелодий А. Юшки, где ритм был упрощен и во многих случаях неправильно передан» [20. С. 243]. Необычность мелодий литовских песен отмечали и ранее. Известный литовский поэт и переводчик Людвикас Реза, которому, возможно, была известна анализируемая далее в статье песня «Ты, моя сестричка», писал в XIX в.: «Мелодия в литовской песне самое трудное дело для передачи, это что-то неуловимое: как ни бейся и ни укладывай эти звуки в ноты, букет песни исчезнет непременно» [21. С. 33].

Анализ обработок народных песен

В обработке литовской песни «Ты, моя сестричка» (Tu, manu seserele) [19. S. 21] простой размер 3/4 изменен в балете на сложный и переменный: 4/4, 3/4, 4/4. Ритм преобразован в синкопированный. Присутствуют элементы контрапункта. Возможно, для имитации звучания дудок в ритмический рисунок добавлены особые виды ритмического деления: пять форшлагов, две триоли и квинтоль. В качестве звуковысотного знака указан теноровый ключ. Мелодия в дорийском ладу начинается с последовательности нот *ми-ре-си*, а у Стравинского – *до-си-соль*, но при этом сохранен высотный рисунок. В балете обработка этой песни исполняется соло на фаготе, для которого мелодия транспонирована на терцию вниз, т.е. первой нотой становится *до*. Высокий регистр делает звучание фагота во вступлении малоузнаваемым. Темп в нотах *lento, tempo rubato* (широко, рубато), свидетельствует о присутствии особого вида агогики. Основа этой повторяющейся мелодии – краткий мотив, вырастающий при помощи метроритмического варьирования до протяженной мелодии. Вспоминается свирель Леля в опере «Снегурочка» Римского-Корсакова. Важности этой мелодии добавляет то, что она представляет собой начало «Вступления» и первой части «Поцелуй земли» балета. Это самая устойчивая мелодическая форма из всех тематических элементов «Вступления» и единственная тема-мелодия, обладающая обобщенностью музыкального содержания. Музыковед А.Н. Римский-Корсаков, критиковавший этот балет, признавал: «Первая же фраза в „Весне“ рождает какое-то трепетное предвкушение ласковой весенней пасторали» [9. С. 149]. Критик Б.В. Асафьев в разборе этого балета называет вступление «гениальным», «симфонией весеннего произрастания» [9. С. 141]. Позже музыка этой части использовалась в известном американском мультфильме «Фантазия» У. Диснея для изображения зарождающейся Вселенной.

Песня «Ты, моя сестричка» [19. S. 21] исполняется в дорийском ладу – минор с повышенной шестой ступенью. Известность «Весны священной» сделала эту песню частью Всемирного фольклорного наследия. Она упоминается большинством исследователей народных мотивов в этом балете [1. Р. 897; 8. Р. 12; 11. С. 346; 10. С. 190]. Слова первой строфы песни следующие: «Ты, сестричка моя. Лебедь белая моя. Хочешь ли горе горевать, Горюшко повидать? Если хочешь горевать, Горюшко повидать, Выйди замуж за крепостного, Помещичьего батрака» [11. С. 346]. Этот мотив встречается и в других литовских песнях, и трехдольный размер этой песни характерен для литовской музыки. Мелодия «Ты, моя сестричка» исполняется в «Вариациях» опуса 41 советского композитора Н.Г. Капустина [22. Р. 35], и, возможно, в Сонате для фортепиано № 2 «27 апреля 1945 года» немецкого композитора XX в. К.А. Хартмана [23. Р. 65].

В сцене «Весенние гадания» с цифры 19 в партитуре звучит обработка песни «Когда я шел по двору» (*Kad aš eĵau par dvarą*). В регистровой вариации этой песни сохранен двухдольный размер. Ритм стал синкопированным: фрагмент начинается с синкопы затактовой паузы при размере 4/16. Сделаны мелкие длительности, например, восьмые ноты становятся шестнадцатыми, и добавлены акцентные знаки. Темп к фрагменту с этой обработкой указан *tempo giusto* (соответствующий темп) [6. Р. 15]. Народная мелодия в скрипичном ключе, транспонированная в басовый ключ в балете, исполняется на гобое. Тональность *соль мажор* преобразована в обработку в *ми-бемоль мажор*. Контрапункт в этом фрагменте балета отсутствует. Обработка песни из двух периодов, исполняемая в исходном виде без перерыва, в балете разделена половинной паузой, т.е. из одного предложения получилось два. При этом второе предложение представляет собой вариационное развитие первого предложения.

Песня «Когда я шел по двору» менее известна, чем «Ты, моя сестричка». Она также была записана А. Юшкой [19. S. 108]. Слова в начальном фрагменте этой песни, как дано в сборнике, следующие: «Когда я шел через двор, я сказал надсмотрщику „добрый день“» (перевод кандидата филологических наук, доцента МГУ им. М.В. Ломоносова О.В. Синёвой). Песня исполняется в мажоре. В «Эскизной тетради» в предварительном варианте указан скрипичный ключ, как и в оригинале песни, но сведения о размере и ритме отсутствуют.

В обработке песни «Батюшка мой» (*Tevuzeli mano*), исполняемой трубой пикколо в сцене «Игра умыкания», цифра 37, размер 2/4 изменен на 9/8. Размер песни преобразован в сложный, но композитор отказался от переменного размера 5/8, 6/8, 5/8, который был в наброске. Ритм стал синкопированным. Присутствует контрапункт. Мажорный лад песни преобразован в минорный. Темп этого фрагмента балета – *presto* (быстро). В сопоставлении с другими обработками в «Весне священной» обработка этой песни исполняется в очень быстром темпе, четверть = 132.

Песню «Батюшка мой» [19. S. 19] записали в XIX в. в исторической области Жемайтии. В «Эскизной тетради» эта мелодия записана в тональности *си-бемоль минор*. Она описывает беседу сына с отцом. Сын просит у отца коня, на котором отправится к невесте: «Батюшка мой! Старый батенька! Которого дашь ты мне конька Скакать к красной девице?» [24]. Слова этой пес-

ни перевел на русский язык филолог Й. Юшка – старший брат А. Юшки. Й. Юшка выбрал слова этой песни в качестве примера жемайтского говора – одного из литовских диалектов. Жемайтия особенно связана с языческими традициями: эта область стала исповедовать христианство последней из литовских земель в 1413 г., после Грюнвальдской битвы.

Обработка русской песни «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» звучит практически во всей сцене «Вешние хороводы» от цифры 49 и повторяется как вариация, цифры 51 и 54 [6. Р. 38] на фоне контрапункта в виде оstinatного пульсирующего ритма. В ней поменялся размер: в песне – $3/8$, а в балете – $4/4$ и $3/4$, т.е. переменный. Тональность изменена с *си минора* на *фа минор*, но скрипичный ключ сохранен. Ритм остался синкопированным. Темп – *sostenuto e pesante* (сдержанно твердо). Исследователь Р. Тарускин допускает, что в этой обработке присутствует сходство с уже упоминаемой песней «Батюшка мой» [1. Р. 910], на что косвенно указывает то, что ее обработка представлена в предшествующей сцене балета. Тему хоровода в сцене «Вешние хороводы» исполняют валторны. Хоровод, один из древнейших славянских танцев, был характерен как для музыки Стравинского, так и Римского-Корсакова. У Римского-Корсакова хороводы исполняются в операх «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Царская невеста». Сцена «Вешние хороводы», с преобладающим лирическим началом, являет собой лирический центр балета. По словам французского композитора и музыковеда О. Мессиана, «...особенно поражает эпизод величественного религиозного взывания (ц. 49–54) <...>. Фактически в этом воззвании к рождению новой жизни, страданию и торжественности пробуждения человечества – грандиозная партитура! – предстает целая Вселенная периода своего детства, скорбящая о своих муках» [25. С. 148]. На основе описания этой сцены и песни вполне уместно сделать утверждение, что в «Вешних хороводах» фактически изображен праздник Семик.

Эта хороводная песня соответствует концепции балета. Она известна исполнением на славянском празднике Семик, отмечаемом в четверг накануне Троицы. По традиции во время обряда кумления девушки целовали друг друга и обменивались подарками. Этот обряд сопровождался пением со словами: «Ну-ка, кумушка, мы покумимся, Ай, люли, люли, мы покумимся. Мы покумимся, поцелуемся, Ай, люли, люли, поцелуемся. Приходи, кума, киселя хлебать, Ай, люли, люли, киселя хлебать...» [26. С. 96]. До Римского-Корсакова эта песня не была зафиксирована ни в виде текста, ни музыки, т.е. ее вхождение в русскую культуру обязано Римскому-Корсакову, записавшему эту песню в 1876 г. Эту песню Смоленской области исполнила русская писательница Вера Александровна Энгельгардт (псевдоним И.В. Сохин). В.А. Энгельгардт могла ее слышать в деревне Батищево, в которой она жила с отцом А.Н. Энгельгардтом, агрохимиком. В сборнике Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» [26. С. 96] эта песня находится в разделе «Игровые песни. Семицкие, троичские и русальные». Ее мотив исполняется в хоре «Завью венки» из первого акта оперы Римского-Корсакова «Майская ночь», действие которой разворачивается в период русальной недели, иными словами, праздника Семик. Римский-Корсаков включил в эту оперу обрядовые песни как языческие осознанно. Он писал: «Таким образом мне удалось связать с обожаемым мною содержанием обрядовую сторону народного быта, которая выражает собою остатки древнего язычества» [2. С. 227]. В «Эскизной тетра-

ди», в которой фрагмент песни тщательно записан отдельно, что было сделано еще в начале работы над балетом, Стравинский подготовил на основе этой песни набросок с остигнутым подголоском, но в изучаемом фрагменте балета этот подголосок отсутствует [5. Р. 523].

Обработка песни «На море утушка купалася» представлена в сцене «Тайные игры девушек» второй части балета, цифры 93–97 [6. Р. 81]. Размер в нотах балета изменен на переменный: 3/4, 4/4, 2/4, 3/4 и преимущественно простой: 3/4, а в песне в записи Римского-Корсакова размер 6/8, сложный. При этом ритм в разных оркестровых партиях симфонического оркестра не одинаковый. Переменный размер создает значительные ритмические трудности, требующие внимания от исполнителей. Темп указан *piu mosso* (более подвижно). Тональность этой обработки отличается от тональности *ми минор* исходной песни, но скрипичный ключ сохранен. Заметно присутствие контрапункта. Эта обработка исполняется соло альтовой флейтой, двумя кларнетами, а затем струнными. Каждый из этих инструментов вступает в своей тональности. Таким образом, создана изменяемая и обогащаемая мелодия в процессе вариационного развития, типичного для русской классической оперы. Этот фрагмент стал одной из немногих плавных напевных мелодий балета. В сцене «Тайные игры девушек» эта мелодия подчеркивает интонацию древних календарных песен.

Свадебная песня «На море утушка купалася» представлена во многих произведениях. Она содержится в сборнике народных песен Римского-Корсакова в разделе «Обрядовые песни (свадебные). При уборе невесты к венцу» [26. С. 153]. Музыка сопровождается словами: «На море утушка купалася, На море серая полоскалася...» [26. С. 153]. Эта лирическая песня, обладающая интонацией песни-веснянки, записана в размере 6/8 во фригийском ладу. Также ранее она была включена в «Сборник народных песен» И. Прача и Н.А. Львова [27. С. 161]. Распространение этой песни связано с именами А.Н. Островского, К.П. Вильбоа и П.И. Чайковского. Драматург А.Н. Островский вместе с композитором К.П. Вильбоа ездил в Поволжье собирать песни. Одним из итогов этой поездки стало составление К.П. Вильбоа сборника «Русские народные песни» [28]. В 1866 г. А.Н. Островский передал П.И. Чайковскому эту песню для работы над оперой по пьесе «Воевода» («Сон на Волге»). У А.Н. Островского слова этой песни упоминаются в первом действии этой пьесы. Хор девушек «На море утушка купалася» исполняется в начале опер «Воевода» и «Опричник». П.И. Чайковский поместил эту песню в «Попурри» из музыки к опере «Воевода». «Попурри» вышло в издательстве П.И. Юргенсона под псевдонимом П.И. Чайковского – Крамер [29]. Эта песня также включена П.И. Чайковским в сборник «Пятьдесят русских народных песен» [30. С. 31–32] и в «Кантату ко дню коронавания Николая II» [31]. Примечательно, что отец композитора Стравинского – бас Мариинского театра Ф.И. Стравинский – исполнял в «Опричнике» партию князя Вязьминского. Эта песня звучит в опере «Сон на Волге» А.С. Аренского, в симфонии «Степан Разин» Н.Я. Мясковского. У Римского-Корсакова на этой песне построен дуэт Царевны-Лебедь и Гвидона «Чудо немалое» в опере «Сказка о царе Салтане».

Исследование пяти обработок народных песен в «Весне священной» подтвердило гипотезу о том, что в большинстве случаев размер и ритм в об-

работках песен для балета «Весна священная» изменились. Размер во всех случаях сделан сложным, за исключением обработки песни «Когда я ходил по двору», в которой сохранен простой размер. В обработке «На море утушка купалась» размер преимущественно простой, хотя в народной песне он был сложным. В исследуемых обработках размер изменен на переменный, кроме обработки песни «Батюшка мой». В то же время в «Эскизной тетради» предварительный вариант на основе этого фрагмента обладал переменным размером. Создание мелких длительностей отображают влияние на ритм. Например, вместо четвертных нот использовались восьмые и шестнадцатые ноты во вступлении к балету, четвертные ноты заменены на восьмые ноты при обращении к мотиву песни «Батюшка мой». В балете проявилось заимствование стиля музыки Римского-Корсакова: синкопированный ритм, представленный в обработках песен «Ты, моя сестричка», «Когда я шел по двору», «Батюшка мой» и «Ну-ка, кумушка, мы покумимся». В целом ритмические изменения способствовали изменению интонации. Также в обработках песен «Ты, моя сестричка», «Батюшка мой», «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» изменен регистр, что, возможно, обусловлено транспонированием вокальной музыки для исполнения на духовых инструментах. Все фрагменты, кроме обработки песни «Когда я ходил по двору», звучат в балете в минорном ладу; в них заметно присутствие контрапункта. Многие из них исполняются соло с последующим вариационным развитием инструментами всего оркестра. В отличие от предыдущих сочиненных для «Русских сезонов» С.П. Дягилева балетов «Жар-птица» и «Петрушка», где народные песни были оркестрованы, в «Весне священной» ритм и размер изменены до такой степени, что сложно узнать первоисточник, тогда как у Римского-Корсакова обычно темы народных песен добавлялись в сочинения без изменений, но с дальнейшей обработкой.

В заключение следует отметить, что изучаемые в статье обработки песен, большинство которых представлены в начале сцен балета как лирические вкрапления в монотонную музыку, служат контекстом для создания народного архаизированного стиля. Можно подчеркнуть взаимосвязь между балетом «Весна священная» Стравинского и оперой «Снегурочка» Римского-Корсакова. В обоих произведениях представлена тема жертвоприношения во имя наступления весны, но характер музыки Римского-Корсакова, с тягой к солнечному теплу, обладает традиционной сказочной направленностью. В то же время в балете изображены могучие и грозные образы, показана зависимость человека от сил природы. В целом, обратившись к теме праславянского общества, Стравинский продолжил развитие национального романтизма в русской музыке.

Список источников

1. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian traditions a biography of the works through Mavra. Los Angeles : University of California press, 1996. 967 p.
2. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М. : Согласие, 2004. 608 с.
3. *Друскин М.С.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4: Игорь Стравинский. СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2009. 584 с.
4. *Баранова Т.В.* Стравинский в работе над «Весной священной» (Об эскизах к балету в собрании Фонда Пауля Захара) // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 3. С. 52–87.

5. Taruskin R. Russian Folk Melodies in The Rite of Spring // Journal of the American Musicological Society. 1980. № 3. P. 501–543.
6. Stravinsky I. Le Sacre du Printemps. Partition. London : Boosey and Hawkes, 1948. 139 p.
7. Stravinsky I. The Rite of Spring. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autograph. London : Boosey and Hawkes, 1969. 48 p.
8. Morton L. Footnotes to Stravinsky studies: 'Le Sacre du printemps' // Tempo. 1979. № 128. P. 9–16.
9. Веришнина И.Я. Ранние балеты Стравинского. М. : Наука, 1967. 222 с.
10. Савенко С.И. Мир Стравинского. М. : Композитор, 2001. 328 с.
11. Стравинский И.Ф. Диалоги. Л. : Музыка, 1971. 415 с.
12. Petrauskaitė D. Lithuanian Passages in Music and Life of Foreign Composers // Lithuanian musicology. 2008. № 9. P. 108–121.
13. Варуц В.П. Стравинский И.Ф. – публицист и собеседник. М. : Сов. композитор, 1988. 504 с.
14. Головинский Г.Л. Стравинский и фольклор. Наблюдения и заметки // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Верещагина. М. : Сов. композитор, 1985. С. 68–94.
15. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
16. Городецкий С.М. Ярь. Стихи лирические и лиро-поэтические. СПб. : б. и., 1907. 127 с.
17. Варуц В.П. Вокруг «Весны Священной» // Звуковая среда современности : сб. статей памяти М.Е. Тараканова (1928–1996) / сост. Е.М. Тараканова. М. : ГИИ, 2012. С. 166–205.
18. Перух Н.К. Держава света. М. : Эксмо-Пресс, 2017. 280 с.
19. Juskiewicz A. Melodje ludowe litewskie. Kraków: Wydawnictwo Akademji Umiejetości, 1900. 247 S.
20. Чюрленте Я.К. Литовское народное песенное творчество. М. ; Л. : Музыка, 1966. 328 с.
21. Песни разных народов. М. : Университетская типография, 1854. 556 с.
22. Kelly R. The Big Band and the Piano: Nikolai Kapustin's Variations Op. 41. Las Vegas : University of Nevada, 2016. 69 p.
23. Petersen P. Hans Werner Henze und Karl Amadeus Hartmann: Ein Rückblick auf ihre Freundschaft und Zusammenarbeit // Archiv für Musikwissenschaft. 2014. № 1. S. 65–83.
24. Юшкевич И.А. Литовские народные песни с переводом на русский язык. СПб. : Императорская академия наук, 1867.
25. Мессиян О. Анализ «Весны священной» Стравинского. Ритмические персонажи // Устилуг – Hollywood: О Стравинском и его творчестве : сб. статей. СПб. : Композитор, 2011. С. 137–211.
26. Римский-Корсаков Н.А. Сто русских народных песен. М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1951. 184 с.
27. Прач И., Львов Н.А. Собрание народных русских песен с их голосами. СПб. : Типография Горного училища, 1790. 209 с.
28. Вильбоа К.П. Русские народные песни. Записанные с народного напева и арранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа. СПб. : Стелловский, 1860. 158 с.
29. Чайковский П.И. Попурри из оперы «Воевода» // Полное собрание сочинений / ред. Б.В. Асафьев. М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1946. С. 197–215.
30. Чайковский П.И. Пятьдесят русских народных песен. Для фортепиано в четыре руки. М. : Совр. музыка, 2013. 60 с.
31. Майков А.Н. Кантата, написанная ко дню священного коронования их императорских величеств государя императора и государыни императрицы / стихи А. Майкова ; музыка П. Чайковского. СПб. : Паровая скоропечатня П.О. Яблонского, 1894. 14 с.

References

1. Taruskin, R. (1996) *Stravinsky and the Russian traditions a biography of the works through Mavra*. Los Angeles: University of California Press.
2. Rimski-Korsakov, N.A. (2004) *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [Chronicle of my musical life]. Moscow: Soglasie.
3. Druskin, M.S. (2009) *Sobranie sochineniy v 7 tomakh* [Collected Works in 7 volumes]. Vol. 4. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg.

4. Baranova, T.V. (2015) Stravinskiy v rabote nad "Vesnoy svyashchennoy" (Ob eskizakh k baletu v sobranii Fonda Paulya Zakhara) [Stravinsky at work on The Rite of Spring (On sketches for the ballet in the collection of the Paul Zachar Foundation)]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. 3. pp. 52–87.
5. Taruskin, R. (1980) Russian Folk Melodies in The Rite of Spring. *Journal of the American Musicological Society*. 3. pp. 501–543.
6. Stravinsky, I. (1948) *Le Sacre du Printemps*. Partition. London: Boosey and Hawkes.
7. Stravinsky, I. (1969) *The Rite of Spring. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autograph*. London: Boosey and Hawkes.
8. Morton, L. (1979) Footnotes to Stravinsky studies: 'Le Sacre du printemps'. *Tempo*. 128. pp. 9–16.
9. Vershinina, I.Ya. (1967) *Rannie balety Stravinskogo* [Stravinsky's early ballets]. Moscow: Nauka.
10. Savenko, S.I. (2001) *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor.
11. Stravinskiy, I.F. (1971) *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka.
12. Petrauskaitė, D. (2008) Lithuanian Passages in Music and Life of Foreign Composers. *Lithuanian Musicology*. 9. pp. 108–121.
13. Varunts, V.P. (1988) *Stravinskiy I.F. – publitsist i sobesednik* [Stravinsky I.F. – Publicist and Interlocutor]. Moscow: Sov. kompozitor.
14. Golovinskiy, G.L. (1985) Stravinskiy i fol'klor. Nablyudeniya i zametki [Stravinsky and Folklore. Observations and Notes]. In: Stravinskiy, I.F. *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memories]. Moscow: Sov. kompozitor. pp. 68–94.
15. Stravinskiy, I.F. (2012) *Khronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.
16. Gorodetskiy, S.M. (1907) *Yar'. Stikhi liricheskie i liro-poeticheskie* [Yar. Lyric and lyric-poetic poems]. St. Petersburg: [s.n.].
17. Varunts, V.P. (2012) Vokrug "Vesny Svyashchennoy" [Around the "Rite of Spring"]. In: Tarakanova, M.E. (ed.) *Zvukovaya sreda sovremennosti* [Sound Environment of Our Time]. Moscow: GIL. pp. 166–205.
18. Roerich, N.K. (2017) *Derzhava sveta* [State of Light]. Moscow: Eksmo-Press.
19. Juskiewicz, A. (1900) *Melodje ludowe litewskie*. Kraków: Wydawnictwo Akademji Umiejtnosci.
20. Čiurlionyte, Ya.K. (1966) *Litovskoe narodnoe pesennoe tvorchestvo* [Lithuanian Folk Song Art]. Moscow; Leningrad: Muzyka.
21. Anon. (1854) *Pesni raznykh narodov* [Songs of Different Nations]. Moscow: Universitetskaya tipografiya.
22. Kelly, R. (2016) *The Big Band and the Piano: Nikolai Kapustin's Variations Op. 41*. Las Vegas: University of Nevada.
23. Petersen, P. (2014) Hans Werner Henze und Karl Amadeus Hartmann: Ein Rückblick auf ihre Freundschaft und Zusammenarbeit. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1. pp. 65–83.
24. Yushkevich, I.A. (1867) *Litovskie narodnye pesni s perevodom na russkiy yazyk* [Lithuanian Folk Songs with Russian Translation]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
25. Messiaen, O. (2011) Analiz "Vesny svyashchennoy" Stravinskogo. Ritmicheskie personazhi [Analysis of Stravinsky's The Rite of Spring. Rhythmic Characters]. In: Smirnov, V.V. (ed.) *Ustilug – Hollywood: O Stravinskom i ego tvorchestve* [Ustilug – Hollywood: About Stravinsky and His Work]. St. Petersburg: Kompozitor. pp. 137–211.
26. Rimskiy-Korsakov, N.A. (1951) *Sto russkikh narodnykh pesen* [One Hundred Russian Folk Songs]. Moscow; Leningrad: Gos. muz. izd-vo.
27. Prach, I. & Lvov, N.A. (1790) *Sobranie narodnykh russkikh pesen s ikh golosami* [Collection of Russian Folk Songs with Their Voices]. St. Petersburg: Tipografiya Gornogo uchilishcha.
28. Vilboa, K.P. (1860) *Russkie narodnye pesni. Zapisannye s narodnogo napeva i arranzhirovannye dlya odnogo golosa s akkompanementom fortepiano K. Vil'boa* [Russian Folk Songs. Recorded from a Folk Melody and Arranged for One Voice with Piano Accompaniment by K. Vilboa]. St. Petersburg: Stellovskiy.
29. Chaykovskiy, P.I. (1946) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Moscow; Leningrad: Gos. muz. izd-vo. pp. 197–215.
30. Chaykovskiy, P.I. (2013) *Pyat'desyat russkikh narodnykh pesen. Dlya fortepiano v chetyre ruki* [Fifty Russian Folk Songs. For piano, four hands]. Moscow: Sovremennaya muzyka.
31. Maykov, A.N. (1894) *Kantata, napisannaya ko dnyu svyashchennogo koronovaniya ikh imperatorskikh velichestv gosudarya imperatora i gosudaryni imperatritsy / stikhi A. Maykova;*

muzyka P. Chaykovskogo [Cantata, written for the day of the sacred coronation of their imperial majesties the sovereign emperor and the sovereign empress / lyrics by A. Maikov; music by P. Tchaikovsky]. St. Petersburg: P.O. Yablonskiy.

Сведения об авторе:

Калашиников А.В. – доцент, кандидат филологических наук, доцент школы иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: remkas@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kalashnikov A.V. – National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: remkas@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 14.07.2023;
одобрена после рецензирования 01.11.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 14.07.2023;
approved after reviewing 01.11.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 7.067, 719, 316.7, 7.011.2

doi: 10.17223/22220836/57/13

РОССИЙСКИЕ ЗАПОВЕДНЫЕ ТЕРРИТОРИИ КАК МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПЛОЩАДКИ ДЛЯ ТВОРЧЕСКИХ ЛАБОРАТОРИЙ

Яна Владимировна Малиновская

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва,
Россия, yanamalin@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуется потенциал российских заповедных территорий как институциональных платформ для художественных исследований и актуализации культурного и природного наследия в оптике объектно-ориентированного подхода, в частности, концепции акторно-сетевой теории Б. Латура. Рассматривается, каким образом участие современных художников в междисциплинарных творческих лабораториях содействует созданию демократических площадок для дискуссий, привлечению внимания к экологическим и социальным проблемам, придает импульс развитию устойчивого российского искусства.

Ключевые слова: художественные исследования, междисциплинарный подход, творческие лаборатории, заповедные территории, Россия, объектно-ориентированная онтология, экологическое просвещение, экологический туризм

Для цитирования: Малиновская Я.В. Российские заповедные территории как междисциплинарные площадки для творческих лабораторий // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 155–167. doi: 10.17223/22220836/57/13

Original article

RUSSIAN PROTECTED AREAS AS INTERDISCIPLINARY PLATFORMS FOR CREATIVE LABORATORIES

Yana V. Malinovskaya

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation,
yanamalin@gmail.com*

Abstract. The article explores the potential of Russian protected areas as institutional platforms for artistic research and actualization of cultural and natural heritage in the optics of object-oriented approach, in particular the concept of actor-network theory of B. Latour. The author considers how the participation of contemporary artists in interdisciplinary creative laboratories contributes to the creation of democratic platforms for discussion, draws attention to environmental and social problems, and gives impetus to the development of sustainable Russian art.

Keywords: artistic research, interdisciplinary approach, creative laboratories, protected areas, Russia, object-oriented ontology, environmental education, ecological tourism

For citation: Malinovskaya, Ya.V. (2025) Russian protected areas as interdisciplinary platforms for creative laboratories. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 155–167. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/13

Введение

Заповедные территории представляют собой сложные, многомерные комплексные образования, призванные сохранять, изучать и актуализировать природное и культурное наследие. В связи с многомерностью понятия природно-культурного наследия в его изучении, сохранении и актуализации применяется широкий междисциплинарный подход, который включает в себя как научные, так и художественные форматы и методы. Роль искусства в изучении и актуализации природного и культурного наследия подчеркивали российские и зарубежные исследователи.

Однако в основном эти исследования касаются изучения культурного ландшафта и краеведения (Ю.А. Веденин [1], М.И. Кулешова [2], О.А. Лавренова [3. С. 52–58], В.Л. Каганский [4. С. 134–145], Ж.Н. Шалимова [5. С. 112–118]), социального аспекта в экологии (Ф. Гваттари [6], Т. Мортон [7], С. Каган [8]), в сохранении природного и культурного наследия (Р. Харрисон, С. Десиливи и др. [9], Х. Ролстон [10. С. 65–75] и др.) в оптике антропоцентризма, социальной географии и основаны на «субъектно-ориентированном подходе» к исследованию территории, где субъект-ученый изучает объект-ландшафт.

В нашем исследовании впервые по отношению к процессу изучения, сохранения и актуализации природно-культурного ландшафта мы будем использовать искусствоведческую оптику и опираться на объектно-ориентированный подход, представленный идеями Б. Латюра. В основе объектно-ориентированной онтологии отрицается процесс познания и описания реальности в категориях «субъект-объект», где есть мир вещей и мир утверждения о вещах. Б. Латюр указывает, что вещи и утверждения о них являются равноправными «акторами» процесса познания и производства смыслов, находятся в общем поле взаимодействия и должны изучаться в процессе отношений между ними. С точки зрения Латюра, все взаимодействия между участниками организованы в сетевое пространство, в котором они влияют друг на друга, таким образом обуславливая свою сущность, то, чем они являются.

Соответственно, участниками исследования ландшафта и производства знания о нем являются все взаимодействующие «акторы»: ученые, художники, местное население и сама территория, явленная множеством разнообразных практик. Мы рассмотрим проекты современного искусства, организованные в форме творческих лабораторий как междисциплинарные подходы к исследованию, сохранению и актуализации природного и культурного наследия на российских заповедных территориях, которые обладают потенциалом модельных площадок для таких проектов в силу своих особенностей и специфики деятельности.

Историю интереса российского современного искусства к сотрудничеству с заповедными территориями можно отследить с развитием ленд-арта, в частности, проектов Николая Полисского в национальном парке «Угра» начиная с 1989 г. [11] и концепцией «искусство как производство знания» (например, сотрудничество Воронежского центра современного искусства с музеем-заповедником «Дивногорье» [12]).

Наиболее близкое к теме нашего исследования определение концепции дает Д.Б. Кумакова: «Изменения в производстве расширяют поле практик современного искусства, которое дает художнику новые возможности обмена

и анализа информации: применение междисциплинарного подхода, который позволяет любой предмет представить в качестве объекта искусства в определенном контексте; внедрение произведения искусства в различные научные сферы, такие как философия, политика, биология, наука и др. Это позволяет искусству становиться сферой пересечения разных позиций и субъективностей, что выражается в появлении новой художественной и образовательной практики – «художественное исследование» или концепции «искусства как производства знания» [13].

Международный опыт сотрудничества искусства с заповедными территориями связан с экологическим просвещением, специальной профессиональной практикой на заповедных территориях, которая законодательно появилась в России только в 1995 г. В России зарегистрировано более 130 тыс. заповедных территорий, включая объекты, внесенные в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. В соответствии с Федеральным законом от 14 марта 1995 г. № 33-ФЗ «Об особо охраняемых природных территориях» [14] заповедные территории России организованы в учреждения, среди которых выделяются государственные природные заповедники, национальные парки, государственные природные заказники, памятники природы, дендрологические парки и ботанические сады. На данных территориях полностью запрещается экономическая деятельность, и на ней ведется режим особой охраны [15].

Специфика деятельности заповедных территорий проявляется в их возможности организации различных форм деятельности – от охраны природы до научной и просветительской работы. Здесь проводятся исследования природных процессов, изучается генетический фонд флоры и фауны, сохраняются уникальные и характерные природные комплексы и объекты.

В 1995 г. в упомянутый Закон об особо охраняемых природных территориях были добавлены новые направления в деятельности заповедных территорий – экологическое просвещение и экологический туризм, в сотрудничестве со специалистами-экологами была разработана «Концепция работы государственных природных заповедников и национальных парков Российской Федерации по экологическому просвещению населения» [16].

Главная цель экологического просвещения заключается в распространении экологических знаний о безопасности окружающей среды, о состоянии окружающей среды и правильном использовании природных ресурсов. Задача просветительской деятельности – донести до широкой общественности результаты научной деятельности и основания охраны конкретной территории. Для получения общественной поддержки и вовлечения населения в природоохранную деятельность необходимо предоставить экологические знания, акцентировав внимание на особенностях данной территории.

Экологический туризм представляет собой еще одну значимую составляющую на заповедных территориях – на отдельных участках, на специализированных экологических тропах возможно проведение экскурсий и образовательных мероприятий. Данный вид туризма способствует не только приобщению людей к природе, но и поддерживает экономику местных сообществ, создавая рабочие места.

А.В. Тихомирова, специалист в области экологического права, определяет задачи и виды экологического туризма: «Экологический туризм на особо охраняемых природных территориях способствует формированию понима-

ния роли данных территорий в сохранении биологического и ландшафтного разнообразия для будущих поколений. Основные типы экологического туризма включают: „экологический“, „познавательный“ и „регулируемый“ [17].

Экологический туризм охватывает наблюдение за природными объектами и экосистемами, познавательный туризм направлен на повышение экологической осведомленности и пропаганду охраны природы, а регулируемый туризм предполагает ограничение количества туристов и контроль над воздействием на природу.

Экологический туризм на заповедных территориях представляет собой комплексную деятельность, направленную на сохранение природы и экологическое просвещение населения, включая как туристов, так и местное население, проживающее рядом с данной территорией. Данный подход раскрывает специфику уникальности заповедных территорий России, которые объединяют в себе научные исследования, популяризацию знаний об окружающей среде и формирование экологической культуры.

В нынешних реалиях глобальное общество сталкивается с совокупностью серьезных социальных и экологических кризисов с ускоряющимся развитием технологий. Для более полного и глубокого понимания сложных явлений и проблем требуется использование методологических инструментов из разных дисциплин. Множественность задач, которые стоят перед современной наукой и культурой, инспирирует появление гибридных научных дисциплин и междисциплинарного подхода. Данный подход, известный как «междисциплинарный», предполагает объединение знаний и методов из различных областей науки с целью получения всестороннего взгляда на исследуемый объект.

Российский философ, специалист по теории познания, философии науки, теории и истории культуры И.Т. Касавин указывает, что возможности такого подхода необходимы для исследования сложных систем, которые представляют собой современные явления, феномены и разнообразные гибридные социокультурные, природно-культурные и прочие образования. Междисциплинарный подход позволяет осуществлять многомерные взаимодействия, где одна дисциплина используется в другой; переходные взаимодействия, создающие новые онтологии и методы на основе слияния дисциплин; множественные переходные взаимодействия, которые представляют интегральные структуры на основе нескольких дисциплин [18], что дает возможность изучать сложные системы со всех сторон.

Современное искусство, осмысляющее реальность во всем ее многообразии, неизбежно обращается к междисциплинарному подходу. Как замечает философ, исследователь методологии гуманитарных наук М. Эпштейн, «никакой монолог, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью, на вытеснение других методов, им предшествовавших. Все языки и все коды теперь становятся знаками культурного сверхязыка...» [19. С. 3].

Современные исследователи социально-гуманитарных, технических, естественных и других дисциплин включают художественные подходы в свои методики, опираются на примеры в искусстве, изучают формы и подходы междисциплинарного сотрудничества с искусством. Социолог П. Ливи ввела термин «совместные исследования, основанные на искусстве» и описа-

ла метод сотрудничества между творческими практиками и научными исследованиями [20. Р. 309–314]. Д. Уорд и Х. Шорт полагают, что само сотрудничество и есть форма исследования, основанная на искусстве [21. Р. 1–13].

Через свои творческие интерпретации и понимания художники исследуют разнообразные явления природы, общества, культуры и науки, взаимосвязи между ними, обращаются к проблемам экологии, сохранения природного и культурного наследия.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы осмыслить, каким образом искусство имеет влияние на проблемы переосмысления взаимоотношений искусства и науки, человека и природы, изучения, сохранения и актуализации природного и культурного наследия на заповедных территориях, какой вклад вносит в процесс разрешения указанных аспектов.

В соответствии с целью методология исследования основана на методе включенного наблюдения в позиции «наблюдатель–участник» (автор исследования является куратором творческих лабораторий на российских заповедных территориях, рассматриваемых в данном исследовании), а также социологического анализа проектов междисциплинарных творческих лабораторий как площадок для комплексного исследования территории в аспектах изучения, сохранения и актуализации находящихся на ней объектов природно-культурного наследия. Мы также сможем рассмотреть, обладают ли сами заповедные территории потенциалом для сотрудничества в таком формате.

Роль художественных проектов в междисциплинарных исследованиях, связанных с экологией

Междисциплинарный подход отражается в деятельности творческих исследовательских лабораторий, действующих на территории естественной науки, в рамках экологических вопросов. В данных лабораториях объединяются представители разных профессиональных сфер: художники, ученые, исследователи природы и культуры. Их совместная работа способствует созданию более глубокого и комплексного понимания, представления и возможного решения поднимающихся вопросов.

В конечном счете искусство способно стимулировать изменение мышления, обогатить видение будущего и способствовать более устойчивому образу жизни и более гармоничному взаимодействию с природой, а художественные исследования и художественная интерпретация способствуют анализу и осмыслению различных вопросов реальности через художественные средства и методы [22].

Художник-эколог и исследователь Д. Хейли рассматривает концепции и практики художественного подхода к экологии на примере своих собственных проектов в области экологического искусства. Хейли указывает на системность понятия экологии, его несводимость к простым определениям. Поэтому в его практиках экологическое искусство интегрируется в практическое, предлагая методы переопределения термина «устойчивое развитие» на «устойчивый образ жизни», «экологическую устойчивость» и «перспективы будущего». Он отмечает способность искусства поддерживать «пластичность дискурса», его потенциал для междисциплинарных методов работы, принятия сложных способов мышления. Д. Хейли определяет понятие устойчивости как способности систем адаптироваться к изменениям, сохраняя свою структуру.

Оно связано со способностью систем противостоять кризисным точкам, обладая гибкостью и восстановительной способностью после потрясений [23].

Особенностью экологического искусства, которую подчеркивает исследователь, является «синтез междисциплинарности и концепции целостных систем», в котором искусство способно переосмыслить экологические проблемы и вовлечь в обсуждение другие дисциплины, вдохновить на новые способы восприятия и решения этих проблем. В данном процессе подходы, основанные на постановке вопросов, нелинейные методы исследования, способность воспринимать обширные взаимосвязи в экосистемах приобретают особое значение.

В другом проекте объединились технологии, искусство, естественная наука в осмыслении климатических проблем и общественного участия. Профессор, специалист по интеграции искусств Л. Фаттал и профессор образовательных технологий и образования Х. Ан описывают междисциплинарные методы, объединяющие искусство, естественную науку и технологии на примере научно-художественного междисциплинарного проекта изучения изменения климата и миграции птиц. Участники проекта вовлечены в сотрудничество для творческой документации научных данных о миграции птиц, вынужденных менять среду обитания из-за изменения климата [24].

Сотрудничество между авторами Ш. Касл, независимым творческим практиком, и Д. Морган, историком, антропологом, исследователем наследия, привело к исследованию и описанию феномена сотрудничества-участия на основе синтеза художественных и антропологических практик [25].

С. Шарма и В. Мейер совместно исследовали феномен цвета в свойствах биологических пигментов. Методика исследования представлена в статье «Цвета жизни: междисциплинарный проект художника-резидента по исследованию грибковых пигментов как пути к сопереживанию и пониманию микробной жизни» [26].

В результате исследования были представлены несколько проектов для художественной, научной и широкой аудитории, осмысляющих природу цвета в биологических организмах на примере грибов и других микроорганизмов. Это видеоработа о процессе биосинтеза грибов, вырабатывающих меланин по аналогии с организмом человека, а также база данных биологических цветов Living Color Database для ученых, художников и дизайнеров, где каждый пигмент представлен с точки зрения химии, связанного с ним биосинтеза и цвета в соответствии с различными индексами: HEX, RGB и Pantone [27].

По мнению философа культуры Э. Кассирера, человек обладает символической ориентацией, основанной на восприятии окружающего мира через знаковую систему [28]. В свете данной теоретической предпосылки люди подвержены риску утраты осведомленности о значимости природы в силу ее всеобщего присутствия, так человек становится безразличным к ее наличию. Художник способен перевести природу в смысловое значение, давая возможность увидеть ее как ценностный символ, как знак. Так художники, способствуя символическому восприятию окружающего нас мира, делают его более глубоким и осмысленным через художественные интерпретации.

Художники вносят свои творческие взгляды и визуальные интерпретации, обогащая научное понимание природного и культурного ландшафта символически и эмоционально. Ученые, в свою очередь, предоставляют ана-

литический и научный подход, способствуя глубокому изучению природных процессов и взаимосвязей. Художественные исследования обращают внимание на проблемы действительности, которые могут быть упущены или игнорированы другими научными дисциплинами.

Междисциплинарные проекты на заповедных территориях как демократические творческие лаборатории

Проекты художественных исследований, реализуемые на природных территориях, таких как заповедники и национальные парки, представляют собой гибридные лаборатории, где искусство служит инструментом для анализа и интерпретации взаимодействия человека и природы. Артисты и кураторы становятся равноправными участниками данной общей территории, организуя символическое и смысловое пространство и создавая переходы между знаниями и взаимоотношениями.

Проекты на заповедных территориях, связанные с экологическим просвещением, являются попыткой преодолеть традиционные границы исследований и создать новые зоны диалога между человеком и природой и между различными культурными и природными элементами.

В контексте междисциплинарности таких проектов и интенции их участников к текущим экологическим вызовам, ориентации на принципы устойчивого развития, которые включают в себя равноценное внимание к социальным, экологическим и экономическим вопросам, уместной теоретической оптикой оказываются труды социолога Б. Латура. На близость идей Латура концепции объектно-ориентированной онтологии, направленной на отказ от антропоцентризма, указывает Г. Харман [29].

Б. Латур, один из основателей акторно-сетевой теории (АСТ), в своей теории рассматривает объекты систем как полноправных действующих участников взаимоотношений, не делая различий между знаниями и технологиями, между людьми и нелюдьми [30]. Его подход представляет интерес для художников, которые в своих произведениях обращаются к вопросам экологии, социальной справедливости, равенства культур и ненасилия и взаимодействуют с окружающей средой на основе демократических принципов.

В своей работе «Политика природы. Как привить наукам демократию» Латур заявляет: «Демократию можно представить только в том случае, если мы имеем возможность свободно пересекать упраздненную ныне границу между наукой и политикой, с тем чтобы иметь возможность подключить к дискуссии и услышать самые различные голоса, которые до сих не были слышны, хотя, как утверждалось, их возражения постоянно учитываются в ходе дебатов, а именно голоса нелюдей» [31. С. 88–89].

Мыслитель убежден, что в традиционном исследовательском противопоставлении «субъект–объект» заложен повод к «гражданской войне» и невозможность взаимодействия, мирного диалога.

Объектом всегда является нечеловеческий агент, например природа, права которой человек защищает, однако при этом у нее нет никаких прав. Все, что сообщает нам ученый или художник об объекте, неоспоримо и недемократично. Поэтому Латур предлагает демократическую форму коллектива-мастерской, где участники, не объекты и субъекты, а люди и нелюди строят новые формы взаимоотношений, производящих гибридные природно-

культурные сообщества, репрезентации которых можно верить, а можно в ней сомневаться. В создании общего мира после «смерти природы», в котором природа как объект перестанет существовать, заключается идея новых отношений. Общий мир – это республика гибридно-природно-культурных коллективов, где возможны самые разные связи и сотрудничества. Природно-культурные коллективы после «природы» и «культуры» не как слияние природы и культуры, но как что-то иное, за привычными противоположностями, где нет диктатуры привилегий, а есть разные, непростые, но все же партнерские отношения и интерес к диалогу.

Художественные практики на заповедных территориях и представляют как раз такую демократическую гибридную природно-культурную лабораторию. Появление художника предполагает производство специфического образно-символического «артикуляционного аппарата» для участников, который способствует взаимной коммуникации между ними.

В художественных проектах на заповедных территориях мы можем увидеть, как в практическом формате работает теория Латура о творческой лаборатории «общего мира», в которой пробуют организовать свою жизнь на демократических принципах ученые, художники, местные жители, посетители, растения, животные, насекомые, ландшафты, различные природные и культурные артефакты.

Примером такой лаборатории могут выступить два международных художественно-исследовательских проекта на территории музея-заповедника «Дивногорье», реализованные в разные годы с междисциплинарным составом участников.

В проекте «Если бы...» 2014 г. участники представили идею исследовательской лаборатории, где художники создавали новую «художественную реальность» через взаимодействие с природой, обсуждая свои идеи и концепции в дискуссиях с представителями других дисциплин. Основная идея кураторской концепции проекта состояла в том, что природа может иметь свое «художественное пространство» и использовать лабораторию воображения для создания разнообразных форм [32].

В качестве поля исследования кураторами и участниками была выбрана территория музея-заповедника. Художники создавали свои работы в процессе взаимодействия с природным и культурным ландшафтом, с сотрудниками заповедника, учеными: географами, историками, биологами, экологами; результат исследований был представлен в экспозиции на экологической тропе заповедника в специальном маршруте [33].

Среди работ: дисперсионный анализ, исследование изменений реки («Дневник Дона» Е. Коноваловой, 2014), художественное картографирование ландшафта с помощью воздушного змея и графических зарисовок («Без названия» И. Романова, 2014), художественный анализ и статистика природных данных («Лесная газета» И. Долгова, 2014), исследование новых подходов в визуальной топографии («Головокружение» Д. Венкова, 2014), источниковедение и ретроспекция («Плитка тротуарная с текстом», «Идол» А. Повзнера, 2014; «Лист» Сырлыбека Бекботаева, 2014), хронология («Ракovina» Н. Алексеева, 2014), ассоциативная антропология («Движение людей» Д. Филиппова, 2014; «Дворец двух крюков» И. Горшкова, 2014, «Домой» Р. Мокрова, 2012), метафизика ландшафта («Арка» Б. Бубикановой, 2014;

«Без названия» И. Новикова, 2014), социально-биологическое модулирование («Муравейник» А. Угая, 2014; «Разоблачение» Е. Кошелева; «Место радости» А. Кузькина, 2014) и др.

Выставочный маршрут был интегрирован в программу экологического просвещения музея-заповедника и в сезонный маршрут в программе познавательного туризма. Выставка-документация проекта «Если бы. Архив» была реализована в галерее «Электрозавод» в 2014 г. в Москве.

Другой проект «Наблюдения открытого пространства» 2015 г., где участники изучали взаимодействие между разными практиками, существующими на территории музея-заповедника: природной, повседневной, научной, туристической и художественной – исследовал не только природно-культурный ландшафт заповедника, но и его взаимосвязи с местным населением [34]. Используя партиципаторный подход, участники проекта взаимодействовали с жителями хутора, который расположен на границе с заповедником, собирая данные для своих работ и включая самих жителей в художественный процесс.

Встречаясь с местными жителями и сотрудниками заповедника, художники записывали интервью, проводили семинары, устраивали кинопоказы, а также исследовали природный и культурно-исторический ландшафт, создавая расширенное творческое пространство для диалога между различными участниками исследования [35, 36].

Среди работ данного проекта – создание местной радиостанции, площадки для коммуникации между местными жителями, сотрудниками заповедника, художниками и ландшафтом («Голос Дивногорья» Т. Данилевской, М. Лылова, 2015), мастер-классы живописи и организация выставки работ в клубе для местных детей, в результате чего администрацией села был проведен долгожданный ремонт («История с пейзажем» И. Орлова, Н. Краевской, 2015), степной звуковой маяк («Звуки Мумуки» арт-группы «Куда бегут собаки», 2015), памятник-биосфера («Стог» арт-группы «Лаборатория городской фауны», 2015), графический каталог виртуальных объектов искусства для пейзажа, размещенный по просьбе местных жителей на территории села («Здесь я чувствую себя» Д. Филиппова, 2015), художественная реконструкция истории села и жизни его обитателей на основании сбора данных (триптих А. Шиндина «Связь», 2015; «Дорогие сердцу» Е. Ножкиной, 2015) и жизни природно-культурного ландшафта («В памяти холмов» Е. Остапченко, 2015; «Знаки» В. Руппеля, 2015; «Пройденный урок» Н. Краевской), полевые исследования соотношения карт двух реальностей с участием зрителей – самой территории заповедника и символического образа территории в работе художника («Прогулки» Н. Алексеева, 2015; «Озвученное конструирование» Олафа Хохгерца, 2015) и др.

В этих проектах художественные исследования выполняют функцию катализатора для взаимодействия различных дисциплин и интересов. Они создают пластичное и гибкое пространство, где научные, культурные и экологические аспекты сливаются воедино. Такое взаимодействие позволяет освещать те вопросы, которые могут быть упущены в рамках более узких исследовательских подходов [37].

Подобные творческие лаборатории, ориентированные на принципы демократии Б. Латтура, становятся мостом между разными областями знаний и практик, затрагивают экологические, социальные и культурные вопросы,

способствуя обмену идеями и знаниями. Участники процесса, как люди, так и неживые существа, сотрудничают для создания новых форм взаимоотношений. Здесь формируются гибридные сообщества, в которых естественные и культурные элементы взаимодействуют на равных. Такой подход открывает путь к новым формам сотрудничества и партнерства и обеспечивает множественные пути для диалога и взаимодействия. Специфическая закрытость научных знаний о территории благодаря публичному характеру искусства становится открытой широкой аудитории, представляя ей ценность природного и культурного наследия, сохраняемого на заповедной территории.

В итоге мы можем отметить, что заповедные территории в силу своей комплексной и междисциплинарной характеристики деятельности, направленной на решение природоохранных, просветительских, рекреационных и научных задач, могут стать исследовательскими площадками художественно-исследовательских проектов, которые организуются как творческие лаборатории, основанные на принципах демократического отношения ко всем участникам.

Реализуемые на заповедных территориях творческие лаборатории становятся местом, где разные голоса могут быть услышаны, и разнообразные элементы могут взаимодействовать для создания новых, интегрированных пониманий мира. Проекты художественных исследований на заповедных территориях становятся ключевыми компонентами экологического просвещения и экологического туризма, распространяя знания о территории на широкую аудиторию и вовлекая эту аудиторию в процесс осмысления процессов, происходящих на конкретной заповедной территории.

Через художественные средства и методы такие проекты способствуют развитию новых подходов и методов в искусстве, формированию экологического мышления и ценностного образного восприятия природного и культурного наследия у широкой аудитории.

Список источников

1. Веденин Ю.А. Очерки по географии искусства. Рос. НИИ культур. и природ. наследия, 1997. 224 с.
2. Кулешова М.Е. Формы охраны природно-культурного наследия и категория культурного ландшафта // Горизонты гуманитарного знания. 2017. № 4. doi: 10.17805/ggz.2017.4
3. Лавренова О.А. «География искусства»: междисциплинарный проект в долговременной перспективе // Теории и практики культуры. 2020. № 4. С. 52–58.
4. Каганский В.Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. 1997. № 1. С. 134–145.
5. Шалимова Ж.Н. Краеведение: история и современность // Вестник Московской международной академии. 2013. № 2. С. 112–118.
6. Guattari F. The Three Ecologies. The Athlone Press, 2000. 174 p.
7. Morton T. Humankind: Solidarity With Nonhuman People. 2017. 224 p.
8. Kagan S. Sustainability: A new frontier for the arts and cultures. 2008. 570 p.
9. Harrison R., DeSilvey C., Holtorf C., Macdonald S., Bartolini N., Breithoff E., Fredheim H., Lyons A., May S., Morgan J., Penrose S. Heritage futures: Comparative approaches to natural and cultural heritage practices. UCL Press, 2020. 530 p.
10. Ролстон Х. Биология и философия в Йеллоустоуне // Гуманитарный экологический журнал. 2006. № 1. С. 65–75.
11. Арт-парк «Никола-Ленивец». Искусство под открытым небом. История арт-парка и текущая деятельность. URL: <https://nikola-lenivets.ru> (дата обращения: 20.09.2023).
12. Проект-исследование «Забота» (2009 г.) на сайте Воронежского центра современного искусства. URL: <http://vcsi.ru/shows/zabota/>; <http://vcsi.ru/shows/zabota-issledovanie/> (дата обращения: 12.11.2023).

13. Кумакова Д.Б. Художественное исследование и концепция «искусства как производства знания»: истоки и противоречия // Человек и культура. 2019. № 4. doi: 10.25136/2409-8744.2019.4.30629
14. Федеральный закон «Об особо охраняемых природных территориях» от 14.03.1995 № 33-ФЗ, КонсультантПлюс. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_6072 (дата обращения: 20.09.2023).
15. Чибилев А.А. Становление и развитие российской идеи заповедного дела // Вопросы степеведения. 2019. № 15. С. 345–347. doi: 10.24411/9999-006A-2019-11555
16. АНО «Экоцентр «Заповедники». Концепция работы государственных природных заповедников и национальных парков Российской Федерации по экологическому просвещению населения. URL: <https://www.wildnet.ru/library/view/?id=4> (дата обращения: 20.09.2023).
17. Тихомирова А.В. Экологический туризм на особо охраняемых природных территориях // Вестник ЮУрГУ. Серия: Право. 2021. № 2. С. 109–114. doi: 10.14529/law210216
18. Касавин И.Т. Междисциплинарные исследования в контексте рефлексии и габитуса // Междисциплинарность в науках и философии: сборник трудов. 2014. С. 15–34.
19. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1988. 416 с.
20. Livi P. Method meets Art: An art-based research practice. Guilford publications, 2020. 344 p.
21. Ward J., Shortt H. Using arts-based methods of research: A critical introduction to the development of arts-based research methods // Using arts-based research methods: Creative approaches for researching business, organisation and humanities. 2020. 277 p.
22. Kagan S. Sustainability: A new frontier for the arts and cultures. 2008. 570 p.
23. Haley D. Seeing the Whole Art, Ecology and Transdisciplinarity. Revista Arte y Políticas De Identidad // Arte como terapia social. 2011. № 4. P. 187–98. URL: <https://www.academia.edu/70202448> (accessed: 20.09.2023).
24. Fattal Laura and An Heejung. Citizen Scientists and Artists: Integrating Arts and Technology to Teach the Effects of Climate Change on Bird Migration // The STEAM Journal. 2023. Vol. 5, is. 1. Article 15. doi: 10.5642/steam.CKZR4591 Available URL: <https://scholarship.claremont.edu/steam/vol5/iss1/15> (accessed: 20.09.2023).
25. Morgan J., Castle S. Arts-Research Collaboration: Reflections on Collaboration as Creative Method. Qualitative Inquiry, 2023. 0(0). doi: 10.1177/10778004231176280
26. Sharma S., Meyer V. The colors of life: an interdisciplinary artist-in-residence project to research fungal pigments as a gateway to empathy and understanding of microbial life // Fungal Biol Biotechnol. 2022. Vol. 9, 1. doi: 10.1186/s40694-021-00130-7
27. База данных биологических пигментов Living Color Database на сайте color.bio (дата обращения: 20.09.2023).
28. Кассирер Э. Философия символических форм. М.: Ун. книга, 2001. Т. 1. 271 с.
29. Харман Г. Сети и ассамбляжи: возрождение вещей у Латура и Деланда // Логос. 2017. № 3. С. 1–34.
30. Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press, 2005. 301 p.
31. Латур Б. Политики природы / пер. Е. Блинов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 336 с.
32. Малиновская Я. Кураторская концепция проекта «Если бы» (23 сентября 2014) URL: <https://artuzel.com/content/esli-arhiv> (дата обращения: 20.09.2023).
33. Комиссарова А. Заповедное искусство // Aroundart. 2014. 4 сентября. URL: <http://aroundart.org/2014/09/04/zapovednoe-iskusstvo> (дата обращения: 20.09.2023).
34. Львов М., Малиновская Я. Кураторская концепция художественного проекта «Наблюдения открытого пространства» (28 июля 2015). URL: https://vk.com/observationofopenspace?w=wall-98980519_3 (дата обращения: 20.09.2023).
35. Комиссарова А. Дивный заповедный мир // Aroundart. 2015. 8 сентября. URL: <http://aroundart.org/2015/09/08/divnogorie-2015/> (дата обращения: 20.09.2023).
36. Шестакова А. Природное мышление // Газета «Коммерсант». 2015. 22 августа. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2794286> (дата обращения: 20.09.2023).
37. Демшина А.Ю. Изучение актуальных художественных практик: междисциплинарный подход // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 1. С. 73–77.

References

1. Vedenin, Yu.A. (1997) *Ocherki po geografii iskusstva* [Essays on the Geography of Art]. Moscow: Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage.

2. Kuleshova, M.E. (2017) *Formy okhrany prirodno-kulturnogo naslediya i kategoriya kulturnogo landshafta* [Forms of Protection of Natural and Cultural Heritage and the Category of Cultural Landscape]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniya*. 4. pp. 31–43. DOI: 10.17805/ggz.2017.4
3. Lavrenova, O.A. (2020) “Geografiya iskusstva”: mezhdistsiplinarnyy proyekt v dolgovremennoy perspective [“Geography of Art”: An interdisciplinary project in the long term]. *Teorii i praktiki kultury*. 4. pp. 52–58.
4. Kagansky, V.L. (1997) *Landshaft i kul'tura* [Landscape and Culture]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*. 1. pp. 134–145.
5. Shalimova, Zh.N. (2013) *Kraevedenie: istoriya i sovremennost'* [Local History: History and Modernity]. *Vestnik Moskovskoy mezhdunarodnoy akademii*. 2. pp. 112–118.
6. Guattari, F. (2000) *The Three Ecologies*. The Athlone Press.
7. Morton, T. (2017) *Humankind: Solidarity With Nonhuman People*. Verso.
8. Kagan, S. (2008) *Sustainability: A new frontier for the arts and cultures*. VAS.
9. Harrison, R., DeSilvey, C., Holtorf, C., Macdonald, S., Bartolini, N., Breithoff, E., Fredheim, H., Lyons, A., May, S., Morgan, J. & Penrose, S. (2020) *Heritage futures: Comparative approaches to natural and cultural heritage practices*. UCL Press.
10. Rolston, K.H. (2006) *Biologiya i filosofiya v Yellowstone* [Biology and Philosophy in Yellowstone]. *Gumanitarnyy ekologicheskiy zhurnal*. 1. pp. 65–75.
11. Art-park “Nikolo-Lenivets.” (n.d.) *Iskusstvo pod otkrytym nebom. Istoriya art-parka i tekushchaya deyatel'nost'* [Open-Air Art. History of the Art Park and Current Activities]. [Online] Available from: <https://nikola-lenivets.ru> (Accessed: 20th September 2023).
12. Voronezh Center for Contemporary Art. (2009) *Proekt-issledovanie “Zabota” (2009 g.) na sayte Voronezhskogo tsentra sovremennogo iskusstva* [Research Project “Care” (2009) on the website of the Voronezh Center for Contemporary Art.]. [Online] Available from: <http://vcsi.ru/shows/zabota/>; <http://vcsi.ru/shows/zabota-issledovanie/> (Accessed: 12th November 2023).
13. Kumakova, D.B. (2019) *Khudozhestvennoe issledovanie i kontseptsiya «iskusstva kak proizvodstva znaniya»: istoki i protivorechiya* [Artistic research and the concept of “art as knowledge production”: origins and contradictions]. *Chelovek i kul'tura*. 4. pp. 55–61. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.4.30629
14. Russian Federation. (1995) *Federalnyy zakon “Ob osobo okhranyaemykh prirodnnykh territoriyakh” ot 14.03.1995 N 33-FZ* [Federal Law № 33-FZ “On Specially Protected Natural Areas” of March 14, 1995]. [Online] Available from: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_6072
15. Chibilev, A.A. (2019) *Stanovlenie i razvitie Rossiyskoy idei zapovednogo dela* [Formation and development of the Russian idea of nature reserve management]. *Voprosy stepedeniya*. 15. pp. 345–347. DOI: 10.24411/9999-006A-2019-11555
16. ANO Ekotsentr “Zapovedniki.” (n.d.) *Kontseptsiya raboty gosudarstvennykh prirodnnykh zapovednikov i natsional'nykh parkov rossiyskoy federatsii po ekologicheskomu prosveshcheniyu naseleniya* [The concept of the work of state nature reserves and national parks of the Russian Federation on environmental education of the population]. [Online] Available from: <https://www.wildnet.ru/library/view/?id=4> (Accessed: 20th September 2023).
17. Tikhomirova, A.V. (2021) *Ekologicheskiy turizm na osobo okhranyaemykh prirodnnykh territoriyakh* [Ecological tourism in specially protected natural areas]. *Vestnik YuUrGU. Seriya “Pravo.”* 2. pp. 109–114. DOI: 10.14529/law210216
18. Kasavin, I.T. (2014) *Mezhdistsiplinarnye issledovaniya v kontekste refleksii i gabitusa* [Interdisciplinary research in the context of reflection and habitus]. In: Kasavin, I.T. (ed.) *Mezhdistsiplinarnost' v naukakh i filosofii* [Interdisciplinarity in Sciences and Philosophy]. Moscow: RAS. pp. 15–34.
19. Epstein, M. (1988) *Paradoksy novizny. O literaturnom razvitiy XIX–XX vekov* [Paradoxes of novelty. On the literary development of the 19th – 20th centuries]. Moscow: Sov. pisatel'.
20. Livi, P. (2020) *Method meets Art: An art-based research practice*. Guilford Publications.
21. Ward, J. & Shortt, H. (2020) *Using arts-based methods of research: A critical introduction to the development of arts-based research methods*. In: Ward, J. & Shortt, H. (eds) *Using arts-based research methods: Creative approaches for researching business, organisation and humanities*. Palgrave Macmillan Cham.
22. Kagan, S. & Kirchberg, V. (2008) *Sustainability: A new frontier for the arts and cultures*. VAS.
23. Haley, D. (2011) *Seeing the Whole Art, Ecology and Transdisciplinarity*. *Revista Arte y Politicas De Identidad. Arte como terapia social*. 4. pp. 187–98.

24. Fattal, L. and Heejung, A. (2023) Citizen Scientists and Artists: Integrating Arts and Technology to Teach the Effects of Climate Change on Bird Migration. *The STEAM Journal*. 5(1). Article 15. DOI: 10.5642/steam.CKZR4591
25. Morgan, J. & Castle, S. (2023) Arts–Research Collaboration: Reflections on Collaboration as Creative Method. *Qualitative Inquiry*. 30(3–4). pp. 291–300. DOI: 10.1177/10778004231176280
26. Sharma, S. & Meyer, V. (2022) The colors of life: an interdisciplinary artist-in-residence project to research fungal pigments as a gateway to empathy and understanding of microbial life. *Fungal Biol Biotechnol*. 9(1). DOI: 10.1186/s40694-021-00130-7
27. color.bio. (n.d.) *Baza dannykh biologicheskikh pigmentov* [Living Color Database of biological pigments]. [Online] Available from: <https://color.bio>
28. Cassirer, E. (2001) *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of Symbolic Forms]. Vol. 1. Moscow: Universitetskaya kniga.
29. Harman, G. (2017) Seti i assambliazhi: vrozozhdeniye veshchey u Latura i Delanda [Networks and Assemblages: The Revival of Things in Latour and DeLanda]. *Logos*. 3. pp. 1–34.
30. Latour, B. (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
31. Latour, B. (2018) *Politiki prirody* [Politics of Nature]. Translated from French by E. Blinova. Ad Marginem Press.
32. Malinovskaya, Ya. (2014) *Kuratorskaya kontseptsiya proekta “Esli by”* [The curatorial concept of the project “If only”]. 23rd September. [Online] Available from: <https://artuzel.com/content/esli-arhiv> (Accessed: 20th September 2023).
33. Komissarova, A. (2014) Zapovednoye iskusstvo [Reserve Art]. *Aroundart*. 4th September. [Online] Available from: <http://aroundart.org/2014/09/04/zapovednoe-iskusstvo> (Accessed: 20th September 2023).
34. Lylov, M. & Malinovskaya, Ya. (2015) *Kuratorskaya kontseptsiya khudozhestvennogo proekta “Nablyu-deniya otkrytogo prostranstva”* [The Curatorial Concept of the Art Project “Observations of Open Space”]. 28th July. [Online] Available from: https://vk.com/observationofopenspace?w=wall-98980519_3 (Accessed: 20th September 2023).
35. Komissarova, A. (2015) Divnyy zapovednyy mir [Marvelous Reserve World]. *Aroundart*. 8th September. [Online] Available from: <http://aroundart.org/2015/09/08/divnogorie-2015> (Accessed: 20th September 2023).
36. Shestakova, A. (2015) Prirodnoye myshlenie [Natural thinking]. *Kommersant*. 22nd August. [Online] Available from: <https://www.kommersant.ru/doc/2794286> (Accessed: 20th September 2023).
37. Demshina, A.Yu. (2018) Izuchenie aktual'nykh khudozhestvennykh praktik: mezhdistsiplinarnyy podkhod [Study of current artistic practices: an interdisciplinary approach]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 1. pp. 73–77.

Сведения об авторе:

Малиновская Я.В. – аспирант программы «Искусствоведение и дизайн» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).
E-mail: yanamalin@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Malinovskaya Ya.V. – National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: yanamalin@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 29.09.2023;
одобрена после рецензирования 19.02.2024; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 29.09.2023;
approved after reviewing 19.02.2024; accepted for publication 15.02.2025.

Научная статья

УДК 75.041.5/7.041.5

doi: 10.17223/22220836/57/14

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ ИСПАНСКИХ КОЛОНИЙ XVII–XVIII СТОЛЕТИЙ

Анна Валентиновна Морозова¹, Валентина Захаровна Федоренко²

^{1,2} Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

² Российская академия художеств, Санкт-Петербург, Россия

¹ amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru

² junga1989@gmail.com; v.fedorenko@spbu.ru

Аннотация. Традиция создания детского портрета и его иконографические типы приходят в живопись испанских колоний из метрополии. В колониях были распространены семейные портреты, групповые и персональные детские изображения. К отдельным группам относят посмертные и погребальные портреты и вотивные изображения, созданные в честь исцеления ребенка от смертельной болезни. Художники новоиспанской живописной школы, в сравнении с другими испанскими колониями, создали больше всего детских портретов и сильнее всего были зависимы от испанского портрета.

Ключевые слова: портрет, дети, колониальная живопись, Испания

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00061. <https://rscf.ru/project/23-28-00061/>

Для цитирования: Морозова А.В., Федоренко В.З. Детский портрет в живописи испанских колоний XVII–XVIII столетий // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 168–183. doi: 10.17223/22220836/57/14

Original article

CHILDREN PORTRAIT IN THE 16TH–18TH CENTURIES SPANISH COLONIES PAINTING

Anna V. Morozova¹, Valentina Z. Fedorenko²

^{1,2} Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation

² Russian Academy of Arts, Saint-Petersburg, Russian Federation

¹ amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru;

² junga1989@gmail.com; v.fedorenko@spbu.ru

Abstract. The tradition of children portraits creating is formed in the New World under the influence of Spanish court portraiture. The colonial elites, led by viceroys, following the Madrid court, seek to perpetuate the memory of their family members. The first children portrait images appeared in the viceroyalties in the 17th century in religious compositions, in the 18th century, along with the flourishing of local portrait schools, the number of children images also grew. The colonial children portrait repeated the types of European, primarily Spanish portraits: family portraits with parents and children, group and personal children portraits, post-mortem and funeral portraits and votive images made in gratitude for the

miraculous healing of a child from a fatal illness. Just as in the art of the metropolis in the Spanish colonies, in creating group family portraits the iconographic model “a lo divino” was widely used – the image of a person was portrayed at the moment of prayer, the veneration of saints. The colonial portrait of the 17th–18th century in the field of composition repeated Spanish works, while the colonial masters, when were creating a portrait of the 18th century, could use the schemes of the Spanish court portrait of the late 16th–17th centuries. Colonial portrait schools were formed primarily in the capitals of the colonies – Mexico City, Lima and later Bogota, but also portraits were created in other major art centers such as Cusco or Quito. Most of the children portraits were created by artists from the capitals, who were more dependent on European models than the regional schools masters. In the New Spain children portraits in the 18th century, the influence of the Spanish court portrait and changing metropolis artistic tastes were most pronounced. Characteristic features of the children portraits national tradition in the Spanish colonies painting were the inclusion in the portraits of details related to the life of the colony, the bright color of the works and greater freedom in choosing a composition in comparison with Spain.

Keywords: portrait, children, colonial painting, Spain

Acknowledgements: The study was supported by a project from the Russian Science Foundation № 23-28-00061, <https://rscf.ru/project/23-28-00061/>

For citation: Morozova, A.V. & Fedorenko, V.Z. (2025) Children portrait in the 16th–18th centuries Spanish colonies painting. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 168–183. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/14

Открытие Нового Света и последовавшее за ним основание колоний превратили Испанию в «империю, над которой никогда не садится Солнце». Вице-королевства Новая Испания (1535), Перу (1542), Новая Гранада (1717) и Рио де ла Плата (1776) вплоть до завоевания своей независимости в первой четверти XIX столетия управлялись наместниками, вице-королями из метрополии и являлись одним из основных источников дохода испанской короны. После завершения конкисты практически одновременно начинаются два процесса: колонизации новых территорий и христианизации местного населения [1. С. 520]. Помимо миссионерских миссий, важную роль в распространении христианской веры играло изобразительное искусство. На местах бывших языческих капищ строились церкви, из метрополии привозились предметы религиозного искусства, по живописным образцам и гравюрам еще не умеющие читать индейцы учили Священное Писание. Художественные произведения прибывали в колонии на торговых судах из Севильи и Антверпена [2. Р. 104], но только ввозимых предметов искусства было недостаточно. Первые европейские мастера появились в Новом Свете уже со второй половины 1530-х гг. Они открывали свои мастерские и основывали гильдии, где обучали коренных жителей азам своего ремесла. Первая гильдия живописцев в вице-королевстве Новая Испания была открыта в Мехико в 1557 г. [2. Р. 81–84]. В отличие от Новой Испании, куда приезжали преимущественно испанские художники, в вице-королевстве Перу все первые прибывшие из Европы живописцы были итальянцами [3. Р. 74]. На протяжении всего испанского колониального периода религиозное искусство в странах Латинской Америки так и останется наиболее востребованным и широко распространенным, но вместе со становлением наций и появлением местных элит и буржуазии происходило утверждение светского жанра, в первую очередь портрета [4. С. 93–94]. Расцвет портретного искусства испанских колоний приходится на XVIII столетие, когда основными центрами художественного производства

выступали крупные города: Мехико, Лима, Гавана, Богота, Кито [5. Р. 53]. Основными заказчиками выступали двор вице-короля, стремившийся во всем соответствовать метрополии, высшее духовенство и университеты. В национальных музеях современных Мексики, Перу, Колумбии, Венесуэлы и других иберо-американских стран хранятся целые галереи портретов вице-королей, ранее украшавшие дворцы наместников и здания государственных институтов колоний. Эти художественные произведения нередко становились предметом исследований, среди которых необходимо выделить работы И. Родригес Мойя, обращавшейся к данной теме в разных контекстах [6, 7], в то время как детские колониальные портретные изображения XVII–XVIII столетий до сих пор остаются в тени портретов взрослых, несмотря на их иконографическое, композиционное и живописное разнообразие. Обобщение истории детского портретирования в испанских колониях, являющееся целью статьи, может не только дополнить картину развития портретного жанра в странах Латинской Америки, но и продемонстрировать специфику осмысления традиции испанского детского портрета другими живописными школами.

Анализируемая проблема остается малоизученной как в зарубежной, так и в отечественной историографии. Начиная с Филиппа Арьеса [8] и вслед за ним Ллойда Демоса [9], многие иностранные труды, посвященные детской тематике, концентрируются на месте ребенка в социуме, в них анализируются исторические, медицинские и психологические аспекты концепции «детства». В этом контексте для данного исследования интересны работы А.Д. Барригу Куэвас о восприятии детей в Мексике в пред-испанский и колониальный периоды [10]. Отдельные фактографические сведения об образах детских колониальных портретов встречаются в работах, посвященных искусству того времени [2, 3, 11], в монографиях и статьях о художниках [12], о типологии портретов [13] и школах портретирования [14]. Иконографические [15, 16], хрестоматийные [17] и тематические исследования [18] дают общее представление о развитии портрета в Испании и Новом Свете. В случае с русскоязычными исследованиями речь идет об обобщающих работах об искусстве стран Латинской Америки [19, 20], в которых встречаются имена крупных портретистов, и об исследованиях отдельных художественных школ [4, 21, 22], выполненных в разные годы сотрудниками сектора иберо-американского искусства Государственного института искусствознания, в которых большое внимание уделено религиозной живописи и архитектуре, а колониальный портрет рассматривается лишь в общих чертах. Вследствие этого данное исследование является первой попыткой комплексного анализа традиции создания детского портрета в испанских колониальных живописных школах XVII–XVIII вв., включающего в себя культурно-исторический подход и формально-стилистический анализ живописных образцов.

Изображение детских фигур в испанской колониальной живописи, как и в искусстве Испании, впервые появляется в картинах на религиозную тематику. Это были «святые дети», раннехристианские мученики Юстус и Пастор и пользовавшиеся особой популярностью в колониях иконографические типы «Ребенок-Иисус» и «Богородица с прялкой», в презентации которых детские фигуры могли изображаться в окружении местной флоры и в народных одеждах [2. Р. 60, 66–67]. В XVI в. живописные школы колоний еще только формировались, выполняя в основном клерикальный заказ. Ранние колони-

альные детские портретные изображения относятся к первой половине XVII столетия и также связаны с религиозной живописью. Портреты включены в такие произведения, как «Ангел-хранитель» из Музея национального искусства в Мехико (картина Луиса Хуареса (ок. 1585–1639), работавшего в Мехико между 1609 и 1639 гг.), в котором правую часть холста занимает фигура одетого по моде того времени мальчика с ярко выраженными портретными чертами [11. Р. 60]. Образцы детского колониального портрета встречаются в религиозных композициях, где детские фигуры трактуются в соответствии с так называемой иконографической моделью «*a lo divino*», использовавшейся для изображения донаторов, в которой портретируемый представлен в каком-либо божественном образе, обычно в момент молитвы. Интересным примером такого появления детского портретного изображения является «Поклонение волхвов» работы художника Николаса Энрикеса де Баргаса (1704–1790). По мнению исследователей, в центре композиции изображены фигуры двух коленопреклоненных мальчиков, сыновей вице-короля Новой Испании Педро де Кастро Фигероа-и-Саласара [2. Р. 166]. Новоиспанский художник Басилио де Саласара (первая половина XVII в.) также добавляет в композицию своей картины «Месса Святого Григория» 1645 г. (Оратория Святого Филиппа Нери, Гуанахуато) портретные изображения четырех детей [2. Р. 128; 12. Р. 55]. Фигуры двух мальчиков в нарядах служек включены в общую композицию на втором плане, в то время как фигуры девочек в левом нижнем углу приближены к краю холста. Взгляды всех детей обращены на зрителя. Судя по дорогим платьям и украшениям девочек, художник мог изобразить семейный портрет младшего поколения семьи заказчика.

Из религиозной живописи и изображений «*a lo divino*» развивается тип группового портрета с включением детских портретных изображений: семьи изображены в момент молитвы поклонения (исп. *devoción*) святым образам. Главы семейства в окружении разных поколений своей фамилии предстают коленопреклоненными перед живописным или скульптурным образом Девы Марии, Распятия или местно-почитаемого святого. Особую популярность эти композиции в вице-королевствах приобрели в XVIII столетии. Портрет семьи Фагоага-и-Ароскуэта (частная коллекция Консепсьон Обрегон Сальдивар де Валадес, Мехико) (рис. 1), написанный анонимным художником новоиспанской школы в 1730–1740-х гг., демонстрирует зрителю все благочестивое семейство перед образом, который был широко почитаем в Новой Испании – Богородицы Арансасу [13. Р. 121–122; 14. Р. 35; 23]. Младшие представители семьи Мария Исабела и Хуан Баутиста Теодоро написаны так же сдержанно и строго, как и взрослые, но их фигуры расположены рядом с их родителями, что может говорить о стремлении заказчика показать родительскую опеку. На парных портретах первого маркиза де Сельва Алегре, Хуана Пио де Монтуфар-и-Фрассо и его жены Росы де Ларреа-Сурбано (частная коллекция, Кито) новогранадской школы 1760-х гг. семейная пара изображена со своими детьми. Глава семейства представлен коленопреклоненным перед образом Непорочного зачатия с сыновьями Хуаном Пио и Педро [24], а супруга вместе с младшими Игнасио и Хоакином предстоят молящимися образу Девы Марии Розарии [25; 26. Р. 58]. Старшие дети изображены уже одетыми по мужской моде того времени, в то время как самый младший, Хоакин, – еще в детском

наряде с цветком в руках, что подчеркивает его невинность и чистоту. Авторство этих живописных произведений не установлено, но их композиционный строй говорит о том, что мастер повторил схемы, присущие испанскому придворному портрету, включив в композицию изображение картуша с именами портретируемых и датами их жизни. Появление в композициях картушей было характерно для дворянского портрета метрополии второй половины XVII столетия. Картуши и пояснительные надписи стали важным композиционным и смысловым элементом колониального портрета, который придавал образам не только мемориальный, но и дидактический характер. Святые образы, перед которыми изображены семейства, выбраны также неслучайно. Культ Богородицы Непорочного зачатия и местных богороднических типов был широко распространен и глубоко почитался колониальным обществом. В качестве еще одного примера семейного портрета «в момент молитвы» почитания святых образов можно привести картину перуанской школы 1767 г. «Молитва дона Мануэля де Салсеса и доньи Франсиски Инфанты» (Национальный музей изящных искусств, Сантьяго, Чили) с изображением по центральной композиционной оси скульптуры Богородицы Розарии из Помата и Ребенка-Иисуса [27. Р. 8–9; 28. Р. 45]. По правую руку от доньи Франсиски художник пишет дочь семейства Игнасию. Фигура дочери отличается от фигуры взрослой женщины лишь размером, в остальном, включая и портретные черты, она в точности повторяет модель матери.

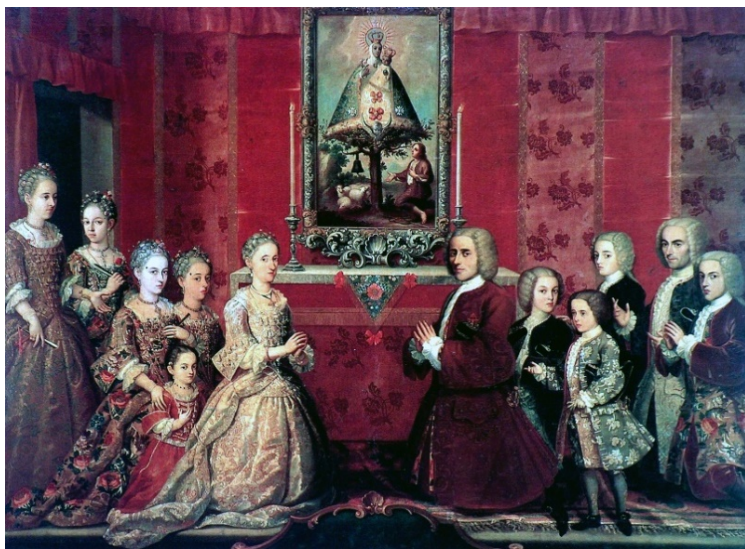


Рис. 1. Неизвестный художник. Портрет семьи Фагоага-и-Ароскуэта

Fig. 1. Unknown artist. Portrait of family Fagoaga Arozqueta

Групповые семейные портреты с изображением детей вместе с родителями относятся не только к иконографии «a lo divino» и поклонения святым образам. Новоиспанский художник Хосе де Пазс (1720–1790), ученик Николаса Энрикеса де Баргаса, пишет в 1774 г. портрет губернатора Оахака – Франсиско Антонио де Ларреа-и-Виторика с двумя сыновьями (Музей Америки, Мадрид) [29. Р. 151–152], в котором также отчетливо видна композиционная схема испанского придворного портрета XVII в.: отдельно стоящие

фигуры на переднем плане, на заднем – красный занавес и стол с золотыми часами, соседствующая с современной модой того времени. Из элементов, характерных для колониального портрета: по нижнему краю холста под изображением каждого портретируемого добавлена надпись с полным именем, титулом и датой рождения, из которых следует, что юношам должно было быть на момент создания портрета по пятнадцать-шестнадцать лет. Таким образом, художник запечатлел их совершеннолетие, которое наступало после достижения четырнадцати лет [30. Р. 24]. К концу XVIII столетия относится портрет Рамоны Антонии Муситу и ее двух дочерей работы также новоиспанского художника Хуана де Сазнса [2. Р. 234] (частная коллекция Энрике Конкуэра, Мехико), в котором уже чувствуется изменение вкуса заказчиков и влияние рококо и сентиментализма на трактовку портретных образов девочек. В то же время частично была сохранена архаичная композиционная схема – темный глухой фон с красным занавесом с правой стороны холста, контрастирующая со световоздушным пейзажем семейного сада с фонтанами.

Помимо семейных портретов с родителями в испанской колониальной живописи встречаются примеры детского группового портрета, относящиеся к иконографии «a lo divino». В монастыре клариссинок в Монфорте де Лемос хранится картина, созданная около 1672–1673 гг., «Богородица с пятью детьми Педро Антонио Фернандеса де Кастро» (рис. 2) [13. Р. 120–121; 31. Р. 147], написанная в Лиме неизвестным художником во время нахождения главы семейства в качестве вице-короля в Перу. Композицию произведения можно разделить по горизонтали на мир горний, с изображением Богородицы Непорочного зачатия, и мир дольний – групповой портрет детей вице-короля, которых осеняет божественное благословение и покровительство Девы Марии. По центральной оси на одной линии с фигурой Богородицы изображен младенец в люльке, младший сын Фернандеса де Кастро, его одежда украшена цветами – символом чистоты и амулетами, защищающими от болезней. С правой стороны представлены его старшие братья, в руках наследника жезл военачальника и пальмовая ветвь, с левой стороны изображены сестры с цветами в руках: лилией – символом невинности, и розой, отсылающей к местной перуанской святой Розе Лимской. Групповой детский портрет также мог быть выполнен в полностью светском жанре. В Музее национальной истории в Мехико хранится работа анонимного новоиспанского художника середины XVIII в. «Портрет детей семьи Мало» [3. Р. 415]. В соответствии с надписью в нижней части холста, в центре композиции на красной танкетке изображена донья Мариана Мичада Жозефа с характерными предметами времени – платьем с цветочным узором из тканей Манилы и веером в руках. По сторонам от нее расположены фигуры ее братьев Мигеля и Мануэля Анхела, которые положили руки на плечи девочки в родственном интимном жесте, сохраняя при этом строгую осанку взрослых. Один из братьев изображен в черном костюме кардинала, второй – в придворном светском наряде. Возможно, таким образом художником были переданы надежды родителей на будущее предназначение их отпрысков. Тканевые обои с узором на заднем фоне и натюрморт в правой части холста дополняют композицию, делая живописный образ более камерным.



Рис. 2. Неизвестный художник. Богородица с пятью детьми Педро Антонио Фернандеса де Кастро

Fig. 2. Unknown artist. Our Lady with five children by Pedro Antonio Fernandez de Castro

Начиная рассмотрение персональных детских портретов в испанской колониальной живописи, необходимо отметить, что сохранилось очень мало образцов XVII в., в основном речь идет о произведениях, относящихся к XVIII столетию. Из ранних образцов в частной коллекции хранится портрет Мануэлы Молины Москеира-и-де ла Баррера [32], при создании которого анонимный новоиспанский художник XVII в. использовал схему испанского придворного портретирования XVI – первой половины XVII столетия, схему, встречающуюся на детских королевских портретах кисти Алонсо Санчеса Коэльо, Пантохи де ла Круса и др. Девочка изображена в полный рост на темном глухом фоне, правой рукой она держится за спинку красного кресла, в левой у нее веер, таким образом, перед зрителем предстает маленькая серьезная дама. В коллекцию Бруклинского музея входит портрет трехлетней доньи Марии де ла Лус Падилья-и-Гомес де Сервантес [33], приписываемый Николасу Энрикесу де Баргасу. Произведение датируют около 1735 г. Оно также повторяет более ранние испанские композиционные схемы XVII в., однако деталей композиции становится больше: цветы в руках, небольшой столик с детской погремушкой и коралловой соской в серебряной оправе. В то же время девочка, как и Москеира-и-де ла Баррера, изображена как взрослая модница в платье на французский манер, с веером в руке и в дорогих украшениях. Одним из примеров портретных изображений мальчиков в XVII в. является работа 1695 г. кисти одного из главных портретистов Новой Испании того времени Николаса Родригеса Хуареса (1667–1734) – портрет Хоакина Мануэля Фернандеса де Санта Крус в возрасте четырех лет (Музей национального искусства, Мехико) (рис. 3). Анализируя композицию, можно сделать вывод, что художник был знаком с оригинальными образцами придворного портрета метрополии и, в частности, с портретами испанского короля Карлоса II периода регентства. Перспективно сокращающийся в глубину композиции шашечный пол, закрывающий один из углов холста занавес, стол с золотыми часами, шпага, депеша в руках – все это композиционные элементы изображения наследника престола, продолжателя

знатного рода. Во второй половине XVIII столетия в портретных композициях новоиспанских мастеров все заметнее становится влияние французской портретной школы, которое ранее коснулось испанского придворного портретирования в первой половине века. На портрете дочери графа дона Мигеля де Беррио – Марианны – из коллекции Национального банка Мексики явно видны особенности портретных работ французского мастера Жана Ранка (1674–1735), придворного портретиста испанского короля Филиппа V с 1723 по 1734 г. В отличие от Новой Испании, художники вице-королевства Перу более ярко демонстрировали в своих работах национальный колорит, притом они также использовали уже знакомые им схемы придворного испанского портрета, воспринятые, в первую очередь, через европейские гравированные изображения. Написанные ими детские портретные произведения за счет своей насыщенной палитры и любви к орнаментам больше соответствовали возрасту и характеру портретируемых, в отличие от степенных и гордых образов новоиспанцев. В фонде Национального музея Боготы находится интересный образец новогранадской портретной школы – портрет Хосе де Бергара-и-Аскарате в возрасте семи-восьми лет [34], который был написан, вероятнее всего, около 1694 г., но в дальнейшем живопись была обновлена по распоряжению его внука Фелипе де Бергара, о чем свидетельствует надпись на картуше, оформленном в виде листа бумаги. Фигура мальчика изображена на темном оливковом фоне, левую часть холста занимают занавес и стол с письменными принадлежностями, с края стола свисает раскрытый лист бумаги-картуша. Повторяя традиционные для Испании XVI – первой половины XVII в. композиции, новогранадские художники, как и новоиспанские и перуанские живописцы, использовали композиционные схемы портрета метрополии с отставанием в полвека – век.



Рис. 3. Н. Родригес Хуарес. Портрет мальчика Хоакина Мануэля Фернандеса де Санта Крус
Fig. 3. N. Rodríguez Juárez. Portrait of the Child Joaquin Manuel Fernandez de Santa Cruz

Колониальные художники, вслед за мастерами метрополии, могли получить заказ на создание детского портретного изображения в благодарность святым за чудесное исцеление ребенка от смертельной болезни. Эти небольшие votivные изображения (исп. *exvotos*), представлявшие божественное чудо, украшали домашние капеллы или передавались в церковь прихода заказчика [35. Р. 91–95]. В композицию таких изображений включали фигуру святого, которому воздавали молитву за исцеление, и картуши с описанием чуда. В трактовке портретируемых художники следовали испанским образцам XVI–XVII столетий.

Еще одним типом детских портретов в живописи испанских колоний, композиционно близким к детским votivным изображениям, является посмертный портрет. Данный тип портрета был распространен как в Испании, так и в ее вице-королевствах. Детская смертность была такой высокой, что зачастую единственной памятью о рождении и существовании ребенка выступали такого рода портретные изображения [36. Р. 158], особенно это касалось инфантов и детей потомственных дворян, которым была важна история своего рода. Распространенной традицией при создании посмертных детских портретов было представление портретируемого в одеяниях церковных орденов, подчеркивающих невинность и безгрешность ребенка и указывающих на наступление для него лучшей горней жизни. В частной коллекции антиквара, декоратора и писателя Даниэля Либсона в Мехико находится новоиспанский портрет XVIII столетия с изображением Хосе Хоакина де ла Энкарнасьон Пиментель-и-Биемпика в одеянии ордена кармелитов [37. Р. 95–96]. Дополнительные композиционные детали: плод граната в руках мальчика как символ надежды на Воскрешение, императорская цветочная корона, цветок – все эти элементы *vanitas* подчеркивают, что перед нами посмертный образ. К посмертным портретам некоторые ученые относят изображение новогранадской школы второй половины XVIII столетия Мануэля Бенансио Сиерральта-и-Мендиета в одежде монаха доминиканца (рис. 4) [38. Р. 40]. В данной работе композиционная схема испанского придворного портрета второй половины XVI – первой половины XVII столетия с отдельно стоящей фигурой на нейтральном фоне рядом с красным занавесом и столом также дополнена символами *vanitas*. Подростки на посмертных портретах могли быть изображены в светских костюмах, как при жизни. Художник-монах-августинец Мигель де Эррера создает в 1746 г. портретное изображение четырнадцатилетней Марии Жозефы Альдако-и-Фагоага спустя небольшой промежуток времени после ее смерти [7. Р. 70; 11. Р. 107]. Мастер изображает девочку в нарядном красном платье с цветком в руках в обстановке дворцовой комнаты, только надпись по нижнему краю холста дает понять зрителю, что перед ним усопшая. Помимо посмертных портретов были портреты погребальные, где детские фигуры были изображены на смертном одре. Погребальный портрет Мариано де Кардоно 1768 г. (Художественный музей в Сан-Антонио, Техас) (рис. 5) [3. Р. 400] демонстрирует композиционные и образные особенности таких произведений. По верхнему краю холста с правой стороны новоиспанский художник оставляет надпись о том, что Мариано умер в 1768 г. в возрасте десяти месяцев. Мальчик изображен лежащим в гробу в саване доминиканского ордена, окаймленном цветами, в цветочном венке и с бутоном в руках. Все эти детали должны были символизировать невинность

и чистоту ребенка. Общий драматический образ строится на контрастной игре черного и красного цвета. Детские погребальные изображения были распространены во всех испанских колониях, и в зависимости от статуса семьи композиции таких портретов могли как усложняться, так и быть более скромными, чем выше рассмотренный пример анонимного мастера вице-королевства Новая Испания.



Рис. 4. Неизвестный художник. Портрет Мануэля Бенансио Сьерральта-и-Мендиета

Fig. 4. Unknown artist. Portrait of Manuel Venancio Sierralta y Mendieta



Рис. 5. Неизвестный художник. Мариано де Кардони

Fig. 5. Unknown artist. Mariano de Cardono

В контексте истории развития традиции детского портрета в живописи испанских колоний необходимо отметить такое явление, как кастовая живопись: серии картин с изображением семейных пар из разных социальных групп с их потомством. Кастовая живопись стала особенно популярна в XVIII столетии, когда художники создавали серии из шестнадцати-восемнадцати жанровых картин, которые представляют не только художественную, но и этнографическую ценность, передавая быт колоний [2. Р. 373; 3. Р. 334; 11. Р. 19-20]. Трактовка детских образов на таких произведениях, в отличие от портретных изображений, была наиболее соответствующей возрасту детей и их характерному поведению. О популярности такого рода композиций говорит тот факт, что сохранились как такие блестящие образцы живописи, как работы Мигеля Кабреры (1695–1768) [39] или Кристобала Лосано (1705–1776) [2. Р. 372], одних из главных портретистов новоиспанской и перуанской живописной школы XVIII в.), так и произведения анонимных художников второго-третьего круга.

Рассматривая основные иконографические типы детских колониальных портретных изображений, можно констатировать, что их образные и композиционные особенности были восприняты от традиционных схем мадридской школы придворного портретирования. В первую очередь, образцы портретной школы метрополии входили в живописные коллекции назначенных из Испании вице-королей или представителей высшего духовенства. Известно, что в коллекции архиепископа Куско Мануэля де Мольинедо-и-Ангуло находился портрет испанского короля Карлоса II кисти личного королевского живописца Себастьяна Эрреры де Барнуэво [2. Р. 322]. Вместе с галереями исторических портретов в различных государственных институциях эти собрания выступали источником для освоения местными художниками основ испанского придворного портретирования. Помимо живописных портретных произведений, на территории колоний был распространен гравированный портрет, ввозимый из Фландрии и создаваемый в вице-королевствах [40. Р. 161–179], который также использовался мастерами для изучения его иконографии и заимствования композиционных приемов.

Подытоживая анализ детского портрета в живописи испанских колоний XVII–XVIII столетий, необходимо отметить, что иконографически он повторял все типы репрезентации детских образов в испанской живописи. Детские портретные изображения, выполненные по модели «a lo divino», включались как в религиозные композиции, так и были представлены на семейных групповых портретах, где все члены семьи были изображены в момент молитвы святым или в религиозной церемонии почитания святых образов. Портреты сыновей вместе с отцом транслировали идею продолжения рода и зачастую были сделаны в момент достижения подростками совершеннолетия, в то время как изображения матери с детьми носили более интимный, сентиментальный характер и выражали материнскую любовь и опеку над детьми. Создавались групповые и персональные портреты, на которых дети могли быть представлены под божественным покровительством, и портреты, на которых художники, изображая детей в одеяниях священнослужителей или придворных, выражали чаяния родителей касательно будущего своих отпрысков. Отдельные группы составляли вотивные изображения, запечатлевшие момент чудесного исцеления детей после смертельной болезни, и посмертные и по-

гребальные портреты, связанные с высокой детской смертностью и носившие не только мемориальный, но и сакральный характер. Говоря о формировании местных колониальных школ портретирования, в первую очередь нужно назвать столицы вице-королевств XVIII столетия, где был повышенный спрос на портреты со стороны двора вице-королей и городской элиты. Так, в Новой Испании это было Мехико, в Перу – Лима, в Новой Гранаде – Богота. В других колониальных городах, таких как перуанское Куско или новогранадское Кито, создавались детские портреты, более архаичные по композиционным решениям, но более свободные от испанских образцов в живописном и колористическом плане. До середины XVIII в. колониальные художники при создании своих произведений использовали испанские композиционные схемы XVI–XVII столетий. Однако начиная со второй половины XVIII столетия, особенно в новоиспанских образцах, становятся видны черты французской портретной школы, сильно повлиявшей на придворное портретирование метрополии с приходом на испанский престол династии французских Бурбонов. Постепенно абстрактные темные или оливковые фоны, на которых были представлены детские фигуры, сменяются на изображение помещений дворцов, появляется больше различных композиционных деталей. Мальчики и девочки на портретах одеты по последней взрослой моде, дочери из знатных домов всегда изображаются с украшениями и с веером в руках. Из деталей репрезентации конкретно детских портретных образов в композициях встречались погремушки, коралловые соски и амулеты. Характерной чертой колониального портрета, в том числе и детского, было включение в его композицию большого количества надписей с именами и историями жизни портретируемых, которые могли быть оформлены в виде картушей и листов бумаги, быть написанными по нижнему краю картины по белой полосе или на другом свободном месте на холсте. Детские портреты вице-королевства Новая Испания отличались тем, что на них можно было встретить предметы декоративно-прикладного искусства, включая ткани для нарядов, доставляемые в Мехико на манильских галеонах и пользовавшиеся популярностью у местного дворянства благодаря тому, что подчеркивали достаток своих владельцев. В живописном отношении ближе всего к испанской школе портретирования были новоиспанские мастера, в то время как перуанские и новогранадские художники, особенно школ Куско и Кито, приносили в свои произведения больше местного колорита и красок. В свете вышесказанного можно сделать заключение, что во всех колониях в равной степени были распространены все основные типы детских портретных изображений, пришедшие из Испании. Однако детские портреты, выполненные художниками из столиц испанских колоний, были больше зависимы от испанских портретных схем и в XVII – первой половине XVIII столетия местами дословно копировали мадридскую портретную школу. Можно предположить, что это было связано в том числе с фигурой самого заказчика. Среди двора вице-короля и городской элиты было много испанцев или потомков испанцев, которые стремились во всем следовать метрополии. Таким образом, художники столичных колониальных школ в течение XVIII столетия доводили свою технику до совершенства, но вынуждены были ориентироваться на живописные портретные образцы, ввозимые из Испании, в то время как для детских портретных изображений региональных колониальных школ, основанных также

на испанских образцах, среди мастеров и заказчиков которых, однако, были представители коренных народов, характерна большая свобода в выборе живописной манеры и композиционного решения.

Список источников

1. Ведюшкин В.А., Попова Г.А. История Испании. Т. 1: С древнейших времен до конца XVII в. М. : Индрик, 2012. 696 с.
2. *Painting in Latin America 1550–1820* / ed. by L.E. Alcalá, J. Brown. New Haven, London : Yale University Press, 2014. 479 p.
3. *Revelaciones: Las artes en América Latina 1492–1820* / compl. J.J. Rishel, S. Stratton-Pruitt. México : Fondo de Cultura Económica, 2007. 576 p.
4. Федосов Д.Г. Андские страны в колониальную эпоху. Религиозная и художественная картина мира. М. : КомКнига, 2006. 248 с.
5. Engel E.A. Artistic invention as tradition in the portrait painting of Late-Colonial Lima // *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2018. Vol. 40, № 113. P. 41–79.
6. Rodríguez Moya I. El retrato de la élite en Iberoamérica siglos XVI a XVIII // *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*. 2001. № 8. P. 79–92.
7. Rodríguez Moya I. La mirada del virrey iconografía del poder en la Nueva España. Castellón : Universitat Jaume I, 2003. 203 p.
8. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 1999. 415 с.
9. De Mause L. Historia de la Infancia. Madrid : Alianza, 1982. 471 p.
10. Díaz Barriga Cuevas A. La representación social de la infancia mexicana a principios del siglo XVI // *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones* / coord. S. Sosenski, E. Jackson Albarrán. México, Instituto de Investigaciones Históricas : Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. P. 23–62.
11. *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes Plásticas* / coord. R. Gutiérrez Viñuales, M.L. Bellido Gant. Granada : Universidad, 2005. 387 p.
12. Moyssén L.X. Basilio de Salazar: un pintor del siglo XVII // *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 1976. № 46. P. 49–57.
13. Rodríguez Moya I. Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos // *Norba: Revista de arte*. 2018. № 38. P. 109–131.
14. Rodríguez Moya I. La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente // *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición* / T. Pérez Vejo, M.Ya. Quezada. Mexico : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009. P. 26–47.
15. Estabridis Cárdenas R. Iconografía del poder en el Reino del Perú de 1750 al epílogo colonial: el retrato y la fiesta // *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional* / ed. I. Rodríguez Moya. Castellón : Universitat Jaume I, 2008. P. 117–144.
16. Rodríguez Moya I. Iconografía del Virrey Marqués de las Amarillas: retratos oficiales y alegóricos // *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional* / ed. I. Rodríguez Moya. Castellón : Universitat Jaume I, 2008. P. 145–172.
17. Checa Cremades F. Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600. Madrid : Catedra, 1988. 486 p.
18. Vargas Lugo E. Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana // *Anuario de estudios americanos*. 1981. № 38. P. 671–692.
19. Полевой В.М. Искусство стран Латинской Америки. М. : Искусство, 1967. 324 с.
20. Кириченко Е.И. Три века искусства Латинской Америки: конец XV – первая четверть XIX в. М. : Искусство, 1972. 143 с.
21. Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. М. : «Дмитрий Буланин», 2003. 308 с.
22. Тананаева Л.И. Очерки кубинского искусства XVI–XX веков. СПб. : Алетея, 2001. 301 с.
23. Curiel G. Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta // *Revista electronica «Imágenes» del Instituto de Investigaciones estéticas*. URL: https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imageno/ima_curiel03.html (дата обращения: 29.06.2023).
24. Marqués de Selva Alegre e hijos // ARCA. Arte colonial. URL: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/13537> (дата обращения: 29.06.2023).
25. Marquesa de Selva alegre e Hijos // ARCA. Arte colonial. URL: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/15270> (дата обращения: 29.06.2023).

26. Yépez Suárez S.P. Entre lo criollo y lo neoincásico: la vestimenta mujeril quiteña durante el Siglo de las Luces // Revista Sarance. 2021. № 46. P. 34–66.
27. Méndez Gómez S. Identidades afrodescendientes en el retrato familiar: un recorrido por la cultura visual transatlántica del s. XVII–XVIII // XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana. (2018), XXIII-102. URL: <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10498> (дата обращения: 29.06.2023).
28. Farriol R., Martínez J.M.. Arte en Chile: 3 miradas. Santiago : Andros Impresores, 2014. 105 p.
29. Arbeteta Mira L. Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada // Anales del Museo de América. 2007. № 15. P. 141–171.
30. Cobo Delgado G. Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política // Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. 2013. Vol. 25. P. 23–42.
31. Saez Gonzalez M. Los condes de Lemos y Peru: el virrey don Pedro Antonio Fernandez de Castro X cobde de Lemos // Anales del Museo de America. 2017. № 25. P. 140–152.
32. Manuela Molina Mosqueira y de la Barrera // ARCA. Arte colonial. URL: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/2572> (дата обращения: 29.06.2023).
33. Doña María de la Luz Padilla y Gómez de Cervantes // Brooklyn Museum. Open collection. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2826> (дата обращения: 29.06.2023).
34. José de Vergara y Azcarate // ARCA. Arte colonial. URL: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/16581> (дата обращения: 29.06.2023).
35. Cobo Delgado G. Una imagen por gratitud: exvotos de niños en la España del siglo XVIII // Meditaciones en torno a la devoción popular / coord. J.A. Peinado Guzmán, M. del Amor Rodríguez Miranda. Córdoba : Asociación «Hurtado Izquierdo», 2016. P. 89–113.
36. Rodríguez Moya I. Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica // Potestas: Religión, poder y monarquía. 2012. № 5. P. 155–191.
37. Cruz Lazcano V. Mortaja bendita: un hábito para la eternidad. Carmelitas descalzos y prácticas funerarias en Nueva España Borbónica // Prolija Memoria. Segunda época. 2018. № 2. P. 79–102.
38. Justo Estobaranz A. El clero se retrata: imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco // Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio / coord. C. López Calderón, M. de los Ángeles Fernández Valle, I/ Rodríguez Moya. 2013. Vol. 1. P. 31–50.
39. Navarro S. La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: la serie de castas de Miguel Cabrera (1763) // Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática / ed. José J. de Olañeta. Barcelona, 2017. P. 541–552.
40. Estabridis Cárdenas R. El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglo XVI al XIX). Fondo Editorial UNMSM, 2002. 343 p. URL: <http://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/book/38>. (дата обращения: 29.06.2023).

References

1. Vedyushkin, V.A. & Popova, G.A. (2012) *Istoriya Ispanii* [History of Spain]. Vol. 1. Moscow: Indrik.
2. Alcalá, L.E. & Brown, J. (eds) (2014) *Painting in Latin America 1550–1820*. New Haven, London: Yale University Press.
3. Rishel, J.J. & Stratton-Pruitt, S. (eds) (2007) *Revelaciones: Las artes en América Latina 1492–1820*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Fedosov, D.G. (2006) *Andskie strany v kolonial'nyu epokhu. Religioznaya i khudozhestvennaya kartina mira* [Andean Countries in the Colonial Era. Religious and Artistic Picture of the World]. Moscow: KomKniga.
5. Engel, E.A. (2018) Artistic invention as tradition in the portrait painting of Late-Colonial Lima. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 40(113). pp. 41–79.
6. Rodríguez Moya, I. (2001) El retrato de la élite en Iberoamérica siglos XVI a XVIII. *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*. 8. pp. 79–92.
7. Rodríguez Moya, I. (2003) *La mirada del virrey iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón: Universitat Jaume I.
8. Aries, F. (1999) *Rebenok i semeynaya zhizn' pri Starom poryadke* [Child and Family Life Under the Old Order]. Translated from French. Ekaterinburg: Ural University.
9. De Mause, L. (1982) *Historia de la Infancia*. Madrid: Alianza.

10. Díaz Barriga Cuevas, A. (2012) La representación social de la infancia mexicana a principios del siglo XVI. In: Sosenski, S. & Jackson Albarrán, E. (eds) *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*. México, Instituto de Investigaciones Históricas: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 23–62.
11. Gutiérrez Viñuales, R. & Bellido Gant, M.L. (eds) (2005) *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes Plásticas*. Granada: Universidad.
12. Moyssén, L.X. (1976) Basilio de Salazar: un pintor del siglo XVII. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 46. pp. 49–57.
13. Rodríguez Moya, I. (2018) Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos. *Norba: Revista de arte*. 38. pp. 109–131.
14. Rodríguez Moya, I. (2009) La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente. In: Pérez Vejo, T. & Quezada, M.Ya. (eds) *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 26–47.
15. Estabridis Cárdenas, R. (2008) Iconografía del poder en el Reino del Perú de 1750 al epílogo colonial: el retrato y la fiesta. In: Rodríguez Moya, I. (ed.) *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*. Castellón: Universitat Jaume I. pp. 117–144.
16. Rodríguez Moya, I. (2008) Iconografía del Virrey Marqués de las Amarillas: retratos oficiales y alegóricos. In: Rodríguez Moya, I. (ed.) *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*. Castellón: Universitat Jaume I. pp. 145–172.
17. Checa Cremades, F. (1988) *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600*. Madrid: Catedra.
18. Vargas Lugo, E. (1981) Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana. *Anuario de estudios americanos*. 38. pp. 671–692.
19. Polevoy, V.M. (1967) *Iskusstvo stran Latinskoy Ameriki* [Art of Latin American Countries]. Moscow: Iskusstvo.
20. Kirichenko, E.I. (1972) *Tri veka iskusstva Latinskoy Ameriki: konets XV – pervaya chetvert' XIX v.* [Three Centuries of Latin American Art: Late 15th – First Quarter of the 19th Century]. Moscow: Iskusstvo.
21. Tananaeva, L.I. (2003) *Mezhdru Andami i Evropoy* [Between the Andes and Europe]. Moscow: Dmitriy Bulanin.
22. Tananaeva, L.I. (2001) *Ocherki kubinskogo iskusstva XVI–XX vekov* [Essays on Cuban Art of the 16th–20th Centuries]. St. Petersburg: Aleteyya.
23. Curiel, G. (n.d.) *Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta*. [Online] Available from: https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/ima-go/ima_curiel03.html (Accessed: 29th June 2023).
24. ARCA. Arte colonial. (n.d.) *Marqués de Selva Alegre e hijos*. [Online] Available from: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/13537> (Accessed: 29th June 2023).
25. ARCA. Arte colonial. (n.d.) *Marquesa de Selva Alegre e Hijos*. [Online] Available from: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/15270> (Accessed: 29th June 2023).
26. Yépez Suárez, S.P. (2021) Entre lo criollo y lo neoincásico: la vestimenta mujeril quitense durante el Siglo de las Luces. *Revista Sarance*. 46. pp. 34–66.
27. Méndez Gómez, S. (2018) Identidades afrodescendientes en el retrato familiar: un recorrido por la cultura visual transatlántica del s. XVII–XVIII. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. XXIII-102. [Online] Available from: <http://coloquioscanariasamerica.casadelcolon.com/index.php/CHCA/article/view/10498> (Accessed: 29th June 2023).
28. Farriol, R. & Martínez, J.M. (2014) *Arte en Chile: 3 miradas*. Santiago: Andros Impresores.
29. Arbeteta Mira, L. (2007) Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada. *Anales del Museo de América*. 15. pp. 141–171.
30. Cobo Delgado, G. (2013) Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 25. pp. 23–42.
31. Saez Gonzalez, M. (2017) Los condes de Lemos y Perú: el virrey don Pedro Antonio Fernández de Castro X conde de Lemos. *Anales del Museo de América*. 25. pp. 140–152.
32. ARCA. Arte colonial. (n.d.) *Manuela Molina Mosqueira y de la Barrera*. [Online] Available from: <https://arca.unian-des.edu.co/obras/2572> (Accessed: 29th June 2023).
33. Brooklyn Museum. Open Collection. (n.d.) *Doña María de la Luz Padilla y Gómez de Cervantes*. [Online] Available from: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2826> (Accessed: 29th June 2023).

34. ARCA. Arte colonial. (n.d.) *José de Vergara y Azcarate*. [Online] Available from: <https://arca.uniandes.edu.co/ob-ras/16581> (Accessed: 29th June 2023).
35. Cobo Delgado, G. (2016) Una imagen por gratitud: exvotos de niños en la España del siglo XVIII. In: Peinado Guzmán, J.A. & del Amor Rodríguez Miranda, M. (eds) *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo.” pp. 89–113.
36. Rodríguez Moya, I. (2012) Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica. *Potestas: Religión, poder y monarquía*. 5. pp. 155–191.
37. Cruz Lazcano, V. (2018) Mortaja bendita: un hábito para la eternidad. Carmelitas descalzos y prácticas funerarias en Nueva España Borbónica. *Prolija Memoria. Segunda época*. 2. pp. 79–102.
38. Justo Estobaranz, A. (2013) El clero se retrata: imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco. In: López Calderón, C., de los Ángeles Fernández Valle, M. & Rodríguez Moya, I. (eds) *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Andavira Editora Santiago de Compostela. pp. 31–50.
39. Navarro, S. (2017) La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: la serie de castas de Miguel Cabrera (1763). In: de Olañeta, J.J. (ed.) *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de embleática*. Barcelona: [s.n.]. pp. 541–552.
40. Estabridis Cárdenas, R. (2002) *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglo XVI al XIX)*. Fondo Editorial UNMSM. [Online] Available from: <http://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/book/38> (Accessed: 29th June 2023).

Сведения об авторах:

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

Федоренко В.З. – инженер-исследователь кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета; главный научный сотрудник, научный руководитель Центра научных учреждений Российской академии художеств, Филиал Российской академии художеств в г. Санкт-Петербурге (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about authors:

Morozova A.V. – Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: kazakovagm@mail.ru

Fedorenko V.Z. – Saint-Petersburg State University, Russian Academy of Arts (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 18.07.2023;
одобрена после рецензирования 15.09.2024; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 18.07.2023;
approved after reviewing 15.09.2024; accepted for publication 15.02.2025.

Научная статья

УДК 7.046.3

doi: 10.17223/22220836/57/15

К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ, МЕСТЕ И ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ КАРТИНЫ «МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ, АРХАНГЕЛОМ ГАВРИИЛОМ И ЮНЫМ ИОАННОМ КРЕСТИТЕЛЕМ» ИЗ СОБРАНИЯ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Ольга Кузьминична Пичугина

*Уральский государственный архитектурно-художественный университет
имени Н.С. Алферова, Екатеринбург, Россия, opich2008@ya.ru*

Аннотация. Статья посвящена выявлению времени и места создания картины неизвестного итальянского художника из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Корректировочные записи, изменившие внешний облик персонажей, ограничили возможности применения стилистического анализа. Использование иконографических и технико-технологических методов исследования позволило предположить, что автором произведения является мастер миланской школы рубежа XV–XVI вв., близкий кругу последователей Леонардо да Винчи. Анализ содержания произведения позволил это подтвердить.

Ключевые слова: Италия, рубеж пятнадцатого и шестнадцатого веков, технология живописи, иконографический анализ, миланская школа

Для цитирования: Пичугина О.К. К вопросу о содержании, месте и времени создания картины «Мадонна с Младенцем, архангелом Гавриилом и юным Иоанном Крестителем» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 184–197. doi: 10.17223/22220836/57/15

Original article

TO THE QUESTION OF THE CONTENT, PLACE AND TIME OF CREATION OF THE PAINTING “MADONNA AND CHILD, ARCHANGEL GABRIEL AND YOUNG JOHN THE BAPTIST” FROM THE COLLECTION OF THE YEKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS

Olga K. Pichugina

*Ural State University of Architecture and Arts named for N.S. Alferov,
Ekaterinburg, Russian Federation, opich2008@ya.ru*

Abstract. The article is devoted to the study of a painting by an unknown Italian artist of the turn of the XV–XVI centuries from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. The abundance of corrective records has significantly distorted the visual appearance of the work, which made it difficult to use the stylistic method of research. The content of the painting has a complex multicomposed character, in which three directions are well read. The Virgin Mary is depicted as the Madonna Humilitas. An important place is given to the theme of Holy Kinship. Finally, the presence of the Archangel Gabriel associatively contributes to the transition to the doctrine of Immaculata Conceptionis through the

reference to the Annunciation. The latter suggests that the clients of the painting were influenced by the Franciscans.

An important feature of the painting's composition is the complex movement of the Child, identified in the Warburg Institute's database as a separate iconographic motif, Child wriggling. As a result of the search, a number of iconographic analogues have been compiled, allowing us to assume that at the turn of the 15th–16th centuries there was a brief iconographic tradition of depicting the infant Christ in the “Child wriggling” pose in Italian and, more broadly, European painting, which became widespread in Florence and Milan.

The technical and technological studies of the Ekaterinburg painting allowed us to get an idea of its layer-by-layer structure. It is painted on a wooden board. The ground is gypsum pads. The construction of the plastic form in the carnation areas was carried out on grey linings with light flesh-tone paint. In the final layers covered with golden glazes. Coloured draperies in the underpainting were executed with dense bright layers of paint and covered in the areas of halftones and shadows with pigmented glazes. These techniques were fundamentally different from the system of painting developed in Florence at the turn of the XV–XVI centuries, where undercoats were created in lighter tonality and in the final layers were covered with denser and brighter colours. Comparison with the technology of the Milanese masters, who were members of Leonardo da Vinci's entourage, has shown the complete identity of technical and technological methods. This makes it possible to assume with a high degree of accuracy that the Ekaterinburg Madonna was created in the workshop of a Milanese master close to Leonardo da Vinci's circle.

Keywords: Italy, turn of the fifteenth and sixteenth century, painting technology, iconographic analysis, Milanese school

For citation: Pichugina, O.K. (2025) To the question of the content, place and time of creation of the painting “Madonna and Child, Archangel Gabriel and young John the Baptist” from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 184–197. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/15

Результаты изучения картин старых мастеров в значительной мере определяются решением проблем, связанных с сохранностью произведений. Старинные картины проживают долгую жизнь, нередко связанную с тяжелыми испытаниями – неудовлетворительными условиями хранения, изменением формата в угоду сиюминутной моде, воздействием микроорганизмов и насекомых. Они подвергаются неминуемому старению, что со временем способствует появлению утрат, определяющих необходимость поновления живописи. В период, предшествующий развитию научной реставрации, корректирующие записи, выполнявшиеся нередко художниками «средней руки», могли исказить визуальный облик произведений почти до неузнаваемости. И тогда стилистический анализ – основа и главный инструментальный искусствоведа – практически теряет свою актуальность.

Разработанный в последней трети прошлого века комплексный метод, актуальный и в сегодняшних условиях, предполагает применение технико-технологических исследований в сочетании со стилистическим анализом. Если же стилистический анализ не может дать достоверных результатов, ситуация нередко сталкивается с особыми трудностями. В таких случаях возникает необходимость привлекать иные методы – исторические, иконографические, иконологические.

Именно такой пример являет собой картина неизвестного итальянского художника рубежа XV–XVI вв. «Мадонна с Младенцем, архангелом Гавриилом и юным Иоанном Крестителем» из собрания Екатеринбургского музея

изобразительных искусств¹ (рис. 1). В процессе работы проводились физико-оптические и химические исследования², применялись исторический, формальный и иконографический методы. На основе полученных данных появилась возможность уточнения времени и места создания картины и, соответственно, региональной художественной школы. Список привлеченной в ходе исследования литературы включал источники, относящиеся к апокрифическим евангельским текстам и наследию раннехристианских авторов, а также произведения современных исследователей – М. Баксендалла, П.В. Маиер, G.S. Macneil, A. Pascilini, A.G. Kroegel, B. Mottin. Важные данные были получены в процессе знакомства с иконографической базой института Варбурга. Техничко-технологическое исследование позволило отнести екатеринбургскую картину к итальянской школе рубежа XV–XVI вв.³



Рис. 1. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и архангелом Гавриилом. Рубеж XV–XVI вв. ЕМИИ

Fig. 1. Madonna with the Child, John the Baptist and Archangel Gabriel. The end of the XV – beginning of the XVI centuries. YMFA

¹ Инв. № 814. Картина написана на деревянной основе, собранной в щит, составленный из двух досок радиального распила размером 77,2 × 57,7 см. Толщина досок – 2,8 см. Правая доска шириной 28,3 см, левая – 29,4 см. Материал основы – древесина мягкой породы, предположительно липа. Место стыковки досок хорошо видно на рентгенограмме и просматривается в области изображения головы Мадонны.

² Рентгеновский, исследование в ультрафиолетовом диапазоне и под микроскопом, микрохимический.

³ Техничко-технологическое изучение екатеринбургской картины было выполнено в 2007 г. специалистами Московского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева. Возглавлявшая группу специалистов Т.В. Максимова провела анализ живописной фактуры и исследование под микроскопом, Т.С. Никитина осуществляла рентгенографию, В.И. Барсукова работала над подготовкой микрошлифов и фотосъемкой микропроб.

Изучение сохранности выявило многочисленные утраты и помытости на участках карнации и одежд, перекрытые корректирующими записями, что значительно изменило облик персонажей и исказило пластику голов и драпировок. Записи скрыли изысканность построения детских лиц, придав формам одутловатость. Наделили детские головы крупными «африканскими» носами и глазными яблоками, выпирающими из глазниц. О богатстве авторской моделировки можно отчасти судить по рентгенограммам, демонстрирующим деликатную работу в полутонах, построенную на тонкой вибрации светотеневых переходов. Учитывая обилие многочисленных корректировок, на данном этапе сложно составить объективное представление о стилистике работы. Однако отдельные участки живописи, например, пейзажные мотивы, не подвергшиеся тотальным записям, обнаруживают лаконичность и одновременно богатство колористического решения, сопряженное с умением обобщать и строить пластическую форму на основе убедительной конструктивной основы.

Коррективы в композицию вносились еще в связи с тем, что щит основы был, вероятно, подрезан слева по вертикали. Уменьшение ширины картины предположительно на 3–4 см заставило безвестного поновителя изменить положение ног архангела, что нарушило анатомическую логику построения фигуры. Но даже в этом измененном состоянии работа обращает на себя внимание хорошим состоянием деревянной основы, а также особой яркостью и плотностью живописи.

Обратившись к содержанию произведения, отметим, что включенные в него иконографические мотивы носят многосоставной характер. С одной стороны, изображение Мадонны, сидящей на низком подиуме или просто на земле с Младенцем, лежащим на материнских коленях, без сомнения можно отнести к варианту иконографического типа *Humilitas* – Смирение, известному в Италии с XIV в. и получившему распространение в XV столетии. В этот период тема смирения Богоматери многократно обыгрывалась в проповедях, предлагавшихся пастве [1. С. 71]. Мы встречаем этот мотив и в начале XVI в. в произведениях Джорджоне и Тициана¹. Мадонна в композиции *Humilitas* может быть изображена на нейтральном фоне или в пейзаже, изредка в окружении других персонажей, например, музицирующих ангелов, как в работе художника XV в. Доменико ди Бартоло, хранящейся в Сиенской национальной пинакотеке².

Вторым важным элементом содержания екатеринбургской картины является тема Святого Родства, получившая широкое распространение в итальянском искусстве в эпоху Ренессанса [2. Р. 79]. Сохранившиеся апокрифические тексты содержат сведения о родственных связях ряда евангельских персонажей. Упоминается, например, о близком родстве Христа, Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста [3. С. 17; 4. Р. 7]. Именно тема Святого Родства объясняет и отчасти обосновывает широкое распространение композиций с участием младенца Христа и юного Иоанна Крестителя в итальянской живописи XV–XVI вв. Изображение крохотного Иоанна, держащего

¹ Джорджоне. «Мадонна с Младенцем в пейзаже». 1503. Государственный Эрмитаж; Тициан. «Мадонна с Младенцем на фоне пейзажа с Товией и ангелом». 1535–1540. Королевская коллекция Великобритании. Лондон.

² 1433. Д., 93 × 60. Пинакотека. Сиена.

крест и бандероль с надписью «ECCE AGNUS DEI», как вестника Предопределения и грядущих страстей Христовых, находит место и в екатеринбургской картине.

И, наконец, третьим, стратегически важным смысловым полюсом исследуемого произведения является включение в композицию фигуры архангела Гавриила. Среди апокрифических текстов существуют предания, расширяющие представление о роли архангела в христианской истории. Так, из Жития Иоанна Крестителя, написанного монахом и исповедником четвертого века Серапионом Тмиутским, следует, что в пору раннего детства, будучи еще младенцем, Иоанн, оставшись сиротой, вел подвижническую жизнь в пустыне и ему покровительствовал архангел Гавриил [5. Р. 38]. Еще один апокрифический текст повествует о том, что при возвращении из Египта Святое Семейство проходило через пустыню и, однажды встретив младенца Иоанна, возможно, удостоилось лицезреть архангела, оберегавшего юного отшельника [3. С. 17; 2. Р. 81]. Можно предположить, что содержание екатеринбургской картины объединяет оба сюжета, и появление архангела не только уместно, но и способствует визуализации описанных выше событий.

Кроме того, изображение в композиции архангела Гавриила дополнительно прочитывается как обращение к еще одному смысловому уровню – теме Благовещения, актуальной для христианского сознания XV–XVI вв. [6. С. 294–300]. О Благовещении также напоминает изображение ниспадающего с небес золотого луча в левой верхней части композиции, олицетворяющее сошествие Святого Духа.

Визуальные намеки на события Благовещения направляли внимание зрителя рубежа XV–XVI вв. еще на один актуальный мировоззренческий аспект марианской темы – представление о непорочности Девы Марии, которая уже по таинству своего зачатия и рождения была неподвластна первородному греху. Этот аспект обозначался в латинской традиции термином *Immaculata Conceptionis* – Непорочное Зачатие [7. Р. 220–221]. Именно к этой теме адресует зрителя изображение белых лилий, помещенных в левой верхней части композиции¹. Тема *Immaculata* прочитывается в екатеринбургской работе благодаря еще одному иконографическому мотиву. Имеется в виду вертикальная лента полуразрушенной каменной кладки позади фигуры Мадонны, отсылающая зрителя к символике рождественской пещеры, в которой произошло таинство Боговоплощения, тесно связанное с концепцией непорочности Мадонны.

Формирование иконографии *Immaculata Conceptionis* завершилось уже в период позднего Ренессанса. В данном же случае с большой долей вероятности можно утверждать, что изучаемая картина представляет собой поисковый вариант зрительного воспроизведения темы и является своеобразной попыткой объединения известных иконографических мотивов для создания перекрестной сетки смыслов, демонстрирующих и утверждающих в итоге особую, незапятнанную природу девы Марии, способную силой своей чистоты вместить и выдержать возложенное на нее испытание – рождение Бога, Спасителя мира [8. Р. 193].

¹ О сложении иконографии *Immaculata Conceptionis* см.: [9].

В итальянской живописи рубежа XV–XVI вв. найдется немного композиций, включающих одновременное изображение Мадонны с Младенцем, юного Иоанна Крестителя и архангела Гавриила. И в первую очередь следует упомянуть «Мадонну в гроте» Леонардо да Винчи, написанную в Милане в 1483–1486 гг. по заказу Братства Непорочного Зачатия для церкви Сан Франческо Гранде. Можно предположить, что великий художник, следуя установкам заказчиков, предпринял попытку разработать целостное композиционное решение, основанное на сумме иконографических мотивов, включающих в себя идею *Immaculata*. Этот подход впоследствии могли заимствовать его современники.

Детали иконографии, выявленные в процессе исследования, открывают путь к определению направления поисков, связанных с екатеринбургской картиной. Уместно вспомнить, что концепция Непорочного Зачатия возникла в христианской церкви в восьмом–девятом веках и к XIII в. получила распространение в среде францисканского монашеского ордена. С другой стороны, она опровергалась монахами-доминиканцами, считавшими, что Дева исполнилась Святого Духа, находясь во чреве своей матери, так же, как и Иоанн Креститель. И это противоречие вызывало напряженные споры в среде теологов уже в XIII столетии. Актуализация темы произошла во второй половине XV в., когда в 1477 г. папа Сикст IV, францисканец, официально утвердил культ *Immaculata Conceptionis*, после чего был обозначен день празднования 8 декабря и разработана месса для этого праздника. И, соответственно, в художественной среде возникла настоятельная необходимость в разработке приемов визуализации доктрины [8. Р. 208]. Настойчивые попытки обратиться к концепции *Immaculata Conceptionis* в екатеринбургском произведении свидетельствуют, что заказчики изучаемой картины и ее автор с большой долей вероятности находились под влиянием францисканцев, а это может служить одним из указателей дальнейшего направления исследования.

Одной из главных особенностей композиции екатеринбургской картины является экспрессивное движение младенца Христа. Его голова и нижняя часть туловища обращены влево, а торс и правое плечо в резком скручивающем движении повернуты в противоположную сторону. Вытянутая правая рука держит крест, поднятый к голове Младенца юным Иоанном, а левая сжимает букетик белых цветов – символ крестных страданий [10. С. 68]. Взгляд младенца Христа изначально был обращен к фигуре архангела, что хорошо просматривается на рентгенограмме (корректирующие записи изменили направление взгляда). И это логически воспринимается как реакция на некий посыл, автором которого является архангел Гавриил. Очевидной реакцией на слова архангела является и жест Мадонны, который выделяется в отдельный иконографический мотив, интерпретируемый как выражение взволнованности и удивления: *Interrogatio* – Вопросение [1. С. 72]. Этот немой разговор с большой долей вероятности можно прочесть как символическую реакцию на благовещенский глас архангела: «Радуйся, Благодатная! Господь с тобою» [11. С. 134]. И здесь мы сталкиваемся еще с одной стороной ренессансного изобразительного языка – символическим значением движения, «кодированным языком жестов», о котором писал Майкл Баксендалл в своей монографии «Живопись и опыт в Италии XV века» [1. С. 89]. Пantomимика являлась важной иконографической составляющей живописного

языка, и нередко выразительное движение превращалось в отдельный мотив, распространявшийся от одного художника к другому как иконографическое заимствование, нередко оформлявшееся в иконографическую традицию.

Следует упомянуть, что изображение Младенца, запечатленного в уже знакомом энергичном скручивающемся движении, включено как отдельный иконографический мотив, именуемый «Child wriggling», в иконографическую базу Института Варбурга, крупнейшего европейского центра, занимающегося иконографическими и иконологическими исследованиями [12]. Отсюда представляется логичным рассматривать фигуру Младенца в изучаемой композиции, изображенную в экспрессивном скручивающемся движении, в качестве самостоятельного иконографического мотива.

Поиски позволили выявить существование целого ряда изображений Младенца, близких по характеру движения к екатеринбургской картине¹. Как правило, они встречаются в композициях, относящихся к европейской живописи конца XV – начала XVI в.² Это интимные изображения Мадонны с Младенцем в интерьере³ и сюжеты, связанные с темой Святого Родства⁴. Кроме того, существует ряд крупноформатных алтарных работ, исполненных для храмов⁵. Все они отличаются по стилистике и масштабу. Младенец может изображаться обращенным влево или вправо. Жесты рук, поворот головы, движение ног могут иметь индивидуальные отличия. Главное, что позволяет объединить все вышеперечисленные изображения в единый иконографический мотив, – резкое спиралевидное скручивающее движение торса, когда плечи, грудная клетка и руки изображаются в резком повороте от материнского тела вовне, а бедра и ноги слегка разворачиваются внутрь пространства картины, сохраняя в целом композиционную устойчивость детской фигуры.

¹ В процессе подготовки статьи было выявлено два десятка работ, включавших иконографический мотив «Child wriggling». Это произведения Франческо Наполетано, Марко д' Оджионо, Бернардино Луини, Джованни Анжело Мироволи да Сереньо, Андреа Соларио, Мариотто Альбертинелли, Джампетрино, Лоренцо ди Креди, Рафаэля, Филиппино Липпи, Дюрера, Йоса ван Клеве.

² Самой ранней в этом ряду является «Мадонна с Младенцем» Марко д' Оджионо. 1490. Д., т. 65,5 × 53,0. Auckland Art Gallery. Наиболее поздним – «Мадонна с вишнями», выполненная в мастерской Йоса ван Клеве в 1525 г. Д., м. 74,0 × 52,3.

³ Франческо Наполетано. «Мадонна Лиан». 1495. Д., м. Переведена с дерева на холст. 42,5 × 31,5. Milano, Castello Sforzesco; Марко д' Оджионо. «Мадонна с фиалками». 1495–1498. Х., м., (перевод). 57,1 × 42,5. Коллекция графини Nadia de Navarro, Glen Head (штат Нью-Йорк) и его же «Святое семейство», до 1549, высота 47 см, частная коллекция; Андреа Соларио. «Мадонна с гвоздикой». с. 1495. Д., темпера, м. 76 × 63. Пинакотекка Брера. Милан; Джампетрино. «Мадонна с вишнями». 1508–1510. Д., м. 64,8 × 49. Sotheby's New York, 27 January 2011, lot 137; его же «Мадонна с Младенцем» 1510–1515. Д., темпера, м., 27,1 × 20,6. Музей Польши-Пеццолли, Милан; Рафаэль. «Мадонна Бриджутера». 1507. Х., м. (перевод). 81 × 56. Нац. Галерея Шотландии. Эдинбург; Альбрехт Дюрер. «Мадонна с грушей». 1512. Д., м. 49 × 37. Музей истории искусств. Вена; Йос ван Клеве. «Мадонна с вишнями». До 1425. Д., м. 74,0 × 52,3. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; Бернардо де Конти. «Мадонна с Младенцем». До 1525. Д., м. 39,8 × 31,1. Сотбис. Май 2023. Лот 16.

⁴ Бернардино Луини. «Святое семейство с юным Иоанном Крестителем и Святой Анной». 1503–1506. Д., темпера, м. 118 × 92. Амброзиана. Милан; Рафаэль. «Мадонна Террануова». 1504–1505. 87 × 87. Государственные музеи Берлина.

⁵ Это «Алтарь Сфорци» кисти Джованни Анжело Мироволи да Сереньо. 1494–1495. Д., темпера, м. 230 × 165. Галерея Брера. Милан; Лоренцо ди Креди. «Мадонна с Младенцем, св. Юлианом и Николаем Мирликийским». 1494. Д., темпера, м. 163 × 164. Лувр; Мариотто Альбертинелли. «Мадонна с Младенцем, Св. Иеронимом и св. Зиновием. 1506. Х., м. 186 × 176. Лувр; Йос ван Клеве. «Поклонение волхвов». 1515. Д., м. 115 × 173. Музей Каподимонте. Неаполь; Марко д' Оджионо. «Мадонна с Младенцем на троне со св. Иеронимом, Бернардино Сиенским и Иоанном Капистрано». 1524. Х., м. (перевод). 146 × 148. Музей Diocesano di Milano.

В ходе исследования в процессе выявления иконографических аналогов подтверждение идентичности характера движения в ряде случаев осуществлялось путем реверсивного разворота изображения с помощью компьютерных программ. И тогда сходство пантомимики становилось очевидным. Пример такого сравнения приводится на рис. 2–4. Следует заметить, что в практике мастеров эпохи Ренессанса реальный разворот фигур мог осуществляться с помощью припорохов – спольверо, когда для получения зеркального изображения достаточно было при нанесении рисунка перевернуть картон изнанкой вверх¹.



Рис. 2. Джанпетрино. Мадонна с вишнями. 1508–1510. Sotheby's New York, 27 January 2011, lot 137

Fig. 2. Gianpetrino. Madonna with cherries. 1508–1510. Sotheby's New York, January 27, 2011, lot 137



Рис. 3. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и архангелом Гавриилом. Фрагмент

Fig. 3. Madonna with the Child, John the Baptist and the Archangel Gabriel. (Detail)

¹ Известно, что Рафаэль в ряде случаев активно пользовался приемом зеркального поворота фигур при иконографических заимствованиях у своих современников.



Рис. 4. Реверсивный поворот фигуры Младенца из композиции Джанпетрино «Мадонна с вишнями», демонстрирующий иконографический мотив «Child wriggling»

Fig. 4. Reverse turn of the figure of the Child from Gianpetrino's painting "Madonna with Cherries", showing the iconographic motif of "Child wriggling"

Приведенное выше перечисление произведений, в которых использовался иконографический мотив «Child wriggling», позволяет говорить о появлении на рубеже XV–XVI вв. кратковременной европейской иконографической традиции изображения младенца Христа, которая получила распространение в Италии и отзвуки которой проявили себя в Северной Европе – в Нидерландах и Германии¹. Из шестнадцати выявленных итальянских работ, входящих в этот ряд, одиннадцать выполнено миланскими мастерами и пять – флорентийскими. Предстояло выяснить, в каком из двух центров с большей степенью вероятности могла быть создана екатеринбургская картина.

Для ответа на этот вопрос был использован метод технико-технологического анализа, благодаря которому сформировалось представление о послойной структуре произведения и, соответственно, о технологии его создания. Сравнение технологических приемов миланских и флорентийских мастеров с технологией екатеринбургской работы позволило пролить свет на ее происхождение.

Изучение под микроскопом показало, что картина написана на белом толстом и рыхлом гипсовом грунте. Пластическое построение карнации у всех персонажей выстраивалось по следующей схеме: в границах силуэта предварительно по грунту наносилась подкладка серого тона. При изображении карнации Девы Марии, Младенца Христа и юного Иоанна Крестителя она выполнялась с примесью голубого пигмента (азурита) и получила легкий голубовато-серый оттенок. Построение формы лица осуществлялось поверх серой подкладки с использованием плотной кроющей красочной массы розовато-телесного цвета, включающей свинцовые белила, киноварь и красный органический пигмент. Тональные переходы на участках полутонов и теней

¹ Выявлено пять работ.

достигались путем постепенного уменьшения толщины красочного слоя. При утончении розовато-телесной краски начиналось ее оптическое взаимодействие с нижней серой подкладкой и возникали холодноватые полутона и тени. Сверху в завершающих слоях по ним прокладывались золотисто-коричневые лессировки, придающие теням и полутонам теплую коричневатую тональность. Губы персонажей под слоем корректирующих записей исполнены тонким слоем розоватой красочной смеси, состоящей из белил и красного органического пигмента. Сверху проложена лессировка красным лаком.

Живопись одежд также выполнена послойно. Подмалевки создавались плотными насыщенными по цвету кроющими красочными слоями и завершались цветными лессировками. Красное платье Мадонны в подмалевке в светах выполнено кроющим слоем красного пигмента с добавлением белил. Поверх проложена лессировка красно-малиновым лаком. В тенях лессировки превращались в плотный слой густой заливки, тональность которой достигалась добавлением в смесь черного органического пигмента.

Подкладка плаща Мадонны написана по розовато-сиреневому подмалевку, состоящему из смеси красной органики и синего пигмента. Полутона, формирующие форму складок, выстраивались путем изменения соотношения красного и синего компонентов в составе смеси. Света выполнялись с помощью добавления белил в красочную смесь. Поверх подмалевка на участках светов в завершающем слое нанесена оранжевая лессировка насыщенного цветового тона. Темные тени пролессированы черными и коричневыми лаками.

Одежда Архангела Гавриила имеет подмалевок густо зеленого цвета, содержащий яр-медянку с примесью свинцовых белил. Света на складках ткани выполнены рельефно кроющей желтоватой краской, содержащей белила в смеси с желтым пигментом. Поверх нанесена золотистая лессировка. В тенях зеленая краска покрыта темно-коричневой лессировкой, создающей более густой насыщенный зеленый тон.

Следует подчеркнуть, что на участках цветных драпировок подмалевки выполнялись плотными слоями краски насыщенного цветового тона, а в завершающих слоях в моделировке формы полутонов и теней большую роль играли цветные лессировки. Света прокладывались плотным слоем краски с примесью свинцовых белил. Таким образом, ряд стилистических особенностей наряду с технико-технологическими характеристиками, включая объемно-пластическое и композиционное решение, конструкцию и материал основы, структуру живописи, основанную на оптических методах получения цветовых тонов, и использованные пигменты дают возможность подтвердить принадлежность работы итальянской художественной школе и предположительно отнести произведение к периоду рубежа XV–XVI вв. Вместе с тем следует учесть, что приемы моделировки, используемые в рассматриваемом произведении, отличаются рядом неординарных черт. Среди них особо обращают на себя внимание кроющие подмалевки насыщенного цветового тона, завершенные цветными лессировками, что не является ординарной практикой, распространенной в центральной Италии, в том числе во Флоренции, в рассматриваемый период. Обычно применяемая и широко распространенная технология в этих регионах может быть проиллюстрирована на примере одной из ранних работ Рафаэля, относящейся к флорентийской школе и созданной до переезда художника из Флоренции в Рим в 1508 г. Речь идет об «Ор-

леанской мадонне», хранящейся в настоящее время в музее Конде во Франции¹. В этот период молодой мастер применял технико-технологические приемы, усвоенные в мастерской Перуджино. Окончательное колористическое решение достигалось работой по нижнему значительно более светлому слою подмалевка насыщенными по цветовому тону красочными смесями [13. Р. 9–10, 14]. Этот же метод описывал итальянский теоретик и знаток искусства Джованни Баттиста Арменини в своем трактате «Истинные правила живописи», изданном в 1587 г. Арменини утверждал, говоря о послойном методе создания картин: «...для того, чтобы цвета сохранялись свежими, мягкими и яркими... сначала нужно положить светлые цвета, затем темные или красные» [14. Р. 166]. Следует учесть, что трактат Арменини являлся обобщением живописной практики тосканских мастеров и выполнял роль своеобразного «учебника», предназначенного для молодых художников.

Таким образом, технология создания исследуемой работы, основанная на использовании плотных, насыщенных по цвету подмалевков, завершенных цветными лессировками, составляла одну из основных технологических особенностей, выведших ее за рамки не только флорентийской и тосканской художественной школы, но и живописной практики центральной Италии в целом.

Среди одиннадцати выявленных работ миланских мастеров все, исключая алтарь Сфорци, относящийся кисти Джованни Анжело Морофоли да Сереньо, были выполнены мастерами, входящими в круг учеников или последователей Леонардо да Винчи, сложившийся в период пребывания мастера в Милане с 1482 по 1499 г. Поэтому было проведено сравнение технологии создания екатеринбургской работы с живописным методом миланских последователей Леонардо. Учитывая, что наиболее точное иконографическое совпадение выявлено с работами Джампертино, в качестве объекта сравнения были привлечены работы именно этого мастера.

На основе опубликованных данных о технологии двух картин Джампетрино, хранящихся в Лондонской национальной галерее, можно следующим образом описать технологию художника [15]. Пластическая форма на участках карнации в работах Джампетрино строится слоем светлой краски по серой подкладке, нанесенной в границах рисунка [15. Р. 10]. Этот светлый слой варьируется по толщине и, соответственно, по тону, формируя зону полутонов. Тени покрываются темными пигментированными лессировками, которые считаются отличительной особенностью миланской живописной техники [15. Р. 10].

Цветные участки в подмалевке выполняются плотными красочными смесями насыщенной цветовой тональности. Например, красная одежда в картине «Христос, несущий свой крест» имеет темный красно-коричневый подмалевок, состоящий из киновари, красной охры с добавлением черной органики. Поверх проложены темно-красные лессировки [15. Р. 9–10].

Сероватые или слегка коричневатые подкладки, нанесенные в пределах рисунка на участках карнации, плотные и насыщенные подмалевки и лессировки, выполненные пигментированными глазуриями, являются характерными особенностями, присущими миланской живописи круга леонардовских. Более

¹ 1505–1507. Д., темпера, масло. 29 × 21.

того, использование серых подкладок составляет ключевую часть живописного метода самого Леонардо да Винчи и хорошо прослеживается в его незаконченных работах¹ [15. Р. 14]. Вышеперечисленные особенности технологии явно обнаруживают себя в «Мадонне с Младенцем, архангелом Гавриилом и Иоанном Крестителем» из собрания ЕМИИ. Это позволяет с высокой степенью вероятности утверждать, что картина была создана в мастерской миланского мастера, возможно, последователя Леонардо на рубеже или в самом начале XVI в.

Этот вывод хорошо соотносится с вышеперечисленными положениями, касающимися содержания картины. Стремление автора и, конечно же, заказчиков направить внимание зрителя к теме Immaculata Conceptionis можно связать со сведениями о необычайно высокой актуальности этой темы в Милане на рубеже XV–XVI вв. [16. Р. 33–34]. Именно здесь противостояние доминиканцев и францисканцев приняло особенно острый характер в связи с проповеднической деятельностью доминиканского викария Винсенто Банделли, издавшего в 1475 г. гневную диатрибу, направленную против иммакулистов, вызвавшую волнения по всей Италии и потребовавшую вмешательства папы. Для противостояния обвинениям в ереси францисканцами в Милане в 1578 г. было создано Братство Непорочного Зачатия и построена часовня в самой большой и старой францисканской церкви в Милане – Сан Франческо Гранде, над запрестольным образом которой работал Леонардо в 1483–1506 гг. Можно с высокой степенью вероятности предположить, что в этот период в Милане заказы на небольшие домовые иконы на тему Immaculata были распространены достаточно широко и художники активно использовали реализованную великим мастером концептуальную идею в своих композициях. В мастерской кого из миланских художников могла быть создана екатеринбургская картина, пока сказать трудно. Работа в этом направлении может принести новые интересные результаты.

Список источников

1. Баксендалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. М. : V-A-C Press, 2019. 264 с.
2. Wagner N. Leonardo's Virgin of the rocks: the history, the mystery, and the museums' considerations of the two paintings // History Theses. State university of New York college at Buffalo. 2011. № 5. URL: https://digitalcommons.buffalostate.edu/history_theses/5 (дата обращения: 18.06.2021).
3. Иоанн де Каулибус (Псевдо-Бонавентура). Размышления о жизни Христа. М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. 312 с.
4. Vuong L.C. The Protoevangelium of James. Eugene. Oregon : Wipf and Stock Publishers, 2019. 29 p.
5. Macneil G.S. San Giovannino: The Boy Baptist in Quattrocento Italian Art / Thesis submitted in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) Department of Art History and Film Studies, University of Sydney, Australia. 2013. 249 p.
6. Воразинский И. Золотая легенда. М. : Изд-во Францисканцев, 2022. Т. 1. 620 с.
7. Porcella M.F. Fondamenti teologici dell'iconografia dell'Immacola e alcune esemplificazioni nell'arte sarda. P. 213–259. URL: [Fondamenti_teologici_dell'iconografia_pdf](#) (дата обращения: 17.04.2022).
8. Kroegel A.G. The Dispute over the Immaculate Conception by Guillaume de Marcillat at the Gemäldegalerie, Berlin // Gifts in Return: Essays in Honour of Charles Dempsey. Toronto : Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2012. P. 193–233.

¹ Поклонение волхвов, Уффици и Кающийся Св. Иероним, Пинакотекa Ватикана.

9. Buffer Th., Horner B. The Art of the Immaculate Conception // *Marian Studies*. 2004. Vol. 55. P. 184–211.
10. Мауер П.В. Западноевропейские источники иконографии «Плоды страданий Христовых»: «Живой крест» и «Древо жизни» в русской иконописи // *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2015. Вып. 3 (19). С. 52–80. doi: 10.15382/sturV
11. Господа нашего Иисуса Христа Святое Евангелие от Матфея, Марка, Луки и Иоанна. СПб.: Синодальная типография, 1894. 425 с.
12. The Warburg Institute Iconographie Database. Virgin and Child. Child wriggling. URL: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=14&cat_2=61&cat_3=24 (дата обращения: 04.10.2021).
13. Mottin B. Raphael au muse Conde: quelques resultants d'un examen sous l'angle du laboratoire // *Bulletin des Amis du Musée Condé*. 2005. № 62. P. 4–15.
14. De veri Presetti della Pittura di M.Gio. Battista Armenino da Faenza. Milano: Dalla tipografia di Vincenzo Ferrario, 1820. 312 p.
15. Keith L., Roy A. Giampetrino, Boltraffio and the Influence of Leonardo // *National Gallery Technical Bulletin*. 1996. Vol. 17. P. 4–19.
16. Gregory J.F. Leonardo's Paris Virgin of the Rocks // *Artibus et Historiae*. 2020. № 82. P. 25–72.

References

1. Baxandall, M. (2019) *Zhivopis' i opyt v Italii XV veka: vvedenie v sotsial'nyy istoriyu zhivopisnogo stilya* [Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: An Introduction to the Social History of Picturesque Style]. Translated from English. Moscow: V-A-C Press.
2. Wagner, N. (2011). Leonardo's Virgin of the rocks: the history, the mystery, and the museums' considerations of the two paintings. *History Theses. State University of New York College at Buffalo*. 5. [Online] Available from: https://digitalcommons.buffalostate.edu/history_theses/5 (Accessed: 18th June 2021).
3. John de Caulibus (Pseudo-Bonaventure). (2011) *Razmyshleniya o zhizni Khrista* [Reflections on the Life of Christ]. Moscow: St. Thomas Institute of Philosophy, Theology, and History.
4. Vuong, L.C. (2019) *The Protoevangelium of James*. Eugene, Oregon: Wipf and Stock Publishers.
5. Macneil, G.S. (2013) *San Giovannino: The Boy Baptist in Quattrocento Italian Art*. Thesis submitted in fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) Department of Art History and Film Studies, University of Sydney, Australia.
6. Voraginsky, I. (2022) *Zolotaya legenda* [The Golden Legend]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo Frantsiskantsev.
7. Porcella, M.F. (n.d.) *Fondamenti teologici dell'iconografia dell'Immacolata e alcune esemplificazioni nell'arte sarda*. pp. 220–221. [Online] Available from: https://Fondamenti_teologici_dell_iconografia_pdf
8. Kroegel, A.G. (2012) The Dispute over the Immaculate Conception by Guillaume de Marcillat at the Gemäldegalerie, Berlin. In: Schlitt, M. (ed.) *Gifts in Return: Essays in Honour of Charles Dempsey*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies. pp. 193–233.
9. Buffer, Th. & Horner, B. (2004) The Art of the Immaculate Conception. *Marian Studies*. 55. pp. 184–211.
10. Maier, P.V. (2015) Zapadnoevropeyskie istochniki ikonografii "Plody stradanii Khristovykh": "Zhivoy krest" i "Drevo zhizni" v russkoy ikonopisi [Western European sources for the iconography of the Fruits of Christ's Suffering: The Living Cross and the Tree of Life in Russian Iconography]. *Vestnik PSTGU Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*. 3. pp. 52–80. DOI: 10.15382/sturV
11. Anon. (1894) *Gospoda nashego Iisusa Khrista Svyatoe Evangelie ot Matfeya, Marka, Luki i Ioanna* [Our Lord Jesus Christ The Holy Gospel of Matthew, Mark, Luke and John]. St. Petersburg: Sinodal'naya tipografiya.
12. The Warburg Institute Iconographie Database. (n.d.) *Virgin and Child. Child Wriggling*. [Online] Available from: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=14&cat_2=61&cat_3=24. 12.10.2021
13. Mottin, B. (2005) Raphael au muse Conde: quelques resultants d'un examen sous l'angle du laboratoire. *Bulletin des Amis du Musée Condé*. 62. pp.4–15.

14. Armenino Battista da Faenza. (1820) *De veri Presetti della Pittura*. Milan : Vincenzo Ferrario Printing House.

15. Keith, L. & Roy, A. (1996) Giampetrino, Boltraffio and the Influence of Leonardo. *National Gallery Technical Bulletin*. 17. pp. 4–19.

16. Gregory, J.F. (2020) Leonardo's Paris Virgin of the Rocks. *Artibus et Historiae*. 82. pp. 25–72.

Сведения об авторе:

Пичугина О.К. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного текстиля Уральского государственного архитектурно-художественного университета имени Н.С. Алферова (Екатеринбург, Россия). E-mail: opich2008@ya.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Pichugina O.K. – Ural State University of Architecture and Arts named for N.S. Alferov (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: opich2008@ya.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 15.08.2023;
одобрена после рецензирования 25.06.2024; принята к публикации 15.02.2025.*

*The article was submitted 15.08.2023;
approved after reviewing 25.06.2024; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 78.06, 78.07

doi: 10.17223/22220836/57/16

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ЛИДИИ ВЛАДИМИРОВНЫ МЯСНИКОВОЙ

Мария Игоревна Рыбалова

*Новосибирский государственный университет, Новосибирск, Россия,
maria.rybalova@gmail.com*

Аннотация: Работа посвящена описанию принципов педагогической деятельности народной артистки СССР, певицы Л.В. Мясниковой. Были обнаружены ранее не известные широкой публике аудиозаписи арий и романсов в ее исполнении. Особенности педагогической деятельности певицы неотделимы от ее творческого подхода к исполнению партий и подготовке ролей на сцене и камерно-концертной деятельности: индивидуальное прочтение каждой партии, воплощение жизненной правды на сцене, совершенная вокальная техника, пение сердцем.

Ключевые слова: вокал, вокальная педагогика, музыкальный вкус, индивидуальный подход, репертуар, динамические оттенки, филировка, дикция, свобода дыхания, мировоззрение

Для цитирования: Рыбалова М.И. Вокальная педагогика Лидии Владимировны Мясниковой // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 198–212. doi: 10.17223/22220836/57/16

Original article

VOCAL PEDAGOGY OF LIDIA VLADIMIROVNA MIASNIKOVA

Maria I. Rybalova

Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation, maria.rybalova@gmail.com

Abstract. The aim of the study is to identify and describe pedagogical principles of L.V. Myasnikova. We try to generalize scattered memories of her pupils and colleagues and, on this basis, deduce methodological principles she used in the work with her pupils. The novelty and topicality of the work is due to the small number of works on pedagogical activities of L. Myasnikova and the lack of methodical publications by L. Myasnikova. The study is also based on new materials and interviews gotten by the author with people who knew Lydiya Vladimirovna in her life on and out of the stage. Rare audio recordings of arias and romances not previously known to the general public are discovered, as well as a complete list of works performed by Lydiya Vladimirovna is established. Peculiarities of pedagogical activities of L. Myasnikova are not separated from her creative approach to performing parties and preparing roles for the stage and chamber concerts.

It should be noted that L. Myasnikova was certainly an unusually gifted creative person, talented teacher, artist, singer. She performed almost all possible parts for mezzo-soprano written by Russian, foreign and Soviet composers. Each stage image created by her strikes with its power, full-blooded feelings, depth of experience and authenticity of character and destiny of the character. Only a single person with extraordinary strength of spirit can with such self-giving, so vivid and original embody artistic images on the stage. This approach to creativity can also be seen in pedagogical activities of the great Siberian singer.

The technical perfection of vocal performance was not the only goal of her performance and teaching, the artist should convey to listeners his feelings from the heart. Myasnikova knew

all the technical means that help in this singer, but she always sang from the heart, giving herself to the audience. The spiritual power that she gave her heroines, the emotions that she lived on stage, sometimes seem to be on the verge of human, artist, singer. And only she possessed such simplicity, truthfulness, power. It is impossible to teach this, it is nature – the strength of the spirit and the body. In her skills she remained unsurpassed and unique.

Keywords: vocals, vocal pedagogy, musical taste, individual approach, repertoire, dynamic shades, philharmonic, diction, freedom of breathing, worldview

For citation: Rybalova, M.I. (2025) Vocal pedagogy of Lidia Vladimirovna Miasnikova. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 198–212. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/16



Рис. 1. Л.В. Мясникова в партии графини в опере В. Мурадели «Октябрь»

Fig. 1. Lydia Myasnikova as Countess in the opera V. Muradeli “October”

Данная работа посвящена великой сибирской певице, народной артистке СССР Лидии Владимировне Мясниковой, принципам ее педагогической деятельности. Это имя много значит для знатоков вокального искусства. Лидия Владимировна – заслуженная артистка РСФСР (1951), народная артистка РСФСР (1955), народная артистка СССР (1960), награждена орденом Трудового Красного Знамени (1967), является почетным гражданином Новосибирска (1983), не раз избиралась в депутаты областного Совета трудящихся. Эти награды лишь отчасти отражают ту всенародную любовь, которую Л.В. Мясникова заслужила своим многолетним творчеством в Новосибирском оперном театре, на различных концертных площадках в разных городах. Те, кто лично слышал эту певицу, до сих пор помнят ее голос, способный выразить мельчайшие оттенки чувств человека, всю палитру эмоций человека, глубину переживаний, силу характера ее героинь, духовную мощь самой Лидии Владимировны.

Репертуар Л.В. Мясниковой был достаточно разнообразен, за годы работы в театре она спела около 25 партий. Среди них заглавные роли для меццо-сопрано в операх «Кармен», «Трубадур», «Дон Карлос», «Пиковая дама», «Царская невеста» и во многих других. Лидия Владимировна не боялась экс-

периментов. Активно принимала участие в постановках опер композиторов XX в. Среди ее лучших ролей – Дьячиха из оперы Л. Яначека «Ее падчерица», Аксинья в «Тихом Доне» Л. Дзержинского.

С 1967 г. началась преподавательская деятельность Лидии Владимировны в Новосибирской государственной консерватории. В Большом театре Сибири (как иногда называют Новосибирскую оперу) певица работала до 1982 г. После окончания сценической деятельности еще почти 30 лет (до 1997 г.) она преподавала в консерватории, закончив педагогическую деятельность в 86 лет. Начинала она с уроков камерного пения, затем стала преподавать сольное пение, в 1981 г. получила ВАКовский диплом профессора [1]. Талантливый педагог, она воспитала более 40 профессиональных певцов, ее ученики работают в музыкальных театрах, филармониях, преподают в учебных заведениях музыкального профиля в разных городах России и в других странах. Среди них и народные артисты (Т. Агапова, Т. Логунова, Н. Чигирева), и заслуженные артисты (Л. Шаляпина), и успешные певцы и научные работники (М. Юкечева, Б. Шеховцов, Н. Калугина).

Наиболее полный труд о жизни и творчестве Лидии Владимировны – монография Н.И. Головневой «Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность» [2], в которой собраны воспоминания самой певицы, ее друзей, коллег и учеников, отзывы дирижеров, письма зрителей, поклонников ее таланта. Лидии Владимировне посвящено большое количество интернет-публикаций на сайтах, посвященных музыкальной культуре Сибири [3–9] и истории Новосибирского театра оперы и балета [10, 11], ее имя включено в энциклопедические издания о театре и музыке [12, 13].

В работе использованы также новые материалы: воспоминания людей, близко общавшихся с Лидией Владимировной (О.А. Миндолина, В.А. Миндолин), интервью с ее ученицей Л.А. Шаляпиной (прил. 1, 2), ранее не известные широкой публике аудиозаписи с пластинок были обнаружены на интернет-портале «Погружение в классику» [14].

Изучение принципов вокальной педагогики Л.В. Мясниковой представляет определенную сложность, так как она не оставила каких-либо методических публикаций. На заседаниях кафедры Л.В. Мясникова читала доклады на педагогические темы («Приемы выработки *piano* и филировка звука», «О работе со студентами вокального факультета», «Работа с женскими голосами в высоком и низком регистрах»), но даже их рукописи не сохранились. Поэтому эта информация взята из других источников – воспоминания учеников, коллег по преподавательской деятельности, а также из «Методической записки», составленной Н.И. Головневой на основе отчетов Л.В. Мясниковой в связи с ее переизбранием на должность. Они доступны для ознакомления, хранятся в личном деле Лидии Владимировны [1] в архиве НГК им. М.И. Глинки.

Педагогические принципы Л.В. Мясниковой, как и вокальное и актерское мастерство, были заложены во время ее музыкального обучения. Педагог Лидии Владимировны в ЛГК М. Бриан была знаменита тем, что много времени посвящала раскрытию темперамента учеников. После первых уроков с новой ученицей Бриан поняла, что эмоциональности у нее предостаточно. Ей даже «приходилось сдерживать темперамент, ограничивать актерскую свободу студентки» [7]. Живого исполнения, раскрывающего суть переживаний героев, Лидия Владимировна добивалась и от своих учеников.

Конечно, многое в подходах к работе со студентами Лидия Владимировна переняла от своих педагогов – великих М. Бриан, З. Лодий, И. Ершова [2. С. 24–29]. В неопубликованном интервью А. Журавлеву она рассказывала о своих педагогах: «М.И. Бриан добивалась, чтобы голос звучал, чтобы полетность была. Она очень добивалась остроты звука» [15. С. 292]. Кроме того, Л.В. Мясникова участвовала не только в профессиональной жизни своих учеников, но и поддерживала их в трудных ситуациях, помогала в быту, в личной жизни, сохраняла отношения со своими выпускниками, вела с ними переписку, как и ее педагоги [16]. Возможно, на становление Л. Мясниковой как певицы повлияло и начало ее карьеры как камерной певицы. После начала войны она выступала с концертами в госпиталях. Об этом периоде своей жизни она вспоминала: «Мне приходилось петь перед ранеными, потерявшими зрение. Эти люди не могли видеть жесты, мимику, они могли только слышать. И я старалась вкладывать все, что могу, в пение. Вспоминались слова Марии Исааковны Бриан: «Вся страсть героини – в вокальных интонациях». И вот эти-то вокальные интонации я старалась делать максимально выразительными...» [7].

Чтобы выявить принципы, которыми руководствовалась Лидия Владимировна в преподавании, необходимо обратиться непосредственно к ее творчеству, выяснить, что именно она считала первостепенным при исполнении музыки. Для выполнения данной задачи были прослушаны и изучены все имеющиеся аудиозаписи и видеозаписи Л.В. Мясниковой.



Рис. 2. Л.В.Мясникова в партии Азучены в опере Дж. Верди «Трубадур»

Fig. 2. Lydia Myasnikova as Azucena in the opera "Troubadour" by Giuseppe Verdi

Уникальность ее исполнения можно описать, проанализировав особенности ее творческого почерка: это индивидуальное прочтение каждой партии, индивидуальная трактовка образа; всенародность характеров, масштабность чувств, выражаемых в музыке. Лидия Владимировна воплощала на сцене жизненную правду, это была подлинная жизнь человеческой души, а не «изображение» чувств. Стоит отметить, что для своих героинь она готовила не только музыкальную и актерскую стороны образов, но и продумывала мельчайшие детали костюма, реквизит, сценическое поведение. Так, в опере «Севастопольцы» она привязала тряпку на палец, исполняя партию старухи, создав совершенно конкретный, реалистичный портрет измученной, страдавшей женщины. На концертах она всегда придерживалась строгости и

сдержанности во внешнем образе: темное платье, туго заколотые волосы, никаких ярких украшений или отвлекающих деталей. Все внимание слушателя, таким образом, концентрировалось на голосе, на музыкальной ткани произведения, на переживаниях героини.

Конечно, Лидия Владимировна обладала совершенной вокальной техникой и большим диапазоном (3 октавы), ярким тембром – меццо-сопрано. Она могла петь партии и для высокого меццо-сопрано (Дьячиха в «Ее падчерице», Эболи в «Дон Карлосе» Дж. Верди), и для низкого меццо-сопрано, почти контральто (Ульрика в опере Дж. Верди «Бал-маскарад»). Но искусство Л.В. Мясниковой – это прежде всего пение сердцем, при котором голос служил выражению тончайших движений души. Показать красоту голоса или мелодии никогда не было для нее основной целью. На сцене она всегда «вычерпывала» чувства до дна. Один из ярких примеров – Ария Аксиньи в «Тихом Доне», в финале которой она издает душераздирающий вопль над умершей дочерью. Трагизм и драматизм в ролях Л.В. Мясниковой достигает предела по накалу и яркости сценического воплощения, такова партия Дьячихи в «Ее падчерице» Яначека, сила духа ее героинь поражает. Безусловно, для создания таких мощных духом героинь артист должен и сам обладать этой силой. У Лидии Мясниковой она была от природы. Возможно ли передать это ученикам? Этому вряд ли возможно научить на уроках в классе. Здесь данная от рождения сила характера и мощь человеческой личности артиста решают многое.

В.А. Миндолин так характеризует особенности творческого подхода Л.В. Мясниковой: «Ее творчество – диалог с бездной: глаза в глаза. Общение с бездной требует мужества. Невероятно важен следующий шаг: разрывающий душу хаос страсти собрать воедино, упорядочить, сконцентрировать в себе и отдать в зрительный зал. Для этого необходимо длительное психофизическое усилие, терпение, добросовестность, изнурительный поиск меры, тщательная отработка деталей, прилежание, кумулятивные усилия для рискованного броска в главный момент» (см. прил. 1).

Л.В. Мясникова не боялась экспериментировать, участвовала в постановках современных опер, не боялась петь новую, «неклассическую» музыку. И эти партии становились одними из лучших в ее репертуаре. Среди них Графиня в опере В. Мурадели «Октябрь», Аксинья в опере «В бурю» Т. Хренникова, Старуха-мать в опере «Севастопольцы» М. Коваля, старая негрityанка в опере М. Магиденко «Тропой грома», Аксинья, а во второй части – Ильинична в «Тихом Доне» И. Дзержинского, мать в опере В. Рубина «Севастополь, 1942».

При создании новых образов Лидия Владимировна не торопилась, не любила суеты, тщательно прорабатывала клавиш дома, сперва обдумывала все детали и нюансы вокальной партии, затем уже приступала к репетициям. По воспоминаниям В.А. Миндолина, партию графини она готовила долго, особенно тщательно работала она над песенкой графини, взятой Чайковским из оперы «Ричард Львиное Сердце» французского композитора XVIII в. Гретри (см. прил. 1).

Сохранились письма поклонников искусства Лидии Владимировны. Они писали ей из разных концов СССР: Москва, Киев, Саратов, Львов, Таллин... Простые рабочие, научные работники, собиратели вокальных шедевров в за-

писях, любители музыки – они называли ее своей любимой певицей, мечтали получить книгу о ее творчестве, пластинку с записями, фотографию с автографом. Теплые, восторженные слова адресуют поклонники Лидии Владимировне: «...Ваше искусство поистине непревзойденно, поистине народно», «пластинку с романсами русских композиторов в Вашем исполнении слушаю почти каждый вечер», «великое спасибо от всего сердца», «я буквально влюблен в Ваш голос и Ваше исполнение» [2. С. 198], «Вы и сами не знаете, как Вы дороги нам, каждому человеку Вашей Родины, и, без сомнения, всей планете!» [2. С. 128]. Студент 3-го курса юридического факультета Львовского университета, слышавший много раз ее голос по радио, писал Лидии Владимировне: «Когда Вы поете арии из опер, меня охватывает большое волнение», «Вы замечательная трагическая певица, <...> Вам особенно удаются трагические партии» [2. С. 129]. Именно как *трагическое меццо-сопрано* голос Л.В. Мясниковой характеризовал и дирижер И. Зак в «Памятной записке» [17. С. 192].

Л.В. Мясникова максимально углубляла содержательную сторону музыкального произведения. Этот принцип работы с любым музыкальным материалом она прививала и ученикам. Любое произведение, самое простое, «шаблонное», даже запетый салонный романс она превращала в серьезную глубокую музыку, наделяя его новой жизнью, силой и глубиной переживаний, свежестью актерского проживания текста и судьбы героини. Так, поражает почти трагическое исполнение романса Зары Левиной «Красивые глазки» [14], обычно исполняемого в игривой, шуточной манере. Романс П. Булахова «Нет, не люблю я вас» на стихи В. Соллогуба [14], написанный в ритме вальса, в исполнении Л.В. Мясниковой становится правдивой историей переживаний живой души, отнюдь не охладевшего, а, напротив, полного обжигающей страсти, с трудом сдерживаемой и рвущейся из сердца. И чувства эти переданы ею со всей полнотой, яркостью и правдивостью, ее пение полно жизненной силы, озорства. И та, кого герой романса «любить не станет», не устоит перед этой лавиной мощного чувства. Романс «Зацелуй меня до смерти», написанный как озорная песенка, исполняется Мясниковой со всей силой затаенного любовного огня, выраженной через *fermato* в сочетании с *piano* на слове «зацелуй-уй...» [14]. В ее исполнении легкомысленная песенка превращается в серьезный чувственный романс, и сила этой любви захватывает слушателя совершенно.

Одна из важных задач преподавателя вокала – подбор репертуара для учеников. Для понимания ее отношения к этой стороне работы со студентами необходимо обратиться к ее собственному репертуару. Камерный репертуар Л.В. Мясниковой отличался широтой и разнообразием, включал в себя русскую и европейскую классику (Чайковский, Рахманинов, Верстовский, Шереметьев, Брамс, Шуберт, Григ), старинные романсы и песни (в обработке Булахова, Гурилёва, Варламова), современные романсы, произведения отечественных композиторов XX в., народные песни. Лидия Владимировна бралась за музыку разных эпох и стилей, была открыта новым течениям в искусстве, охотно исполняла произведения современных композиторов (Ю.А. Шапорин, Ю.С. Мейтус, Т.Н. Хренников, З. Левина, М. Коваль). В этой связи особенно примечательно, что классические арии и романсы нередко звучали в ее концертах рядом с произведениями советских композиторов. На

таких вечерах звучали десятки романсов и песен В. Пасхалова, А. Животова, А. Давиденко, М. Коваля, Т. Хренникова и др.

Поразителен выбор Лидией Владимировной тех или иных сочинений для исполнения. Она нередко обращалась к большим романсам, балладам, которые по драматическому наполнению можно приравнять к полноценным партиям в оперных спектаклях. Таковы «Ксения» Ю. Мейтуса, «Святой остров» Зары Левиной [14]. Пение Л.В. Мясниковой наполнено страданием, это не игра актрисы, а глубокое проживание женских судеб.

С некоторыми авторами музыки Лидия Владимировна поддерживала личные отношения. Так, сохранилось несколько писем к ней композитора Зары Левиной [18]. «Детятко» В. Пасхалова [14] – удивительная по мощи и напряжению вещь, по драматизму он сравним с балладой Шуберта «Лесной царь». Каждый куплет передает ужас ребенка перед видениями, плодом болезненной горячки, и страх матери за его жизнь, отражает духовную сторону жизни русской женщины, полной одновременно безысходности и мужества.

Исполняла Лидия Владимировна и совсем неклассические романсы, на концертах иногда пела Вертинского («Прощальный ужин», «Вы оделись вечером кисейно») в своем собственном прочтении, однако записей сделано не было. Любила она некоторых эстрадных исполнителей, про Шульженко говорила: «Это такая актриса!» [2. С. 293]. А «застольный» романс Б. Прозоровского «Вернись» был ее коронным номером на домашних концертах, исполняемым на бис. «Она делала из него высокохудожественную камерную миниатюру, пела его очень тонко, „вкусно“, чувственно, сама аккомпанируя», – вспоминает ее дочь, Любовь Макаровская [19. С. 262].

Таким образом, репертуар Лидии Владимировны, построение программ отличались не только обширностью, но и неординарностью, отражая неустанные творческие поиски артистки.

Рассмотренные выше принципы отношения к творчеству Л.В. Мясникова прививала и своим ученикам.

Обратимся к воспоминаниям коллег и учеников о преподавательской работе Лидии Владимировны. На кафедре сольного пения НГК преподавали многие певцы НГАОиБ: А. Жуков, Р. Жукова, Н. Куртнер, А. Седов, П. Ульянова, Н. Дмитриенко, А. Грачева, А. Левицкий, А. Прудник, В. Прудник, В. Урбанович. С 1976 по 1992 г. кафедрой заведовал В. Егудин, а завершила Лидия Владимировна свою педагогическую деятельность при З. Диденко. Л.В. Мясникова пользовалась большим авторитетом, ее мнение уважали и в театре, и на кафедре. К критике работы своих студентов со стороны коллег относилась с пониманием. В. Егудин вспоминает: «Педагоги кафедры – почти все „звезды“ оперного театра, а артисты, да еще „звезды“ – народ самолюбивый, не терпящий критики. Легче всего мне было с Лидией Владимировной, хотя она была „звездой“ среди „звезд“, имела самое высокое звание – народной артистки СССР. Она тоже очень ревностно относилась к своим студентам, но критику их работы во время обсуждения академических концертов или экзаменов выслушивала достаточно терпеливо, сдерживая эмоции. Такое ее поведение влияло сдерживающе и на других, помогало создавать спокойную рабочую атмосферу» [20. С. 230]. «Часто преподаватели „ломали копы“ по поводу своих студентов, а она призывала не ссориться и

говорила, что всех рассудит сцена. Ее мнение об оценке того или иного студента всегда было решающим» – вспоминала З.З. Диденко [21].

Преподавание вокала Л.В. Мясникова нераздельно связывала с изучением ученика как личности. Его характер, мировоззрение, взгляды на искусство, музыкальные вкусы, общая эрудиция должны быть известны педагогу не хуже, чем его тембр голоса, диапазон, вокальные данные и технические способности. Для лучшего результата и более глубокого проникновения в разные стороны личности ученика Лидия Владимировна на уроках обсуждала с учениками спектакли, концерты, беседовала о выдающихся артистах, режиссерах, гастрольных выступлениях в нашем городе других артистов, рассказывала о подходах к преподаванию вокала ее педагогов – М.И. Бриан, З.П. Лодий. Педагог по специальности не только учит вокалу, но и влияет на его мировоззрение, характер студента, воспитывает в нем «скромность, уважительность, честность, дисциплинированность» [4].

В отчете о работе на кафедре сольного и камерного пения Л.В. Мясникова описывает воспитательную работу со студентами. Она проводила собрания класса, обсуждала на них со своими учениками вокальные школы, методики преподавания, впечатления от концертов, спектаклей. Лидия Владимировна бывала в общежитии у своих студенток, следила за условиями их жизни.

Для многих преподавателей она была примером. А. Седов на заседании кафедры 24 мая 1974 г. упомянул о рекомендации профессора Н.Д. Шпиллер создать вокруг Мясниковой группу педагогов «для обобщения и систематизации ее опыта» [1. С. 42]. В характеристике Л. Мясниковой 1972 г. приводятся ее педагогические достижения: ее ученики добиваются «значительных и быстрых успехов», ее методика основывается на «простоте и убедительности, на сочетании художественной образности с техничностью», она «вдумчивый педагог, хорошо разбирающийся в индивидуальных возможностях и склонностях каждого певца, Л.В. Мясникова прививает своим ученикам тонкий вкус, яркость исполнительской манеры, широту красочной палитры, свойственное ей самой чувство артистизма. Большое значение она придает форме, характеру каждого исполняемого произведения» [1. С. 52]. В 1979 г. на заседании кафедры Е.В. Баранова назвала Лидию Владимировну самым достойным звания профессора преподавателем [1. С. 76].

Индивидуальный подход к ученику – главное в преподавании для Лидии Владимировны. Она ставила следующие задачи: работа над дикцией, филировкой звука, выравниванием регистров, чистотой интонации. При этом для каждого студента нужны свои приемы и методы. Если студент повторял за ней прием, копировал внешне, она не поддерживала такой подход к обучению. Ведь строение голосового аппарата, лица, размер и форма резонаторов и т.д. у всех разные: «Зачем меня копировать? Вот у тебя нос вздернутый, а у меня – башмаком, разные у нас резонаторы» [22. С. 211]. Ориентиром же должен быть звук, его окраска, характер, который нужно получить. Поэтому Л.В. Мясникова искала приемы, необходимые каждому ученику для преодоления характерных именно для него технических сложностей, подбирала особые упражнения, репертуар. Такой подход сформировался у нее постепенно, в процессе работы со студентами. Так, в начале своей педагогической деятельности Л.В. Мясникова предпочитала распевать на одной гласной (и),

удобной для нее на начальном этапе учебы, давшей хорошие результаты в звукоизвлечении. Но с течением времени она пришла к выводу, что нужно использовать разные гласные с разными учениками.

Большую роль в пении она отводила дикции, прежде всего произношению согласных. В своем отчете о работе на кафедре сольного и камерного пения в период с 1967/68 по 1973/74 г. в связи с переизбранием по конкурсу (22 мая 1974) Л.В. Мясникова излагает основные принципы преподавания. «Большое значение придаю слову в пении, так как русская вокальная школа неразрывно связана со словом. В преподавании часто прибегаю к показу голосом, так как объяснения бывает недостаточно, и наглядный пример дает хорошие результаты, особенно это относится к высокой позиции звука и его округлению. Огромное значение придаю осмысленному содержанию и нюансировке каждого исполняемого произведения» [1. С. 37]. Кроме того, Лидия Владимировна много работала с учениками над *legato*, кантиленой. Использовала комплекс упражнений для расширения диапазона студента, гибкости голоса, свободы звукоизвлечения.

Л.В. Мясникова была членом жюри на значимых вокальных конкурсах, среди них – 5-й Всесоюзный конкурс вокалистов им. Н.М. Глинки, состоявшийся в 1971 г. в Вильнюсе. Вместе с Лидией Владимировной в жюри были И. Архипова, П. Лисициан, А. Батулин, А. Ведерников, народные артисты, профессора музыкальных вузов. По заметкам, оставленным Лидией Владимировной во время конкурсных прослушиваний, можно точнее разобраться в ее методических установках и творческих принципах: «Ученическое пение, культуры нет, верхи на пределе»; «Прекрасный, большой голос, чересчур много нот поет на груди, причем низы все открытые. Много понижает, все широко»; «Вещи все сделаны, но голос не трогает ни тембром, ни силой. Поет культурно, понимает, что поет, но не волнует. Выдрессирована» [22. С. 213]. Как достоинства молодых певцов Л.В. Мясникова отмечает яркую индивидуальность, культуру пения, силу и ровность голоса, большими недостатками считает пение *piano* не на дыхании, скованность, отсутствие тембра, открытые и расширенные низкие ноты, напряженные верхние ноты.

По воспоминаниям Л.А. Шаляпиной, Лидия Владимировна уделяла много времени работе над техникой, иногда отводила на это половину урока. Работала над *legato*, соединением регистров, расширением диапазона, правильного дыхания и атаки. На старших курсах часто просила студентов распеваться самостоятельно, чтобы больше времени уделить работе над музыкальными произведениями (см. прил. 2).

Дыханием Л.В. Мясникова владела в совершенстве. По свидетельствам современников, ее голос обладал удивительной полетностью, хотя не был слишком громким, объемным. Благодаря совершенному владению дыханием, физической силе (она регулярно переплывала Обь туда и обратно) и необыкновенно ясной дикции даже на *piano* ее было слышно в каждом уголке «сибирского колизея». От ее «крика шепотом» у зрителей бежали мурашки по телу. На вопрос, как она добивается такого *pianissimo*, она говорила: «Я свой голос здесь продаваю через игольное ушко» [23. С. 216]. В этих словах раскрывается один из основных принципов ее вокальной техники. Упражнения на динамику были одними из основных при работе с учениками. На арпе-

джио достигалась верхняя нота, на которой развивались разные динамические оттенки: от *piano* через *crescendo* до *fortissimo* и снова к *pianissimo*.

В отчете о работе на кафедре сольного и камерного пения с 1979 по 1984 г. среди задач образования в консерватории Л.В. Мясникова видела «развитие творческого воображения, художественного вкуса». Если у студента от природы небольшой диапазон, она считала нужным постепенно и медленно расширять его через упражнения, «думая о качестве, красоте и тембре звука»: нужно систематически и последовательно «развивать гибкость голоса, естественное и свободное звукоизвлечение, свободное дыхание, выравнивание регистров», студент должен уметь «пользоваться различными оттенками голоса в зависимости от содержания исполняемого произведения» [1. С. 103–104]. Ключевое понятие здесь – свобода. Ведь зажимы в теле, по мнению многих педагогов, препятствуют свободе исполнения.

В работе с учениками Лидия Владимировна «была волевым педагогом, но не диктатором», – вспоминает М.Г. Юкечева [23]. Она прислушивалась к мнению студентов, разрешала приносить на урок самостоятельно выученные произведения, обсуждала репертуар вместе с учеником (см. прил. 2, Шаляпина). После уроков ученики проводили время на спектаклях в театре, на концертах. Сама Лидия Владимировна много выступала не только в оперных партиях, но и принимала участие в концертах в театре, филармонии, в консерватории. Ученики слушали ее и учились исполнительскому мастерству, глубине проживания образов, содержательному прочтению произведений. На уроках вместо теоретических объяснений она много показывала сама, этот метод считала наиболее эффективным. Ее голос практически до конца педагогической деятельности сохранял силу и молодость благодаря правильной вокальной школе, а также подходу к голосовому аппарату: Лидия Владимировна никогда не пела, если чувствовала себя нездоровой. «Нет, она не жалела себя, просто считала, что зритель должен видеть актера только в лучшем виде», – вспоминает З.З. Диденко [13]. Возможно, именно с таким подходом к голосу, а также с правильной вокальной школой связано сценическое долголетие Лидии Владимировны. На своем бенефисе в 70 лет она пела партию Графини в «Пиковой даме». Голос звучал чисто, молодо, ярко.

Немаловажной была и психологическая обстановка в ее классе. Как вспоминают ее ученицы М. Юкечева и Л. Шаляпина, в общении она была простым, искренним, веселым человеком, иногда рассказывала анекдоты, ученики называли ее «мамой», а она их – «мои курочки», «девчонки», Л. Шаляпину она называла «малой». Лидия Владимировна старалась знать обо всех сторонах жизни своих учеников – о семье, о быте, «Я тебе, как мать, ты должна обо всем мне рассказывать» [16. С. 222]. Когда Н. Калугина ушла в академический отпуск после рождения ребенка, Лидия Владимировна писала ей теплые письма, расспрашивала о здоровье, рассказывала о происходящем в консерватории [25]. Когда нужно было сказать что-то не очень приятное, говорила прямо, не робея. Всегда готова была помочь, поддержать.

Подход к преподаванию связан, конечно, с подходом к собственной работе над музыкой. Лидия Владимировна не требовала от учеников копирования известных исполнителей или собственной трактовки произведений. Всегда учили произведения сами, предварительно не слушая знаменитых исполнителей (хотя такого запрета не было, в свободном доступе тогда не

было столько записей, как сейчас (см. прил. 2, Шаляпина)). И сама Лидия Владимировна каждую партию исполняла по-своему, не подражая другим певцам [26. С. 181]. Да и сама себя она не копировала. Одно и то же произведение исполняла каждый раз по-разному, органично живя на сцене в образе так, как она его чувствовала в конкретный момент жизни.

На вопрос А. Журавлева, что бы она посоветовала молодым певцам, она ответила довольно емко: «Работать больше, других певцов слушать больше, в форме быть всегда, образ искать всегда, в любой партии, а не просто ноты петь. Зрителя стараться заинтересовать, что-то сказать ему, отдать что-то свое, то, что сам чувствуешь, что понимаешь. Это – главное» [15. С. 293].

Заключение

Обобщив изученный материал, необходимо отметить, что Л.В. Мясникова, безусловно, была необычайно одаренной творческой личностью, талантливым педагогом, артисткой, певицей, человеком. Она исполнила практически все возможные партии для меццо-сопрано, написанные русскими, зарубежными и советскими композиторами. Каждый сценический образ, созданный ею, поражает своей мощью, полнокровностью чувств, глубиной переживаний и достоверностью воплощения характера и судьбы персонажа. Только цельная личность с незаурядной силой духа может с такой самоотдачей, так ярко и самобытно воплощать художественные образы на сцене.

Принципы работы на сцене неразрывно связаны с педагогическими установками Лидии Владимировны. От природы обладая густым, насыщенным тембром, огромным диапазоном, она в совершенстве владела всеми техническими приемами отечественной вокальной школы. Свобода звукоизвлечения, свобода дыхания, четкая дикция, умение использовать различные оттенки голоса, динамические оттенки – всему этому она учила своих учеников. Однако техническое совершенство вокального исполнения не было единственной целью ее исполнительской и педагогической деятельности. «Петь сердцем» – вот цель искусства, артист должен донести слушателям свои чувства из глубины души. Л.В. Мясникова знала все технические средства, которое помогают в этом певцу, но она всегда пела из самого нутра, отдавая себя зрителям. Та духовная мощь, которой она наделяла своих героинь, те эмоции, которые она проживала на сцене, порой кажутся на грани возможностей человека, артиста, певца. И такими простотой, правдивостью, мощью обладала только она. Научить этому невозможно, это природа – сила духа и тела. В своем мастерстве она осталась непревзойденной и неповторимой.

Список источников

1. Личное дело Л.В. Мясниковой. 1968–1997 // Архив НГК им. М.И. Глинки. 149 (рукопись).
2. Головинёва Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. 310 с.
3. Записки старого театра // Сибирские огни. URL: <http://сибирскиеогни.рф/content/zapiski-starogo-teatrала/> (дата обращения: 19.12.2019).
4. Ланкина Е.Е. О развитии русской вокальной школы в Томске // Вестник ТГПУ. 2010. Вып. 1(91). С. 23–27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-razvitii-russkoy-vokalnoy-shkoly-v-tomske/viewer> (дата обращения: 7.10.2019).

5. Монахова М. «Затакт»: о прима Новосибирской оперы Лидии Мясниковой [видеозапись] // Вести-Новосибирск. URL: https://www.nsktv.ru/news/obshchestvo/zatakt_o_prime_novosibirskoy_opery_lidii_myasnikovoy_090220171801/ (дата обращения: 20.11.2019).
6. Мясникова // Информационная система «Музыкальная культура Сибири» / Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. URL: <http://www.media-nsglinka.ru/index.php?r=Mcspersona/view&id=91> (дата обращения: 20.11.2019).
7. Мясникова Лидия Владимировна // «Созидатели»: очерки о людях, вписавших свое имя в историю Новосибирска. Т. I / сост. Н.А. Александров ; ред. Е.А. Городецкий. 2003. С. 302–311.
8. Мясникова Лидия Владимировна [Электронный ресурс] // Официальный сайт города Новосибирска. Почетные жители. URL: <https://novo-sibirsk.ru/about/honorary-citizens/> (дата обращения: 20.11.2019).
9. Мясникова Лидия Владимировна // Энциклопедия Сибирь-матушка. URL: <http://sib.net/novosibirsk/myasnikova-lidiya-vladimirovna/> (дата обращения: 19.12.2019).
10. 105 лет со дня рождения Лидии Мясниковой // Новат. Новости. URL: <https://novat.nsk.ru/news/events/105 лет so dnya rozhdeniya lidii myasnikovoy/> (дата обращения: 8.11.2019).
11. Черно-белый архив НГАОиБ, 1976, 1981 [видеозапись] // you-tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=urC2mXRjLrs> (дата обращения: 13.11.2019).
12. Мясникова Лидия Владимировна // Кино-театр.ру. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/sov/366787/bio/> (дата обращения: 13.11.2019).
13. Советские примадонны: Лидия Мясникова // Belcanto.ru. URL: <https://www.belcanto.ru/sov-myasnikova.html> (дата обращения: 30.10.2019).
14. Лидия Владимировна Мясникова. Арии. Русские романсы и песни. Романсы русских и советских композиторов [звукозаписи] // Погружение в классику. URL: <http://www.into-classics.net/news/2019-11-06-4603> (дата обращения: 22.03.2020).
15. Журавлев А. Неопубликованное интервью // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. С. 291–293.
16. Калугина Н.И. Как певица я состоялась благодаря Лидии Владимировне // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. С. 221–223.
17. Зак И.А. Памятная записка (о Л.В. Мясниковой) // Новосибирская консерватория – 50 лет. Материалы и документы. Новосибирск, 2006. С. 192.
18. Письмо Зары Левиной // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. С. 287.
19. Макаровская Л.А. Моя мама и я. Странички воспоминаний // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. С. 255–263.
20. Егудин В.Г. Уважение к ней все питали самое глубокое // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. С. 230–233.
21. Похороны новосибирской графини // Все новости Новосибирской области. URL: <https://vn.ru/news-40268/> (дата обращения: 30.10.2019).
22. Мясникова Л.В. Методическая записка // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. С. 210–213.
23. Юкечева М.Г. Несколько слов о вокальной педагогике Л.В. Мясниковой // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. С. 214–217.
24. Диденко З.З. Ее имя стало легендой // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск : НГК, 2008. С. 238–240.
25. Письма Л.В. Мясниковой к ее ученице Н. Калугиной // Головнева Н.И. Лидия Мясникова. Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск, НГК, 2008. С. 288–289.
26. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги. М. : Искусство, 1985. 336 с.

References

1. The M.I. Glinka Archive of the NGK. (n.d.) *Lichnoe delo L.V. Myasnikovoy. 1968–1997* [Personal file of L.V. Myasnikova. 1968–1997]. 149 [manuscript].
2. Golovneva, N.I. (2008) *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenicheskaya deyatel'nost'* [Lidia Myasnikova. Life and stage work]. Novosibirsk: NGK.

3. *Sibirskie ogni*. (n.d.) Zapiski starogo teatrala [Notes of an old theater-goer]. [Online] Available from: <http://sibirskieogni.rf/content/zapiski-starogo-teatrala/> (Accessed: 19th December 2019).
4. Lankina, E.E. (2010) O razvitiy russkoy vokal'noy shkoly v Tomske [On the development of the Russian vocal school in Tomsk]. *Vestnik TGPU*. 1(91). pp. 23–27. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-razvitiy-russkoy-vokal'noy-shkoly-v-tomske/viewer> (Accessed: 7th October 2019).
5. Monakhova, M. (n.d.) “Zatakt”: o prime novosibirskoy opery Lidii Myasnikovoy [Video-zapis'] [“Zatakt”: about the prima of the Novosibirsk opera Lidiya Myasnikova [Video recording]]. [Online] Available from: https://www.nsktv.ru/news/obshchestvo/zatakt_o_prime_novo-sibirskoy_opery_lidii_myasnikovoy_090220171801/ (Accessed: 20th November 2019).
6. Muzykal'naya kul'tura Sibiri. (n.d.) *Myasnikova*. [Online] Available from: <http://www.media-nsglinka.ru/index.php?r=Mcspersona/view&id=91> (Accessed: 20th November 2019).
7. Gorodetskiy, E.A. (ed.) (2003) “Sozidateli”: ocherki o lyudyakh, vpisavshikh svoe imya v istoriyu Novosibirskaya [“Creators”: Essays on people who wrote their names in the history of Novosibirsk]. Novosibirsk: Klub metsenatov. pp. 302–311.
8. Official website of the city of Novosibirsk. (n.d.) *Myasnikova Lidiya Vladimirovna*. [Online] Available from: <https://novo-sibirsk.ru/about/honorary-citizens/> (Accessed: 20th November 2019).
9. Entsiklopediya Sibir'-matushka. (n.d.) *Myasnikova Lidiya Vladimirovna*. [Online] Available from: <http://sib.net/novosibirsk/myasnikova-lidiya-vladimirovna/> (Accessed: 19th December 2019).
10. Novat. *Novosti*. (2016) 105 let so dnya rozhdeniya Lidii Myasnikovoy [105 years since the birth of Lidiya Myasnikova]. [Online] Available from: https://novat.nsk.ru/news/events/105_let_so_dnya_rozhdeniya_lidii_myasnikovoy/ (Accessed: 8th November 2019).
11. *Black and white archive of the NGAToB*. (1976, 1981). [Video recording]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=urC2mXRjLrs> (Accessed: 13th November 2019).
12. Kino-teatr.ru. (n.d.) *Myasnikova Lidiya Vladimirovna*. [Online] Available from: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/sov/366787/bio/> (Accessed: 13th November 2019).
13. Belcanto.ru. (n.d.) *Sovetskie primadonny: Lidiya Myasnikova* [Soviet prima donnas: Lidiya Myasnikova]. [Online] Available from: <https://www.bel-canto.ru/sov-myasnikova.html> (Accessed: 30th October 2019).
14. Pogruzhenie v klassiku. (2019) *Lidiya Vladimirovna Myasnikova. Arit. Russkie romansy i pesni. Romansy russkikh i sovetskikh kompozitorov [zvukozapisi]* [Lidia Vladimirovna Myasnikova. Arias. Russian romances and songs. Romances of Russian and Soviet composers [sound recordings]]. [Online] Available from: <http://www.into-classics.net/news/2019-11-06-4603> (Accessed: 22nd March 2020).
15. Zhuravlev, A. (2008) Neopublikovannoe interv'yu [Unpublished interview]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenedeskaya deyatel'nost'* [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. pp. 291–293.
16. Kalugina, N.I. (2008) Kak pevitsa ya sostoyalas' blagodarya Lidii Vladimirovne [I succeeded as a singer thanks to Lidiya Vladimirovna]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenedeskaya deyatel'nost'* [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. pp. 221–223.
17. Zak, I.A. (2006) Pamyatnaya zapiska (o L.V. Myasnikovoy) [Memorandum (about L.V. Myasnikova)]. In: *Novosibirskaya konservatoriya – 50 let. Materialy i dokumenty* [Novosibirsk Conservatory – 50 years. Materials and documents]. Novosibirsk: [s.n.]. pp. 192.
18. Levina, Z. (20008) Pis'mo Zary Levinoy [Zara Levina's Letter]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenedeskaya deyatel'nost'* [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. p. 287.
19. Makarovskaya, L.A. (2008) Moya mama i ya. Stranichki vospominaniy [My Mother and Me. Pages of Memories]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenedeskaya deyatel'nost'* [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. pp. 255–263.
20. Egudin, V.G. (2008) Uvazhenie k ney vse pitali samoe glubokoe [Everyone Had the Deepest Respect for Her]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenedeskaya deyatel'nost'* [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. pp. 230–233.
21. Vse novosti Novosibirskoy oblasti. (n.d.) *Pokhorony novosibirskoy grafini* [Funeral of the Novosibirsk Countess]. [Online] Available from: <https://vn.ru/news-40268/> (Accessed: 30th October 2019).
22. Myasnikova, L.V. (2008) Metodicheskaya zapiska [A methodological note]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenedeskaya deyatel'nost'* [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. pp. 210–213.
23. Yukecheva, M.G. (2008) Neskol'ko slov o vokal'noy pedagogike L.V. Myasnikovoy [A few words about the vocal pedagogy of L.V. Myasnikova]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i*

stsenicheskaya deyatel'nost' [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. pp. 214–217.

24. Didenko, Z.Z. (2008) *Ee imya stalo legendoy* [Her name became a legend]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenicheskaya deyatel'nost'* [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. pp. 238–240.

25. Myasnikova, L.V. (2008) *Pis'ma L.V. Myasnikovoy k ee uchenitse N. Kaluginoy* [Letters of L. V. Myasnikova to her student N. Kalugina]. In: Golovneva, N.I. *Lidiya Myasnikova. Zhizn' i stsenicheskaya deyatel'nost'* [Lidiya Myasnikova. Life and Stage Work]. Novosibirsk: NGK. pp. 288–289.

26. Mikhaylov, L.D. (1985) *Sem' glav o teatre: razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters about the theater: Reflections, memories, dialogues]. Moscow: Iskuststvo.

Приложение 1. Воспоминания В.А. Миндолина о Л.В. Мясниковой

Придать бездне форму

Ее творчество – диалог с бездной: глаза в глаза. Общение с бездной требует мужества. Невероятно важен следующий шаг: разрывающий душу хаос страсти собрать воедино, упорядочить, сконцентрировать в себе и отдать в зрительный зал. Для этого необходимо длительное психофизическое усилие, терпение, добросовестность, изнурительный поиск меры, тщательная отработка деталей, прилежание, кумулятивные усилия для рискованного броска в главный момент.

«Серым утром крик печальный снова слышу я вдали. Мне привет свой шлют прощальный... журавли». В ее исполнении я слышал эту венгерскую песню только один раз. Кажется, это было в 1960-м. Мама моя неугомонная, Октавия Андреевна, и обаятельный «культурник» из Академгородка геолог Геннадий Львович Поспелов выпускали тогда в Доме работников искусств устный журнал с незамысловатым названием «Новости жизни». Лидия Владимировна была как бы «страницей» этого журнала. Да, точно, 1960-й, ей тогда присвоили звание народной артистки СССР. По этому поводу она сказала: «Не рассусоливать», и страница была короткой. Поздравили ее, и она спела одну только эту песню. А в конце Геннадий Львович должен был вручить ей грамоту из Академгородка, подписанную Лаврентьевым. Она запела неожиданно и как-то очень ... не для публики. Как-то для себя и потаенно, но сильно, страстно, истово.

Маленький, на сто человек, зал сжался и притих. Страсть в песне нарастала, это было одиночество страсти. Мне было 14 лет, тоже возраст страсти. Ее пение захватило меня. И не только меня: бедный Геннадий Львович так слился с песней и так разволновался, что по ходу исполнения все комкал и комкал грамоту, что к концу ее уже нельзя было вручить: возникали непредвиденные ассоциации. Напряжение маленького зала разрядилось смехом. Лидия Владимировна улыбалась, думая о чем-то своем.

Приложение 2. Интервью с Л.А. Шаляпиной о Л.В. Мясниковой

– Людмила Алексеевна, расскажите, как менялись уроки (в начале обучения и на старших курсах).

Л.А. На выпускном курсе Лидия Владимировна просила часто распеваться самим, чтобы больше времени уделять работе над музыкальными произве-

дениями. Я могла ее послушать и дальше не распеваться, идти и петь. Слушая ее, я настраивалась.

– В чем особенность ее исполнения?

Л.А. Если у человека есть нутро, оно есть. Этому не научишь. Чтобы так сильно трогать душу, наизнанку выворачивать.

– Лидия Владимировна сама давала программу студентам? Разрешалось ли что-то предлагать самому?

Л.А. Она сама давала программу. Времена были другие. Для нас педагог – это было что-то недостижимое. Для меня Лидия Владимировна – это было что-то недостижимое, я даже представить себе не могла, что я могу попасть в ее класс. Но если кто-то что-то хотел спеть, она никогда не препятствовала. Если пробуешь и эта вещь у тебя получается – пожалуйста, пой.

– Как она общалась с учениками?

Л.А. Она была добрейшим человеком. Я не помню, чтобы она злилась. Человек с огромным чувством юмора. Всегда нас защищала. Мы за ней были как за каменной стеной. Она учитывала чувства другого, щадила. Если человек неловко себя чувствует, она не будет шутить.

– Лидия Владимировна давала произведения, которые сама пела? Показывала сама, как их исполнять, вкладывала свое прочтение?

Л.А. Да, она давала и арии свои, и романсы. Она очень много показывала. Очень хорошо показывала. Но мы все равно не могли спеть именно так, как она. У нас по-своему получалось. Камерный класс. Это уже ювелирная работа.

Сведения об авторе:

Рыбалова М.И. – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романо-германской филологии, гуманитарный институт Новосибирского государственного университета (Новосибирск, Россия). E-mail: maria.rybalova@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Rybalova M.I. – Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: maria.rybalova@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 05.07.2023;
одобрена после рецензирования 13.09.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 05.07.2023;
approved after reviewing 13.09.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 711.01/.09

doi: 10.17223/22220836/57/17

ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕЙ «ГОРОДА-САДА» НА ПРИМЕРЕ ПЕРВЫХ ПОСЕЛКОВ ПРИ ЭЛЕКТРОСТАНЦИЯХ

Юлия Денисовна Шуленина

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, yu-shulenina@mail.ru*

Аннотация. Возникшая на рубеже XIX и XX вв. концепция расселения «город-сад» оказала большое влияние на мировую градостроительную практику. Статья посвящена исследованию трансформации идеи «города-сада» на примере поселков при электростанциях Московского региона в контексте отечественной градостроительной практики 1910–1920-х гг. В статье представлено первое комплексное исследование и сопоставление трех поселков при электростанциях: Каширской, Шатурской и Электропередачи.

Ключевые слова: город-сад, советский рабочий поселок, градостроительство, электростанция, ГОЭЛРО

Для цитирования: Шуленина Ю.Д. Эволюция идей «города-сада» на примере первых поселков при электростанциях // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 213–223. doi: 10.17223/22220836/57/17

Original article

THE EVOLUTION OF THE GARDEN CITY CONCEPT ON FIRST POWER PLANTS' SETTLEMENTS

Yulia D. Shulenina

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation,
yu-shulenina@mail.ru*

Abstract. The garden city concept was invented by Englishman Ebenezer Howard at the end of the 19th century and had a great impact on the world urban planning practice. In the current article the author explores the transformation of the garden city perspective through the first power plants' working settlements. This article presents the first comprehensive comparison of settlements near Kashirskaya, Shaturskaya and Elektropredacha power plants built in 1910–1920s. The plan of the Elektropredacha settlement is published for the first time.

Nowadays there is still not enough knowledge about the design of the first industrial working settlements. Moreover, many architectural monuments of the 1910–1920s period are under the threat of demolition. The objectives of this article are to supplement the information about the design of the working settlements and to draw attention to the preservation of the architectural and urban heritage of the country.

Elektropredacha, Shaturskaya and Kashirskaya power plants were the first power plants built outside the center of Moscow. They were erected in undeveloped areas as city-forming enterprises near the fuel source. So it was necessary to create infrastructure around it.

The Elektropredacha settlement was a typical example of the pre-revolutionary period. The plan didn't implement the garden city ideas that were gaining popularity at that time. While the power plant architecture was meticulously designed by Hermann Muthesius, the architec-

ture of the settlement was undeveloped. Shaturskaya and Kashirskaya power plants became the first power plants built according to the GOELRO plan (the state plan for the electrification of Russia). Shatura working settlement stands out for the implementation of architectural and planning solutions of the garden city with the participation of outstanding architects. The Kashirskaya settlement shows a change in urban planning discussions. By 1922 the gradual abandonment of the garden city concept began and a new design approach was formed with the central role of the industrial facility.

These days there are no preserved buildings from the first settlement in Kashira. However, some original redbrick and wooden buildings have been preserved in Shatura and Elektrogorsk. Many of the mentioned buildings are monuments of the era and the legacy of outstanding architects.

Keywords: garden city, soviet working settlement, urban planning, power plant, GOELRO

For citation: Shulenina, Yu.D. (2025) The evolution of the garden city concept on first power plants' settlements. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 213–223. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/17

Концепция «города-сада» была предложена английским социологом-утопистом Э. Говардом в работе 1898 г. «Завтра. Мирный путь социальных реформ» [1]. Идеи о жизни в гармонии с природой с учетом объединения преимуществ города и деревни быстро захватили мировую общественность. Концепция остается популярной и в наши дни: в планировочных решениях современных поселков, городов и кварталов часто используют идеи Э. Говарда.

Цель статьи состоит в выявлении основных тенденций и специфики трансформации идеи «города-сада» на примере поселков при электростанциях Московского региона в контексте отечественной градостроительной практики 1910–1920-х гг. Для достижения цели решаются следующие задачи:

- исследование процесса проектирования и планировочных решений трех поселков: при станции Электропередача, а также при Каширской и Шатурской электростанциях, построенных по плану ГОЭЛРО;
- сравнительный анализ градостроительных подходов к проектированию поселков;
- выявление закономерностей планировочных решений и эволюции градостроительной мысли в 1910–1920-е гг.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью дополнения имеющихся сведений в историографии новыми данными о проектировании рабочих поселков, а также привлечением внимания к сохранению архитектурного и градостроительного наследия страны.

Используются общенаучные методы теоретического и эмпирического исследования, общелогические методы исследования: анализ, синтез, индукция, а также сравнительно-типологический анализ. Автором проведены натурные обследования Электрогорска, Каширы и Шатуры на предмет современного состояния исторического наследия.

Проблематика статьи заключается в недостаточной изученности темы проектирования поселков при промышленных объектах и в угрозе исчезновения памятников архитектуры в наши дни. Статья представляет собой первое сравнительное исследование трех указанных поселков в совокупности с анализом вклада архитекторов в контексте градостроительной мысли данного периода. Впервые публикуется план поселка при станции Электропередача.

Проблема перехода от идей «города-сада» к ведомственному рабочему поселку и впоследствии к соцгороду подробно изучена архитектором, доктором исторических наук М.Г. Мееровичем [2, 3]. Фундаментальное исследование идеи «города-сада» представляет собой диссертация кандидата архитектуры В.Л. Ружже [4]. Искусствовед В.Э. Хазанова большое внимание уделяет градостроительному процессу в первые годы советской власти [5]. Исследователь архитектуры советского авангарда С.О. Хан-Магомедов в работе, посвященной градостроительству в период 1917–1932 гг. [6], исследует большое количество проектов рабочих поселков при промышленных объектах, в том числе упоминает проекты для Шатурской и Каширской станций. Исследования кандидата архитектуры Ю.Д. Старостенко [7] дают большое представление о градостроительной практике СССР и эволюции идеи «города-сада».

В начале XX в. движение городов-садов быстро распространилось по всему миру. Вскоре после выхода перевода книги Говарда на русский язык в 1912 г. возникло Общество по распространению его идей в Москве, в 1913 г. – Общество городов-садов в Петербурге [8. С. 507], а Россия вступила в Международную ассоциацию городов-садов и градостроительства. С 1910-х гг. идеи «города-сада» находили отражение в проектировании многих поселков [8, С. 539]. Такое активное внедрение концепции в градостроительную практику было обусловлено потребностью «найти универсальное средство разрешения острейших социальных противоречий, пагубность которых с наибольшей силой обнаружилась в крупных, динамично развивающихся промышленных городах» [8, С. 507]. Говардом была предложена система расселения, которая бы позволила остановить приток населения в города, устранить перенаселенность и антисанитарию, объединить преимущества жизни в городской и сельской местности. Ядром системы становится круглое поселение, рассчитанное на 32 тыс. жителей. Лучи улиц сходятся в центре на круглой площади, представляющей собой сад с зонами для спортивных и культурных мероприятий в окружении зданий общественной инфраструктуры. В поселении предусмотрены рабочие и досуговые зоны, промышленность вынесена на периферию рядом с железной дорогой [9. С. 17]. В 1903 г. приступили к строительству первого «города-сада» Лечвортс вблизи Лондона. Впоследствии в Англии, Италии, Германии, Швейцарии и других странах стали активно возникать новые поселения по идеям Говарда [2. С. 41].

После революции советская власть быстро столкнулась с необходимостью построения новой системы быта, с проблемой расселения и обеспечения жилплощадью большого количества рабочей силы при строящихся местах труда – заводах и фабриках. Важно было улучшить санитарно-гигиенические условия в появляющихся по всей стране поселках, пересмотреть инфраструктуру. Концепция «города-сада» хорошо отвечала данному социально-политическому запросу. Она стала основой для создания градостроительной государственной программы после значительного переосмысления, дополнения и развития. Однако если концепция Говарда предусматривала коренное переустройство общественной системы в экономическом и социальном аспекте, то при реальном проектировании, в основном, переносились архитектурно-планировочные решения [3. С. 47]. Объединяющими чертами с концепцией Говарда были принципы проектирования, характер простран-

ственной организации, соединение черт усадьбы, города и деревни [8. С. 469]. М.Г. Меерович отмечает, что для советской практики более подходящим является название «советский ведомственный рабочий поселок-сад» [2. С. 245]. Уже в середине 1920-х гг. в советской градостроительной практике, в отличие от идеи Говарда, промышленное предприятие становится градообразующим ядром, вокруг которого организовывается жизнь советского человека.

Станции Электропередача, Шатурская и Каширская стали первыми в Московском регионе примерами градообразующих предприятий, которые возводили не в центре города, а в неосвоенной местности, в связи с чем и возникала необходимость создания инфраструктуры. В каждом из проектов нашли отражения градостроительные идеи своего времени.

Поселок при станции Электропередача



Рис. 1. План поселка при станции Электропередача. Технический архив ПАО «Мосэнерго»

Fig. 1. The plan of the working settlement near Elektropredacha power plant. Technical Archive of PJSC Mosenergo

Проектирование и строительство поселка и станции относятся к предреволюционному периоду, когда идеи «города-сада» уже начали постепенно входить в градостроительную практику, но еще не стали повсеместными. Строительство Электропередачи началось в 1912 г. около торфяного болота, которое должно было служить источником топлива. К участию в новаторском проекте были привлечены лучшие инженеры и энергетики не только из России, но и из Германии. На основе найденных автором статьи чертежей был установлен архитектор проекта станции Электропередача – Герман Мутезиус, основатель немецкого художественно-промышленного союза Веркбунд [10]. Одновременно со станцией застраивался и поселок.

В поселках предреволюционного периода, возникающих по всей стране, отмечались стихийность и хаотичность [4. С. 32–33] застройки. План поселка (рис. 1) Электропередачи мало выделялся среди типовых поселков данного периода. Было прочерчено несколько ведущих к станции улиц, которые делились на 4 категории: на улице 1-й категории жили инженерно-технические работники, на 2-й – высшая категория служащих, на 3-й – высококвалифицированные рабочие, а 4-я отводилась для прочей группы рабочих. Было построено несколько домов, сезонные рабочие жили в бараках и временных палатках [11. С. 7]. Известно, что в строительстве поселка принимал участие архитектор В.Н. Никольский. В плане не были предусмотрены общественные пространства, а проектирование основывалось на утилитарных потребностях. Однако стоит отметить внимание к быту работников: были запроектированы столовые, пекарни, баня и прачечная, часовня, конюшня, контора, гостиницы и т.д. В 1918–1920-е гг. возникла необходимость достроить поселок с учетом предыдущих недоработок: избежать случайного нагромождения новых поселков; устранить неудобства близкого соседства хозяйственных, административных и жилых построек; разбить при гостиницах веранды и насаждения; построить новое здание школы, отвечающее всем требованиям гигиены; переустроить больничный поселок; улучшить санитарное состояние барака рабочих; устроить канализацию и водоснабжение. Также рекомендовалось уделять внимание правильной планировке поселка с учетом природных условий местности во избежание случайного нагромождения новых построек, непредвиденных ранее [12. С. 88–92]. Эта задача была возложена на Архитектурное исполнительное бюро Главторфа. Необходимо было возвести центральный поселок на 1 000 человек, а также 8 сезонных поселков [2. С. 90–91]. В Главторфе тогда работали Л.А. Веснин, В.Е. Дубовской и А.Л. Пастернак, чья совместная работа наиболее известна по Шатурскому поселку.

Поселок при Шатурской электростанции

После революции Россия оказалась отрезана от поставок топлива и оборудования из других стран. Необходимо было в ударные сроки выстроить собственную систему энергетического хозяйства. В первую очередь, приступили к строительству электростанций [13. С. 59]. Для решения данной задачи по плану ГОЭЛРО¹ предусматривалось строительство станций на местном топливе по всей территории страны. План ГОЭЛРО «с самого начала рас-

¹ Государственный план электрификации России был одобрен на VIII Всероссийском съезде Советов в декабре 1920 г. и утвержден в декабре 1921 г. Постановлением СНК РСФСР на IX Всероссийском съезде Советов.

сма­три­вал­ся в свя­зи с об­щей сис­те­мой рас­се­ле­ния, с за­да­ча­ми бо­лее ра­цио­наль­но­го раз­ме­ще­ния про­мы­шлен­но­сти по тер­ри­то­рии стра­ны и втя­ги­ва­ния в об­щее эконо­мичес­кое и куль­тур­ное раз­ви­тие от­да­лен­ных, ма­ло­осво­ен­ных и ли­шен­ных не­об­хо­ди­мых ком­му­ни­ка­ций ра­йонов» [6. С. 40].

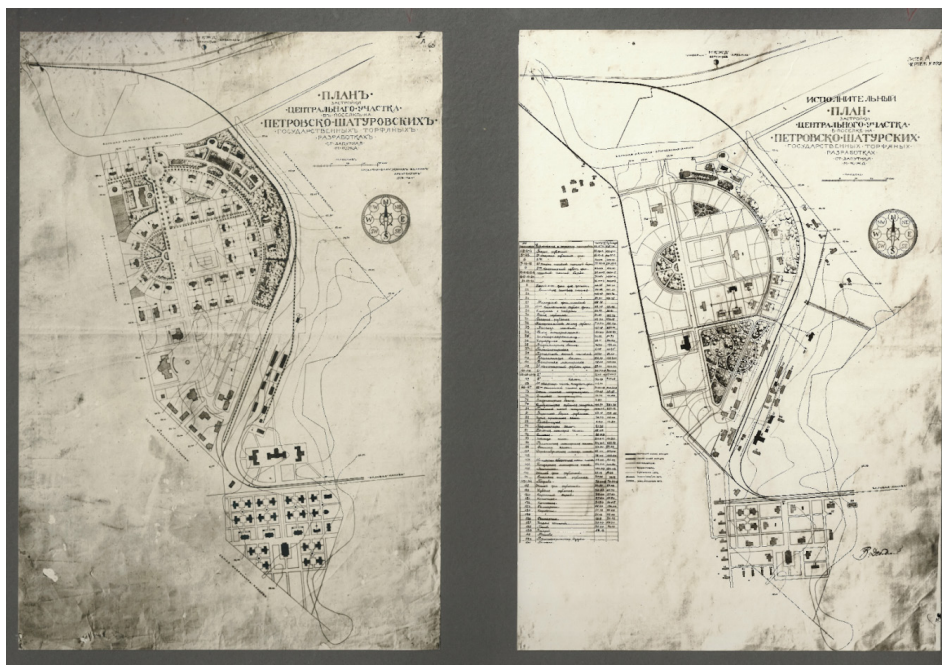


Рис. 2. Слева: план центрального водоснабжения и канализации. Справа: план поселка. Архитекторы Л.А. Веснин, В.Е. Дубовской, 1918. Альбом «Строительство Шатурской государственной электрической станции. Центральный участок»

Fig. 2. On the left: the plan of the central water supply and sewerage. On the right: the plan of the working settlement. Architects L.A. Vesnin, V.E. Dubovskoy, 1918. Album "Construction of the Shatura State Electric Station. Central section"

Еще в период разработки плана ГОЭЛРО, в 1919 г., в условиях крайней необходимости приступили к строительству Шатурской станции и поселка. «Опыт Шатуры рассматривался как начало широкой программы жилищного строительства на других торфяных месторождениях» [14. С. 54]. Для проектирования сооружений в 1918 г. было создано Архитектурное исполнительное бюро Главторфа, которое занималось разработкой зданий, смет, осуществляло руководство исполнением всех строительных работ [14. С. 54]. Вновь проект разрабатывали архитекторы Л.А. Веснин, В.Е. Дубовской, их помощником был назначен А.Л. Пастернак. Также стоит отметить участие гражданского инженера В.П. Бржостовского, Н.А. Архипова, В.В. Воейкова и др. [15, 16]. Валентин Дубовской был назначен заведующим строительным отделом Шатурстроя, большинство проектов домов были сделано им в сотрудничестве с Леонидом Весниным, как и план поселка (рис. 2). Архитекторами были подготовлены проекты жилых домов, общежитий и барачков; стационарные сооружения (насосная станция, водонапорная башня, механическая мастерская, кузница), объекты инфраструктуры (хлебопекарни, картофелехранилище, сторожевой дом, столовая, школа, больница, конюшня, гостиница,

птичник, дровяник, ледники, амбулатория, сушилки, бани-прачечные, парикмахерская будка) [15, 16].

Планировка основывалась на английском методе «Townplanning»¹, который предполагал выбор здорового места для строительства; большое количество площадей, парков, бульваров и садов; охрану естественной красоты природы, меры против обезображивания улиц; разбивку улиц и кварталов по их назначению; проведение освещения, канализации; ограничение количества домов на определенной площади и т.д. [12. С. 59–60]. Поселок был разделен на три части: технический участок электростанции; рабочий барачный поселок, рассчитанный на 700–800 сезонных рабочих; а также центральный поселок, разделенный на жилую и деловую части [12. С. 62]. Для центрального поселка была характерна центричная композиция, но более свободная, чем радиально-кольцевой план Э. Говарда. Центр поселка выделен сквером в форме полукруга, напротив располагался 4-квартирный жилой дом. Через весь поселок протянулся зеленый пояс с 12-комнатными домами. Дома представляли собой краснокирпичные «английские коттеджи» и деревянные дома с приусадебными участками. На юге располагался поселок для рабочих прямоугольного плана. С.О. Хан-Магомедов отмечает проект Шатурского рабочего поселка в качестве одного из лучших примеров, в котором были реализованы четкое зонирование, малоэтажная застройка, улицы-аллеи, полные зелени, обилие общественных пространств и четко выделенный центр поселка [6. С. 30]. Архитектура сооружений поселка отличалась смешением различных стилей. Интересны насосная станция с элементами нормандской архитектуры, трансформаторная подстанция в китайском стиле. Некоторые дома сохранились и сегодня, в том числе и здание первой станции, однако многие постройки утрачены.

Поселок при Каширской электростанции

Строительство Каширской станции началось в апреле 1919 г. Одновременно застраивался и поселок, первый проект которого был создан в Электрострое в октябре 1919 г., второй – в июне 1921 г. в Архитстрое [14. С. 183]. В первом проекте «поселок был разделен проходящим с юга на север оврагом на 2 части: западная – предназначалась для служащих, восточная – для рабочих станции. Второй вариант проекта предусматривал перепланировку западной части. В восточной части поселка увеличивались части для здания больницы и хозяйственного двора» [17. С. 118]. Над проектами сооружений работали в 1921 г. архитекторы В.Д. Кокорин, Н.Я. Колли, С.Е. Чернышев, П.А. Голосов, Л.А. Веснин, Н.А. Всевожский, А.Д. Гиршенберг, С.Н. Грузенберг. Тогда были спроектированы народный дом, потребительская лавка, общежитие, больничные здания, заразный барак, лаборатории, электростанция и подстанции, депо и т.д. [17. С. 118].

¹ Метод проектирования поселков и «городов-садов» на основе лучших английских образцов планировки «Townplanning» описан в «Пояснении к проекту планировки центрального поселка на Петровско-Шатурских государственных торфяных разработках при станции Запутная Московско-Казанской ж.д.» (Бюллетени Главного торфяного комитета ВСНХ, 1918). Метод представляет сложную операцию, состоящую в выработке плана поселения и в установлении принципов строительства и организации жизни населенных мест.

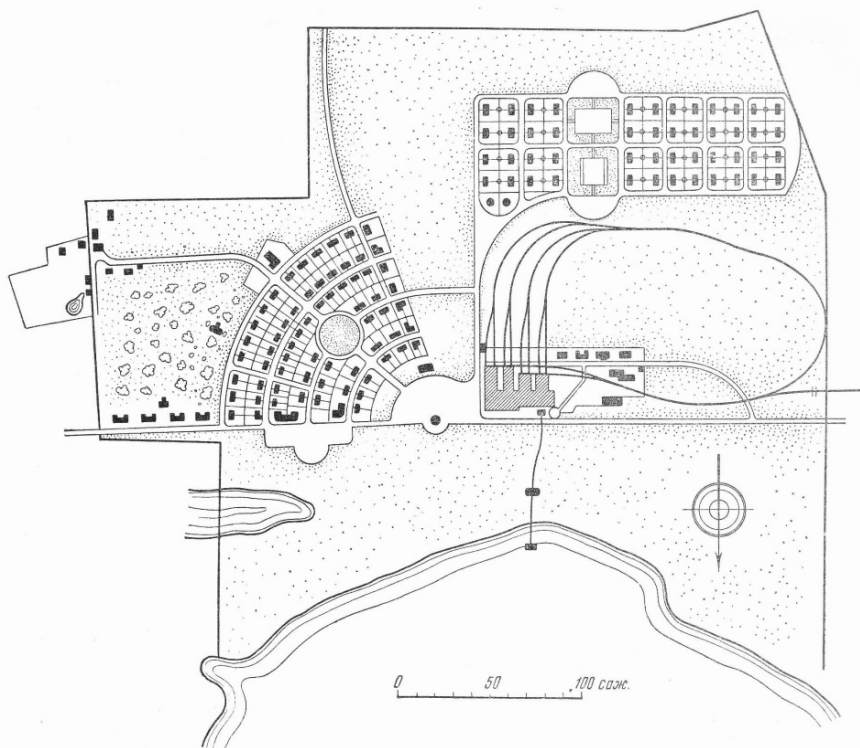


Рис. 3. План рабочего поселка при Каширской электростанции. Хазанова В.Э. Из истории советской архитектуры 1917–1925 гг.: Документы и материалы, 1963. С. 119

Fig. 3. Working settlement plan near Kashirskaya power plant. Khazanova V.E. From the history of Soviet architecture 1917–1925: documents and materials, 1963. p. 119

Процесс проектирования поселка при Каширской станции (рис. 3) стал одним из первых прецедентов, в которых отразилась градостроительная дискуссия 1922–1923 гг. по проблемам социалистического расселения и отношения к концепции «города-сада» [6. С. 31]. План поселка критиковался в отзыве Отдела поселкового строительства и Бюро планировки и градостроения ВСНХ РСФСР в январе 1922 г. по причине недостаточного внимания к благоустройству парка, фруктового сада, оврага, отсутствия детских площадок и общественного или делового центра, «планировочно выделенного и зафиксированного промышленным объектом» – например, электростанцией [2. С. 169]. Несмотря на отсутствие закона, предусматривающего расположение промышленного объекта в центре города, уже в начале 1920-х гг. во многих проектах заводы начали занимать центральную роль в композиции. Когда же в проектах советских рабочих поселков промышленное предприятие было недостаточно выделено в структуре поселка, они подвергались критике [2. С. 169]. Архитектор Я.И. Райх в газете «Известия» от 24 декабря 1922 г. отмечал, что поселок Каширской станции демонстрирует «ошибки, бездарность [...], стыд и позор». В качестве причин отказа от концепции «города-сада» в градостроительной политике можно отметить стремление удешевить строительство, сделать его более экономичным за счет перехода от малоэтажной особняковой застройки к многоквартирным блочным домам. Еще одна при-

чина, высказанная М.Г. Мееровичем, заключается в упрощении социального контроля советской власти и обобществлении быта под предлогом дешевизны [3. С. 48–49].

Заключение

Поселок при станции Электропередача представляет собой типичный пример предреволюционного периода, который демонстрирует необходимость переосмысления подхода к проектированию, разработки более продуманной инфраструктуры. В нем еще только намечаются идеи «города-сада», которые набирали популярность в это время. Через пять лет в плане поселка Шатурской станции мы видим более разработанную цельную композицию, благоустройство, зеленый пояс, развитую инфраструктуру, вынесенную на периферию электростанцию, криволинейные улицы, расходящиеся от центра поселка. Также в Шатуре мы видим изменение к подходу проектирования при советской власти. Довольно быстро была сформирована государственная система управления проектированием поселков по всей стране, созданная на основе идей «города-сада». На примере Каширского поселка заметно переосмысление градостроительной концепции. Меньшее внимание уделено благоустройству, отсылающему к идеям Говарда. Акцент сделан на рабочий быт, заметно изменение роли промышленного объекта, что окончательно оформится в начале 1930-х гг. в концепцию социалистического города. Отход от частных домов-коттеджей к блочным домам обеспечивал решение проблемы расселения в более экономичном варианте, а также способствовал политике советской власти по обобществлению быта и усилению социального контроля. В целом планировочные решения трех поселков демонстрируют быстрый переход от хаотичной застройки к использованию идей «города-сада», которые уже к началу 1930-х гг. привели к формированию концепции соцгорода с центральной ролью промышленного объекта.

Натурные обследования современного состояния поселков показывают, что во всех поселках сохранилось здание первой станции. В городах Электрогорск и Шатура сохранились краснокирпичные и деревянные дома. В Кашире не сохранилось следов первого поселка, а из самых примечательных объектов стоит отметить конструктивистскую фабрику-кухню 1920-х гг. Каширская станция и ГРЭС-3 (бывшая Электропередача) сегодня частично выведены из эксплуатации, Шатурская станция продолжает свою работу. Большая часть сооружений 1910–1920-х гг. в описанных поселках сегодня безвозвратно утрачены либо находятся в увядающем состоянии. Многие из них являются памятниками эпохи, наследием выдающихся архитекторов и, несомненно, заслуживают большего внимания к сохранению.

Список источников

1. Howard E. To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform. London : Swan Sonnenschein & Co., 1898. 176 p.
2. Меерович М.Г. Градостроительная политика в СССР (1917–1929). От города-сада к ведомственному рабочему поселку. М. : НЛЮ, 2017. 346 с.
3. Меерович М.Г. Идея города-сада Э. Говарда и советские рабочие поселки-сады // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2009. № 4. С. 46–50.
4. Ружжее В.Л. Прогрессивные творческие воззрения архитекторов петербургской школы конца XIX – начала XX века (идеи городов-садов) : дис. ... канд.archit. Л., 1960. 194 с.

5. Хазанова В.Э. Советская архитектура первой пятилетки: Проблемы города будущего. М. : Наука, 1980. 373 с.
6. Хан-Магомедов С.О. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т. 12, книга первая: Архитектура СССР. М. : Стройиздат, 1975. 755 с.
7. Старостенко Ю.Д. Больничный городок «первого в России города-сада» у платформы Прозоровская: история проектирования и строительства (1912–1930) // Academia. Архитектура и строительство. 2018. № 2. С. 40–49.
8. Кириченко Е.И. Русское градостроительное искусство. Градостроительство России середины XIX – начала XX века : в 3 кн. Кн. 2: Город и другие типы поселений. М. : Прогресс-Традиция, 2003. 560 с.
9. Романова А.Ю. Трансформация идеи: от «идеального города» к «городу будущего» // Architecture and Modern. Information Technologies. 2015. № 1 (30). С. 1–22.
10. Шуленина Ю.Д. Немецкая архитектура в России: Герман Мутезиус и электростанция «Электропередача» (1914) // Артикульт. 2022. № 2 (46). С. 33–43.
11. Архив Музея Мосэнерго и энергетики Москвы. Ф. 11. Ед. хр. 15_БФ_02. Краткая история строительства, развития и работы ГРЭС-3.
12. Бюллетени Главного Торфяного Комитета ВСНХ. М. : Типо-Литографии И.М. Машистова, 1918. № 3–5.
13. Ковалев А.Я. Архитектура промышленных сооружений. 1917–1932 // Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Т. 12, книга первая: Архитектура СССР. М. : Стройиздат, 1975. С. 59–78.
14. Казусь И.А. Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М. : Прогресс-Традиция, 2009. 488 с.
15. Архив Музея Мосэнерго и энергетики Москвы. Ф. 13. Ед. хр. 1_БФ_01. Альбом «Строительство Шатурской государственной электрической станции. Центральный участок».
16. Архив Музея Мосэнерго и энергетики Москвы. Ф. 13. Ед. хр. 1_БФ_02. Альбом «Строительство Шатурской государственной электрической станции. Черное озеро».
17. Хазанова В.Э. Из истории советской архитектуры 1917–1925 гг.: Документы и материалы. М. : Академии наук СССР, 1963. 211 с.

References

1. Howard, E. (1898) *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*. London: Swan Sonnenschein & Co.
2. Meerovich, M.G. (2017) *Gradostroitel'naya politika v SSSR (1917–1929). Ot goroda-sada k vedomstvennomu rabochemu poselku* [Urban development policy in the USSR (1917–1929). From a garden city to a departmental workers' settlement]. Moscow: NLO.
3. Meerovich, M.G. (2009) Ideya goroda-sada E. Govarda i sovetskie rabochie poselki-sady [The idea of the garden city of E. Howard and Soviet workers' garden settlements]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta*. 4. pp. 46–50.
4. Ruzhze, V.L. (1960) *Progressivnye tvorcheskie vozzreniya arkhitektorov peterburgskoy shkoly kontsa XIX – nachala XX veka (idei gorodov-sadov)* [Progressive creative views of the architects of the St. Petersburg school of the late 19th – early 20th centuries (ideas of garden cities)]. Architecture Cand. Diss. Leningrad.
5. Khazanova, V.E. (1980) *Sovetskaya arkhitektura pervoy pyatiletki: Problemy goroda budushchego* [Soviet architecture of the first five-year plan: Problems of the city of the future]. Moscow: Nauka.
6. Khan-Magomedov, S.O. (1975) *Vseobshchaya istoriya arkhitektury v 12 tomakh* [General history of architecture in 12 volumes]. Vol. 12. Moscow: Stroyizdat.
7. Starostenko, Yu.D. (2018) Bol'nichnyy gorodok “pervogo v Rossii goroda-sada” u platformy Prozorovskaya: istoriya proektirovaniya i stroitel'stva (1912–1930) [The hospital town of the “first garden city in Russia” near the Prozorovskaya platform: History of design and construction (1912–1930)]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo*. 2. pp. 40–49.
8. Kirichenko, E.I. (2003) *Russkoe gradostroitel'noe iskusstvo. Gradostroitel'stvo Rossii serediny XIX – nachala XX veka* [Russian urban planning art. Urban planning of Russia in the mid-19th – early 20th centuries]. Vol. 2. Moscow: Progress-Traditsiya.
9. Romanova, A.Yu. (2015) Transformatsiya idei: ot “ideal'nogo goroda” k “gorodu budushchego” [Transformation of an Idea: From the “Ideal City” to the “City of the Future”]. *Architecture and Modern. Information Technologies*. 1(30). pp. 1–22.

10. Shulenina, Yu.D. (2022) Nemetskaya arkhitektura v Rossii: German Mutezius i elektrostantsiya "Elektroperedacha" (1914) [German Architecture in Russia: Hermann Muthesius and the Elektroperedacha Power Station (1914)]. *Artikul't.* 2(46). pp. 33–43.

11. The Archive of the Mosenergo and Moscow Energy Museum. *Kratkaya istoriya stroitel'stva, razvitiya i raboty GRES-3* [Brief History of the Construction, Development, and Operation of GRES-3]. Fund 11. File 15_BF_02.

12. *Byulleteni Glavnogo Torfyanogo Komiteta VSNKh.* (1918) № 3–5. Moscow: I.M. Mashistov.

13. Kovalev, A.Ya. (1975) Arkhitektura promyshlennykh sooruzheniy. 1917–1932 [Architecture of Industrial Structures. 1917–1932]. In: *Vseobshchaya istoriya arkhitektury: v 12 t.* [General History of Architecture: in 12 vols]. Vol. 12. Moscow: Stroyizdat. pp. 59–78.

14. Kazus, I.A. (2009) *Sovetskaya arkhitektura 1920-kh godov: organizatsiya proektirovaniya* [Soviet Architecture of the 1920s: Organization of Design]. Moscow: Progress-Traditsiya.

15. The Archive of the Museum of Mosenergo and Moscow Power Industry. *Al'bom "Stroitel'stvo Shaturskoy gosudarstvennoy elektricheskoy stantsii. Tsentral'nyy uchastok"* [Album "Construction of the Shatura State Power Station. Central Section"]. Fund 13. File 1_BF_01.

16. The Archive of the Museum of Mosenergo and Moscow Power Industry. *Al'bom "Stroitel'stvo Shaturskoy gosudarstvennoy elektricheskoy stantsii. Chernoe ozero"* [Album "Construction of the Shatura State Power Station. Black Lake"]. Fund 13. File 1_BF_02.

17. Khazanova, V.E. (1963) *Iz istorii sovetskoy arkhitektury 1917–1925 gg.: Dokumenty i materialy* [From the History of Soviet Architecture 1917–1925: Documents and Materials]. Moscow: USSR Academy of Sciences.

Сведения об авторе:

Шуленина Ю.Д. – аспирант аспирантской школы по искусству и дизайну Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: Yu-shulenina@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Shulenina Yu.D. – National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: Yu-shulenina@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 13.07.2023;
одобрена после рецензирования 21.09.2023; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 13.07.2023;
approved after reviewing 21.09.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

МУЗЕЙ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Научная статья
УДК 930.85
doi: 10.17223/22220836/57/18

АКМОЛИНСКИЙ ГУБЕРНСКИЙ ОТДЕЛ ОБЩЕСТВА ИЗУЧЕНИЯ КАЗАХСТАНА КАК ОРГАНИЗАТОР МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ В СЕВЕРНОМ КАЗАХСТАНЕ В 1923–1928 ГГ.

Виталий Александрович Кожокар

*Школа-лицей № 8 для одаренных детей, Павлодар, Республика Казахстан,
mammut@yandex.ru*

Аннотация. В статье реконструируется история деятельности Акмолинского губернского отдела Общества изучения Казахстана по вопросу развития краеведения, открытия и сопровождения музея в г. Петропавловске в 1923–1928 гг. На основании архивных материалов определяются основные направления его деятельности, трудности и успехи становления, регулярные формы музейной и краеведческой практики. Опыт активистов Общества является знаковым примером того, как в условиях ограниченных финансовых и кадровых ресурсов грамотно создать условия для систематической деятельности по сохранению объектов культурного и исторического наследия, ценных для местных сообществ.

Ключевые слова: общества, краеведение, музеи, культурное наследие, Казахстан

Для цитирования: Кожокар В.А. Акмолинский губернский отдел Общества изучения Казахстана как организатор музейной практики в Северном Казахстане в 1923–1928 гг. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 224–232. doi: 10.17223/22220836/57/18

MUSEUM AND CULTURAL HERITAGE

Original article

AKMOLA PROVINCIAL DEPARTMENT OF THE SOCIETY FOR THE STUDY OF KAZAKHSTAN AS THE ORGANIZER OF MUSEUM PRACTICE IN NORTHERN KAZAKHSTAN IN 1923–1928

Vitaly A. Kozhokar

Lyceum school № 8 for gifted children, Pavlodar, Republic of Kazakhstan, mammut@yandex.ru

Abstract. The work reconstructs the history of the Akmola provincial department of the society for the study of Kazakhstan in the development of local history, the opening and maintenance of the museum in the city of Petropavlovsk in 1923–1928. The article was written on the basis of sources stored in the State Archives of the North Kazakhstan region, many documents have not been previously studied and not introduced into scientific

circulation. The uniqueness of the sources used lies in the complex nature of the information contained in them, reflecting the directions of the Company's activities. Reporting documentation and minutes of meetings contain not only decisions and planned types and forms of employment, but also personal data, brief trip reports, financial and methodological needs. Also important is the reflection in the documents of the nature of relations with state, private and public structures in the creation of a museum and the creation of a network of local lore cells.

The Akmola Provincial Society for the Study of the Local Territory was established in 1923 by enthusiasts of local history and museum work. In addition to a significant number of activities related to local history, the main thing for the Society was the organization and all kinds of support for the museum in the city of Petropavlovsk. At the initial stages, the organization did not have any statutory or methodological documents regulating its activities, for which it regularly kept in touch with republican and union local history societies, museums, state and public organizations. They were approached both for the provision of methodological assistance, and with requests for special literature on local history and museum construction, exhibits. The Board of the Society, as the main coordinating body, regularly campaigned for the entry of new members into the ranks of the organization. Preference was given to the most prepared in terms of scientific and qualification training activists - teachers of schools and secondary specialized educational institutions. Such was the first director of the Akmola provincial museum I.P. Dyachkov, in the first year, combined his work at the school with the management and maintenance of the museum. Particular attention was paid to Kazakh-speaking correspondents who were able to obtain household items, oral and written materials from the life of the Kazakhs.

The work was built around sections, mainly of economic importance, which was dictated by the general direction of state policy. The activists of the Society collected exhibits on expeditions around the province, bought them from the population, accepted them into the museum funds free of charge. They also organized thematic, event, anniversary exhibitions within the walls of the museum. The Board of the Society has long been the treasurer and governing body of the museum. The photograph, which the organization owned, additionally financed the museum for the purchase of exhibits, materials, and shelving. It is this financial assistance, in many ways, contributed to the rapid growth of museum collections, museum visitors.

Thus, it can be confidently asserted that the Akmola provincial department of the Society for the Study of Kazakhstan was the organizer of the museum in the city of Petropavlovsk and significantly influenced the spread of the local history movement and museum construction in northern Kazakhstan.

Keywords: Kazakhstan, societies, local history, museums, cultural heritage

For citation: Kozhokar, V.A. (2025) Akmola provincial department of the society for the study of Kazakhstan as the organizer of museum practice in Northern Kazakhstan in 1923–1928. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 224–232. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/18

Инициатива об основании и последующем создании краеведческого музея, исходящая от местного населения или группы активистов на территории современного Казахстана, в ранний советский этап истории изучена недостаточно. В большинстве обобщающих работ по данной тематике либо вообще не упоминается Акмолинский губернский отдел Общества изучения Казахстана в г. Петропавловске в 1920-х гг., либо о нем говорится крайне мало, не раскрываются заслуги его участников в деле музейного строительства в регионе. В то же время именно члены Общества занимались такими важными сторонами жизни края, как сбор этнографических материалов, систематизация новейшей истории, учет и охрана памятников истории и культуры, сохранение случайных археологических находок и основание крупного краеведческого музея в г. Петропавловске. Общественное финансирование, административная поддержка и консолидация усилий активистов позволили

в течение нескольких лет добиться уникальных результатов. В преддверии столетнего юбилея со дня основания Общества мы попытались провести реконструкцию основных направлений его деятельности, сконцентрировавшись на его роли в создании и обслуживании Акмолинского губернского музея. Все материалы, необходимые для написания работы, хранятся в Государственном архиве Северо-Казахстанской области г. Петропавловска (Республика Казахстан), в фондах 1 154 – «Акмолинский губернский отдел общества изучения Казахстана» и 1 153 – «Акмолинский губернский краеведческий музей Акмолинского губернского отдела народного образования». В них содержатся протоколы заседаний правления Общества и полугодовые отчеты музея за 1923–1928 гг., в которых отражена информация о структуре организации, направлениях деятельности, финансовые и административные данные, сведения о проводимых выставках, сборе экспонатов, сотрудничестве с прочими краеведческими структурами, личные впечатления и пр.

Акмолинский губернский отдел Общества изучения Казахстана был организован в г. Петропавловске в 1923 г. под наименованием «Общество музея». Сама идея названия организации подобным образом говорит о коренной сфере интересов акторов данного движения. Но на первом организационном собрании оно было переименовано в «Акмолинское губернное общество изучения местного края» [3. Л. 3]. Организация создавалась энтузиастами, одновременно совмещавшими с данным увлечением государственную службу. В 1925 г. организация стала филиалом «Общества изучения Казахстана», приняв для руководства его устав. Главным органом управления являлось общее собрание членов, текущими делами Общества занималось правление, избранное из числа самых активных и деятельных участников [2. Л. 1]. Каждый из них должен был по мере возможностей собирать материалы о крае, продвигать идеи об организации краеведческого движения, посильно помогать музейному строительству. Членство в Обществе было платным [3. Л. 3, 7], что создавало определенный барьер для вступления, учитывая тяжелые бытовые условия в годы после окончания Гражданской войны. Вступление новых членов было добровольным, объявления об этом публиковались в губернских газетах, информация сообщалась местным органам власти, объектам образования, статистики, планирования, правления железных дорог и т.д. В дальнейшем для качественного и количественного расширения Общества губернским отделом народного образования в сельскую местность рассылались письма с призывами к жителям включаться в активную краеведческую деятельность. Именно на основе местных организаций образования планировалось строить краеведческую работу в регионе. Однако оптимистичные планы по привлечению широкого круга активистов не были реализованы. Сформированные кружки в волостях зачастую не работали, не выполняли выданных Обществом поручений и не предоставляли краеведческих сведений и отчетов о своей работе. В документах регулярно фиксируется отсутствие работы в секциях и на местах.

Помимо членских взносов, часть средств для покупки экспонатов, проведения выставок и краеведческих экспедиций Обществу приносило принадлежащее ей фотографическое ателье [3. Л. 39, 61, 62]. Небольшое предприятие, обслуживающее население г. Петропавловска, на вырученные деньги осуществляло финансовую поддержку музея в тех направлениях, на которые

не распространялся государственный бюджет. «При музее ровно год существует фотография, находящаяся в ведении Общества изучения местного края, но средства почти все Общество тратит на Музей. Это одна из главных причин пополнения этнографического музея новыми экспонатами...» [1. Л. 5, 14 об.]. Помимо этого, заработанные в фотоателье деньги расходовались на меблирование отделов музея, проведение выставок и оплату расходов на экспедиции.

Работа Общества была разделена на секции археологии, сельского хозяйства и животноводства, промышленного и кустарного производства, этнографии, анатомии, педагогики, медицины и санитарии, политики и социума [2. Л. 5]. Правлением назначались ответственные, занимающиеся поиском и подбором материалов по тематике своих секций. Основной акцент в поисках материалов делался на приобретении экспонатов, которые поступали в коллекции музея г. Петропавловска.

Для расширения методической основы краеведения и музейного дела была открыта библиотека со свободным доступом к литературе края. Уже в январе 1925 г. библиотека Акмолинского филиала, располагавшаяся в музее, насчитывала 215 томов. Книги приобретались на собственные средства, поступали от частных дарителей и краеведческих организаций [1. Л. 2]. Вся работа Общества, несмотря на ограниченность средств и малочисленность активистов, поступательно расширялась, создавались ранее не существовавшие научные направления деятельности. Активная позиция членов правления позволяла развивать множество направлений, сходных в вопросе создания краеведческого музея.

Уже летом 1924 г. на очередном заседании Общества был заслушан доклад об опыте организации краеведческих занятий в школах. На его основе зимой 1925 г. была создана краеведческая группа внутри организации, которая занималась пропагандой, подготовкой и распространением краеведческих материалов и рекомендаций по созданию краеведческого движения среди населения и учащихся региона, а также методической и практической помощью. Первоочередное значение в этом направлении уделялось экономико-историческому и этнографическому направлению. Создавалась сеть краеведческих уголков в школах для выполнения ряда важных мероприятий на местах [3. Л. 7, 7 об., 10, 12, 15, 32, 61]. Корреспонденты из числа учителей и школьников должны были собирать интересные краеведческие материалы, выступать своеобразным первым звеном в охране памятников истории, развивать полезные в хозяйстве крестьян идеи на местах. Для этих целей были запрошены и получены денежные средства у Республиканского Общества изучения Казахстана, находившегося в г. Кызыл-Орда [2. Л. 5]. В дальнейшем проводилась пропаганда устройства музеев в каждой школе региона силами учителей в тесной связи с Обществом [3. Л. 68]. Учителей приглашали к постоянному сотрудничеству как людей грамотных и обладающих компетенциями, необходимыми для начала научных изысканий. Их старались привлечь для регулярной помощи при работе с документами, экспонатами, для проведения бесед и лекций в музее [3. Л. 15 об.]. Члены Общества выступили на конференции для учителей города Петропавловска с докладами на тему развития краеведческого движения в школьной среде. Действующие учителя, состоящие в Обществе, регулярно проводили занятия по краеведению в шко-

лах г. Петропавловска. Документы позволяют проследить тематику занятий, сообщений и публикаций: «Декабристы в Западной Сибири», «Экономическое значение ветеринарии», «Движение казахов в 1916 году», «Вопросы революционного движения 1905 года», «Передовики крестьян» [2. Л. 7, 7 об.]. В то же время многие приглашенные специалисты, недавно вступившие в Общество, видя необходимость систематической и, что самое главное, неоплачиваемой работы, игнорировали призывы членов Правления. Впоследствии регулярно отмечается отсутствие учителей в работе Общества и необходимость их «вербовки» [3. Л. 17, 58].

К тому же большой проблемой было нерегулярное участие в делах Общества не только рядовых участников, но и членов правления по причине занятости на основном месте работы. Заведующий музеем, школьный учитель Иван Прокопьевич Дьячков был активным участником Общества. В первое время, в силу занятости на основной работы, он не мог много времени посвящать обслуживанию музея, правление Общества ходатайствовало в губернский отдел народного образования об освобождении его от школьных занятий и направлению всех сил краеведческой и музейной работе [3. Л. 15, 21, 32, 40]. Как правило, именно проблемы низкой посещаемости Общества и ограниченной оповещенности местного населения о его работе станут основанием для невыполнения многих решений членов правления. Члены правления занимали руководящие должности в государственных учреждениях: заместитель руководителя Губплана, главный редактор газеты, заместитель председателя губернского суда, школьные учителя, педагоги среднеспециальных учебных заведений. За период 1924–1926 гг. правление собиралось регулярно, примерно один раз в месяц, для решения административных, хозяйственных и научных задач [2. Л. 1, 5]. Некоторые интересные и полезные для развития музея и краеведения инициативы останутся нереализованными ввиду слабых партнерских взаимоотношений Общества с государственными и общественными организациями. В силу занятости, отсутствия финансовых возможностей и нерегулярных очных встреч многие поручаемые задания оставались нереализованными [3. Л. 23].

Главенствующей деятельностью Общества все же являлось создание и обслуживание краеведческого музея. Для реализации этой цели активисты обращались в исполнительные органы власти с просьбой о выделении подходящего помещения, которое и было предоставлено по адресу: г. Петропавловск, ул. Караванная, дом 12. Общество длительное время являлось главным исполнительным органом и казначеем музея, заведую его финансовой и административной частью. Достаточно регулярно осуществлялись совместные выезды членов Общества с работниками музея по Акмолинской губернии с целью сбора экспонатов. Важное место в этой работе занимали поиск и приобретение местных этнографических материалов из жизни казахского населения для экспонирования в музее. Длительное время правление находило возможности по приобретению казахской юрты и ее убранства. Для подбора подобных экспонатов создавалась целая сеть казахоязычных корреспондентов, обеспечивающих Общество материалами и ценными письменными заметками из жизни местного населения [1. Л. 4, 66, 95]. Для этого изыскивались средства, осуществлялся поиск людей, имеющих авторитет среди местного населения и свободно говорящих на казахском языке, в

первую очередь, учителя-казахи [3. Л. 20]. Им поручалось заниматься написанием краеведческих статей и заметок на основании местных материалов для публикации в создаваемый учебник «Наш край» и местные печатные издания. Издание учебника Общество планировало начать самостоятельно, поручая учителям-активистам редактирование поступающих материалов. Планировалось издание практических статей по сельскому хозяйству, использованию природных богатств, в том числе и на казахском языке. В местной прессе публиковали, а также рассылали лично заинтересованным активистам «брошюры по изучению местного быта, а также соответствующую литературу по данному вопросу» [3. Л. 58 об.]. Подобные небольшие работы издавались силами Общества – «Передовики крестьян в Акмолинской губернии», «Климатические условия Акмолинской губернии» [2. Л. 8].

Из довольно скромных годовых доходов Общества (300 руб.) и субсидий центрального органа Общества изучения Казахстана выделялись значительные суммы (150, 200 руб.) для покупки казахских этнографических материалов. Финансировались и организовывались этнографические экспедиции, проводимые силами студентов и преподавателей учебных заведений. Отдельные корреспонденты, высылающие ценные этнографические материалы, также поощрялись финансово [3. Л. 60 об.]. Все значимые исторические и археологические случайные находки в крае передавались в музей через посредство Общества или выкупались им же. Весной 1925 г. силами Общества начала создаваться выставка «Губерния в прошлом и настоящем», на которой экспонировались накопленные этнографические и исторические материалы, а также демонстрировались современные достижения в сельском хозяйстве, промышленности и прочих направлениях деятельности края [3. Л. 21, 32, 40, 43, 55 об., 64 об., 67 об.]. Продолжением выставки стала публикация книги «Губерния в прошлом и настоящем» силами членов Общества [3. Л. 71]. Место Общества в деятельности музея лучше всего характеризуют слова из годового отчета Акмолинского губернского музея за 1925–1926 гг.: «Работа общества... выразилась в собрании и обработке материалов для составления учебников... устройства выставки в музее «Юбилей 1905 года»... докладов по истории революционных движений в Сибири (пугачевщине, декабристах)... докладах в конференциях о краеведении в школах... сбор материала по революционному движению и археологической секции» [1. Л. 15].

Члены Общества способствовали расширению форм и методов работы музея. Уникальным событием для музейного дела Северного Казахстана стало создание музейной мастерской, которая занималась изготовлением чучел животных, макетов, элементов экспозиции, декора и т.д. [3. Л. 79]. В большинстве провинциальных музеев Северо-Восточного Казахстана собственные мастерские появятся только после 1960-х гг.

В начале 1925 г. фиксируется старт практической работы по созданию серии очерков по истории края. Первым должен был стать очерк «Петропавловск в прошлом и настоящем». Для этого была систематизирована и изучена информация по г. Петропавловск и его окрестностям. Ответственным активистам было поручено подготовить материалы по направлениям: «Природа», «Петропавловск в прошлом», «История революционного движения в Петропавловске», «Состояние Петропавловска в настоящем, перспектива будущего Петропавловска». Данная работа выполнялась членами

Общества, сотрудниками музея совместно с журналистами региональной газеты «Мир труда».

В 1925 г. правление Общества решило открыть филиал в Кокчетавском уезде для решения вопроса поддержки местного музея. На заседаниях обсуждались его проблемы: «Отметить, что помещение Кокчетавского музея не соответствует количеству музейных собраний – мало, все имущество скучено, собрания не огорожены витринами от пыли и случайного, частичного расхищения посетителями. Финансовое положение не удовлетворительно...» [3. Л. 27, 28, 32, 43, 57, 57 об.]. Отправившийся на изучение состояния музея И.П. Дьячков застал удручающую картину распада. С целью предотвращения гибели музея и собранных материалов правлением были приняты меры по сохранению музея: губернскому отделению народного образования предложено принять его на свой баланс либо перевести собрания музея в г. Петропавловск. Бедственное положение музея и результаты предпринятых действий решено было осветить в прессе [3. Л. 59].

Не имея методических рекомендаций к действию и обладая слабыми научными знаниями, члены Общества вели активную переписку с аналогичными краеведческими организациями Казахстана и РСФСР: Центральным бюро краеведения Казахстана, Омским обществом краеведения, Западно-Сибирским отделом РГО, краевым музеем Западной Сибири [2. Л. 7]. По аналогии с ними общественники, в меру возможностей и полномочий, занимались охраной памятников, в первую очередь, археологических. Для этого в провинциальные школы и органы власти рассылались карточки с исторической информацией о крае и призывом вести учет археологических памятников [1. Л. 14 об.].

На собрании правления в 1925 г. было выдвинуто предложение: «...не увлекаться историей, а учитывать требования момента...» [3. Л. 22], т.е. освещать историю революции в Акмолинской губернии, включать в краеведческую работу комсомольцев, продвигать идеи Общества через сеть избчитален. Для реализации этого направления к двадцатой годовщине революции 1905 г. в течение месяца в музее была открыта выставка, подготовленная на местном архивном материале, с использованием доступной литературы, с охватом в 1 400 посетителей. Помимо обозначенных событий, на выставке демонстрировались материалы, посвященные казахскому движению 1916 г. при призыве на тыловые работы во время Первой мировой войны. Для более детального освещения личности и революционной деятельности К. Касымова было решено отправить члена Общества в Омск или пригласить действующего специалиста к себе для актуализации имеющейся информации [2. Л. 2, 11]. Помимо этого, ответственные за данное направление регулярно проводили поиск в местном архиве материалов по вопросам революционного движения среди казахов, а также участию их в событиях 1831–1840 и 1916 гг. [3. Л. 71, 73 об.]. Инициативу 1925 г. можно считать началом идеологической работы по систематическому отражению в музейном собрании и деятельности Общества роли Коммунистической партии. Несмотря на систематическую работу в этом направлении ранее, с 1925 г. будет усилена работа по организации выставок, лекций, бесед и т.д.

Регулярно озвучивались идеи хозяйственного изучения особенностей края с дальнейшим получением прибыли и иных выгод из этих данных для

местного населения и предприятий. Правлением была выдвинута и одобрена идея создания на территории музея «Живого музея» – участка земли с насаженными культурными растениями, используемыми в сельском хозяйстве. Планировалось «разбить Живой музей с постройкой образцового крестьянского двора из тех материалов, какие дает губерния» [1. Л. 4]. Материалы, собранные в ходе данной работы, применялись при создании отдела сельского хозяйства. Совместно с газетой «Степная звезда» была организована передвижная выставка «Вредители нашей губернии», располагавшаяся в специальном вагоне, который буксировал трактор в сопровождении лектора-агронома. В планируемый к печати учебник «Наш край» рекомендовалось включить статьи, отражающие практическое применение знаний о крае. Силами Общества в усадьбе музея была организована сельскохозяйственная выставка с охватом в 5 000 посетителей, где были экспонированы материалы, собранные и изготовленные в целях пропаганды улучшения культуры работы на селе: диаграммы расхода и урожайности, значение огородничества, борьба с вредителями и т.д. Участники сельскохозяйственной секции выступали с докладами в центральном клубе губернии и Доме красноармейцев на темы «Экономическое и профильное значение ветеринарии», «Значение ветеринарии в охране здоровья человека», «Формы и направление животноводства в нашей губернии» и т.д. Участники секции возглавляли в сельской местности движение по высаживанию ягодных и декоративных кустов, обработке культурных растений от вредителей, рассылали указания по ведению фенологических и природных наблюдений агрономам и передовикам [2. Л. 8, 8 об., 1 об., 11]. На протяжении нескольких лет правлением обсуждался и положительно решался вопрос о начале фенологических наблюдений на территории музея. Рассмотрев предложение республиканского метеорологического бюро, правление выделило деньги на покупку оборудования и организацию стационарного поста наблюдения за погодой [3. Л. 67, 69]. Общество служило площадкой для выступлений приезжающих исследователей и ученых. В большинстве своем они изучали хозяйственную сторону территории губернии. Правление оказывало посильную помощь в решении административных вопросов, поиске подходящих для этой деятельности людей.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что Акмолинский губернский отдел Общества изучения Казахстана являлся организатором музея в г. Петропавловске и значительно повлиял на распространение краеведческого движения и музейного строительства в Северном Казахстане. В первые пять лет своего существования Общество обладало рядом несомненных положительных особенностей: разноплановостью работы, инициативностью участников, существующей помощью государственных и общественных организаций, некоторой финансовой независимостью, научным энтузиазмом активистов, регулярно проводимой административной и выставочной работой, наличием цели в виде создания и поддержания работы музея. В то же время практически каждая положительная сторона деятельности отражала негативные стороны. Разноплановость работы мешала сосредоточению на краеведении, часть направлений и секций существовала только на бумаге, отвлекая в конечном итоге людские и временные ресурсы. Фенологические наблюдения, деятельность по охране памятников культуры, работа в архиве по теме изучения истории восстаний, создание усадьбы для ведения

сельского хозяйства создавали дополнительные, неразрешимые трудности. Активные члены правления совмещали свои обязанности с высокопоставленными должностями в государственных органах, что со временем начало создавать сложности и заставляло выбирать место основной занятости. Если на начальных этапах подобная сращенность с государством помогала, в виде административного ресурса, то впоследствии она стала преобладать в работе Общества. Государственные служащие продвигали свои направления изучения, темы выставок и лекций, что не могло не сказаться на интересах всего Общества в целом. Несмотря на это, нельзя не отметить вклада активистов в создание прочного и широкого научного и методического основания для петропавловского музея и даже больше, для целой сети небольших школьных музеев в последующие десятилетия. Отсутствие опыта в краеведческом и музейном деле компенсировалось большим желанием заниматься новым для региона делом, способствующим сохранению историко-культурного наследия, важного не только для местного сообщества, но и для мировой науки. Даже спустя сто лет с момента образования Общества его опыт может служить хорошим примером продвижения краеведческих инициатив в рамках местных сообществ.

Список источников

1. Государственный архив Северо-Казахстанской области. Ф. 1153. Оп. 1. Д. 2.
2. Государственный архив Северо-Казахстанской области. Ф. 1154. Оп. 1. Д. 3.
3. Государственный архив Северо-Казахстанской области. Ф. 1154. Оп. 1. Д. 5.

References

1. The State Archives of the North Kazakhstan Region. Fund 1153. List 1. File 2.
2. The State Archives of the North Kazakhstan Region. Fund 1154. List 1. File 3.
3. The State Archives of the North Kazakhstan Region. Fund 1154. List 1. File 5.

Сведения об авторе:

Кожокар В.А. – кандидат исторических наук, учитель географии Школы-лицея № 8 для одаренных детей (Павлодар, Республика Казахстан). E-mail: mammut@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kozhokar V.A. – Lyceum School № 8 for gifted children (Pavlodar, Republic of Kazakhstan). E-mail: mammut@yandex.ru

*Статья поступила в редакцию 22.02.2023;
одобрена после рецензирования 19.10.2023; принята к публикации 15.02.2025.*

*The article was submitted 22.02.2023;
approved after reviewing 19.10.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 94:069 (571.16)

doi: 10.17223/22220836/57/19

РОЛЬ МУЗЕЯ ИСТОРИИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА В СОХРАНЕНИИ ПАМЯТИ ОБ УЧАСТИИ СОТРУДНИКОВ И СТУДЕНТОВ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Кристина Александровна Кузоро¹, Мария Максимовна Дунаевская²

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

¹ *clio-2002@mail.ru*

² *maria.dunaevskaya@yahoo.com*

Аннотация. В статье охарактеризована роль Музея истории Томского государственного университета (до 1984 г. – комнаты-музея В.В. Куйбышева) в сохранении и популяризации материалов об участии сотрудников и студентов в Великой Отечественной войне, о деятельности Томского государственного университета в военный период. Проанализированы проведенные за период с 1965 г. по настоящее время мероприятия – выставки, экскурсии, конференции, встречи с ветеранами, а также комплектование фонда коллекциями ветеранов-сотрудников университета, их научное изучение.

Ключевые слова: музейное дело России, музейная экспозиция, выставочная деятельность музеев, Томский государственный университет, Великая Отечественная война, Музей истории Томского государственного университета

Для цитирования: Кузоро К.А., Дунаевская М.М. Роль Музея истории Томского государственного университета в сохранении памяти об участии сотрудников и студентов в Великой Отечественной войне // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 233–242. doi: 10.17223/22220836/57/19

Original article

THE ROLE OF THE MUSEUM OF THE HISTORY OF TOMSK STATE UNIVERSITY IN PRESERVING THE MEMORY OF THE PARTICIPATION OF STAFF AND STUDENTS IN THE GREAT PATRIOTIC WAR

Kristina A. Kuzoro¹, Maria M. Dunaevskaya²

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

¹ *clio-2002@mail.ru*

² *maria.dunaevskaya@yahoo.com*

Abstract. The purpose of the article is to analyze the role of the Museum of History of Tomsk State University in preserving and popularizing materials about the participation of employees and students in the Great Patriotic War; about the activities of the university during the war period. The museum's first step towards preserving the memory of the Great

Patriotic War was the exhibition “Relics of the Great Victory”, which brought together letters, documents, photographs collected by front-line soldiers – university employees (1965). On May 3, 1995, the exhibition “Tomsk University during the Great Patriotic War” opened, which presented photographs, documents, and objects from the collections of the TSU History Museum. In 2005, a book of memoirs of home front workers, “With Faith in Victory! Tomsk University during the Great Patriotic War”. In 2015, the exhibition of the TSU History Museum “Tomsk University – Contribution to the Victory” opened. In the 2010s, the TSU History Museum continued to work to identify the names of those killed in the Great Patriotic War; Cooperation was established with the TSU Information Policy Department, joint materials were prepared for the Alma Mater newspaper, and a calendar of memorable dates was maintained. The museum staff prepared two thematic digital exhibitions: “Tomsk – the city of labor valor: Tomsk State University during the Great Patriotic War” (2020) and “Not a step back: TSU students and employees in the Battle of Stalingrad” (2023). Currently, the museum stores awards, photographs, documents, personal items from the personal collections of I.P. Laptev, V.N. Kessenikh, Yu.V. Chistyakov, M.A. Krivov, V.V. Pottosin, B.M. Tyulupo, V.S. Flerov and other TSU employees. Museum of the History of TSU, starting from the period of its activity as a room-museum of V.V. Kuibyshev, was engaged in collecting and preserving sources about the Great Patriotic War, personal collections of its participants, studying and popularizing them – holding exhibitions and excursions; work to identify the names of those killed in the war. Work in this direction continues to this day.

Keywords: museum work in Russia, museum exhibition, exhibition activities of museums, Tomsk State University, the Great Patriotic War, Museum of History of Tomsk State University

For citation: Kuzoro, K.A. & Dunaevskaya, M.M. (2025) The role of the Museum of the History of Tomsk State University in preserving the memory of the participation of staff and students in the Great Patriotic War. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 233–242. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/19

Традиции празднования Дня Победы и сохранения памяти о Великой Отечественной войне сформировались не сразу. Еще до вступления в силу акта о капитуляции Германии был подписан Указ Президиума Верховного Совета СССР об объявлении 9 мая днем всенародного торжества, праздником Победы и нерабочим днем. После 1947 г. этот день снова стал рабочим. Лишь в 1965 г., в год 20-летия окончания Великой Отечественной войны, 26 апреля Президиум ВС СССР объявил 9 мая нерабочим днем. В том же году была заложена традиция проведения Всероссийской минуты молчания, была создана акция «Вахта памяти» по поиску останков пропавших без вести бойцов, уходу за воинскими захоронениями и мемориалами. В этом же году была выпущена юбилейная медаль «Двадцать лет Победы» и утверждено положение о звании «Город-герой». С тех пор Томский государственный университет ежегодно чествует своих ветеранов и устраивает различные мероприятия, посвященные этой знаменательной дате. Впервые 9 мая 1965 г. вышел полностью посвященный истории ТГУ в период войны сдвоенный номер университетской газеты «За советскую науку».

1950–1960-е гг. стали временем создания музеев (комнат, залов) боевой славы, как на уровне регионов и городов, так и на уровне воинских подразделений, учебных и других общественных заведений (заводов, предприятий и пр.). Часто такие музеи создавались на предприятиях и в учреждениях, чьи сотрудники в массовом порядке уходили на фронт либо на месте которых формировались воинские части и подразделения. В широком значении терминологическое словосочетание «Музей боевой славы» может рассматри-

ваться не столько как титульное, официальное название конкретных музеев, а как обозначение профильной группы военно-исторических музеев, посвященных военной тематике и имеющих разные названия, статус, подчиненность.

Единых требований к комплектованию и оформлению таких музеев не было. Обычно в экспозиции размещались карта, прослеживающая боевой путь воинских формирований; оригиналы или копии документов; полевая и парадная форма, снаряжение, образцы трофейного вооружения; фотографии, киноматериалы, книги, вырезки из газет и журналов со статьями об участниках боевых действий. В организации музеев значительную роль играли сами участники войны, обеспечивая возможность комплектовать подлинные и мемориальные предметы [1. С. 131]. В 1950–1970-х гг. музеи боевой славы стали самой многочисленной группой в школах и других учебных заведениях среднего и высшего образования.

В Томском государственном университете музея боевой славы создано не было, но его функции выполняла открытая в 1953 г. комната-музей В.В. Куйбышева (с 1984 г. – Музей истории Томского государственного университета). При этом идея создания отдельного музея высказывалась на страницах университетской газеты и определялась как «дело чести нынешнего поколения сотрудников и студентов университета» [2].

Для изучения вклада университета в Победу в Великой Отечественной войне была создана специальная комиссия. Н.И. Зяблицкая, Г.В. Епонешникова, С.Ф. Фоминых и другие ее члены работали в архивах, записывали воспоминания ветеранов войны, общались с семьями погибших. Все материалы концентрировались в музее В.В. Куйбышева, ставшем «штабом по проведению этой работы» [3].

Первым шагом музея на пути сохранения памяти о Великой Отечественной войне стала выставка «Реликвии Великой Победы», объединившая письма, документы, фотографии, собранные фронтовиками – сотрудниками университета. Выставка работала с 8 мая по 22 июня 1965 г. На выставке были представлены следующие разделы: «Преподаватели, студенты, рабочие и служащие ТГУ уходят на фронт», «Фронтная печать», «Советские листовки и газеты, распространявшиеся среди немецких солдат», «Боевые реликвии», «Литература о Томске в годы Великой Отечественной войны», «Это было среди трофеев», «Победа советского народа» [4. Л. 1].

Сохранилось опубликованное в газете «За советскую науку» описание выставки: «Вот перед нами выцветшая от времени фотография: молодые супруги и их дети, двое мальчиков. Это семья доцента Сергея Михайловича Петрова. Он погиб на фронте. Сыновья его – Артур и Алексей – работники нашего университета, жена – Л.Г. Майдановская – доцент химического факультета... На другом стенде – полевая сумка майора Наума Михайловича Пилевского (ныне зам. директора Научной библиотеки по хозяйству). Эта сумка в свое время спасла ему жизнь. В ней застрял осколок артиллерийского снаряда... Здесь же комсомольский билет и красноармейская книжка другого сотрудника библиотеки – Музы Павловны Серебряковой, добровольно ушедшей на фронт совсем юной девушкой» [5. С. 1]. Интересные материалы предоставили для выставки профессора В.Н. Кессених и И.П. Лаптев – письма с фронта, благодарности от командования. На выставке был представлен

планшет В.Н. Кессениха с документами об его участии в боевых действиях в 1942 г. в должности офицера связи Северо-Западного фронта, его полевая сумка с документами о выполнении заданий; фронтовые записи И.П. Лаптева; его планшеты, курвиметр (прибор для измерения длины извилистых линий на топографических картах, планах и чертежах), карта Генерального штаба Красной армии «Москва – Берлин», фронтовые погоны.

Интересен раздел, посвященный фронтовой печати, на котором были представлены «ежедневная красноармейская газета со сводкой советского информбюро, несколько изданий газеты „Герой и подвиг“ из серии „Боевые эпизоды“ Великой Отечественной войны, тоненькая голубая книжечка „Красноармейская смекалка“ о примерах мужества и находчивости советских солдат» [4. Л. 4]. К литературе о томичах – участниках Великой Отечественной войны приложены библиографический указатель «Ученые Томска в годы Великой Отечественной войны» и машинописный текст написанной в 1943 г. работы П.А. Зайченко «Научные работники и студенты Томского государственного университета и их участие в годы Великой Отечественной войны» [4. Л. 4].

В экспозиции были представлены также трофейные документы, вещи, среди них – кинжал немецкого офицера, попавший в руки советским бойцам после взятия укрепления. Эта экспозиция была взята за основу, но время от времени дополнялась новыми экспонатами – фронтовыми газетами, фотографиями военных лет [6]. Например, в 1984 г. сотрудниками Музея истории ТГУ велся поиск материалов и фотографий для альбома «Сотрудники и студенты ТГУ – участники Великой Отечественной войны» [2].

В 1966 г. было принято решение о сооружении в Университетской роще памятника погибшим студентам, научным работникам, рабочим и служащим Томского государственного университета. В мае 1966 г. на месте памятника был заложен камень, а в декабре – начался сбор средств на его сооружение. Памятник – фигура солдата, был заказан ленинградским скульпторам. 9 мая 1967 г. в Университетской роще состоялся торжественный митинг, посвященный открытию памятника; зародилась традиция возложения цветов к мемориальному комплексу. В апреле 1986 г., в преддверии 45-й годовщины со дня начала Великой Отечественной войны, около памятника была сооружена мемориальная стела. Сегодня на стеле закреплено 17 плит, на которых высечено 192 имени воинов, погибших на фронтах Великой Отечественной войны [7. С. 38].

В поисковых работах по выявлению имен погибших значительную роль сыграл Музей истории ТГУ и Совет ветеранов ТГУ. Кроме памятника, в 1975 г. была открыта мемориальная доска, посвященная Томскому комитету ученых по содействию промышленности, транспорту и сельскому хозяйству, находящаяся на здании Сибирского физико-технического института (СФТИ). Также в здании СФТИ находится еще одна мемориальная доска с именами погибших во время войны сотрудников института.

Спортивный клуб аквалангистов «СКАТ» провел десятки экспедиций по поиску погибших кораблей и самолетов на дне Черного моря, в озерах и реках Мурманской области, в Баренцевом море. Участники экспедиций не только собирали образцы боевой техники и искали военные реликвии, но и снимали видеофильмы, в которых приводили архивные данные, свидетель-

ства очевидцев [8. С. 4–5]. Немалая часть фронтовых реликвий, представленных на выставке в честь 40-летия Победы в Великой Отечественной войне, была найдена во время военно-поисковых экспедиций университетского клуба СКАТ [9].

Поисковое движение было поддержано на историческом факультете Томского государственного университета. Во второй половине 1960-х гг. была создана группа, перед которой поставили задачу выявить списки тех, кто ушел на фронт, а затем попытаться восстановить имена тех, кто не вернулся. Кропотливая работа в архивах Министерства обороны велась на протяжении нескольких десятилетий. В результате на мемориальном комплексе в Университетской роще появилось несколько десятков новых имен, а Томск стал одним из первых городов России, где была создана уникальная шеститомная «Книга памяти», в которой содержатся сведения о сотнях студентов и преподавателей ТГУ, не вернувшихся с фронта [8]. В «Книге памяти» были собраны и систематизированы данные военных комиссариатов Томской области, Центрального архива Министерства обороны РФ, а также имеющиеся у родственников извещения о гибели, материалы поисковых отрядов и т.д.

В 1990-е гг., во время сложных политических и социально-экономических перемен в стране, в годы завершения реконструкции главного корпуса, университет продолжал собирать материалы о Великой Отечественной войне, проводить выставки, оказывать участникам войны материальную помощь. 3 мая 1995 г. открылась выставка в выставочном центре Научной библиотеки ТГУ «Томский университет в годы Великой Отечественной войны», на которой были представлены фотографии, документы, предметы из фонда Музея истории ТГУ, рассказывающие о трудовом и боевом подвиге сотрудников и студентов в военное время [10]. Отдел редких книг дополнил выставку плакатами военного периода, созданными томским художником М.М. Щегловым [11]. В ТГУ проводились научные конференции, посвященные Великой Отечественной войне, в 1990-е гг. в них еще принимали участие ветераны.

В 2005 г. Томский университет начал готовиться к празднику задолго до 60-летия Победы. По инициативе совета ветеранов ТГУ был выпущен сборник документов и воспоминаний сотрудников и студентов ТГУ – тружеников тыла «С верой в победу!: Томский университет в годы Великой Отечественной войны» (под редакцией доктора исторических наук, профессора С.Ф. Фоминых). В первый раздел «Томский университет: от первого дня войны до последнего» включены архивные документы и газетные публикации военных лет, раскрывающие различные стороны жизни ТГУ. Во второй раздел «Эти долгие военные годы» вошли воспоминания тех, кто работал или учился в университете в годы войны. В третий раздел сборника «Трудились во имя Победы» помещены воспоминания тружеников тыла, которые в годы войны не были непосредственно связаны с университетом, но учились или работали в нем в послевоенное время [12].

К следующему юбилею Победы в Великой Отечественной войне, в 2015 г., в Научной библиотеке открылась выставка Музея истории ТГУ «Томский университет – вклад в Победу». В двух тематических разделах была отражена университетская история войны. Первый раздел начинался с рассказа о суровых буднях студентов и сотрудников вуза, о научных иссле-

дованиях, подчиненных нуждам фронта. Фотографии и документы отражали жизнь и деятельность ТГУ в начале 1940-х гг.: фотографии, запечатлевшие сюжеты со строительства ГРЭС-2, сбора урожая в деревнях близ Томска, работы Томского комитета ученых; документы о передаче помещений ТГУ заводу, о передаче вещей на фронт. Предметы, включенные в интерьер – газеты военного времени, примус, чайник, помогали передать посетителям атмосферу военного времени [13].

Второй раздел выставки был посвящен участию студентов и сотрудников университета в сражениях Великой Отечественной войны. Главными экспонатами здесь выступили фронтовые письма, а также предметы военного времени – шинель, пилотка, летные очки, полевая сумка, саперная лопатка, учебная граната, авиабомба, бинокль, компас, зажигалка, гильзы [13].

Музеем истории ТГУ в 2010-х гг. продолжалась работа по выявлению имен погибших в Великой Отечественной войне, сложилось сотрудничество с управлением информационной политики ТГУ, выраженное в подготовке совместных публикаций для газеты «Alma Mater», тематических плакатов и стендов, проведении презентаций книг, подготовке календаря памятных дат.

Сотрудниками Музея истории ТГУ на платформе Izi.TRAVEL были подготовлены две тематические цифровые выставки: «Томск – город трудовой доблести: Томский государственный университет в годы Великой Отечественной войны» в 2020 г. [14] и «Ни шагу назад: студенты и сотрудники ТГУ в Сталинградской битве» в 2023 г. [15]. Первая выставка знакомит с деятельностью сотрудников и студентов в годы войны. Через сохранившиеся в фонде Музея истории ТГУ материалы можно увидеть тот огромный вклад, который внес университет в превращение Томска в индустриально развитый город, активно включившись в работу по содействию развитию промышленности, транспорта и сельского хозяйства в военное время. На выставке представлены фотографии и документы – удостоверения, письма, дневники, публикации (51 экспонат). На второй выставке (23 экспоната) представлены фотографии, письма, открытки преподавателей и студентов, участников Сталинградской битвы – Ю.В. Чистякова, М.П. Серебряковой, Б.М. Тюлюпо, М.А. Кривова и др.

В 2023 и 2024 гг. для жителей и гостей города была проведена разработанная сотрудниками Музея истории ТГУ пешеходная тематическая экскурсия по Университетской роще «Суровых лет живая память: ТГУ в годы Великой Отечественной войны». Во время войны университет передал практически все свои помещения под оборонные производства и госпитали, при этом в университете не только велась подготовка специалистов, но и решались важные для военного времени научные задачи.

В настоящее время в музее хранятся награды, фотографии, документы, личные вещи из персональных коллекций И.П. Лаптева, В.Н. Кессениха, Ю.В. Чистякова, М.А. Кривова, В.В. Поттосина, Б.М. Тюлюпо, В.С. Флерова, Б.Я. Баянова, И.К. Борщева и других сотрудников ТГУ.

Хранящиеся в музее материалы послужили источниковой базой для научных исследований, посвященных как участию студентов и преподавателей в Великой Отечественной войне, так и жизни университета и Томска в эти тяжелые годы.

В 1980 г. к 100-летию юбилею со дня закладки Томского университета была выпущена коллективная монография «Томский университет. 1880–1980» (под редакцией профессора М.Е. Плотниковой) [16]. В главе «Годы Великой Отечественной войны» автор (доцент кафедры политэкономии К.И. Могильницкая) использует материалы комнаты-музея им. В.В. Куйбышева, в частности, списки ушедших на фронт, фронтовые письма участников войны – сотрудников университета.

В издании «Через века, через года – помните!» во вступительной статье «Идет война народная...» представлены материалы музея: групповые фотографии представителей факультетов и студенческих объединений (лыжная команда ТГУ, археологический кружок), студентов во время сельскохозяйственных и строительных работ, фронтовые фотографии преподавателей ТГУ (В.Н. Кессениха, В.В. Поттосина, Ю.В. Чистякова), коллаж из фотографий фронтовых писем, наградные документы участников войны [17]. Фронтовые фотографии сотрудников университета, хранящиеся в музее, также использовались в издании «Не забыть нам дорог фронтовых: Воспоминания участников Великой Отечественной войны – ветеранов Томского государственного университета» [18].

В 2008 г. было опубликовано издание «От пушек к науке: Воспоминания, дневники и письма участников Великой Отечественной войны – ветеранов Томского государственного университета» (под редакцией доктора исторических наук, профессора С.Ф. Фоминых) [19], в котором впервые опубликованы воспоминания о войне М.Г. Горбунова и О.Е. Гуковского, фронтовые письма Н.Ф. Бабушкина, автобиографии В.В. Серебренникова, А.А. Сироткина, Б.М. Тюлюпо, Ю.В. Чистякова. Кроме того, издание содержит ранее неопубликованные фронтовые фотографии и оцифрованные документы военных лет.

Большая работа с коллекцией музея была проведена во время написания первого издания книги «Подвиг их бессмертен: Судьбы студентов, аспирантов и сотрудников Томского государственного университета в годы Великой Отечественной войны» (под редакцией доктора исторических наук, профессора С.Ф. Фоминых) [20]. Книга содержит биографии погибших или пропавших без вести на фронтах Великой Отечественной войны, чьи имена занесены на стелу у памятника в Университетской роще, а также их фронтовые письма, многие из которых находятся в Музее истории ТГУ.

Материалы музея, связанные с Великой Отечественной войной, были использованы и при написании кандидатской диссертации А.С. Ульянова [21] и магистерской диссертации М.М. Дунаевской [22]. Стоит отметить, что в магистерской работе автор наряду с материалами из фондов Государственного архива Томской области и газеты «За советскую науку» использовала ранее неопубликованные документы из фондов Музея истории ТГУ – автобиографии студентов университета, в том числе с описанием событий военных лет.

Сотрудниками кафедры современной отечественной истории (ныне – российской истории) исторического факультета (ныне – факультета исторических и политических наук) в 2014 г. была создана Электронная энциклопедия ТГУ [23], в которой аккумулируются биографические статьи о сотрудниках и выпускниках университета, размещенные по категориям. Несколько таких категорий посвящены и персоналиям военных лет – «Список ушедших

на фронт студентов, сотрудников и преподавателей Томского государственного университета в годы Великой Отечественной войны», «Участники Великой Отечественной войны, занесенные на памятную стелу в Университетской роще Томского университета». При написании некоторых биографических статей по данным категориям были привлечены и материалы из фондов музея, например, статьи о И.Д. Брине, П.И. Урванцеве и В.Н. Швецове.

Таким образом, Музей истории ТГУ, начиная с периода своей деятельности в качестве комнаты-музея В.В. Куйбышева, занимался сбором и сохранением материалов о Великой Отечественной войне, персональных коллекций ее участников, их изучением и популяризацией – проведением выставок, экскурсий; работой по выявлению имен погибших в войне. Работа в данном направлении продолжается и в настоящее время.

Список источников

1. Именнова Л.С., Лоншакова Н.А. Музей боевой славы : педагогический и культурологический аспекты анализа в профессиональном туристском образовании // Вестник Российской международной академии туризма (РМАТ). Педагогические науки. 2022. № 4. С. 129–135.
2. Воцинина В. Музей боевой славы // За советскую науку. Томск, 1984. 1 ноября. С. 2.
3. Они защищали Родину // За советскую науку. Томск, 1965. 19 апреля. С. 3.
4. Гартунг Н. Краткое описание выставки реликвий Великой Отечественной войны. Томск, 1968 // Архив Музея истории ТГУ. 9 л. Б/н.
5. Николаев В. Реликвии Великой Победы // За советскую науку. Томск, 1965. 9 мая. С. 4.
6. Живые помнят // За советскую науку. Томск, 1969. 8 мая. С. 2.
7. Все судьбы в единую слиты. Университет в годы Великой Отечественной войны / сост. С.А. Некрылов, М.И. Алексеева. Томск : Изд. Дом Томского государственного университета, 2020. 40 с.
8. Книга памяти. Вспомним всех поименно: 1941–1945. Т. 1–6 / ред. кол. А.Е. Высоцкий (председ.), З.Г. Глушко, Б.В. Ермаченко и др. ; отв. за вып. В.С. Гевлич. Томск : [Красное знамя], 1994.
9. Алгин А. Университет в годы Великой Отечественной войны // За советскую науку. Томск, 1985. 9 мая. С. 3.
10. Подласова Т. В войну здесь защищали диссертации // Красное знамя. Томск, 1995. 12 мая. С. 3.
11. К 50-летию Победы в Великой Отечественной войне // Alma Mater. Томск, 1995. 5 мая. С. 4.
12. С верой в Победу!: Томский университет в годы Великой Отечественной войны : сборник документов и воспоминаний. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2005. 232 с.
13. Делич И.Б. «Здравствуйте, мои дорогие...» // Alma mater. Томск, 2015. 7 мая. С. 12–13.
14. Томск – город трудовой доблести: Томский государственный университет в годы Великой Отечественной войны : цифровая выставка. URL: <https://www.izi.travel/ru/7bd6-tomsk-gorod-trudovoy-doblesti-tomskiy-gosudarstvennyy-universitet-v-gody-velikoy-otechestvennoy/ru> (дата обращения: 25.06.2024).
15. Ни шагу назад : студенты и сотрудники ТГУ в Сталинградской битве : цифровая выставка. URL: <https://www.izi.travel/ru/4e50-ni-shagu-nazad-studenty-i-sotrudniki-tgu-v-stalingskoy-bitve/ru> (дата обращения: 25.06.2024).
16. Бычков А.П., Кортусов М.П. и др. Томский университет. 1880–1980 : [очерк истории и деятельности] / отв. ред. М.Е. Плотникова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1980. 432 с.
17. Через века, через года – помните! / сост. И.Б. Делич, Е.М. Игнатенко, С.А. Некрылов, В.А. Соловьева. Томск : Томский государственный университет, 2000. 116 с.
18. Не забыть нам дорог фронтовых: Воспоминания участников Великой Отечественной войны – ветеранов Томского государственного университета: [сборник] / сост. Л.Л. Берцун ; отв. ред. В.А. Соловьева. Томск : Томский государственный университет, 2004. 256 с.
19. От пушек к науке : Воспоминания, дневники и письма участников Великой Отечественной войны – ветеранов Томского государственного университета / сост. С.Ф. Фоминых (отв. редактор), Л.Л. Берцун, И.Б. Делич и др. Томск : Изд-во НТЛ, 2008. 344 с.

20. *Подвиг их бессмертен* : Судьбы студентов, аспирантов и сотрудников Томского государственного университета в годы Великой Отечественной войны / под ред. С.Ф. Фоминых. Томск : Томский государственный университет, 2010. 368 с.
21. Ульянов А.С. Томский государственный университет в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2007. 258 с.
22. Дунаевская М.М. Студенчество Томского государственного университета в годы Великой Отечественной войны : магистерская диссертация по направлению подготовки : История. Томск, 2021. 158 с.
23. *Электронная энциклопедия ТГУ // НИ ТГУ*. [Томск], 2014. URL: https://wiki.tsu.ru/wiki/index.php/Заглавная_страница (дата обращения: 24.07.2024).

References

1. Imennova, L.S. & Lonshakova, N.A. (2022) Muzey boevoy slavy: pedagogicheskiy i kul'turologicheskiy aspekty analiza v professional'nom turistskom obrazovanii [Museum of Military Glory: Pedagogical and Cultural Aspects of Analysis in Professional Tourism Education]. *Vestnik Rossiyskoy mezhdunarodnoy akademii turizma (RMAT). Pedagogicheskie nauki*. 4. pp. 129–135.
2. Voshchinina, V. (1984) Muzey boevoy slavy [Museum of Military Glory]. *Za sovetskuyu nauku. Tomsk*. 1st November. p. 2.
3. *Za sovetskuyu nauku. Tomsk*. (1965) Oni zashchishchali Rodinu [They Defended the Motherland]. 19th April. p. 3.
4. Gartung, N. (1968) *Kratkoe opisaniye vystavki relikvii Velikoy Otechestvennoy voyny. Tomsk, 1968* [Brief Description of the Exhibition of Relics of the Great Patriotic War. Tomsk, 1968]. The Archive of the TSU History Museum.
5. Nikolaev, V. (1965) Relikvii Velikoy Pobedy [Relics of the Great Victory]. *Za sovetskuyu nauku. Tomsk*. 9th May. p. 4.
6. *Za sovetskuyu nauku. Tomsk*. (1969) Zhivye pomnyat [The Living Remember]. 8th May. p. 2.
7. Nekrylov, S.A. & Alekseeva, M.I. (2020) *Vse sud'by v edinuyu slity. Universitet v gody Velikoy Otechestvennoy voyny* [All Fates Merged into One. The University during the Great Patriotic War]. Tomsk: Tomsk State University.
8. Vysotskiy, A.E. et al. (eds) (1994) *Kniga pamyati. Vspomnim vseh poimennenno: 1941–1945* [Book of Memory. Let Us Remember Everyone by Name: 1941–1945]. Tomsk: [Krasnoe znamya].
9. Algin, A. (1985) *Universitet v gody Velikoy Otechestvennoy voyny* [The University during the Great Patriotic War]. *Za sovetskuyu nauku. Tomsk*. 9th May. p. 3.
10. Podlasova, T. (1995) *V voynu zdes' zashchishchali dissertatsii* [During the war, dissertations were defended here]. *Krasnoe znamya*. 12th May. p. 3.
11. *Alma Mater*. (1995) *K 50-letiyu Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne* [On the 50th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War]. 5th May. p. 4.
12. Fominykh, S.F. et al. (eds) (2005) *S veroy v Pobedu!: Tomskiy universitet v gody Velikoy Otechestvennoy voyny: sbornik dokumentov i vospominaniy* [With Faith in Victory!: Tomsk University during the Great Patriotic War: Collected documents and memoirs]. Tomsk: Tomsk State University.
13. Delich, I.B. (2015) “Zdravstvuyte, moi dorie...” [“Hello, my dears...”]. *Alma mater*. 7th May. pp. 12–13.
14. Izi.travel. (n.d.) *Tomsk – gorod trudovoy doblesti: Tomskiy gosudarstvennyy universitet v gody Velikoy Otechestvennoy voyny: tsifrovaya vystavka* [Tomsk – a city of labor valor: Tomsk State University during the Great Patriotic War: A digital exhibition]. [Online] Available from: <https://www.izi.travel/ru/7bd6-tomsk-gorod-trudovoy-doblesti-tomskiy-gosudarstvennyy-universitet-v-gody-velikoy-otechestvennoy/ru> (Accessed: 25th June 2024).
15. Izi.travel. (n.d.) *Ni shagu nazad: studenty i sotrudniki TGU v Stalingradskoy bitve: tsifrovaya vystavka* [Not a step back: TSU students and staff in the Battle of Stalingrad: A digital exhibition]. [Online] Available from: <https://www.izi.travel/ru/4e50-ni-shagu-nazad-studenty-i-sotrudniki-tgu-v-stalingradskoy-bitve/ru> (Accessed: 25th June 2024).
16. Bychkov, A.P., Kortusov, M.P. et al. (1980) *Tomskiy universitet. 1880–1980: [ocherk istorii i deyatel'nosti]* [Tomsk University. 1880–1980: [essay on history and activities]]. Tomsk: Tomsk State University.
17. Delich, I.B., Ignatenko, E.M., Nekrylov, S.A. & Solovieva, V.A. (eds) (2000) *Cherez veka, cherez goda – pomnite!* [Through the centuries, through the years – remember!]. Tomsk: Tomsk State University.
18. Solovieva, V.A. (ed.) (2004) *Ne zabyt' nam dorog frontovykh: Vospominaniya uchastnikov Velikoy Otechestvennoy voyny – veteranov Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Let us not forget

the roads of the front: Memoirs of participants in the Great Patriotic War – veterans of Tomsk State University]. Tomsk: Tomsk State University.

19. Fominykh, S.F. (ed.) (2008) *Ot pushek k nauke: Vospominaniya, dnevniki i pis'ma uchastnikov Velikoy Otechestvennoy voyny – veteranov Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [From guns to science: Memories, diaries and letters of participants in the Great Patriotic War – veterans of Tomsk State University]. Tomsk: NTL.

20. Fominykh, S.F. (ed.) (2010) *Podvig ikh bessmerten: Sud'by studentov, aspirantov i sotrudnikov Tomskogo gosudarstvennogo universiteta v gody Velikoy Otechestvennoy voyny* [Their feat is immortal: The fates of students, graduate students and staff of Tomsk State University during the Great Patriotic War]. Tomsk: Tomsk State University.

21. Ulyanov, A.S. (2007) *Tomskiy gosudarstvennyy universitet v gody Velikoy Otechestvennoy voyny 1941–1945 gg.* [Tomsk State University during the Great Patriotic War of 1941–1945]. History Cand. Diss. Tomsk.

22. Dunaevskaya, M.M. (2021) *Studenchestvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta v gody Velikoy Otechestvennoy voyny* [Tomsk State University students during the Great Patriotic War]. Master's Thesis on History. Tomsk.

23. *The TSU Digital Encyclopedia*. [Online] Available from: https://wiki.tsu.ru/wiki/index.php/Zaglavnaya_stranitsa (Accessed: 24th July 2024).

Сведения об авторах:

Кузоро К.А. – доцент, кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии и музеологии Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; зав. Музеем истории Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: clio-2002@mail.ru

Дунаевская М.М. – старший лаборант Музея истории Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: maria.dunaevskaya@yahoo.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kuzoro K.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: clio-2002@mail.ru

Dunaevskaya M.M. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: maria.dunaevskaya@yahoo.com

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 25.07.2024;

одобрена после рецензирования 23.10.2024; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 25.07.2024;

approved after reviewing 23.10.2024; accepted for publication 15.02.2025.

Научная статья

УДК 7.036

doi: 10.17223/22220836/57/20

ГОРОДСКОЙ ФАУНД-АРТ И ПРОБЛЕМА МУЗЕЕФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОГО УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

Михаил Юрьевич Мартынов

Независимый исследователь, Тюмень, Россия, golossa@gmail.com

Аннотация. В последние годы стремительно меняется статус уличного искусства. Если раньше оно было маргинальным, нелегальным и не рассматривалось в полном смысле в качестве искусства, то к настоящему времени оно сделалось, с одной стороны, по-настоящему массовым, а с другой – предметом активного интереса со стороны художественных институций. С каждым годом появляется все больше фестивалей уличного искусства и музеев стрит-арта под открытым небом. Этот процесс дискурсивного присвоения, музеефикации стрит-арта был отчасти описан и предсказан Жаном Бодрийяром, который ценность стрит-арта видел в другом – в его способности оставаться в стороне от идеологической и институциональной опознаваемости. Задача статьи состоит в том, чтобы найти и описать примеры уличного искусства, которые обладали бы внутренним иммунитетом к процессам музеефикации и идеологического перехвата.

Ключевые слова: фаунд-арт, Андрей Черкасов, музеефикация, стрит-арт

Для цитирования: Мартынов М.Ю. Городской фаунд-арт и проблема музеефикации современного уличного искусства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 243–252. doi: 10.17223/22220836/57/20

Original article

URBAN FOUND-ART AND THE PROBLEM OF MUSEIFICATION OF CONTEMPORARY STREET ART

Mikhail Yu. Martynov

Independent researcher, Tyumen, Russian Federation, golossa@gmail.com

Abstract. The status of street art is rapidly changing in the contemporary world. As recently as 10–20 years ago, street art was marginal, illegal and was not fully considered as art. By now it has become, on the one hand, truly mass, and on the other hand, it has become an object of interest for art institutions. Every year there are more and more street art festivals and open-air street art museums. This process of discursive appropriation, the museification of street art, was described and predicted by Jean Baudrillard, who saw the value of street art in its ability to remain apart from ideological and institutional identification. The aim of this article is to find and describe examples of street art that have an intrinsic immunity to processes of museification. The author discusses several ways to find such examples. One is the resistance to museification with art materials that create difficulties in museum display (Belgian artist Marcel Broodthaers). Another way is the radical gesture of the artist destroying his own work (Italian street artist Blu). The focus of the article is on the work of Moscow poet and artist Andrei Cherkasov. His photographs of urban space objects are analyzed and identified as practices of urban found-art. This means that Cherkasov does not literally create street art objects, but “finds” them in urban space, revealing the artistic potential of urban infrastructure. Cherkasov focuses on excluded and insignificant objects

without obvious pragmatics: scraps of adverts, rubbish on pavements, fallen leaves, writing on walls, cracks in facades and paint marks. Essential in the artist's works is the characteristic of temporality and spatial instability, which is created by grasping the fluidity of the boundary between anonymity and publicity, randomness and schematism, openness and inaccessibility. The author of the article concludes that these qualities create the conditions that allow an artwork to avoid commercialization and museum reproducibility.

Keywords: found-art, Andrei Cherkasov, museification, street art

For citation: Martynov, M.Yu. (2025) Urban found-art and the problem of museification of contemporary street art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 243–252. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/20

В городском пространстве с каждым годом появляется все больше возможностей для творчества. Любой городской житель способен сегодня реализовать себя как художник, приобщившись к практикам стрит-арта, или уличного искусства. В широком смысле стрит-арт включает в себя рисунки и надписи (граффити, трафаретное граффити, настенная поэзия и др.), нанесенные на поверхности городских объектов, – это могут быть стены зданий, опорные конструкции мостов и подземных переходов, вагоны метро, фонарные столбы, рекламные вывески и т.п. В более узком смысле исследователи говорят о различиях между стрит-артом и граффити, подчеркивая такие характеристики, как символичность, фигуративность и открытость стрит-арта и «запоминающийся шрифт» граффити [1. С. 222–223]. При этом различие граффити и стрит-арта не является жестким, – они действуют на общей городской сцене, на которой их появление граничит с риском, с вызовом устойчивым образцам поведения, всему обыденному и привычному.

Современное уличное искусство предполагает идею активного вмешательства художника в поток повседневности и обязательную политизацию. Вторжение художника в городское пространство является несанкционированным, нелегальным, т.е. это не только художественный жест, это еще и способ манифестации определенной социальной повестки. Именно граффити выступило одним из языков, с помощью которого попыталась заявить о себе молодежь из бедных районов Нью-Йорка в 1970-е гг. Своей нелегальностью стрит-арт отличается от паблик-арта, т.е. от таких воплощенных в пространстве города художественных инициатив, которые санкционированы государственными или коммерческими структурами.

Подобная институциональная вынесенность и оппозиционность стрит-арта поддерживается историей его появления. Стрит-арт имеет отношение к антимузейным проектам начала XX в. Например, футуристический декрет 1918 г. «О демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)» объявлял о необходимости уничтожения, в частности, галерей и салонов – «сараев человеческого гения». Этот документ призывал художников и писателей выйти из своих мастерских и «разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов» [2. С. 464]. С одной стороны, это способствовало утверждению независимости художника, а с другой – давало возможность массам трудящихся приобщиться к достижениям искусства. Как отмечал в своих автобиографических заметках один из авторов декрета Василий Каменский, «любой город и селенье каждое возможно превратить в изумительную картину красочного торжества, чтобы таким способом украсить, возвеселить улицы новой жизни и тем са-

мым приблизить массы к достижениям художественного мастерства, которое до сих пор тихо хоронилось в музеях, как на кладбищах» [3. С. 265].

Уже в первые дни революции 1917 г. художники вывешивали на улицах городов картины, а поэты – плакаты со стихами. Василий Каменский описывал ликование толпы, наблюдающей за тем, как Давид Бурлюк прибавал к фасаду дома в Москве несколько своих картин [3. С. 267]. По воспоминаниям Вадима Шершеневича, одной из акций имажинистов была роспись своими стихами стен Страстного монастыря в Москве. Выход на улицу, широкое обращение к массам одновременно предполагали и вовлечение этих масс в творческое участие. Право на самореализацию в городском пространстве получают не только профессиональные художники, но вообще любой человек, имеющий потребность себя как-то творчески выразить. В «Декрете № 1 о демократизации искусств» подписавшие его Маяковский, Каменский и Бурлюк провозглашают: «Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой, *Свободное Слово* творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан» [2. С. 463].

Этот образ уличного искусства как независимой и самодостаточной практики начинает сегодня постепенно трансформироваться. Если еще 10–20 лет назад слово «граффити» было ругательством – оно не воспринималось в профессиональной музейной среде в качестве деятельности, имеющей высокую художественную ценность [4. Р. 9], а в исследовательской литературе 70-х гг. XX в. определялось по формуле «граффити – это грязные слова на чистой стене» [5. Р. 3], то к настоящему времени ситуация сильно изменилась. Уличное искусство по-прежнему может быть нелегальным, но его уже нельзя определить как чистый вандализм. Немалую роль в этом сыграли фестивали уличного искусства и музеи стрит-арта под открытым небом, которые были присвоены, оттегированы туристическими маршрутами и стали привычными для современного горожанина.

Такое будущее стрит-арта отчасти предсказывал Жан Бодрийяр. Описывая нью-йоркские граффити начала 70-х гг. как находящиеся «по ту сторону идеологии и художеств», он отметил несколько способов возможного «идеологического перехвата». Во-первых, это переосмысление граффити как искусства, а во-вторых, его истолкование в терминах «борьбы за идентичность и свободу личности». И то и другое представляет собой программу, выстраивающую систему ценностей, в рамках которой уличное искусство становится соотносимым и опознаваемым. Важность граффити для Бодрийяра выражается в том, что оно ничего не сообщает, кроме чистой спонтанности и недетерминированности; граффити – это «крик, междометие, анти-дискурс, отказ от всякой синтаксической, поэтической, политической обработки» [6. С. 159].

Задача этой статьи состоит в том, чтобы найти и описать примеры уличного искусства, которые сохраняли бы способность оставаться в стороне от описанного Бодрийяром «идеологического перехвата». Одним из маркеров этого перехвата и ключевым инструментом является процесс музеефикации, и поиск примеров будет связан с этим контекстом. Проблематика музеефикации уличного искусства уже рассматривалась в разных отношениях как в отечественной [7], так и зарубежной научной литературе [8], и исследование

будет сосредоточено на примерах, которые еще не получили достаточного освещения. Наше внимание в основном будет сосредоточено на вопросе о том, как уличному искусству не попасть в современный музей. Если верно, что музеефикация для стрит-арта означает утрату некоторой существенной части его изначальной независимости, то важно выяснить условия, при которых уличное искусство способно сохранять свою бунтарскую сущность, позволяющую ему уклоняться от институциональных отношений.

Современные технические средства расширяют возможности музеефикации, и поиск поэтому не может быть только технологическим. Например, бельгийский художник Марсель Бротарс пытался остановить коммерциализацию искусства при помощи «невоспроизводимых» материалов, – яичной скорлупы, мидий, песка и др., которые он использовал в своих инсталляциях. Но с появлением более совершенных способов транспортировки и музейного хранения подобная «невоспроизводимость» не является больше препятствием для экспонирования, и ретроспективные выставки произведений Бротарса сегодня проходят в музеях разных стран, в том числе и в России. Например, ретроспективная выставка «Марсель Бротарс. Поэзия и образы» проходила в Музее современного искусства «Гараж» в 2018–2019 гг.

Другим способом сопротивления процессам музеефикации является радикальный жест зачеркивания. В 2016 г. одна из работ известного итальянского уличного художника Blu была буквально вырезана из уличного пространства Болоньи и перемещена для участия в выставке «Street Art – Banksy & Co». В качестве протеста Blu закрасил серой краской все уличные работы, которые он создал в Болонье за два десятилетия [9]. Этот жест производит впечатление радикального разрыва, не каждый художник решился бы на такое. Но в действительности даже такая радикальная практика поддается музеефикации. Убедительной иллюстрацией может служить наполовину уничтоженная работа Бэнкси «Девочка с воздушным шаром» («Любовь в мусорном баке») встроенным в раму шредером во время торгов Sotheby's в 2018 г., выставленная через несколько лет снова на торги и выросшая за прошедшее время в цене.

В контексте поставленного вопроса подробно мы остановимся на творчестве московского поэта и художника Андрея Черкасова, который примерно с 2015 г. публикует на своей странице в Facebook фотографии объектов городского пространства. Речь идет, прежде всего, о городском фаунд-арте (*found-art*), в рамках которого уличный художник свой статус получает не благодаря реальным практикам, например, надписям или рисункам на стенах, а благодаря особой настроенности взгляда, позволяющей видеть в объектах городской инфраструктуры художественный потенциал. Черкасов обращает внимание на исключенные и незначимые объекты, не являющиеся прагматически существенными. Это могут быть обрывки рекламных объявлений, оставленный на тротуарах мусор, опавшие листья, надписи на стенах – разборчивые или не очень, трещины на фасадах и следы краски, строительные конструкции, не убранные после ремонта, и др.

Работы Черкасова попадают в контекст вопросов, затрагивающих одновременно и природу уличного искусства в целом, и его связь с политической проблематикой: «Каким образом посредничество фотографии влияет на наше понимание и восприятие граффити?», «Является ли фотография только ре-

презентацией, или она что-то добавляет к нашему взгляду?», «Можно ли исследовать стрит-арт изолированно или его необходимо изучать как часть локальной сети физических объектов в городе?», «Отделимы ли эстетические параметры стрит-арта от политического контекста?» [5. Р. 6].

Фотографии часто образуют серии. Например, заметной является тема городского письма, когда в скрещенных досках или в причудливых перекрестиях веток становятся заметны «буквы» или знаки пунктуации. В другой серии автор различает в городском пространстве образы странных существ, например, «трижды серое существо» (рис. 1), «лев в полураспаде» (рис. 2), «существо палой листвы», «житель асфальта» и др. Встречаются и неназванные существа, о которых иронично сообщается только некоторая подробность, например, что оно «криво улыбается» или находится в процессе «вылупления».



Рис. 1. А. Черкасов. Трижды серое существо (12 декабря 2016 г., Москва)

Fig. 1. A. Cherkasov. A thrice grey creature (12 December 2016, Moscow)



Рис. 2. А. Черкасов. Лев в полураспаде (31 октября 2015 г., Москва)

Fig. 2. A. Cherkasov. The lion is in a half-life (31 October 2015, Moscow)

Этот фантастический бестиарий дополняется «спонтанными» инсталляциями – «Само лежит» (рис. 3), «Три стадии сухаря», «Бесцельное взаимодействие» и др., «неизвестными» науке видами растений, знаками асемического письма, не имеющим авторство блэкаутом и уайтаутом и др.

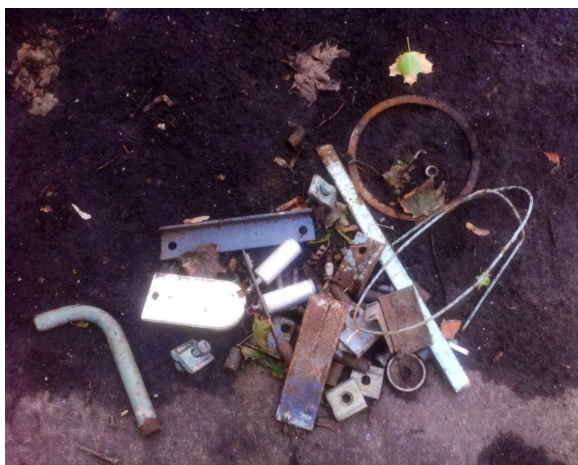


Рис. 3. А. Черкасов. Само лежит (9 сентября 2016 г., Москва)

Fig. 3. A. Cherkasov. It lies on its own (9 September 2016, Moscow)

Если бы мы не знали заранее, что все эти конфигурации объектов имеют случайное происхождение, то могли бы принять их за специально подготовленные инсталляции, тем более что некоторые из них имеют прямые отсылки (и не лишённые иронии) к авангардному искусству. Например, «Само лежит» (см. рис. 3) имеет сходство с абстракциями Ивана Клыона («Линейное построение», 1922), а «Супрематизм» (рис. 4) заставляет вспомнить творчество Казимира Малевича.



Рис. 4. А. Черкасов. Супрематизм (27 марта 2016 г., Москва)

Fig. 4. A. Cherkasov. Suprematism (27 March 2016, Moscow)

Черкасов специально обращается к теме пустоты как состоянию, имеющему самостоятельную ценность. На это важно обратить внимание в контексте приписываемого стрит-арту стремления борьбы с городской пустотой. Так, например, одной из задач фестиваля уличного искусства «Длинные истории Екатеринбурга» (2003–2009 гг.) была «реанимация городских пустот», а в рамках другого екатеринбургского фестиваля «Стенография» художники работали «с урбанистическими средовыми лакунами», преобразовывали «однообразный ландшафт спальных районов города, создавая эмоциональную привязанность представителей локальных сообществ к местам своего обитания» [10. С. 134, 135]. Здесь утверждается определенная наступательность стрит-арта, который призван заполнять пустоты, преобразовывать их, как будто сама идея пустоты чему-то угрожает.

В работах Черкасова «Красной нитью» (рис. 5) и «Огораживание кустов» (1 июля 2015 г., Москва) отмечены места присутствия – отсутствия.



Рис. 5. А. Черкасов. Красной нитью (8 января 2015 г., Москва)

Fig. 5. A. Cherkasov. Red thread (8 January 2015, Moscow)

Отсутствия здесь связаны с экзистенциальной интенсивностью, это такое как бы случайное не-присутствие, нехватка в антропологически значимых местах. В этом отношении незапланированная пустота, случайные провалы, к которым (иронично) обращается Черкасов, существенным образом отличаются от городских «не-мест» в концепции Марка Оже [11]. «Не-места» представляют собой отчужденные транзитные пространства, возникающие в точках пересечения маршрутов, например, на станции метро или зале ожидания аэропорта. Они привязаны только к текущему моменту и не аккумулируют ничего, кроме транзитности, стандартизированные схемы которой исключают память и идентичность. Несмотря на отчужденность, «не-места» все-таки поддаются персонификации, – граффити делает такие зоны совсем другим пространством. Наталья Самутина, например, отмечает, что уличные художники часто создают свои работы в «унылых транзитных „не-местах“» [12. С. 333], и это меняет пространство, вокруг него формируется, например, «невидимое сообщество видящих». В качестве

примера Самутина рассматривает творчество граффити-райтера Оза (Oz) в Гамбурге.

На фотографиях Черкасова нередко фигурируют городские объекты, линии опознаваемости которых зависят от неустойчивой силы дождя или снега, ветра или солнца, – например, очертания городских «сущест» обнаруживаются в скоплении листьев на тротуаре или в прилепившемся к стене дома подтаявшем снеге. Такие объекты изменчивы, их эфемерность демонстративно подчеркнута, они как будто не в состоянии быть частью музейного хранения. И даже в качестве фотографии у нас есть одно только неуверенное свидетельство события – реальный объект слишком случаен и схвачен второпях и не годится для массового созерцания (потребления).

Современные уличные художники также обращаются к использованию природных явлений – ветра, пожара и др., но как бы избавляют их от стохастичности, помещают в рамку музейной воспроизводимости, создавая условия для последующей коммерциализации. Например, работа нижегородского художника Андрея Дружаева «Опустение» представляла собой установленный на берегу реки решетчатый металлический сквозной каркас, который заполнялся опавшими листьями. С помощью «ветра»-вентилятора листья выдувались из конструкции, создавая необходимые художественные эффекты и смыслы. Об этой работе Андрея Дружаева см. подробнее: [13. С. 91–92].

Временность и пространственная неустойчивость подчеркиваются в работах Черкасова отсутствием точного адреса – известно только то, что изображено на фотографиях где-то в городе, а также подвижностью границ между анонимностью и публичностью, нерегулярностью и схематизмом, открытостью и недоступностью. При этом хотя последняя оппозиция и преодолевается благодаря художнику-проводнику, он не занимает позицию демиурга. Художник не создает свой так называемый «художественный мир», т.е. он не настаивает на творческой воспроизводимости своей оптики. Значение имеет только особого рода «покалывание», напоминающее ощущение, которое возникает в конечностях при длительном нахождении в неудобной позе. То есть это выход из оцепенения, созданного воспроизводимостью повседневных городских маршрутов и пешеходной вовлеченностью в потребительское освоение пространства. В некотором смысле это покалывание сопоставимо с термином Ролана Барта *punctum* («Camera lucida»). *Punctum* тоже «укалывает», «ударяет», «делает больно», отражает личную эмоциональную сопричастность, подчеркивает единичность и самооценку события. И одновременно – это «проколы, прогулы» Осипа Мандельштама («Четвертая проза»), т.е. своего рода прагматическая необязательность городского перемещения. *Прогулка как прогул* – вот та формула, которой, как нам кажется, можно описать то, что делает Черкасов при помощи своих уличных работ. Будто школьник, он радуется нестабильным алеаторным состояниям, растянутому в бесконечность времени. Впрочем, формульность граничит с манифестарностью, и это мы ее приписываем, а у Черкасова, кажется, никакой манифестарности нет совсем, как нет начала его проекта и завершения.

Список источников

1. Самутин Н., Запорожец О., Кобыца В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). С. 221–244.

2. Маяковский В.В. Декрет № 1 о демократизации искусств // Собрание сочинений : в 12 т. Т. 2: Стихи; Статьи, 1917–1925. М. : Гос. изд-во «Худож. лит.», 1939. С. 463–464. URL: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp2/mp2-463-.htm> (дата обращения: 10.01.2024).
3. Каменский В. Путь энтузиаста. М. : Федерация, 1931. 272 с.
4. Lewisohn C. *Street Art: The Graffiti Revolution*. London : Tate Publishing, 2008. 160 p.
5. *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City* / eds. K. Avramidis, M. Tsilimpounidi. London : Routledge, 2017. 282 p.
6. Бодрийяр Ж. Kool Killer, или Восстание посредством знаков // Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. С. 155–166.
7. Пригарина И.А. Стрит-арт: можно ли улицу поместить в музей? // Вопросы музеологии. 2020. № 11 (1). С. 110–118.
8. Bengtsen P. *The Street Art World*. Lund : Almendros de Granada Press, 2014. 243 p.
9. Caprioli C. *Blu in Bologna: Collateral Damages*. Interview with Peter Bengtsen. Inchiasta, 2016. 1 April. URL: <http://www.inchiastaonline.it/arte-poesia/peter-bengtsen-blu-a-bologna-danni-collaterali/> (дата обращения: 10.01.2024).
10. Егорова А.А. Коммуникативные стратегии стрит-арт (на примере практик екатеринбургских художников) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 1 (147). С. 127–137.
11. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.
12. Самутина Н. Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Оз и невидимое сообщество видящих // Микроурбанизм. Город в деталях. М. : Новое литературное обозрение, 2014. С. 316–345.
13. Савицкая А., Филатов А. Краткая история нижегородского уличного искусства. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2019. 160 с.

References

1. Samutina, N., Zaporozhets, O. & Kobysheva, V. (2012) Ne tol'ko Benksi: strit-art v kontekste sovremennoy gorodskoy kul'tury [Not Just Banksy: Street Art in the Context of Contemporary Urban Culture]. *Neprikosnovenny zapas*. 6(86). pp. 221–244.
2. Mayakovsky, V.V. (1939) *Sobranie sochineniy v 12 t.* [Collected Works in 12 vols.]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 463–464. [Online] Available from: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp2/mp2-463-.htm> (Accessed: 10th January 2024).
3. Kamensky, V. (1931) *Put' entuziasta* [The Way of the Enthusiast]. Moscow: Federatsiya.
4. Lewisohn, C. (2008) *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
5. Avramidis, K. & Tsilimpounidi, M. (eds) (2017) *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*. London: Routledge.
6. Baudrillard, J. (2000) *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Translated from French. Moscow: Dobrosvet. pp. 155–166.
7. Prigarina, I.A. (2020) Strit-art: mozno li ulitsu pomestit' v muzey? [Street Art: Can the Street Be Placed in a Museum?]. *Voprosy muzeologii*. 11(1). pp. 110–118.
8. Bengtsen, P. (2014) *The Street Art World*. Lund: Almendros de Granada Press.
9. Caprioli, C. (2016) *Blu in Bologna: Collateral Damages*. Interview with Peter Bengtsen. Inchiasta. [Online] Available from: <http://www.inchiastaonline.it/arte-poesia/peter-bengtsen-blu-a-bologna-danni-collaterali/> (Accessed: 10th January 2024).
10. Egorova, A.A. (2016) Kommunikativnye strategii strit-art (na primere praktik ekaterinburgskikh khudozhnikov) [Communicative Strategies of Street Art (on the Example of Practices of Ekaterinburg Artists)]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1, Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*. 1(147). pp. 127–137.
11. Augé, M. (2017) *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiyu gipermoderna* [Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity]. Translated from French by A. Konnov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
12. Samutina, N. (2014) Pruzhinki Gamburga: graffiti-rayter Oz i nevidimoe soobshchestvo vidyashchikh [Little Springs of Hamburg: Graffiti Writer OZ and the Invisible Community of Those Who See]. In: Brednikova, O. & Zaporozhets, O. (eds) *Mikrourbanizm. Gorod v detalyakh* [Micro-urbanism. City in details]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 316–345.
13. Savitskaya, A. & Filatov, A. (2019) *Kratkaya istoriya nizhegorodskogo ulichnogo iskusstva* [A Brief History of Street Art in Nizhny Novgorod]. Moscow: Garage Museum of Contemporary Art.

Сведения об авторе:

Мартынов М.Ю. – кандидат философских наук, независимый исследователь (Тюмень, Россия). E-mail: golossa@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Martynov M.Yu. – Independent researcher (Tyumen, Russian Federation). E-mail: golossa@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 06.08.2023;
одобрена после рецензирования 03.03.2024; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 06.08.2023;
approved after reviewing 03.03.2024; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 77.0+77.03+930+930.253+397.4+316.7+303.7

doi: 10.17223/22220836/57/21

ПОТЕНЦИАЛ ФОТОГРАФИИ КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА В ИЗУЧЕНИИ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОЧЕВЫХ НАРОДОВ АЗИИ

Наталья Михайловна Сергеева

*Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева, Самара, Россия, bo-na-mi@yandex.ru*

Аннотация. В статье оценивается потенциал старых архивных фотографий как исторического источника и памятника материальной культуры в изучении особенностей визуальной репрезентации кочевых народов Азии в имперской России (на примере ойрат-калмыков). Описан алгоритм комплексного анализа архивных фотографий, изображающих представителей кочевых народов с середины имперского периода в России. Изложены основные проблемы и ограничения анализа исторических визуальных документов, а также предложены возможные варианты их решения.

Ключевые слова: материальная культура Азии, визуальные репрезентации, визуальная антропология, комплексный анализ, фотография как исторический источник, открытки, ойрат-калмыки

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01767, <https://rscf.ru/project/22-28-01767/>; благодарим за предоставленные фотоматериалы коллекционера С.Ю. Степанова.

Для цитирования: Сергеева Н.М. Потенциал фотографии как исторического источника в изучении визуальной репрезентации кочевых народов Азии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 253–271. doi: 10.17223/22220836/57/21

Original article

THE PHOTOGRAPHY POTENTIAL AS A HISTORICAL SOURCE IN STUDYING THE NOMADIC PEOPLES OF ASIA VISUAL REPRESENTATIONS

Nataliya M. Sergeeva

Samara University, Samara, Russian Federation, bo-na-mi@yandex.ru

Abstract. The article describes the logic of old archival photographic documents analysis in order to study the features of the visual representation of the Asia nomadic peoples in imperial Russia (using the example of the Oirat-Kalmyks). The study follows from the question of how the transition to a sedentary lifestyle and integration with the social majority (Russians) is reflected in the everyday life elements, clothing, bodily practices of nomadic people and how this transition can be recorded in visual documents of the corresponding historical period. Thus the developed design of the empirical study includes the formulation of tasks that contribute to the goal achievement, the specification of the object and subject, which as a result allows us to build an algorithm for a comprehensive analysis of archival photographs, postcards and illustrations depicting representatives of nomadic peoples from the middle of the imperial period in Russia. This algorithm can be applied to solve other similar research problems on a similar array of visual data.

The article outlines the main problems and limitations of historical visual documents analysis, as well as suggests possible solutions. The problem of the authenticity of visual documents, in particular, mass-media photographs, is solved by the perception and analysis of them not only as material witnesses of the era, but also as instruments of public consciousness manipulation, and in this case, the implementation of modernization policies in relation to nomadic peoples as such. An important aspect of the analysis here is both the photograph itself and the intentions of its author, the context of publication and use. The problem of the multiplicity of disparate visual documents is solved by an attempt to typologize them and search for a canon of visual representation in the context under consideration. The problem of difficulties in deciphering visual signs in individual photographs is solved by using iconographic and iconological approaches to interpretation, as well as conducting photo-revealing interviews with specially selected experts.

Keywords: visual representations, visual anthropology, complex analysis, photography, postcards, oirat-kalmyks

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Science Foundation, project no. 22-28-01767, <https://rscf.ru/project/22-28-01767/>; Thank you for the photo materials provided by the collector S.Yu. Stepanov.

For citation: Sergeeva, N.M. (2025) The photography potential as a historical source in studying the nomadic peoples of Asia visual representations. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 253–271. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/21

Введение

Данная статья раскрывает этапы эмпирической работы и основные результаты группы исследователей Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королёва в рамках междисциплинарного проекта «Особенности цивилизационного пути России: Азиатская Россия в контексте колониальности / модерности (на примере ойрат-калмыков и тувинцев)», поддержанного Российским научным фондом. На примере одной фотографии ниже подробно изложен алгоритм анализа визуальных документов, входящих в эмпирическую базу исследования. С анализом других типовых фотографий из собранного массива можно ознакомиться в статье, посвященной рассмотрению в визуальной перспективе (в фотографиях российских фотографов) быта ойрат-калмыков и тувинцев в начале XX в. [1], а также в статье, описывающей советскую модерность в деколониальной перспективе на материале советских фотографий ойрат-калмыков и тувинцев [2].

Проблема исследования

Сегодня во многих предметных областях междисциплинарных исследований – в образовании, моде, дизайне, управлении, политике, массовых коммуникациях – актуализируется использование деколониального подхода к теоретической и эмпирической работе [3]. Суть такого подхода состоит в переоценке традиционных культурных канонов, в том числе визуальных, критике «колониального» редукционизма и объективации инаковости. Несмотря на то, что вопрос о наличии в России фактов колонизации (внутренней колонизации) является остро дискутируемым [4], две волны реализации проектов модернизации – в имперский период и советский – остаются бесспорными. Целью этих проектов было создать «нового человека» из национальных меньшинств, обеспечить тем самым естественную и необходимую (по мнению

национального большинства) антропологическую эволюцию, преследуя идею «спасения» через приобщение к более просвещенной западной цивилизации.

Поскольку модернизация как метод действия властных агентов напрямую влияет на жизнь подчиненного кочевого народа, небезынтересно посмотреть, как это влияние вплетается в повседневность и культуру. Последнее, на наш взгляд, возможно путем анализа знаков (маркеров) перехода к оседлости, проявленных визуально. Материальным носителем этих визуальных проявлений становятся фотографии, открытки (в частности, фотооткрытки – открытки, сделанные из фотографий) и иллюстрации, изображающие представителей народа-меньшинства. Вместе с тем посредничество визуальных документов обязывает нас как исследователей при анализе смотреть не только на изображенное как условно реальное, разворачивающееся прямо перед нами, но и непременно учитывать сообщение, диктуемое самим медиа.

Что касается фотографии как исторического источника, важно отметить, что она никогда не была скована рамками чисто изобразительных интенций. Уже самые первые в истории фотографии создавались как инструмент решения насущных социальных задач: увидеть, зафиксировать и сохранить, запомнить, доказать, внушить и убедить. Несмотря на механическую природу создания фотографического отображения реальности, направленность камеры рукой фотографа снимает претензии на абсолютную объективность, а это значит, что в работе с фотографическими документами семантика изображенного дополняется семантикой самого акта фотосъемки, а визуальные знаки фотографического объекта дополняются знаками фотографической композиции.

В XIX в. социальные исследователи, раньше всего антропологи, обратили внимание на потенциал фотографии как средства фиксации жизни «экзотических» народов. Фотографию стали использовать как полевой дневник, который, с одной стороны, превращался в часть этнографического отчета, свидетельство, иллюстративный материал для тех, кто не имел доступа к исследовательскому полю, а с другой стороны, становился источником и инструментом изучения визуальных проявлений жизни туземных сообществ. Одним из первых масштабных антропологических проектов, в которых была использована фотография, стало исследование известных антропологов М. Мид и Г. Бейтсона «Балинезийский характер» («Balinese Character: A Photographic Analysis») [5]. Именно эту работу можно считать началом выделения специфической предметной области в общей антропологии – «визуальной антропологии», в которой фото- и видеоматериалы рассматриваются как самостоятельное средство познания. В разное время в данной области работали и продолжают работать такие исследователи, как М. Болл и Г. Смит [6], Г. Бекер [7], М. Бенкс [8], Дж. Коллиер и М. Коллиер [9], С. Пинк [10], А. Усманова [11], В. Круткин [12], Т. Дашкова [13], Е. Александров [14, 15], Е. Рождественская [16], П. Романов и Е. Ярская-Смирнова и др.

Фотографии и иллюстрации позволяют заострить внимание на концептуализации визуального маркирования расовой инаковости, а также на зрелищности отдельных практик в рамках процесса модернизации. Так, на Западе одним из самых шокирующих проявлений модернизации (в частности, колонизации) стали так называемые человеческие зоопарки, известные также как этнические караваны, этнические выставки, этнографические выставки, этнологические экспозиции, негритянские деревни, колониальные парки [17].

С середины XIX в. «человеческие зоопарки» создавались и пользовались огромной популярностью у публики во многих крупных европейских городах и в США. Известно, что последний такой «зоопарк» существовал вплоть до 1958 г. Сохранилось немало фотографий и иллюстраций, документирующих условия жизни «дикарей» в искусственно созданной для них «естественной среде обитания». Эти изображения являются отчетливой формой визуального заявления о социальном и общекультурном положении Своих и Чужих.

Важной также представляется концептуализация видимости и власти европейской визуальной символики в условиях процессов модернизации, предложенная Н. Мирзоевым: «Любая земля, не обрабатываемая принятым в Европе образом, объявлялась пустой и, следовательно, доступной для колонизации первому (европейскому) захватчику при условии, что впоследствии он попытается ее культивировать. Эта классификация подразумевала необходимость не видеть очевидного» [18. С. 116].

Ранее фотография уже применялась антропологами и социологами в исследованиях, в разной степени затрагивающих вопросы расовой и культурной идентичности и взаимоотношения этнических групп в ходе модернизации [19, 20]. Однако до сих пор не выстроен более-менее стройный алгоритм отбора, анализа и интерпретации архивных визуальных документов для изучения визуальных маркеров модернизации, в частности, процессов перехода к оседлости кочевых народов. Кроме того, остается актуальным ряд проблем или ограничений, касающихся самого анализа исторических визуальных документов:

- проблема достоверности визуальных документов, в частности, масс-медийных фотографий;
- проблема многочисленности разрозненных визуальных документов;
- проблема трудностей в дешифровке визуальных знаков на отдельных фотографиях;
- проблема сопоставления визуального наследия нескольких изучаемых народов.

Ниже будет представлен возможный подход к работе в данном или аналогичном исследовательском поле, а также образец анализа фотографии при помощи комплексного алгоритма, предложенного автором настоящей статьи [21, 22].

Таким образом, **цель** данной работы – на примере одной показательной фотографии из собранного массива фотодокументов продемонстрировать логику анализа с целью изучения визуальной репрезентации кочевых народов Азии в фотодокументах имперской России.

Эмпирическая основа исследования – визуальные документы (фотографии, открытки, иллюстрации) имперского периода, хранящиеся в российских архивах, музеях и частных коллекциях: Астраханском государственном объединенном историко-архитектурном музее-заповеднике, в коллекции С.Ю. Степанова (г. Астрахань), Национальном музее Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова (НМ РК), Национальном архиве Республики Калмыкия (НА РК), в коллекции Л.Б. Четыровой (г. Самара), в коллекции И.В. Дон-групповой (г. Элиста).

Выборка документов – целевая. Критерии отбора – соответствие временному периоду и наличие на изображении представителей кочевых наро-

дов. Привлечение к анализу по возможности большего количества изображений позволяет зафиксировать повторяемость и типичность в визуальных репрезентациях, а также уловить нормативные принципы изображения этнической инаковости: в позах, направленности взгляда, одежде, общей композиции, угле съемок.

В ходе типологизации контекстов изображения представителей кочевых народов (ойрат-калмыков) из массива всех доступных визуальных документов были отобраны следующие показательные контексты:

- быт в широком смысле слова как сфера социальной жизни, включающая и деятельность, связанную с удовлетворением материальных потребностей, и отдых [23. С. 52–53]. Поскольку экономические, географические, политические условия сказываются на быте, то знаки, визуально проявленные здесь, указывают на более широкий социальный контекст;

- отношения с властью, как латентные, узнаваемые в косвенных признаках, так и открыто показанные в позировании рядом с представителями национального большинства.

Логика комплексного анализа изображений (фотографий, открыток, иллюстраций)

Анализ отобранных для исследования визуальных документов осуществляется в русле интерпретативного подхода [22] к работе с визуальными данными. Архивные визуальные материалы становятся здесь условной рамкой для явлений, связанных с процессами модернизации. Что касается фотокамеры, она достаточно точно передает внешние физические признаки. Однако важна и сама материя фотографий (открыток и иллюстраций). По выражению теоретика фотографии Е. Петровской, фотография находится в сложных отношениях со своей же материальной основой: «Это и вещь, и собственно изображение» [24. С. 137]. Получается, что, осуществляя анализ, мы, с одной стороны, смотрим как бы сквозь фотографию, на саму запечатленную в фотографии реальность. Фотография в этом смысле становится окном в эту реальность, материальным свидетельством, средством копирования реальности. Но, с другой стороны, оцениваем фотографии как визуальные тексты культуры соответствующей эпохи, как репрезентации. Рассматривать фотографию в качестве репрезентации – значит не ставить вопрос о том, насколько точно и правдиво изображен на снимке тот или иной компонент реальности и как ситуация выглядела на самом деле. Интерес представляет то, почему фотография сделана так, а не иначе, или, выражаясь словами семиотика-постструктуралиста Р. Барта, какой миф пытался заложить автор [25]. Следовательно, фотография, будучи всегда направленной рукой фотографа и, шире, заказчика фотографии, указывает, как фиксируемые физические признаки нужно видеть и воспринимать публике. Так, фотокамере под силу упразднить различия или, наоборот, подчеркнуть доминирующую культуру. Направленность взгляда, ракурс съемок – это всегда разговор об отношении к объекту рассматривания [18. С. 17].

Такой двойной фокус восприятия анализируемых изображений не только как материальных свидетелей эпохи, но и как инструментов манипуляций общественным сознанием, а в данном случае проведения политики модернизации как таковой, позволяет решить проблему достоверности образов, сконструиро-

ванных в визуальных документах, в частности, масс-медийных фотографиях. Обязательным аспектом анализа здесь становится как сама фотография, так и интенции ее автора, контекст публикации и использования.

Важность материи визуального документа заставляет также непосредственно сам анализ предварять тщательной работой с архивами и коллекциями. Необходимо как минимум уточнить информацию об авторе и дате создания изображения, наличии подписей, официальной категоризации и индексации, канале размещения, если изображение медийное. Так, например, подписи (при наличии) к фотографиям, являясь языковым сообщением в классификации сообщений Р. Барта, направляют и закрепляют иконическое сообщение [26], а следовательно, способствуют более корректной расшифровке знаков.

Разница между существующими на сегодняшний день подходами к анализу и интерпретации визуального материала связана с фокусами интереса интерпретатора. Как правило, это либо создатель изображения, его *автор*, либо *форма* изображения и скрытые за ней содержательные значения, либо воспринимающая *аудитория*, ее оценка и мера понимания получаемого визуального сообщения. Иначе эти три фокуса можно обозначить терминами Барта: *operator* – кто снимает, *spectrum* – кто изображен, *spektator* – кто рассматривает [25]. Необходимо сюда включить и агента, предложенного В. Круткиным, *demonstrator'a* – кто показывает снимки, будь то человек или масс-медийный канал [27]. В нашем случае основной фокус интереса падает на то, *кто* изображен и *как*. Остальные три фокуса являются вспомогательными, конкретизирующими форму и скрытые за ней социокультурные значения.

По своей структуре предлагаемый комплексный анализ визуальных данных основан на проработке исследовательских вопросов, прямо следующих из задач исследования, на уровне *контента* и *контекста* изображения с применением основных способов интерпретации: семиотического, структурного [28], иконографического и иконологического (по Э. Панофскому) [29]. Частично также включаются принципы герменевтического и дискурсивного способов интерпретации – время, условия создания изображений, цель их публикации и распространения, а также целевая аудитория учитываются на уровне контекста. Именно микс способов интерпретации и обеспечивает комплексность анализа. В каждом конкретном случае такого комплексного анализа необходимо проверять возможность использования разных способов интерпретации, как бы примеряя их, в зависимости от имеющейся информации.

Анализ визуальных данных, в частности фотографий, – очень гибкий процесс, здесь нет и не может быть раз и навсегда заведенных правил. Хотя все же можно наметить общую логику: это путь от детального *описания* изображенных элементов (денотации) к глубинной *интерпретации* их внутренней смысловой нагрузки в условиях заданного контекста (коннотации). Этой же логике следует социолог Е. Рождественская, когда выделяет три фазы интерпретации изображения: фазу дескрипции (описание элементов изображения, в том числе и эстетических, соотнесение текста и изображения), фазу реконструкции (восстановление культурного контекста путем рассмотрения значений текста и изображения сначала по отдельности, с целью герменевтически, от деталей к целому, раскрыть их символическое содержание,

а затем в их взаимосвязи); фазу социально-культурной интерпретации (реконструирование символического содержания значений изображения и текста как культурных смысловых образцов) [16].

Итак, первая группа вопросов нашего комплексного анализа нацелена на оценку *контента* или *денотативного* [30] уровня изображения.

1. Каково *содержание* фотографии, *кто изображен*, *где*, какие *формальные компоненты* для этого используются (свет, цвет, композиция, размеры и их соотношения, динамика и статика, перспектива, фигуры, передний и задний план)? Присутствует ли языковое сообщение? На какие структурные элементы (или секвенции, в терминологии Р. Брекнер [31]) можно разделить изображение? Какие сегменты изображения привлекают внимание?

2. Какие *моменты интеракции* зафиксированы в снимке (на кого и куда *направлено действие*); кто является *«актером»* (кто действует), а кто – *«целью»* (на что / кого направлено действие [32. Р. 45])? При этом «цель» может и не попасть в рамки снимка, но подразумеваться. Каковы особенности *внешней интеракции* [32. Р. 114], т.е. взаимодействие со зрителем (в виде взглядов, жестов, поз, социальной дистанции)?

После тщательной проработки денотации, т.е. того, что изображено и легко идентифицируется взглядом, приходит очередь оценки контекста или коннотативного сообщения, вытекающего из денотативного [30].

3. Какие тематические вопросы, чувства, мысли *символически* заявлены в (буквальном) ряду изображенных объектов и моментов интеракции? Какова роль каждого конкретного сегмента фотографии? Каковы значения *телесных характеристик*: одежды, причесок, макияжа, пластики тела, жестов, поз, типов активности, выражений лиц, знаков отличия и общественного статуса (ордена, регалии), знаков принадлежности к определенной социальной или профессиональной группе, а также *окружающей обстановки*: интерьера, предметов обихода, вывесок, плакатов, логотипов, знаков идентичности и самооценки? В какие системы знаков (*коды*) могут объединяться выявленные в изображенных объектах *знаки*? Эти вопросы соответствуют принципам семиотической интерпретации. Именно она помогает декодировать язык визуальных символов и знаков, т.е. раскрыть коммуникативные стороны изображения. Здесь элементы изображения рассматриваются в качестве *знаков*, объединенных в *системы знаков* и подразумевающих под собой определенные социально-культурные значения [26]. Для удобства рассматриваемые знаки можно делить в соответствии с классификацией семиотика Ч. Пирса [33]: знаки-иконы, знаки-указатели, знаки-символы.

4. Откуда изображение, кто и когда его создал; почему автор изображения запечатлел именно эту ситуацию и данного человека (или группу людей), в связи с чем, какова субъективная позиция автора по отношению к изображению, *какую идею («миф»* [25]) он в него старался заложить? К примеру, как фотограф, выражаясь словами философа Вильяма Флюссера, воспользовался двумя заложенными в фотоаппарат программами: той, что «задает аппарату режим автоматического изготовления образов», и той, что «позволяет фотографу играть» [34. С. 32]? Эти вопросы связывают изображение с той контекстной архивной информацией, которую удастся получить в случае ее наличия и, следовательно, частично осуществить герменевтическую интерпретацию. Какие известные канонические образы использовал автор

изображения? Ответ на данный вопрос требует расследования в логике иконографической и иконологической интерпретации, предложенной Э. Панофским [29] для анализа произведений искусства, но отлично зарекомендовавшей себя также при анализе фотографий и иллюстраций. С точки зрения процедуры здесь, опираясь на формальные признаки изображения, а также визуальный словарь изучаемой культуры, необходимо рассмотреть другие изображения, имеющие отношение к анализируемому сюжету по принципу схожих мотивов и композиции. Это позволяет выявить легко узнаваемые, канонические образы или визуальные клише, а также решить проблему трудностей в дешифровке визуальных знаков на отдельных фотографиях.

5. Какова *закадровая реальность* изображения, на которую оно указывает (исторический и социально-культурный фон)? Какие общественные структуры скрыты за наблюдаемыми на снимке проявлениями социальной жизни? Эта группа вопросов задается в логике структурной интерпретации, назначение которой – под внешней визуально доступной оболочкой изображенных социальных явлений выявить глубоко значимые общественные структуры (нормативные, межличностные, властные, идеологические и др.).

6. Какова *судьба* данного изображения, как и кем оно хранится, как понимается и как используется; достигло ли изображение цели своего создания? Технически это самый трудный вопрос комплексного анализа, когда речь идет об архивных документах, о редких снимках и иллюстрациях. Для ответа на него, с одной стороны, необходимо получить информацию или сделать корректное предположение о цели создания визуального текста, а с другой стороны, проследить контекст применения не только подлинника, но и цифровых копий. В последнем помогает автоматизированный визуальный интернет-поиск. Он позволяет увидеть, кем и в каких случаях упоминается изображение, что также можно рассматривать в качестве ключа к его декодированию.

На практике порядок вопросов, раскрываемых на уровне контекста, может несколько меняться, а при анализе большой серии изображений в рамках одного социально-культурного контекста группы вопросов 4–6 могут иметь обобщающий характер сразу для всей серии.

Пример комплексного анализа фотографии, оформленной в открытку

1. Начнем с *контента* фотографии, а именно с детального описания содержания и формальных компонентов (рис. 1). Прежде всего, важно отметить, что это не просто фотография, а фотооткрытка. На нижней кромке находится языковое сообщение, поясняющее, что перед нами «Калмыцкая княгиня». В ходе предварительной типологизации мы отнесли это фото к типу «портреты». На снимке изображена молодая женщина в богатом национальном костюме. Она сидит, расположившись в кресле с изящной резной спинкой, облокотившись на нечто подобное столику, сделанному в одном с креслом стиле, спокойно и уверенно. Устойчивое и статичное положение женщины всю композицию делает статичной. Динамики (в виде наличия диа-

гоналей в композиции) нет. Вертикальный угол отсутствует, а горизонтальный лишь слегка намечен поворотом корпуса княгини направо.



Рис. 1. Портрет знатной калмычки. 1860-е гг. С.М. Вишнеvский, из серии портретов персидских, калмыцких и татарских жителей Астрахани (из коллекции С.Ю. Степанова)

Fig. 1. Portrait of a noble Kalmyk woman. The 1860s. S. M. Vishnevsky (from the collection of S. Yu. Stepanov)

Прибегая к терминологии, предложенной И. Гофманом, мы можем выделить на снимке «передний план» и «личный передний план» [35. С. 54–56]. «Передний план» – это различные предметы обстановки: общий интерьер, мебель, декорации и другие элементы фона, своего рода реквизит социальной жизни. В данном случае, за исключением дорогой мебели, передний план не имеет обширных деталей. Общий фон, темный и однородный, добавляет контраст и как бы подсвечивает фигуру женщины в кресле. При «путешествии» по снимку внимание, в первую очередь, привлекает лицо княгини, повернутое почти фронтально к зрителю – за счет контраста с темным фоном и центрального положения по горизонтальной оси.

«Личный передний план» составляет все то, что тесно связано с самим изображенным человеком (исполнителем) и повсюду его сопровождает: отличительные знаки официального положения или ранга, выражение лица, поза, жесты, одежда, украшения и прочие аксессуары. «Личный передний план» женщины представлен национальным костюмом с многочисленными символическими деталями: это *кыляг* и надетый сверху богато расшитый традиционным орнаментом *зег* жилет – *цегдег*, платье – *берзе* с длинными рукавами, роскошными традиционно калмыцкими пуговицами из серебра и поя-

сом, украшенным кистями. Здесь же несколько колец на пальцах, серьги, амулеты на шее. На голове праздничный вариант женского головного убора – искусно расшитый и украшенный бахромой *халмг* с бархатными чехлами-накосниками *шиврлгами*.

2. Теперь оценим, какие моменты интеракции зафиксированы на снимке, есть ли тут «актор» и «цель» в терминологии социальных семиотиков Гюнтера Кресса и Тео ван Лювена [32]. На снимке отсутствует внутренняя (внутрикадровая) интеракция, так как женщина позирует одна. Однако присутствует внешняя интеракция, как бы завязывающая диалог со зрителем – женщина смотрит в объектив камеры.

3. Теперь перейдем к *контексту* и попробуем от выделенных знаков перейти к их значению и смысловой нагрузке. Этот этап анализа выстраивается в логике семиотической и структурной интерпретации.

Данный пример открытки-портрета можно рассматривать в контексте властных отношений, поскольку изображенный человек заранее маркируется как потенциально имеющий власть. Обширные знаки-указатели «личного переднего плана» говорят о том, что женщина занимает высокий социальный статус, и языковое сообщение только закрепляет это значение. В то же время женщина достаточно молода, на что указывает ее головной убор, который у ойрат-калмыков предписан женщинам фертильного возраста. Кисти княгини открыты, мягки и ухожены – это не руки работающей калмычки.

По меркам ойрат-калмыцких культурных традиций наряд женщины является роскошным и в то же время абсолютно аутентичным. Несмотря на то, что женщина, судя по студийным съемкам, уже имела контакт с русской культурой, ни один из элементов ее костюма не претерпел изменений под влиянием русской моды того периода. По крайней мере для фотосъемки был выбран именно такой традиционный образ.

Что касается позы княгини, то, с одной стороны, она является естественной необходимостью статичного позирования во время долгой выдержки фотокамеры, но, с другой стороны, удачно вписывает женщину в окружающее пространство, как бы закрепляет и уравнивает ее положение, придавая дополнительную статусность. Едва ли можно представить госпожу в подобном контексте в позе стоя. Кроме того, поза сидя, облокотившись на специально подготовленный в ателье реквизит, является каноничной для портретирования в данную эпоху, ее часто можно встретить на других фотографиях важных господ, преимущественно европейцев. В то же время в парадных портретах знати руки модели часто удерживают некий символ власти. Здесь же левая рука свисает с опоры, а правая – покорно лежит на колене: княгиня словно «приглашена» демонстрировать высокопоставленную инаковость, но не свою реальную власть.

4. Далее попробуем осуществить герменевтическую интерпретацию [28], отвечая на вопросы об условиях и цели создания данной фотографии, а также оформления ее в открытку.

Снимок сделан одним из первых астраханских фотографов, искусно совмещавшим фотодело с работой зубным врачом С.М. Вишневым. В результате иконографического и иконологического анализа [29] удалось найти несколько копий данного снимка, на одном из которых уточнялась личность

женщины: «Калмыцкая княгиня (Вдова Эльзен-Цок)»¹. Эльзен-Цок – родственница князей Тюмени, а именно, вдова князя (нойона) Церен-Норбо Тюменя, младшего из четырех братьев Тюменей, два из которых были участниками Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов российской армии. Княгиня на момент фотосъемки была вынуждена возглавлять Хошеутовский улус по причине смерти супруга и отсутствия других взрослых родственников-мужчин. Также стало известно, что снимок калмыцкой княгини входит в серию портретов персидских, калмыцких и татарских жителей Астрахани в 1860–1870 гг. и был сделан в хорошо оборудованном фотоателье, названном по имени самого фотографа «Светопись Вишневого».

5. Оценивая закадровый контекст создания данной фотографии (рис. 2), важно отметить, что первый известный в истории портрет женщины, а точнее девочки неславянской внешности – это «Портрет калмычки Аннушки» крепостного художника Ивана Аргунова, написанный в 1767 г. (ГМЗ «Кусково»). Несмотря на низкий социальный статус как художника, так и его юной модели (оба являлись собственностью графов Шереметевых), портрет признан истинным шедевром.



Рис. 2. Портрет калмычки Аннушки. И.П. Аргунов. 1767 г. Государственный музей-заповедник «Кусково»

Fig. 2. Portrait of the Kalmyk girl Annushka by I.P. Argunov, 1767. The State Museum-Reserve "Kuskovo"

При царском дворе, а позже и у русской знати была достаточно расхожей практика «приручения» маленьких экзотичных «дикарей». Здесь можно так-

¹ Каталог российской национальной библиотеки. URL: https://primo.nlr.ru/permalink/f/df0lai/07NLR_LMS010114737 (дата обращения: 9.10.2022).

же вспомнить арапа Петра Великого или калмычку Евдокию Буженинову (любимую шутиху Анны Иоанновны). Инаковых переодевали в «цивилизованную» одежду, обучали грамоте, а то и крестили. Ту же Аннушку с портрета 1767 хозяева любили как родную дочь, а впоследствии выдали замуж за дворянина Фатьянова.

На примере Аннушки хорошо видна этапность отношений к национальной инаковости, от попыток нивелировать ее до, напротив, стремления максимально подчеркнуть и даже преувеличить. Несмотря на то, что художник не стал (а мог бы) нарочито менять (европеизировать) черты лица девочки и даже постарался передать смуглый цвет ее кожи, платье и прическа Аннушки типично европейские. Напротив, портрет княгини на нашем фото до мельчайших деталей, за исключением канонической позы позирования статусных господ, подчеркивает национальную идентичность. С одной стороны (более оптимистичной), можно предположить, что именно статус позволяет женщине на уровне визуальной самопрезентации не подстраиваться под порядки властной элиты империи. Напомним, что, судя по приблизительным годам создания фотографии, в это время ойрат-калмыков уже начали массово крестить и прививать оседлый образ жизни, что неминуемо отражалось на внешнем облике, как минимум в плане облегчения (упрощения) костюма. С другой стороны (более реалистичной), годы создания данного портрета и в целом всей серии Вишневого – это время активного увлечения антропометрическими, социальными, классовыми и другими подобными фотографическими атласами с «типажами». Не исключено, что знатная калмычка рассматривалась именно как типаж, своего рода идеализированный тип, и визуальная выразительность ее статуса инаковой, диковинной для социального большинства княгини поощрялась именно для наглядности.

Просматривая другие фотографии авторства Вишневого одного с княгиней периода, можно заметить, что некоторые из них подвергались выраженной ретуши. В фотоателье действительно работал ретушер. В фотографиях, которые далее становились фотооткрытками, ретуши в основном подвергался «передний план» [35], т.е. фон, окружающая обстановка. Так, калмыков, сфотографированных на ковре в ателье (например, калмык (рис. 3) или танцующие калмычки (рис. 4)), ретушер «перемещал» в натурную сцену, вероятно, чтобы показать их в «более естественных», более аутентичных для данного народа условиях. Однако здесь становится ясным, что русский ретушер имел скромные представления о культуре калмыков, в результате чего исконно вольных степных кочевников на фотооткрытках окружают козы (не типичный для ойрат-калмыков вид скота), статичные хозяйственные постройки, заборы и деревья (вместо степных просторов). Что же касается портрета знатной калмычки, то едва ли ему требуется ретушь «переднего плана» в натурном стиле – обо всем «говорит» именно «личный передний план» [35] женщины.



а



б

Рис. 3. Калмык. С. Вишнеvский, 1870 г. (из коллекции С. Степанова) (а); Калмык (фото с ретушью). С. Вишнеvский, год издания с ретушью неизвестен (из коллекции С. Степанова) (б)

Fig. 3. A Kalmyk. S. Vishnevskiy, 1870 (а); A Kalmyk (retouched photo), the year of publication is unknown (б)



а



б

Рис. 4. Пляска калмычек. С. Вишнеvский, год издания неизвестен (из коллекции С. Степанова) (а); Пляска калмычек. Фотооткрытка с ретушью. С. Вишнеvский, год издания с ретушью неизвестен (из коллекции С. Степанова) (б)

Fig. 4. Dance of Kalmyk females. S. Vishnevskiy, the year of publication is unknown (а); Dance of Kalmyk females. Retouched photo postcard, the year of publication is unknown (б)

6. На заключительном шаге анализа сосредоточим внимание на том факте, что рассматриваемая нами фотография оформлена в открытку. Скорее всего это коммерческое фото, предназначенное для продажи не только в России, но и на Западе людям, интересующимся азиатской экзотикой. Изображение типажей представляло интерес как для коллекционеров и просто любопытных иностранцев, так и для научно-исследовательских институтов, географических выставок. Наконец, и это наиболее важно в контексте настоящего исследования, собрание типажей являлось своего рода инвентаризацией Российской империей того кочевого народа, который под ее влиянием принимал оседлый образ жизни.

Таким образом, портрет калмыцкой княгини является примером того, как на уровне денотации знаки имперской модернизации абсолютно себя не проявляют, но они становятся явными при погружении на коннотативный уровень и оценке самой материи снимка как фотооткрытки.

Общие результаты анализа визуальных документов, репрезентирующих кочевые народы Азии в имперской России (на примере ойрат-калмыков)

Подобно приведенному выше примеру, в логике комплексного алгоритма, были проанализированы в общей сложности 40 фотографий ойрат-калмыков (включая фотооткрытки). Дополнительным источником информации стали также фотографии другого народа – тувинцев (источник: Национальный архив Республики Тыва (НА РТ)). Однако несмотря на общие исторические корни, а также очевидные сходства в обустройстве быта у ойрат-калмыков и тувинцев, не предпринималась попытка сравнения опыта перехода к оседлости у этих двух народов. Причина тому – разный опыт вовлеченности в политику модернизации (у тувинцев гораздо более поздний). Кроме того, разный характер визуальных документов в двух кейсах не давал общего знаменателя для корректного сравнения. Имело место скорее сопоставление репрезентаций этих кочевых народов.

Так, в кейсе тувинцев в имперский период совсем отсутствовали фотооткрытки. Напротив, фотографии ойрат-калмыков оформлялись в открытки, распространяемые как в России, так и за рубежом. Уже сама эта вписанность ойрат-калмыков в рамки открытого письма делала их объектом рассматривания и неизменно подсвечивала инаковость в сравнении с большинством (русскими). Последняя дополнительно усиливалась ретушью фона студийных фотографий, которая, как показал анализ, нередко содержала серьезные фактические ошибки. Желая окружить «дикий народ» характерными атрибутами, ретушер, возможно, по незнанию рисовал нетипичный для калмыков домашний скот (коз), деревья и леса (вместо степей вольных кочевников), ограды, присущие оседлому образу жизни. С точки зрения композиции фотографии ойрат-калмыков преимущественно делались фронтально, статично, лицом к зрителю, что выдает постановочность, даже некую театрализованность (как у княгини в приведенном выше анализе). Сам сюжет демонстрирует подчиненное русской власти положение, приобщение к прежде не свойственному для кочевников труду (как правило, физически тяжелому) и русскому быту, визуальными маркерами чего являются русские избы, статичные ограды, одежда и головные уборы, популярные в имперской России.

Что же явилось в большинстве случаев более резистентным к реализации процессаковки «нового человека», так это сама пластика тела. Видно, что здесь перед нами только начальный этап антропологической революции, которая впоследствии будет набирать обороты. С одной стороны, на снимках встречаются позы, традиционно запрещенные у тех же калмыков (складывание рук на груди, скрещенные ноги). Но, с другой стороны, на абсолютном большинстве фотографий женщины держат спину, несмотря на то, что одежда имперских крестьянок была достаточно свободной, не дисциплинирующей тело, а советская медицина позже и вовсе осудила и настоятельно рекомендовала отказаться от ношения девичьих камзолов, прежде используемых у ойрат-калмыков для формирования осанки.

Заключение

В качестве заключения к данной статье, описывающей потенциал использования фотографии как исторического источника и памятника материальной культуры при изучении визуальной репрезентации кочевых народов Азии в фотодокументах имперской России, зададимся вопросом, как возможно повысить качество анализа изображений и надежность получаемых выводов? Тут есть несколько решений, к которым мы прибегаем в настоящем исследовании.

Во-первых, необходимо просмотреть как можно большее количество изображений, имеющих отношение к теме, даже если невозможно добиться репрезентативности или задача количественного анализа вовсе не стоит. В нашем случае мы рассматривали все доступные фотографии и иллюстрации. Это дает должную насмотренность в изучаемом контексте, позволяет заметить нормативные структуры, повторяющиеся сюжеты (клише и визуальные каноны) и в итоге типологизировать имеющиеся визуальные данные. Типологизация помогает решить *проблему многочисленных разрозненных визуальных документов*.

Во-вторых, *показать ход и процедуру анализа*, чему, собственно, и посвящена данная статья. Как удачно выразилась Е. Мещеркина, «размотанный и зафиксированный клубок интерпретации должен позволить читателю <...> пройти тем же методическим путем, почувствовать (увидеть) привносимую интерпретацию, пропущенную через культурный код интерпретатора, и возможно разделить ее» [36. С. 85].

В-третьих, *«сверить» выводы*, сделанные несколькими интерпретаторами: исследователями, независимыми информантами или людьми, имеющими прямое отношение к изучаемому явлению. Так мы прибегаем к дополнительному методу, триангулирующему, углубляющему и корректирующему (например, в части наименования традиционных элементов одежды и практики ее ношения) наш комплексный анализ фотографий, а именно методу фотографического выявления (photo-elicitation method) [37, 38]. В данном случае мы видим целесообразным проведение экспертных фотографических интервью с калмыками, хорошо осведомленными в истории своего народа, а также обладающими большой насмотренностью, а следовательно, потенциально готовыми увидеть проявления вмешательства извне в традиционном быте кочевников. В ходе таких интервью отобранные архивные фотографии, являясь полноправной альтернативой традиционному вербальному вопросу,

выполняют сразу несколько функций: стимулируют спонтанные ассоциации экспертов, их воспоминания о судьбе колонизированных прародителей и ощущения проявлений и последствий колонизации.

Список источников

1. Сергеева Н.М., Четырова Л.Б. Визуальная репрезентация ойрат-калмыков и тувинцев в контексте быта // Новые исследования Тувы. 2022. № 4. С. 257–275. doi: 10.25178/nit.2022.4.19
2. Четырова Л.Б., Сергеева Н.М. Советская модерность в визуальной перспективе (на примере ойрат-калмыков и тувинцев) // Новые исследования Тувы. 2022. № 2. С. 239–262. doi: <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.2.17>
3. Tlostanova M., Mignolo W. D. Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas. Columbus : Ohio State University Press, 2012. 281 p.
4. Mignolo W., Walsh C. On decoloniality: concepts, analytics, praxis. Durham : Duke University Press, 2018. 291 p.
5. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. New York : New York Academy of Sciences, 1942. 277 p.
6. Ball M.S., Smith G.W.H. Analyzing visual data. London : Sage, 1992.
7. Becker H.S. Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context // Visual Sociology. 1998. № 10 (1–2). P. 5–14.
8. Banks M. Visual methods in social research. London : Sage, 2001. 224 p.
9. Collier J., Collier M. Visual anthropology: Photography as a research method. Albuquerque. NM : The University of New Mexico Press, 1986. 266 p.
10. Pink S. Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology // Visual Studies. 2003. № 18 (2). P. 179–192.
11. Усманова А. Советская визуальная культура как объект антропологического исследования // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов : Научная книга, 2007. С. 18–27.
12. Круткин В.Л. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М. : ООО «Вариант» : ЦСПИ, 2009. С. 109–125.
13. Дашкова Т. Идеология в лицах: формирование визуального канона в советских женских журналах 1920–1930-х годов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов : Научная книга, 2007. С. 436–466.
14. Александров Е.В. Система визуальной антропологии в России: ступени «погружения» и проблемы // Материальная база культуры. Вып. 1. М. : Информкультура, 1997. С. 14–18.
15. Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М. : Пенаты, 2003. 97 с.
16. Рождественская Е.Ю. Перспективы визуальной социологии // Социологический журнал. 2008. № 4. С. 70–83.
17. Савицкий Е.Е. Образцовая жизнь Карла Хагенбека, звероторговца и устроителя «человеческих зоопарков», в советских изданиях 1920-х – конца 1950-х гг.: антиколониальная борьба, научный прогресс, зрелищная культура и конструирование политической идентичности // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2019. Т. 10, № 11 (85). URL: <https://history.jes.su/s207987840008088-5-1/> (дата обращения: 10.08.2022).
18. Мирзоев Н. Как смотреть на мир. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019. 344 с.
19. Pinney C. Photography and Anthropology. London : Reaktion Books, 2011. 174 p.
20. Shenhav Y. The Arab-Jews: A postcolonial reading of nationalism, religion and ethnicity. Stanford : Stanford University Press, 2006. 280 p.
21. Богданова Н.М. Фотография как инструмент социологического анализа практик конструирования визуальной самопрезентации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2012. Т. XV, № 2 (61). С. 98–113.
22. Готлиб А.С., Крупец Я.Н., Алмакаева А.М. и др. Процедуры и методы социологического исследования. Практикум. Кн. 2: Качественное социологическое исследование : учеб. пособие / под общ. ред. А.С. Готлиб. Самара : Изд-во «Самарский университет», 2014. 354 с.

23. *Российская социологическая энциклопедия* / под общ. ред. Г.В. Осипова. М. : Изд. группа НОРМА-ИНФРА М, 1998. 672 с.
24. *Петровская Е.* Безымянные сообщества. М. : Фаланстер, 2012. 384 с.
25. *Барт Р.* *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
26. *Барт Р.* Риторика образа / Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Изд. группа «Прогресс» : «Универс», 1995. 616 с.
27. *Круткин В.Л.* Фоторепортаж как источник социологической информации // Социологические исследования. 2012. № 3. С. 65–76.
28. *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М. : Логос, 2007. 168 с.
29. *Пановский Э.* Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб. : Академический проект, 1999. С. 43–73.
30. *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М. : Изд-во им. Сабашиных, 2003. С. 378–392.
31. *Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // Интер. 2007. № 4. С. 13–32.
32. *Kress G., Van Leeuwen T.* *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London : Routledge, 2001. 312 p.
33. *Пирс Ч.С.* Что такое знак? / пер. А.А. Аргамаковой ; под ред. Е.В. Борисова // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 3 (7). С. 88–95.
34. *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2008. 146 с.
35. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / пер. с англ. и вступ. статья А.Д. Ковалёва. М. : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2000. 304 с.
36. *Мещеркина Е.* Субъектив камеры // INTER. 2002. № 1. С. 85–86.
37. *Harper D.* *Visual sociology*. New York : Routledge, 2012. 312 p.
38. *Харпер Д.* Фотовыявление: истоки, развитие, темы и формы / пер. с англ. и вступ. слово Н.М. Богдановой // Социологический журнал. 2013. № 3. С. 16–42.

References

1. Sergeeva, N.M. & Chetyrova, L.B. (2022) Vizual'naya reprezentatsiya oyrat-kalmykov i tuvintsev v kontekste byta [Visual representation of Oirat-Kalmyks and Tuvans in the context of everyday life]. *Novye issledovaniya Tuvy*. 4. pp. 257–275. DOI: 10.25178/nit.2022.4.19
2. Chetyrova, L.B. & Sergeeva, N.M. (2022) Sovetskaya modernost' v vizual'noy perspektive (na primere oyrat-kalmykov i tuvintsev) [Soviet modernity in visual perspective (on the example of Oirat-Kalmyks and Tuvans)]. *Novye issledovaniya Tuvy*. 2. pp. 239–262. DOI: <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.2.17>
3. Tlostanova, M. & Mignolo, W.D. (2012) *Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus: Ohio State University Press.
4. Mignolo, W. & Walsh, C. (2018) *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press.
5. Bateson, G. & Mead, M. (1942) *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
6. Ball, M.S. & Smith, G.W.H. (1992) *Analyzing Visual Data*. London: Sage.
7. Becker, H.S. (1998) Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context. *Visual Sociology*. 10(1-2). pp. 5–14.
8. Banks, M. (2001) *Visual Methods in Social Research*. London: Sage.
9. Collier, J. & Collier, M. (1986) *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, NM: The University of New Mexico Press.
10. Pink, S. (2003) Interdisciplinary agendas in visual research: resituating visual anthropology. *Visual Studies*. 18(2). pp. 179–192.
11. Usmanova, A. (2007) Sovetskaya vizual'naya kul'tura kak ob'ekt antropologicheskogo issledovaniya [Soviet visual culture as an object of anthropological research]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R., Romanov, P.V. & Krutkin, V.L. (eds) *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na sotsial'nuyu real'nost'* [Visual Anthropology: New Views on Social Reality]. Saratov: Nauchnaya kniga. pp. 18–27.
12. Krutkin, V.L. (2009) Snimki domashnikh al'bomov i fotograficheskiy diskurs [Pictures from Home Albums and Photographic Discourse]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R. & Romanov, P.V. (eds) *Vizual'naya antropologiya: nastroyka optiki* [Visual Anthropology: Tuning the Optics]. Moscow: OOO Variant; TsSPGI. pp. 109–125.

13. Dashkova, T. (2007) Ideologiya v litsakh: formirovanie vizual'nogo kanona v sovetskikh zhenskikh zhurnalakh 1920 – 1930-kh godov [Ideology in Faces: Formation of the Visual Canon in Soviet Women's Magazines of the 1920s–1930s]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R., Romanov, P.V. & Krutkin, V.L. (eds) *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na sotsial'nyuyu real'nost'* [Visual Anthropology: New Views on Social Reality]. Saratov: Nauchnaya kniga. pp. 436–466.
14. Aleksandrov, E.V. (1997) Sistema vizual'noy antropologii v Rossii: stupeni “pogruzheniya” i problemy [The System of Visual Anthropology in Russia: Stages of “Immersion” and Problems]. In: *Material'naya baza kul'tury* [Material Base of Culture]. Vol. 1. Moscow: Informkul'tura. pp. 14–18.
15. Aleksandrov, E.V. (2003) *Opyt rassmotreniya teoreticheskikh i metodologicheskikh problem vizual'noy antropologii* [Considering Theoretical and Methodological Problems of Visual Anthropology]. Moscow: Penaty.
16. Rozhdestvenskaya, E.Yu. (2008) Perspektivy vizual'noy sotsiologii [Prospects of Visual Sociology]. *Sotsiologicheskii zhurnal*. 4. pp. 70–83.
17. Savitskiy, E.E. (2019) Obraztsovaya zhizn' Karla Khagenbeka, zverotorgovtsa i ustroitel'ya “chelovecheskikh zooparkov”, v sovetskikh izdaniyakh 1920-kh – kontsa 1950-kh gg.: antikolonial'naya bor'ba, nauchnyy progress, zrelischnaya kul'tura i konstruirovaniye politicheskoy identichnosti [The Exemplary Life of Carl Hagenbeck, a Fur Trader and Organizer of "Human Zoos", in Soviet Publications of the 1920s – Late 1950s: Anti-Colonial Struggle, Scientific Progress, Spectacular Culture, and the Construction of Political Identity]. *Istoriya*. 10(11(85)). [Online] Available from: <https://history.jes.su/s207987840008088-5-1/> (Accessed: 10th August 2022).
18. Mirzoev, N. (2019) *Kak smotret' na mir* [How to Look at the World]. Moscow: Ad Marginem Press: The Garage Museum of Contemporary Art.
19. Pinney, C. (2011) *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books.
20. Shenhav, Y. (2006) *The Arab-Jews: A postcolonial reading of nationalism, religion and ethnicity*. Stanford: Stanford University Press.
21. Bogdanova, N.M. (2012) Fotografiiya kak instrument sotsiologicheskogo analiza praktik konstruirovaniya vizual'noy samoprezentatsii [Photography as a tool for sociological analysis of visual self-presentation construction practices]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii*. XV. 2(61). pp. 98–113.
22. Gotlib, A.S., Krupets, Ya.N., Almakaeva, A.M. et al. (2014) *Protsedury i metody sotsiologicheskogo issledovaniya. Praktikum* [Procedures and methods of sociological research. Practice]. Vol. 2. Samara: Samara University.
23. Osipov, G.V. (ed.) (1998) *Rossiyskaya sotsiologicheskaya entsiklopediya* [Russian Sociological Encyclopedia]. Moscow: NORMA-INFRA M.
24. Petrovskaya, E. (2012) *Bezimyannye soobshchestva* [Unnamed Communities]. Moscow: Falanster.
25. Barthes, R. (2011) *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera lucida. Commentary on Photography]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem Press.
26. Barthes, R. (1995) *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress; Univers.
27. Krutkin, V.L. (2012) Fotoreportazh kak istochnik sotsiologicheskoy informatsii [Photo report as a source of sociological information]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*. 3. pp. 65–76.
28. Sztompka, P. (2007) *Vizual'naya sotsiologiya. Fotografiiya kak metod issledovaniya* [Visual Sociology. Photography as a Research Method]. Moscow: Logos.
29. Panofsky, E. (1999) *Smysl i tolkovaniye izobrazitel'nogo iskusstva* [The Meaning and Interpretation of Fine Art]. Translated from German. St. Petersburg: Akademicheskii proekt. pp. 43–73.
30. Barthes, R. (2003) *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture]. Translated from French. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh. pp. 378–392.
31. Breckner, R. (2007) Izobrazhennoye telo. Metodika analiza fotografii [The depicted body. Methodology of photographic analysis]. *Inter*. 4. pp. 13–32.
32. Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
33. Pearce, Ch.S. (2009) Chto takoe znak? [What is a sign?]. Translated from English by A.A. Argamakova. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 2009. 3(7). pp. 88–95.
34. Flusser, V. (2008) *Za filosofiyu fotografii* [For the Philosophy of Photography]. Translated from French. St. Petersburg: SPbSU.
35. Hoffman, I. (2000) *Predstavleniye sebya drugim v povsednevnoy zhizni* [Presenting Oneself to Others in Everyday Life]. Translated from English by A.D. Kovalev. Moscow: KANON-press-Ts; Kuchkovo pole.

36. Meshcherkina, E. (2002) Sub"ektiv kamery [The Subject of the Camera]. *INTER*. 1. pp. 85–86.

37. Harper, D. (2012) *Visual Sociology*. New York: Routledge.

38. Harper, D. (2013) *Fotovyavlenie: istoki, razvitie, temy i formy* [Photo-elicitation: Origins, development, themes and forms]. Translated from English by N.M. Bogdanova. *Sotsiologicheskiy zhurnal*. 3. pp.16–42.

Сведения об авторе:

Сергеева Н.М. – кандидат социологических наук, доцент кафедры методологии социологических и маркетинговых исследований Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева (Самара, Россия). E-mail: bo-na-mi@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Sergeeva N.M. – candidate of Sociology, Associate Professor of the Department of Sociological and Marketing Research Methodology, Samara University (Samara, Russian Federation). E-mail: bo-na-mi@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 21.08.2023;
одобрена после рецензирования 03.12.2023; принята к публикации 15.02.2025.*

*The article was submitted 21.08.2023;
approved after reviewing 03.12.2023; accepted for publication 15.02.2025.*

Научная статья

УДК 7.046.3

doi: 10.17223/22220836/57/22

ПАЛОМНИЧЕСКИЕ РЕЛИКВИИ СВЯТОЙ ЗЕМЛИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В. КАК ОБЪЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ СОБРАНИЙ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ И ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ЖИТЕЛЕЙ СИБИРИ)

Ольга Николаевна Труевцева¹, Галина Дмитриевна Булгаева²

¹ *Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул, Россия*

² *Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Россия*

¹ *truevtseva@yandex.ru*

² *BulgaevaGD@yandex.ru*

Аннотация Авторы обращают внимание на феномен паломничества сибиряков в Палестину конца XIX – начала XX в. Артефакты, хранящиеся в сибирских храмах и частных коллекциях, свидетельствуют об особом отношении верующих к Святой земле. Среди исследованных композиций наиболее широко представлена тема Страстей Христовых. Отдельные фотографии видов Иерусалима и Палестины воспринимаются не только как произведения искусства фотографии рубежа XIX–XX вв., но и как документальные источники сакрального содержания. Выявление указанных памятников приводит к необходимости их комплексного изучения.

Ключевые слова: культурное наследие, искусство, паломнические реликвии, Палестина, икона, иконография, литография, православная традиция, Святая земля, Сибирь

Для цитирования: Труевцева О.Н., Булгаева Г.Д. Паломнические реликвии Святой земли конца XIX – начала XX в. как объекты художественного наследия (по материалам собраний православных храмов и частных коллекций жителей Сибири) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 272–286. doi: 10.17223/22220836/57/22

Original article

PILGRIMAGE RELICS OF THE HOLY LAND OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURIES AS OBJECTS OF ARTISTIC HERITAGE: (BASED ON THE MATERIALS OF COLLECTIONS OF ORTHODOX CHURCHES AND PRIVATE COLLECTIONS OF RESIDENTS OF SIBERIA)

Olga N. Truevtseva¹, Galina D. Bulgaeva²

¹ *Altai State Pedagogical University, Barnaul, Russian Federation*

² *Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation*

¹ *truevtseva@yandex.ru*

² *BulgaevaGD@yandex.ru*

Abstract. The study of such a phenomenon in Russian culture as pilgrimage to Palestine at the turn of the XIX–XX centuries has not lost its relevance over the past decades. The

traditions of “going to the Holy Land” have deep roots. Descriptions of some trips have entered the world book heritage. Modern researchers pay special attention to the monuments of material culture that are directly related to this phenomenon: icon images made in various techniques, oral and written testimonies, printed images. Scientists consider the role of the Imperial Orthodox Palestinian Society in the dissemination of lithographs. The preserved monuments bear witness not only to a certain event, but also to a special attitude towards the Holy Land among the population of Russia for more than a hundred years. The purpose of the work is to identify the diversity of fine art monuments associated with the Russian pilgrimage to Palestine at the turn of the XIX–XX centuries on the territory of the Altai Territory. Studying this issue on a nationwide scale, researchers note the circulation and preservation of such monuments as an important factor in determining their significance. The article provides an analysis of the plot and iconographic fullness of the presented works, as well as the stylistic characteristics of the written images. Among the identified compositions, the theme of the Passion of Christ is widely represented. This content is due to the context of pilgrimage sites, which are closely related to the actual stay of pilgrims at the sites of the suffering of Christ and His Resurrection. Various versions of the interpretation of the iconography of the “Resurrection of Christ” are described. The relationship between composition and text on lithographic images is determined. Stylistic, iconographic and compositional analysis of paintings, as well as identification of signatures on paintings is a necessary component of attribution of a group of icons with a similar place of origin. The identification of individual photographs of views of Jerusalem and Palestine are of interest as documentary sources and works of art of photography of the turn of the XIX–XX centuries. The article presents the facts of the special veneration of these iconographic images and historical monuments. Most of the considered relics are in the temple collections of the Altai Territory and were identified by the author during scientific expeditions. The diversity of monuments makes us turn to their comprehensive study and outlines further research prospects.

Keywords: cultural heritage, art, pilgrimage relics, Palestine, iconography, iconography, lithography, Orthodox tradition, Holy Land, Siberia

For citation: Truevtseva, O.N. & Bulgueva, G.D. (2025) Pilgrimage relics of the Holy Land of the late XIX – early XX centuries as objects of artistic heritage: (based on the materials of collections of orthodox churches and private collections of residents of Siberia). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 272–286. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/22

В последние десятилетия в России наблюдается существенный рост религиозности общественного сознания, в связи с чем возрастает интерес населения к реликвиям, связанным с сакральными местами на территории нашего отечества и за его границами, в особенности Святой земли. Это проявляется в расширении культурно-познавательного, религиозного туризма, паломничества. В связи с отсутствием достоверной, достаточно полной информации о святынях и местах, связанных с библейской и церковной историей, которые включены в туристские маршруты, туроператоры и экскурсоводы зачастую подменяют ее сомнительными сведениями, легендами собственного сочинения, не имеющими ничего общего с подлинной историей. Научный подход в изучении объектов культурного наследия, несущих сакральный характер, востребован и актуален. Подробное исследование исторических свидетельств и фактов, касающихся традиций русского паломничества, почитания святых мест и предметов, связанных с местом поклонения, позволяет отличить фальсификацию в отношении информации о местах, которые особо чтут верующие.

Выявление памятников изобразительного искусства, связанных с конкретным явлением в истории страны, – важная составляющая в рамках ис-

следования искусствоведения, культурологии, религиоведения и др. Введение в научный оборот и осмысление значимости вновь выявленных произведений искусства являются приоритетным направлением научной деятельности. Ученые стремятся понять и обосновать сложные процессы взаимовлияния России и Палестины на рубеже XIX–XX вв. Осмысливая факты происхождения и бытования паломнических реликвий, современные исследователи выстраивают концепцию реконструкции исторической среды и выявляют духовно-просветительскую взаимосвязь различных регионов. Новые факты по представленной теме являются важным дополнением опубликованных исследований и подтверждают значимость практики паломничества на Святую землю для жителей нашего отечества. Актуальность представленной темы подтверждается апробацией на многочисленных конференциях и многочисленными публикациями в ведущих научных журналах, а также реализацией проектов, поддержанных РНФ в течение последних семи лет.

Паломничество как социокультурный феномен в истории России XII–XVII вв. рассматривается в трудах следующих отечественных исследователей: Н.Н. Воробьева, Н.А. Кочеляевой, Б.Н. Романова и др. [1]. Палестина занимала особое место в русской паломнической практике на протяжении многих столетий. Взаимосвязь христианина и Святой земли была заложена как в литургической практике Византии IV–V вв., так и в храмовой росписи X в. Каждый участник богослужения прикасался к Иерусалимским святыням через литургическую наполненность и изобразительный ряд [2. С. 248]. Описание святых мест и паломничества как особого вида подвига прослеживается в трудах Е.А. Лариной, А.В. Апанасенок [3]. В XIX в. посещение Святой земли выходит за рамки единичных случаев благодаря деятельности Императорского Православного Палестинского Общества (ИППО), основанного в 1882 г. [4]. Научный интерес к археологическим артефактам на территории Палестины активно проявляется в XIX в. Фиксирование и составление научного описания памятников Сирии и Палестины было предпринято Н.П. Кондаковым в 1891 г., когда он возглавил экспедицию ИППО на Ближний Восток с данной целью. Результатом этой научной деятельности стала монография, изданная в 1904 г. [5. С. 91].

Особый вклад в изучение археологических памятников на Святой земле внесли преподаватели и выпускники российских духовных академий. Исследователи рассматривают памятники археологии как свидетелей библейских сюжетов [6. С. 207]. Многочисленные документы, отчеты и публикации ИППО рубежа XI–XX вв. стали источниками для исследований современных ученых. Анализ издательской деятельности Императорского Православного Палестинского Общества посвящены работы Н.К. Чернышовой, А.А. Валитова [7]. Определение специфики сибирского паломничества представлено в исследованиях А.А. Валитова, В.А. Герасимовой, О.П. Цысь и др. Современные ученые ставят проблему историко-культурологического характера и выявляют значение образа «Русской Палестины» в сознании населения Сибири [8, 9]. В соответствии с источниками XIX в., в научных публикациях В.П. Микитюк, М.С. Шаповалова, Е.А. Лариной и др. приведены достаточно подробные описания паломнических маршрутов, архитектурных построек и роль Императорского Православного Палестинского Общества в организации посещения Святой земли нашими соотечественниками более ста лет назад

[10]. Святыни, привезенные из Иерусалима, упоминаются в отчетах Общества в виде перечисления или в связи с определенным событием в жизни паломника [11]. Ряд трудов посвящен изучению техники и технологии изготовления паломнических реликвий в Палестине. В работах рассматриваются исторические сведения о мастерских по изготовлению роговых изделий и произведений из перламутра. Авторами И.Г. Шарковым и Л.Г. Симоняном предпринята попытка реконструкции процесса изготовления иконных образов, крестов и других памятников [12, 13]. Отдельные публикации посвящены художественным ценностям, хранящимся в музейных собраниях центральной России. Реликвии, привезенные со Святой земли, помимо технологической стороны вопроса, рассматриваются в исторической, иконографической, сюжетно-содержательной ретроспективе [14–16]. Публикация вновь выявленных фактов посещения Иерусалима жителями Сибири (Алтая) и передача из поколения в поколение приобретенных палестинских реликвий являются важным дополнением общей картины русского паломничества на рубеже XIX–XX вв.

Паломнические реликвии – роговые и перламутровые иконы, деревянные кресты, изображения, украшенные местными растениями, – могли быть произведены непосредственно в Палестине, но часть из них (литографические листы, иконы) создавалась в России. Распространение печатных образов шло среди русских паломников и на Святой земле, и пределах отечества, благодаря деятельности ИППО [17. С. 90]. Одним из широко известных литографических образов является икона «Спас в терновом венце». Извод, представляющий оплечное изображения Христа, имеет непосредственную связь с Русской миссией в Иерусалиме. Печатное «Изображение тернового Христа» воспроизводилось с древней иконы, находящейся в Русской духовной миссии в Иерусалиме [18]. Три литографических образа на бумажной основе выявлены в разных районах Алтайского края. На одном из них (собрание Архангельского храма г. Рубцовска) сохранились время и место издания: «С-Петербург 8 декабря 1887 г.» Печатное изображение воспроизводит икону, написанную маслом, из храма св. Праотцов Троицкого мужского монастыря на подворье Русской духовной миссии в Хевроне. Композиция заключена в горизонтальный формат, где представлен только лик Христа. Стилистические характеристики соответствуют второй половине XIX в. Насыщенный эмоциональный настрой подчеркнут ракурсом изображения головы и контрастом моделировки светотени. Вопрошающий взгляд Спасителя призывает к эмоциональному отклику. Движение прослеживается в повороте головы, направлении взгляда, наклонном расположении ветвей тернового венца, диагональной траектории стекания капель крови (рис. 1). Анатомически верное построение формы головы свидетельствует об академической выучке и профессионализме художника. Об этом справедливо замечает С.И. Михайлова в своей работе, в которой данная икона не относится к творению первого начальника ИППО в Палестине Августина (Капустина), не имевшего академического художественного образования [18. С. 203].

Другой вариант данной иконографии представлен в оплечном образе Спасителя из частного собрания (г. Барнаул). Икона написана масляными красками. Основа представляет собой цельную деревянную доску без шпонок (18 × 15 × 1,5 см). Христос изображен в багрянице с поднятым вверх взором,

обильные капли крови льются по Его лику. Технологические особенности изображения лика были выявлены с помощью макросъемки. Автор иконы применял метод многослойной живописи, где цвет нанесен тонкими, полупрозрачными слоями. Пастозные мазки моделируют лишь световые блики на шипах тернового венца и капли крови. Тонкая проработка деталей (волосы бороды, ресницы) свидетельствует о поставленной руке иконописца. Надписи на нимбе выполнены в греческой традиции (омега находится вверху), однако надписи имени Христа соответствуют русскому варианту. Форма тернового венца соответствует западной традиции и представлена в виде сплетенных по кругу веток терновника. На обороте в центре расположена печать: «Благословение от Сорокадневной Горы от игумена Авраамия» (рис. 2). Сорокадневная гора, расположенная в окрестностях Иерихона, считается местом молитвенного подвига Иисуса Христа. В конце XIX – начале XX в. на горе восстановлен монастырь, куда направлялись русские пожертвования [19. С. 70]. По свидетельству современников, это место было особенно почитаемо среди паломников, и его посещение считалось совершением особого подвига. И. Шмелев описывает, с каким уважением односельчане относились к людям, осилившим такой путь [20. С. 240]. В соответствии с информацией владельцев иконы, образ Спасителя был привезен из Святой земли родственницей Е. Вороновой, жительницей Бийского уезда, которая вместе с односельчанами в 1908 г. совершила паломничество в Палестину. Изначально у иконы был оклад, украшенный камнями, который ныне утрачен. Трепетное отношение к палестинской реликвии сохранило ее на протяжении XX в. Вместе с образом Спасителя паломница привезла открытки с видами Иерусалима, которые раздала знакомым.

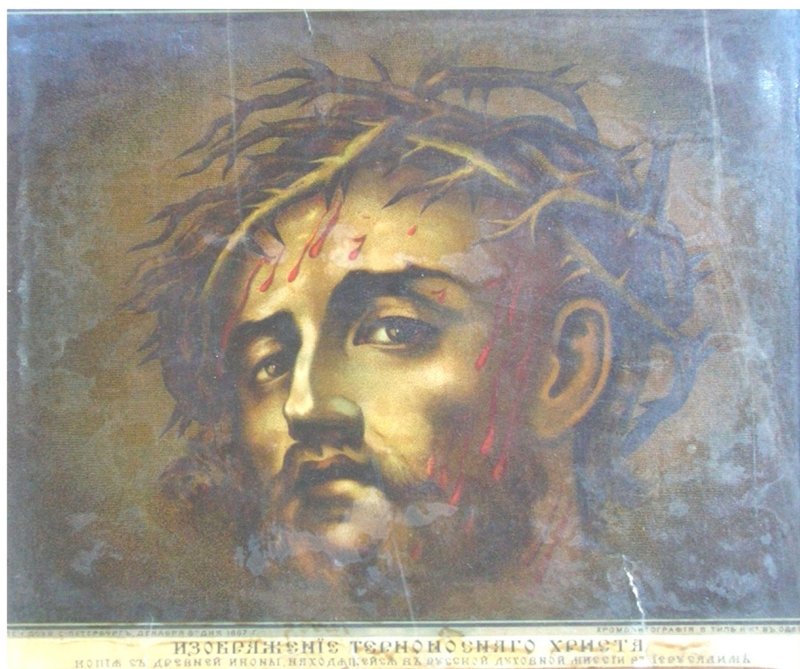


Рис. 1. Икона «Спас в терновом венце»

Fig. 1. The icon of the Savior in the crown of thorns



Рис. 2. Печать на обороте иконы «Спас в терновом венце»

Fig. 2. The seal on the back of the icon "Saved in the crown of thorns"

Благоговейное отношение к открыткам с видами Святой земли, привезенным из Палестины, прослеживается в том, что их часто располагали в домашних иконостасах рядом с почитаемыми образами. Так, в киот иконы Богородицы «Иверская» из Архангельского храма с. Ребриха (Алтайский край) вставлены открытки с палестинским пейзажем (рис. 3). Изображение скинии над гробом Господним имело аналогичный статус. В Троицком храме одноименного села сохранился киот, в который вставлены три литографические иконы и открытка с изображением Гроба Господня. Традиция распространения «видов Святых мест Иерусалима и Святой земли» на территории Западной Сибири была положена Императорским Православным Палестинским Обществом. Изображения могли раздаваться бесплатно во время проведения чтений Тобольского отдела ИППО и поступать для продажи на городские и сельские приходы [4]. Выявленный факт свидетельствует об активной деятельности указанной выше Организации в Сибири, а также, возможно, частых паломничествах на Святую землю местными жителями.



Рис. 3. Открытка с видом Иерусалима нач. XX в. в киоте иконы Богородицы «Иверская»
Fig. 3. A postcard with a view of Jerusalem beginning. The twentieth century icon of the Theotokos
“Iverskaya” in the kiosk.

Одной из основных задач путешествия в Иерусалим было поклонение местам, где проходило искупление рода человеческого. Путь к Голгофе был тщательно разработан для пешего шествия паломников. Он подробно представлен в изобразительных формах и включает в себя четырнадцать сюжетов Страстного цикла от возложения тернового венца до погребения. Тема страданий Христа и Его крестной смерти получила особую иконографическую и композиционную выразительность. Развитие сюжета крестного пути Спасителя получило наиболее яркое выражение в «Падениях Христа», актуализированного в свете христианского паломничества. Детальная разработка последовательности сюжетов была осуществлена католическими монахами [21]. В собраниях алтайских храмов выявлено два варианта трактовки этого сюжета. В первом случае представлена полихромная литография (34 × 46 см. Собрание Вознесенского храма г. Заринска). Путь Христов изображен в виде зигзагообразной дороги, поднимающейся на вершину Голгофской горы, в перспективном сокращении. Восхождение к месту распятия включало более десяти этапов, подробно раскрывающих тему несения Креста. В них получили отражение как события, описанные в Евангелии, так и апокрифы. В шестой композиции представлен сюжет появления образа «Плат Вероники», получившего широкое почитание на Западе [22. С. 138]. На изображении фигура Христа воспроизводится в каждом сюжете. Спаситель представлен в

ярко-синем хитоне, акцентирующим на себе внимание зрителя. На первом плане изображены страдания Христа. Темп движения в композиции передан не только через форму дороги, но и смену различных ракурсов фигуры Христа (рис. 4). Распятие показано композиционным приемом пространственного выделения. Этот прием в воплощении представленного сюжета является излюбленным в творчестве мастеров Северного возрождения. Отсутствие на Голгофе изображения распятых разбойников возле Спасителя говорит не об исторической повествовательности сюжета, но символической наполненности изображения. Вертикальные заломы на бумажной основе литографии из храмового собрания свидетельствуют о том, что лист был сложен в несколько раз, вероятно, для более удобной транспортировки или хранения.



Рис. 4. Печатный лист «Падение Христа»

Fig. 4. Printed sheet of the "Fall of Christ"

Другой вариант Страстного цикла, связанный с палестинскими реликвиями паломника, представлен в однотонных фотографических открытках, иллюстрирующих сюжеты «Возложение тернового венца», «Шествие на Голгофу», «Распятие», «Снятие со Креста» и «Положение во гроб». Композиции их восходят к образам, созданных и подробно разработанных в западноевропейской художественной традиции. В центре неизменно расположен Христос, несущий Крест, а окружение иллюстрирует конкретное событие, обозначенное как «Падение» [21]. Сравнительный анализ композиций выявленных изображений и западноевропейских произведений доказывает идентичность сюжетной наполненности каждого эпизода. Набор таких открыток наряду с видами Иерусалима широко распространялся среди русских паломников.

Особый интерес представляет полихромный литографический лист из собрания Михаило-Архангельского храма с. Топчиха, изображающий «Страдания Христа и обряд раздачи Священного Огня в Великую Субботу в храме Гроба Господня в Иерусалиме». На вертикальном листе представлен внутренний вид храма Гроба Господня, а по периметру – сюжеты евангельской истории. Вид интерьера Иерусалимского храма Гроба Господня изображен в момент раздачи Священного Огня. Надписи расположены следующим образом: вверху над средником – «Благословение Священного града Иерусали-

ма», под средником – «Обряд раздачи Священного Огня в Великую Субботу в храме Гроба Господня в Иерусалиме», под чертой – «Страдания Господа нашего Иисуса Христа», в центре над иконостасом, поверх сияния – песнь Воскресению: «Воскресение твое Христе Спасе Ангеле поют на небесах». Сочетание надписей пояснительного и богослужебного характера возводит изображение на уровень священного образа. Композиция в сочетании с содержанием текста предстает зрителю в литургическом контексте. В результате при зрительном восприятии листа совершается виртуальное паломничество в Иерусалимский храм. Взирающий становится соучастником события сошествия Священного Огня в Великую Субботу. Внизу по центру дана информация об издательстве «Издание Якова М. Сааде и С-вей, Киев Никольские лавки № 30», слева мелким шрифтом: «Цензор 1904», справа: «худож. лит. Я. К. В... Киев Новая 3». Описанию храма Гроба Господня в паломнических воспоминаниях уделяется особое внимание, что продиктовано значимостью этого места [12]. Одежды присутствующих в храме отражают их национальную принадлежность и соответствуют временным рамкам создания произведения. Большая часть изображенных людей представляет мужчин в турецких костюмах рубежа XIX–XX вв. Сюжеты Страстей расположены по периметру, но по количеству их немного. Они дополнены изображениями Голгофы, храма Рождества Христова, сюжетов Бегства в Египет, Входа Господня в Иерусалим, Успения Богородицы (рис. 5).



Рис. 5. Литографический лист «Обряд раздачи Священного Огня в Великую Субботу в храме Гроба Господня в Иерусалиме»

Fig. 5. The lithographic sheet “The rite of distribution of the Sacred Fire on Great Saturday in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem”

Сочетание Страстного и Богородичного циклов объединяет самые важные темы Святой земли. Соединение в одной композиции Страстных сюжетов и изображение обряда «Раздачи Священного Огня» дает возможность зрителю прикоснуться к исторической и символической связи этих событий. Территория Старого города в Иерусалиме, где расположены храм Гроба Господня, Гефсимания, дорога на Голгофу и другие значимые для паломников места, внесена в Список объектов культурного наследия ЮНЕСКО (Решение 44 СОМ 7А.10) [23].

Для современных ученых фотографии и литографические листы рубежа XIX–XX вв. являются отражением архитектурной среды своего времени, ее сохранности. Печатные произведения рассматриваются исследователями как исторические источники, свидетели эпохи и представляют особую историческую и культурологическую значимость. Иконы Воскресения Христова, идентифицируемые как благословение Иерусалима, воспроизводят определенный иконографический извод. Выявлены произведения этой иконографии, выполненные в технике печати по бумаге, шелку и рельефного оттиска по металлу. Композиция этих икон заключена в горизонтальный прямоугольник. В центре воскресший Христос, поднимающийся из гроба с победоносным жезлом, обращен ликом к группе стражников с левой стороны. Воины, которые стерегли вход в пещеру, наполнены смятением и страхом. Это подчеркнуто причудливыми позами и выражениями лиц. Справа расположены жены-мироносицы и благовествующий им ангел. В верхней части композиции представлены ангелы на облаках, держащие в руках репиды. Вокруг фигуры Христа – лавровый венец как символ победы над смертью. Одежды Спасителя развиваются, подчеркивая движение вверх. Этот древний иконографический мотив восходит к византийским мозаикам X в. [2]. Надписи над изображением выполнены на русском языке, а в нижней части композиции – на греческом. Весь сюжет вписан в дугообразную форму, окаймленную волнообразной лентой, что придает изображению декоративный характер. На территории Алтайского края выявлены различные технологические варианты воспроизведения этого извода. В юго-западных районах региона представлены печатные, литографические изводы, заключенные в объемные киоты с многогранной рамой из фольги. Существует полихромный цинкографический образ с объемным тиснением основных форм и почти однотонным цветовым решением, что придает иконе некоторую условность и графичность. Так, идентичная композиция нашла свое воплощение в разных материалах. Образы обладают различными средствами выразительности.

Образ Воскресения Христова из Иоанновского монастыря в с. Сорочий Лог представляет редкий образец гербария на шелкографии [24]. В горизонтальной композиции фигура Христа изображена в окружении облаков и херувимов, вознесенная над открытым гробом. Правой рукой Господь благословляет, а левой держит знамя победы. Надпись, расположенная сверху по периметру, выполнена на двух языках: сверху – на русском: «Цветы св. града Иерусалима. Благословение от Св. Гроба Господня», вокруг облаков – на греческом: «Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» (рис. 6). Данный сюжет окружают фрагменты гербария иерусалимских цветов. Плохая сохранность не позволяет точно определить видовую принадлежность растений, но можно говорить об их разнообразии. Подобные святыни с засушенными цветами

были распространены среди паломников, но выявлены в храмовых собраниях Алтайского края в единичном варианте.



Рис. 6. Икона «Воскресение Христово»

Fig. 6. The icon of the Resurrection of Christ

Выводы: разнообразие паломнических реликвий, привезенных из Иерусалима паломниками на рубеже XIX–XX вв., представляют различные техники и материалы изготовления (фотография, шелкография, объемные цинкографические иконы и полихромные литографические листы, образы, написанные масляными красками на деревянной основе). В Палестине для изготовления паломнических реликвий, с одной стороны, применяли доступные материалы (рога животных, растения, перламутр), с другой – писали иконные образы масляными красками с соблюдением технологических традиций, что свидетельствует о высоком уровне профессионализма. Печатная продукция в большом количестве поступала из России. Следует отметить, что в некоторых иконах встречаются двуязычные надписи. Это свидетельствует о греческом влиянии при их исполнении или заказе. Технологический аспект диктует специфику решения стилистических особенностей воплощения произведений. Различные художественные приемы передачи форм просматриваются в литографических листах, которые довольно точно воспроизводят стилистические характеристики живописных первоизводов.

Несмотря на ограниченный подбор сюжетов паломнических святынь, иконография рассматриваемых образов представлена довольно широко. Особым разнообразием отличаются подбор и сочетание изображений Страстного

цикла, что свидетельствует о влиянии разных традиций и возможности реализации различных композиционных решений. При этом литографии рубежа XIX–XX вв. подвергались системе строгого рецензирования. Такой подход не позволял вносить самостоятельные изменения в конкретные сюжеты без утверждения цензора.

Выявленные святыни говорят о существовании практики паломничества в Палестину среди жителей Сибири, Алтайского края и Республики Алтай на рубеже XIX–XX вв. О данных фактах сохранились как письменные свидетельства, так и устные воспоминания. Паломнические святыни находятся как в частных, так и в храмовых собраниях Алтайского региона. Размещение видов Иерусалима в одном киоте с иконами показывает значение Святой земли для жителей Сибири. Фотографии видов Палестины и паломнические листы представляют собой исторический интерес, так как фиксируют современное им состояние конкретных памятников Иерусалима в различных контекстах. Варианты иконографических и композиционных решений, выявленных произведений свидетельствуют о разнообразии палестинских святынь. Стремление сохранить образы из Святой земли и почитание видов Палестины наравне с иконами говорит о значимости паломничества для жителей региона и желании сохранить связь со святым местом. Исследование паломнических реликвий Святой земли конца XIX – начала XX в., их идентификация как уникальных памятников культурного наследия открывают новые возможности для более глубокого понимания взаимоотношений человека и места крестного подвига Иисуса Христа. Изучение данной темы несет не только радость познания сущности веры, но и груз ответственности за сохранение нашего национального и мирового достояния и передачу его следующим поколениям.

Список источников

1. Кочеляева Н.А. Паломничество в контексте русской культуры XII–XVII вв. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 6. С. 34–42.
2. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб. : Азбука-классика, 2004. 528 с.
3. Анапасенок А.В. «Матушка с кипарисовым сундучком»: к вопросу о влиянии паломничества в Святую землю на персональную историю сельского верующего в первой половине XX века // Провинциальные научные записки. 2020. № 2 (12). С. 5–13.
4. Нечаева М.Ю., Микитюк В.П. Императорское Православное Палестинское Общество в культурной среде российской провинции. М. : Индрик, 2014. 383 с.
5. Кондаков Н.П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб. : Имп. Акад. наук, 1904. 308 с.
6. Сухова Н.Ю. Научные командировки российских богословов за границу и их значение для российского духовного образования и богословской науки (вторая половина XIX – начало XX в.) // Вертоград наук духовный : сб. ст. по истории высшего духовного образования в России (XIX – начало XX века). М., 2007. С. 172–216.
7. Чернышова Н.К. Императорское Православное Палестинское Общество: издательская и культурно-просветительская деятельность сибирских отделов // Традиции и современность. 2002. № 1. С. 77–85.
8. Валитов А.А., Шаповалов М.С. Образ и практика сибирского паломничества в Палестину в XIX – начале XX в. // Вестник Томского государственного университета. История. 2021. № 71. С. 148–154.
9. Цысь В.В., Цысь О.П. Паломничество жителей Западной Сибири в Палестину в конце XIX – начале XX в. // Вестник ПСТГУ. II: История. История Русской православной церкви. 2014. Вып. 6 (61). С. 73–90.

10. Валитов А.А., Герасимова В.А. Образ евреев в записках сибирских паломников как фактор определения русской идентичности // Вестник Томского государственного университета. История. 2020. № 64. С. 149–155.
11. Отчет о деятельности Тобольского отдела Императорского Православного Палестинского Общества за 1908. 190 с.
12. Дмитриевский А.А. Беседы о русском паломничестве и Православном Палестинском Обществе. СПб., 1889. 16 с.
13. Шарков И.Г., Симонян Л.Г. Паломнические реликвии из перламутра как свидетельство православного паломничества XVIII – начала XX в. // Материалы международной (заочной) научно-практической конференции / под общ. ред. А.И. Вострецова. М.: Мир науки, 2017. С. 174–181.
14. Елькова Е.Ю. Паломнические реликвии из собрания ГИМ. Святая земля в русском искусстве. Каталог. М., 2001. 278 с.
15. Черкашина Г.П. «Перламутровая ризница» Гефсиманского Успенского скита (к вопросу о производстве) // Сергиево-Посадский музей-заповедник. Сообщения 2000. М., 2000. 371 с.
16. Чижигова Е.И. Паломнические реликвии из перламутра XVIII–XIX вв. в собрании Государственного Владимирско-Суздальского музея-заповедника. Владимир, 2011. 40 с.
17. Капустина В.И. Издательская деятельность Императорского Православного Палестинского Общества в XIX – начале XX века // Книга в современном мире: проблемы чтения и чтение как проблема : материалы междунар. науч. конф. / науч. ред. Ж.В. Грачева ; ред. М.К. Попова, М.Я. Розенфельд, Т.Ф. Ускова, О.В. Сулемина, Н.В. Токарева. Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2014. С. 86–91.
18. Михайлова С.И. Образ Спасителя в терновом венце в русской религиозной живописи второй половины XIX в. Эскиз Н.А. Кошелева из собрания Музея Москвы // Вестник славянских культур. 2014. № 4 (34). С. 196–207.
19. Цаферис Василиос. Путеводитель православного христианина по местам паломничества Святой земли / пер. с греч. И. Айзенштадт. Израиль, 1999. 144 с.
20. Шмелев И. Лето Господне. М.: Сибирская благовонница. 2013. 540 с.
21. Крестный путь // Большая российская энциклопедия : в 35 т. URL: https://bigenc.ru/religious_studies/text/2109787 (дата обращения: 29.09.2022).
22. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 752 с.
23. Старый город Иерусалима и его стены – Центр Всемирного наследия ЮНЕСКО ([unesco.org](https://whc.unesco.org/en/list/148)). URL: <https://whc.unesco.org/en/list/148> (дата обращения: 28.10.2022).
24. Труевцева О.Н., Булгаева Г.Д., Гибельгаус Т.А. Идентификация сакральных родников как объектов природного, материального и нематериального культурного наследия // Гуманитарные науки в Сибири. 2022. Т. 29, № 1. С. 99–106.

References

1. Kochelyaeva, N.A. (2008) Palomnichestvo v kontekste russkoy kul'tury XII–XVII vv. [Pilgrimage in the Context of Russian Culture of the 12th–17th Centuries]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 6. pp. 34–42.
2. Kolpakova, G.S. (2004) *Iskusstvo Vizantii. Ranniy i sredniy periody* [Byzantine Art. Early and Middle Periods]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
3. Apanasenok, A.V. (2020) “Matushka s kiparisovym sunduchkom”: k voprosu o vliyaniy palomnichestva v Svyatuyu Zemlyu na personal'nyuyu istoriyu sel'skogo veruyushchego v pervoy polovine XX veka [“Mother with a Cypress Chest”: On the Influence of Pilgrimage to the Holy Land on the Personal History of a Rural Believer in the First Half of the Twentieth Century]. *Provintsial'nye nauchnye zapiski*. 2(12). pp. 5–13.
4. Nechaeva, M.Yu. & Mikityuk, V.P. (2014) *Imperatorskoe Pravoslavnoe Palestinskoe Obshchestvo v kul'turnoy srede rossiyskoy provintsii* [The Imperial Orthodox Palestine Society in the Cultural Environment of the Russian Provinces]. Moscow: Indrik.
5. Kondakov, N.P. (1904) *Arkheologicheskoye puteshestvie po Sirii i Palestine* [Archaeological Journey across Syria and Palestine]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
6. Sukhova, N.Yu. (2007) Nauchnye komandirovki rossiyskikh bogoslovov za granitsu i ikh znachenie dlya rossiyskogo dukhovnogo obrazovaniya i bogoslovskoy nauki (vtoraya polovina XIX – nachalo XX v.) [Academic trips of Russian theologians abroad and their significance for Russian spiritual education and theological science (second half of the 19th – early 20th centuries)]. In: *Vertograd nauk dukhovnyy: sb. st. po istorii vysshego dukhovnogo obrazovaniya v Ros-sii (XIX – nachalo XX*

veka) [Spiritual garden of sciences: Collected articles on the history of higher spiritual education in Russia (19th – early 20th centuries)]. Moscow: [s.n.]. pp. 172–216.

7. Chernyshova, N.K. (2002) Imperatorskoe Pravoslavnoe Palestinskoe Obshchestvo: izdatel'skaya i kul'turno-prosvetitel'skaya deyatel'nost' sibirskikh otdelov [Imperial Orthodox Palestine Society: publishing and cultural-educational activities of Siberian departments]. *Traditsii i sovremennost'*. 1. pp. 77–85.

8. Valitov, A.A. & Shapovalov, M.S. (2021) The Siberian pilgrimage to Palestine and its representation in the turn of the century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 71. pp. 148–154. (In Russian). DOI: 10.17223/19988613/71/21

9. Tsys, V.V. & Tsys, O.P. (2014) Palomничество zhitel'ev Zapadnoy Sibiri v Palestinu v kontse XIX – nachale XX v. [Pilgrimage of Western Siberian residents to Palestine in the late 20th – early 20th centuries]. *Vestnik PSTGU II: Istoriya. Istoriya Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi*. 6(61). pp. 73–90.

10. Valitov, A.A. & Gerasimova, V.A. (2020) Image of the Jews in the records of Siberian pilgrims as a factor for determining Russian identity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 64. pp. 149–155. (In Russian). DOI: 10.17223/19988613/64/21

11. Imperial Orthodox Palestine Society. (1908) *Otchet o deyatel'nosti Tobol'skogo otdela Imperatorskogo Pravoslavnogo Palestinskogo Obshchestva za 1908* [Report on the activities of the Tobolsk department of the Imperial Orthodox Palestine Society for 1908].

12. Dmitrievskiy, A.A. (1889) *Besedy o russkom palomnichestve i Pravoslavnom Palestinskom Obshchestve* [Conversations about Russian pilgrimage and the Orthodox Palestine Society]. St. Petersburg: [s.n.].

13. Sharkov, I.G. & Simonyan, L.G. (2017) Palomnicheskie relikvii iz perlamutra kak svidetel'stvo pravoslavnogo palomnichestva XVIII – nachala XX v. [Pilgrimage relics made of mother-of-pearl as evidence of Orthodox pilgrimage in the 18th – early 20th centuries]. In: Vostretsov, A.I. (ed.) *Materialy Mezhdunarodnoy (zaочноy) nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Proceedings of the International Conference]. Moscow: Mir nauki. pp. 174–181.

14. Elkova, E.Yu. (2001) *Palomnicheskie relikvii iz sobraniya GIM. Svyataya Zemlya v russkom iskusstve* [Pilgrimage relics from the State Historical Museum collection]. Moscow: [s.n.].

15. Cherkashina, G.P. (2000) “Perlamutrovaya riznitsa” Gefsimanskogo Uspenskogo skita (k voprosu o proizvodstve) [“Mother-of-Pearl Sacristy” of the Gethsemane Dormition Skete (to the issue of production)]. In: *Sergievo-Posadskiy muzey-zapovednik. Soobshcheniya* [Sergiev Posad Museum-Reserve. Reports]. Moscow: [s.n.].

16. Chizhikova, E.I. (2011) *Palomnicheskie relikvii iz perlamutra XVIII–XIX vv. v sobranii Gosudarstvennogo Vladimiro-Suzdal'skogo muzeya-zapovednika* [Pilgrimage Relics Made of Mother-of-Pearl of the 18th–19th Centuries in the Collection of the State Vladimir-Suzdal Museum-Reserve]. Vladimir: [s.n.].

17. Kapustina, V.I. (2014) *Izdatel'skaya deyatel'nost' Imperatorskogo Pravoslavnogo Palestinskogo Obshchestva v XIX – nachale XX veka* [Publishing Activities of the Imperial Orthodox Palestine Society in the 19th – Early 20th Centuries]. In: Gracheva, Zh.V. et al. (eds) *Kniga v sovremennom mire: problemy chteniya i chtenie kak problema* [The Book in the Contemporary World: Problems of Reading and Reading as a Problem]. Voronezh: Voronezh State University. pp. 86–91.

18. Mikhaylova, S.I. (2014) *Obraz Spasitelya v ternovom ventse v russkoy religioznoy zhivopisi vtoroy poloviny XIX v. Eskiz N.A. Kosheleva iz sobraniya Muzeya Moskvy* [The image of the Savior in a crown of thorns in Russian religious painting of the second half of the 19th century. Sketch by N.A. Koshelev from the collection of the Museum of Moscow]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. 4(34). pp. 196–207.

19. Tsaferis, V. (1999) *Putevoditel' pravoslavnogo khristianina po mestam palomnichestva Svyatoy Zemli* [An Orthodox Christian's Guide to the Pilgrimage Sites of the Holy Land]. Translated from Greek by I. Ayzenshtadt. Izrail: [s.n.].

20. Shmelev, I. (2013) *Leto Gospodne* [The Summer of the Lord]. Moscow: Sibirskaya blagozvonitsa.

21. Anon. (n.d.) *Krestnyy put'* [The Way of the Cross]. In: *Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: v 35 t.* [Great Russian Encyclopedia: in 35 vols.]. [Online] Available from: https://bigenc.ru/religious_studies/text/2109787 (Accessed: 29th September 2022).

22. Belting, H. (2002) *Obraz i kul't. Istoriya obraza do epokhi iskusstva* [Image and Cult. History of the Image before the Age of Art]. Translated from German. Moscow: Progress-Traditsiya.

23. UNESCO. (n.d.) *Staryy gorod Ierusalima i ego steny* [The Old City of Jerusalem and its Walls]. [Online] Available from: <https://whc.unesco.org/en/list/148> (Accessed: 28th October 2022).

28. Truevtseva, O.N., Bulgaeva, G.D. & Gibelgaus, T.A. (2022) Identifikatsiya sakral'nykh rodnikov kak ob"ektov prirodnogo, material'nogo i nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [Identification of sacred springs as objects of natural, tangible, and intangible cultural heritage]. *Gumanitarnye nauki v Sibiri*. 29(1). pp. 99–106.

Сведения об авторах:

Труевцева О.Н. – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры историко-культурного наследия и туризма, директор Научно-образовательного центра «Историко-культурное наследие Большого Алтая» Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, Россия). E-mail: truevtseva@yandex.ru

Булгаева Г.Д. – доцент, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-культурной и библиотечной деятельности Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Truevtseva O.N. – Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russia).

E-mail: truevtseva@yandex.ru

Bulgaeva G.D. – Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russia).

E-mail: BulgaevaGD@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 09.02.2023;

одобрена после рецензирования 19.11.2024; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 09.02.2023;

approved after reviewing 19.11.2024; accepted for publication 15.02.2025.

Научная статья

УДК 069.3, 069.9, 069.23; 069.29

doi: 10.17223/22220836/57/23

МОДУЛЬНЫЙ ПРИНЦИП В ПРОЕКТИРОВАНИИ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА

Алина Олеговна Усманова

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, lina.usmanova.94@inbox.ru*

Аннотация: В статье рассматриваются классификации и методы музейного проектирования экспозиции. Охарактеризован разработанный автором модульный принцип проектирования экспозиции, учитывающий модульную сетку и стиль. На примере экспозиции для томского муниципального русского оркестра Международного культурного центра Томского политехнического университета (МКЦ ТПУ) рассматриваются применение модульного принципа с учетом художественного и технического проектирования, а также метод создания собственного проекта, который может быть применен для создания различных выставочных оборудования в музейном пространстве.

Ключевые слова: музей, экспозиция, проектирование, концепция, модульность

Для цитирования: Усманова А.О. Модульный принцип в проектировании экспозиционного пространства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 287–296. doi: 10.17223/22220836/57/23

Original article

MODULAR PRINCIPLE IN DESIGNING EXHIBITION SPACE

Alina O. Usmanova

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia, lina.usmanova.94@inbox.ru

Abstract. This article examines the classifications and methods of museum design of expositions. The author characterizes the modular principle of exposition design, taking into account the modular grid and style. Using the example of the exposition for the Tomsk Municipal Russian Orchestra of the International Cultural Center of Tomsk Polytechnic University (ICC TPU), the application of the modular principle is considered, taking into account artistic and technical design, as well as the method of creating your own project, which can be used to create various exhibition equipment in the museum space.

Keywords: exposition, modularity, museum, exhibition, concept

For citation: Usmanova, A.O. (2025) Modular principle in designing exhibition space. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 287–296. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/23

В настоящее время проектирование выставочных стендов и экспозиций является одной из быстро развивающихся областей дизайна, что представляет несомненный интерес для музейного дела, поскольку «музейная экспозиция – это основная форма коммуникации, образовательные и воспитательные цели которой осуществляются путем демонстрации музейных предметов,

организованных, объясненных и размещенных в соответствии с разработанной музеем научной концепцией и современными принципами архитектурно-художественных решений» [1. С. 107].

Для создания успешной экспозиции важно организовать сам процесс проектирования, поэтому не случайно в конце XX в. в отечественном музейном деле появилось новое понятие «музейное проектирование». Оно подразумевает «комплексную разработку инновационных концепций и программ по всем видам музейной деятельности: научно-исследовательской, фондовой, образовательно-просветительской, экспозиционной» [2. С. 157]. Разработаны две классификации музейного проектирования. В первой классификации выделяют научное, художественное и техническое проектирование [3. С. 15]. Являясь новым видом проектирования музейного пространства, техническое проектирование еще мало представлено в музеологической литературе. По второй классификации выделяют лишь научное и художественное проектирование экспозиций [4. С. 5]. Важно учитывать, что музейная экспозиция представляет собой определяющую форму существования музея, которая выражена в концептуализированной презентации музейных предметов. Ученый может предлагать это делать с одной целью, художник – с другой [5. С. 204]. Для устранения потенциального диссонанса необходимы общие исходные принципы соотношения содержания и формы, отбора и интерпретации экспонатов, т.е. методов создания музейной экспозиции. Выделяют научные, или научно-популярные, и художественные методы создания музейной экспозиции. К первым относятся коллекционный, ансамблевый и иллюстративно-тематический методы. Ко вторым – музейно-образный и образно-сюжетный, или художественно-мифологический, методы. Выбор каждого из названных методов зависит от цели, заданной создателями экспозиции [6. С. 66]. Поскольку характеристике методов посвящена достаточная литература, отошлем к ней [7. С. 41; 8. С. 205; 9. С. 106–116; 10. С. 53; 11. С. 23–29].

Итак, экспозиция является связующим звеном между музеем и посетителем, ее проектирование включает в себя научную – идеи, художественную – образы и техническую – пространство составляющие, а связующим их началом выступают методы экспонирования. При этом условием взаимодействия посетителей и музея является «с одной стороны, способность понимать язык вещей, а с другой – выстраивать с помощью экспонатов особые невербальные пространственные высказывания» [12]. Благодаря последним и устанавливается музейная коммуникация – «контактные нити музейного общения» [13. С. 35]. Следует учитывать, что в современном музее «культура прочтения вещи проектировщиком» [14] становится лишь одним из способов интерпретации музейного предмета. К этому процессу активно подключаются и посетители благодаря интерактивным технологиям. К тому же современные экспозиции ориентируются на ведущий тип восприятия, связанный с лавинообразным потоком информации и в силу этого характеризующийся более динамичным темпом фиксации визуально-вербальной информации. Как следствие – изменение «построения экспозиционного ряда музеев и выставок»: привычное представление экспозиции как некоего статичного элемента сменяется ее восприятием скорее как театрализованного представления, где главным элементом выступает динамичная сюжетная линия [15. С. 521].

Динамика экспозиции во многом задается техническим проектированием. В современной экспозиции находят применение «самые прогрессивные и инновационные направления архитектуры и дизайна, результаты исследований, фундаментальных и прикладных наук, достижения техники и новейших технологий» [16]. Данная тенденция больше применима к зарубежным музеям, в которых активно задействованы технологии дополненной реальности, функциональных режимов климатизации, освещения, разнообразные современные экспозиционные материалы, с помощью которых создаются разные эффекты в экспозициях [17. С. 103; 18. С. 5; 19]. Важное значение в развитии экспозиционного проектирования за рубежом имеют разработка и применение современных систем оборудования, например, модульных сборно-разборных систем, применяемых при строительстве новых музейных центров [17. С. 103]. Стоит отметить, что принцип модульных сборно-разборных систем при проектировании выставочного оборудования практически не используется в России, что обуславливает актуальность его разработки.

Применение указанного принципа эффективнее всего проявляет себя в образно-сюжетном методе построения экспозиции: благодаря выбору модуля, сочетанию модулей и расположению их в пространстве экспозиции происходит визуализация образов, объединенных единой сюжетной линией. Более того, модульный принцип существенно расширяет возможности технического проектирования в указанном методе, поскольку к активному «применению рукотворных технологий и театрально-драматических средств» добавляет возможности современных цифровых технологий. На основании существующих методов автором предлагается концепция технического проектирования экспозиции на основе модульной сетки и применения музейно-образного метода. Модульная сетка – это система пропорциональных ритмичных соотношений геометрических объектов на плоскости, она во многом задает образ проектируемой экспозиции. В формальном представлении она являет собой структурированную форму организации пространства в 2D-измерении и наглядно представлена, как правило, чертежами, схемами.

Согласно структурно-семиотическому подходу Э. Таборски, «одной из важнейших социальных функций музея является функция изучения предметов как знаков», но «сами по себе предметы просто не имеют смысла. Они существуют только как знаки. Осмысленность – это не врожденное, а приобретенное свойство предметов» [19]. Форма модульной сетки влияет на восприятие проектируемой экспозиции в целом. Выбор модульной сетки задан планом содержания экспозиции и во многом обуславливает план ее выражения: определенному содержанию соответствуют и определенные стили искусства. Сетка может быть представлена двумя типами: плавные или углообразные линии. В рамках указанной типологии наработано уже значительное число вариантов, выставленных в интернет. Возможно и авторское проектирование модульных сеток.

В предлагаемом методе модульная сетка становится исходной матрицей для выбора элемента проектирования – модуля. Подчеркнем принципиальное отличие: последний моделируется в формате 3D. Из одной модульной сетки можно выделить несколько модулей. Например, из сетки стиля хай-тек можно извлечь квадратный и прямоугольный модули. При модульном проектировании автор может составлять устойчивые сочетания модулей, например,

сочетание модуля-кубика может создать фигуру креста, а может творчески комбинировать их, создавая каждый раз оригинальные сочетания. Таким образом, с помощью модуля становится возможной поливариантная организация объемно-пространственных решений применительно к экспозиционному оборудованию.

Единая композиция модульных комбинаций есть модульная система, или музейная экспозиция как план выражения общего смысла музейной коммуникации. При этом подчеркнем потенциальный динамизм плана выражения при модульном проектировании, который может быть достигнут благодаря новым комбинациям модулей. Данное обстоятельство размывает границы между статикой музейной экспозиции и динамикой музейной выставки.

Методика проектирования модульных систем применительно к выставочному оборудованию основывается на десяти ключевых этапах. Дадим их краткую характеристику.

1. Создание авторской модульной сетки. Выбор модульной сетки, как было подчеркнуто выше, должен отталкиваться от стиля. Стил в музейной экспозиции – это комплекс комбинированных элементов, служащих для идентификации определенной исторической эпохи. Данный фактор может быть отражен и в декоративных элементах экспозиции. Для проектирования выставочного оборудования предложено использовать разные архитектурные стили: стили модульной сетки из углообразных фигур – хай-тек, минимализм, японский, кантри, эклектика и стили из плавных линий – средиземноморский, модерн, кантри, эклектика. В случае создания авторской модульной сетки необходимо создать композицию из линий на плоскости с использованием ритма и симметрии. Существуют два варианта проектирования: ручная графика и программы 2D-графики, в частности, программа Corel Draw [23].

2. Выбор модуля. Он является основополагающим фактором дальнейших этапов проектирования.

3. Создание эскизов как первоначальных набросков, фиксирующих основные элементы проекта. Модульный метод предполагает создание трех вариантов объемных композиций из модулей для малых архитектурных форм применительно к экстерьеру, а для выставочного оборудования – к интерьеру. Эскизы являются важным этапом проектирования и позволяют еще до этапа моделирования предотвратить ошибки. Эскизные варианты можно заменить или дополнить черновым макетом.

4. Выбор видов выставочного оборудования: бескаркасное музейное оборудование, стеклянное музейное оборудование, витрины музейные профильные, столы музейные, навесные стенды, напольные стенды, подиумы выставочные, буклетницы, фондовое оборудование для архивов, подставки для экспонатов, столы для переговоров и конференций, система для навески картин.

5. 3D-моделирование. Оно представлено программой 3Ds Max, к которой предложена авторская подробная инструкция в поэтапном создании объектов [24]. Помимо 3Ds Max, можно использовать любую программу 3D-моделирования.

6. Визуализация – реалистичное изображение проектируемого объекта, т.е. модульной системы, полученное с помощью возможностей компьютерной графики. Визуализация создается в программе 3Ds Max с помощью визуализатора Corona Render [22].

7. Внедрение 3D-модели в интерьерно-экстерьерную среду: как определенные территории с планом местности, так и абстрактная среда, созданная по законам композиции. Внедрение объекта в среду по готовому плану территории осуществляется с помощью той же программы 3Ds Max. При этом в качестве фона может быть использовано фото существующего ландшафта или интерьера либо последние проектируются самостоятельно.

8. Определение габаритных размеров объекта. Оно является основополагающим этапом с учетом перспективы реализации проекта и основывается на ГОСТе выставочного оборудования или малых архитектурных форм и программах Corel Draw или AutoCad.

9. Выбор материалов для проектирования малых архитектурных форм и выставочного оборудования: дерево, ДСП или же пластик: PETG (полиэтилентерефталат-гликоль), SBS (стиролбутадиен-стирол), Wood или Woodfill (древесно-наполненный), в зависимости от потребностей и художественного замысла.

10. Макетирование является завершающим этапом разработки проекта, предваряющим решение о его реализации. Презентационный макет проекта можно выполнить в трех вариациях: напечатать пластиком на 3D-принтере, вырезать на фрезерном станке из дерева и собрать из бумаги.

В качестве примера использования модульного принципа в проектировании пространства музейной экспозиции выступает авторская разработка для международного культурного центра Томского политехнического университета (МКЦ ТПУ), посвященная русскому оркестру. В научной концепции экспозиции доминируют народные мотивы, ярко отражающиеся и в логотипе. Отсюда следует, что стиль, который наиболее соответствует общей идее, – это кантри или эклектика, так как стиль кантри подразумевает народные мотивы, а эклектика представляет собой смешение нескольких стилей. Таким образом, модульная сетка при проектировании экспозиции будет выбрана из плавных линий.

Концепция экспозиции для русского оркестра МКЦ ТПУ подразумевает использование красных и черных оттенков. Первые два цвета являются ключевыми в художественном образе оркестра, стилистика которого тоже продиктована логотипом, существующим с даты основания В.В. Марухленко оркестра – 28 марта 1994 г. [24. С. 1]. Два дополнительных цвета, белый и серый, – классические. Цветовое решение представляет интерес благодаря разнообразию цветовых сочетаний при лаконизме цветовой палитры.

Техническое проектирование выставки должно отражать музыкальный колорит. Для его создания использовался музейно-образный метод: в основу музейной коммуникации положена визуальная ассоциация модулей экспозиции с музыкальными инструментами.

В последующем выбираются модули из модульной сетки, учитывая, что они представляет структурную единицу модульной сетки. Для описываемого проекта выбираются 6 различных модулей в 2D-измерении.

Для проекта МКЦ ТПУ выбраны напольные стенды. Экспонаты размещены в объектах с плавными линиями, максимально соответствующих модульной сетке и стилизованных под музыкальные инструменты. Их величина подбиралась относительно среднего роста человека и учитывала эргономические свойства объекта для эффективной реализации интерактивных технологий, в частности, тактильной коммуникации посетителя с предметом (рис. 1).

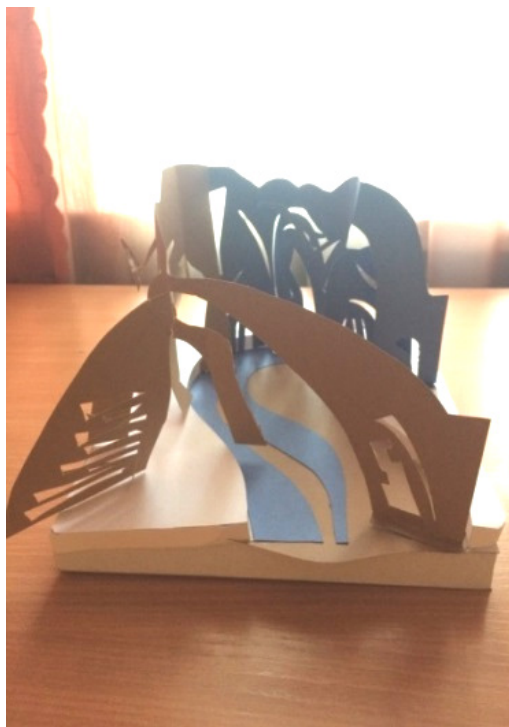


Рис. 1. Черновой макет экспозиции

Fig. 1. Rough layout of the exhibition

Моделирование проекта выполнено в программе 3Ds Max. Модули созданы с помощью сплайнового моделирования, каждый выполнен в стилистике определенного музыкального инструмента – гитара, баян, скрипка и т.д. (рис. 2). На этапе моделирования продумывалось не только внешнее оформление модуля, но и композиция модулей в пространстве. Последняя определена, исходя из авторского экспозиционного маршрута: объекты располагаются в определенной последовательности, чтобы посетитель изначально мог ознакомиться с историей музея, а затем с тематическими блоками экспозиции, посвященными каждому музыкальному инструменту. Отличительной конструкторской особенностью экспозиционного модуля является наличие магнитов на его платформе, благодаря чему достигается вариативность не только самих модулей, но и общей структуры экспозиции.

Визуализация проекта выполнена также в программе 3Ds Max с помощью Corona Render. При работе с визуализатором применялись бесшовные текстуры пластика для реалистичной демонстрации проекта (рис. 2, 3).

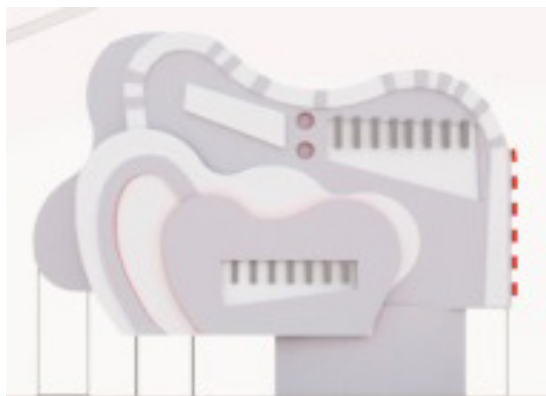


Рис. 2. Модуль экспозиции о клавишных инструментах

Fig. 2. Keyboard demonstration module



Рис. 3. Планшет проекта «Выставочное оборудование»

Fig. 3. Tablet of the project “Exhibition Equipment”

Внедрение в интерьерную среду проектируемого экспозиционного оборудования учитывало особенности конструкции помещения – зала с несколькими колоннами в стиле классицизма (см. рис. 3). Данный фактор обуславливает определенную сложность в организации экспозиционного пространства: поскольку само здание представляет собой историческую ценность, внутренняя перепланировка, включая колонны, недопустима. Для решения означенной проблемы подошли модули из плавных линий, гармонично обрамляющие колонны и превращающие их в элементы выставочного оборудования. Таким образом, выбор модульной сетки на основе стиля подтверждает свою эффективность и на уровне средового решения экспозиции. Округлость колонн и модульной сетки скорректировали композиционное оформление светильников в виде плоскорельефных кругов и волнообразных линий, а также наклейки в виде стилизации нотного листа и нот на напольном покрытии. Кроме того, волнообразная форма модуля, повторенная в напольном изображении, позволяет лучше задать движение для посетителей экспозиции.

Данный блок выполнен в программе 3Ds Max с помощью визуализатора Corona Render и дополнительным проектированием интерьера.

Для демонстрации проекта создан планшет, на котором изображены габаритные размеры спроектированных объектов.

Выбор материалов в проектировании модульного экспозиционного оборудования для МКЦ ТПУ, в первую очередь, был направлен на экономичное и быстрое производство, что может быть реализовано с помощью 3D-печати. Этим условиям отвечает пластик PETG, который можно использовать как в интерьере, так и в экстерьере благодаря его устойчивости к ультрафиолету.

Завершающим этапом проектирования стало создание макета в миниатюре, выполненного из пластика ПВХ.

Итак, экспозиционное проектирование в музеях на данный момент является ключевым моментом их развития за счет создания невербальных связей между посетителем и музейным предметом. Использование модульного проектирования в пространстве музейных экспозиций особенно актуально для отечественных музеев и представляет серьезный ресурс для их развития. Благодаря проектированию экспозиции на основе стиля и модульной сетки экспозиционное пространство гармонично вписывается в интерьер, модульные элементы экспозиции представляют возможность вариативного решения пространства, что позволяет создавать новые коннотации экспонируемых предметов, при этом модернизируя и сюжетную линию. Преимущества методики проектирования модульных систем в музейном пространстве наглядно продемонстрированы на примере проекта экспозиционного оборудования для МКЦ ТПУ.

Список источников

1. Коробына И. Музей. Проектируя будущее. М. : Кучково поле, 2017. 400 с.
2. Бурганов И.А. Музей в 21 веке. Теория, опыт, практика. М. : Дом Бурганова, 2007. 336 с.
3. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции : сб. науч. тр. М., 1997. С. 7–21.
4. Васильева П.О. Музей в цифровую эпоху : Перегрузка / Факультет коммуникаций, медиа и дизайна. Департамент медиа. НИУ ВШЭ. М. : Издательские решения, 2018. 183 с. URL: <http://mmbook-hse.ru/books/27/> (дата обращения: 01.02.2024).
5. Шмит Ф.И. Музейное дело: вопросы экспозиции. Л. : Academia, 1929. 245 с.
6. Поляков Т.П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М. : Ин-т наследия, 2019. 587 с.
7. Поляков Т.П., Зотова Т.А., Пустовойт Ю.В., Нельзина О.Ю., Корнеева А.А. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года». М. : Ин-т наследия, 2021. 437 с.
8. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. М. : Прогресс – Традиция, 2015. 678 с.
9. Доляк А. Музейная экспозиция–музейная коммуникация // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 106–116.
10. Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования, или «Как делать музей?» М. : ПИК ВИНТИ, 2003. 454 с.
11. Розенблюм Е.А. Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР : сб. науч. тр. Центрального музея Революции СССР. М., 1983. С. 23–29.
12. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне : Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. М., 1974. 174 с.
13. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев : сб. науч. трудов НИИ культуры РСФСР. «Очерк 3 «Открытая форма» в художественном проектировании». М., 1985. № 139. 134 с.
14. Ерисанова И. Музей в развитии: опыт, которым хочется делиться // Музей. 2020. № 1. С. 17–31.
15. Поляков Т.П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М. : Институт наследия, 2018. 588 с.

16. Гнедовский М.Б. Проектирование прошлого и музей будущего : Метаморфозы проектного подхода в музейном деле // Социальное проектирование. Прорыв к реальности : сб. науч. тр. НИИ культуры. М., 1990. С. 85–100.
17. Музей и современность: сб. науч. тр. М. : Центральный музей СССР ; М. : Б. и., 1986. 142 с.
18. Ананьев В.Г. История зарубежной музеологии: Идеи, люди, институты. М. : Памятники исторической мысли, 2018. 392 с.
19. Черненко В.В. Современные информационные технологии в музее: экспозиционно-выставочный аспект // Музей и современные технологии : материалы Всерос. науч. конференции. Томск, 19–22 ноября 2005 г. Томск, 2006. С. 116–127.
20. Мюллер-Брокман. Модульные системы в графическом дизайне. М.: Студия Артемия Лебедева, 2023. 184 с.
21. Усманова А.О. Использование программ компьютерной графики в проектировании выставочного оборудования для Томского русского оркестра МКЦ ТПУ // Материалы международной практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и современные информационные технологии». Томск, 2024. С. 363–367.
22. Электронная энциклопедия : Томский политех // Международный культурный центр Томского политехнического университета. URL: https://wiki.tpu.ru/wiki/Томский_муниципальный_русский_оркестр_МКЦ_ТПУ (дата обращения: 07.08.2024).
23. Шляхтина Л.М. Музей в современном мире: тенденция развития // Значение и возможности музеев в современном мире : материалы междунар. конф., Санкт-Петербург, декабрь 2005. СПб., 2006. С. 15–22.
24. Ялова А.Л. Современные тенденции в дизайне экспозиций музеев и выставочных залов. Магистерская программа «Визуальные технологии в музее». СПб., 2017. URL: <http://nauchkor.ru/pubs/sovremennyye-tendentsii-v-dizayne-ekspozitsiy-muzeev-ivystavochnyh-zalov-5a6f88357966e12684eea328> (дата обращения: 17.04.2024).

References

1. Korobina, I. (2017) *Muзей. Proektiruya budushchee* [Museum. Designing the Future]. Moscow: Kuchkovo pole.
2. Burganov, I.A. (2007) *Muзей v 21 veke. Teoriya, opyt, praktika* [Museum in the 21st Century. Theory, Experience, Practice]. Moscow: Dom Burganova.
3. Maystrovskaya, M.T. (1997) *Muзейnaya ekspozitsiya: tendentsii razvitiya* [Museum Exposition: Development Trends]. In: *Muзейnaya ekspozitsiya. Teoriya i praktika. Iskustvo ekspozitsii. Novyye stsennarii i kontseptsii* [Museum Exposition. Theory and Practice. Art of Exposition. New Scenarios and Concepts]. Moscow: [s.n.]. pp. 7–21.
4. Vasilieva, P.O. (2018) *Muзей v tsifrovuyu epokhu: Perezagruzka* [Museum in the Digital Age: Reboot]. Moscow: Izdatel'skie resheniya. [Online] Available from: <http://mmbook-hse.ru/books/27/> (Accessed: 1st February 2024).
5. Shmit, F.I. (1929) *Muзейnoe delo: voprosy ekspozitsii* [Museum business: Issues of exposition]. Leningrad: Academia.
6. Polyakov, T.P. (2019) *Muзейnaya ekspozitsiya: metody i tekhnologii aktualizatsii kul'turnogo naslediya* [Museum exposition: methods and technologies for updating cultural heritage]. Moscow: In-t naslediya.
7. Polyakov, T.P., Zotova, T.A., Pustovoyt, Yu.V., Nelzina, O.Yu. & Korneeva, A.A. (2021) *Ekspozitsionnaya deyatel'nost' muzeev v kontekste realizatsii "Strategii gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 goda"* [Museum exposition activities in the context of the implementation of the "Strategy of State Cultural Policy up to 2030"]. Moscow: In-t naslediya.
8. Maystrovskaya, M.T. (2015) *Muзей kak ob"ekt kul'tury. XX vek. Iskustvo ekspozitsionnogo ansamblya* [Museum as a cultural object. 20th century. The Art of the Exhibition Ensemble]. Moscow: Progress – Traditsiya.
9. Dolyak, A. (2010) *Muзейnaya ekspozitsiya-muзейnaya kommunikatsiya* [Museum Exposition – Museum Communication]. *Voprosy muzeologii*. 1. pp. 106–116.
10. Polyakov, T.P. (2003) *Mifologiya muзейnogo proektirovaniya, ili "Kak delat' muзей?"* [Mythology of Museum Design, or "How to Make a Museum?"]. Moscow: PIK VINITI.
11. Rozenblyum, E.A. (1983) *Iskustvo ekspozitsii* [The Art of Exposition]. In: *Muзейnoe delo v SSSR* [Museum Business in the USSR]. Moscow: [s.n.]. pp. 23–29.
12. Rozenblyum, E.A. (1974) *Khudozhnik v dizayne: Opyt raboty Tsentral'noy uchebno-eksperimental'noy studii khudozhestvennogo proektirovaniya na Senezhe* [Artist in Design: Experience of the Central Educational and Experimental Studio of Artistic Design on Senezhe]. Moscow: [s.n.].

13. Bychkova, L.S. et al. (eds) (1985) *Iskusstvo muzeynoy ekspozitsii i tekhnicheskoe osnashchenie muzeev* [The Art of Museum Exposition and Technical Equipment of Museums]. Moscow: Nauchno-issledovatel'skiy Institut kul'tury.
14. Erisanova, I. (2020) Muzey v razviti: opyt, kotorym khochetsya delit'sya [Museum in development: An experience that you want to share]. *Muzey*. 1. pp. 17–31.
15. Polyakov, T.P. (2018) *Muзейnaya ekspozitsiya: metody i tekhnologii aktualizatsii kul'turnogo naslediya* [Museum Exposition: Methods and Technologies for Updating Cultural Heritage]. Moscow: Institut Naslediya.
16. Gnedovskiy, M.B. (1990) Proektirovanie proshlogo i muzey budushchego: Metamorfozy proektnogo podkhoda v muzeynom dele [Designing the past and the museum of the future: Metamorphoses of the project approach in museum business]. In: *Sotsial'noe proektirovanie. Proryv k real'nosti* [Social Design. Breakthrough to Reality]. Moscow: [s.n.]. pp. 85–100.
17. USSR. (1986) *Muзей i sovremennost'* [Museum and Modernity]. Moscow: Central Museum of the USSR.
18. Ananiev, V.G. (2018) *Istoriya zarubezhnoy muzeologii: Idei, lyudi, instituty* [History of Foreign Museology: Ideas, People, Institutions]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli.
19. Chernenko, V.V. (2006) Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii v muzee: ekspozitsionno-vystavochnyy aspekt [Modern Information Technologies in the Museum: Exposition and Exhibition Aspect]. *Muзей i sovremennyye tekhnologii* [Museum and Modern Technologies]. Proc. of the Conference. Tomsk, November 19–22, 2005. Tomsk. pp. 116–127.
20. Müller-Brockmann, J. (2023) *Modul'nye sistemy v graficheskoy dizayne* [Modular Systems in Graphic Design]. Translated from German. Moscow: Studiya Artemiya Lebedeva.
21. Usmanova, A.O. (2024) Ispol'zovanie programm komp'yuternoy grafiki v proektirovanii vystavochnogo oborudovaniya dlya Tomskogo russkogo orkestra MKTs TPU [Computer graphics programs in the design of exhibition equipment for the Tomsk Russian Orchestra of the TPU International Cultural Center]. *Molodezh' i sovremennyye informatsionnyye tekhnologii* [Youth and Modern Information Technologies]. Proc. of the Conference. Tomsk. pp. 363–367.
22. International Cultural Center of Tomsk Polytechnic University. (n.d.) *Elektronnaya entsiklopediya: Tomskiy politekh* [Electronic encyclopedia: Tomsk Polytechnic University]. [Online] Available from: https://wiki.tpu.ru/wiki/Tomskiy_munitsipal'-nyy_russkiy_orkestr_MKTs_TPU (Accessed: 7th August 2024).
23. Shlyakhtina, L.M. (2006) Muзей v sovremennoy mire: tendentsiya razvitiya [Museum in the modern world: A development trend]. *Znachenie i vozmozhnosti muzeev v sovremennoy mire* [The Meaning and Possibilities of Museums in the Modern World]. Proc. of the Conference. St. Petersburg, December 2005. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 15–22.
24. Yalova, A.L. (2017) *Sovremennyye tendentsii v dizayne ekspozitsiy muzeev i vystavochnykh zalov* [Modern trends in the design of museum expositions and exhibition halls]. Master's program “Visual technologies in the museum.” [Online] Available from: <http://nauchkor.ru/pubs/sovremennyye-tendentsii-v-dizayne-ekspozitsiy-muzeev-ivystavochnykh-zalov-5a6f88357966e12684eea328> (Accessed: 17th April 2024).

Сведения об авторе

Усманова А.О. – аспирант кафедры культурологии и музеологии института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: lina.usmanova.94@inbox.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Usmanova A.O. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: lina.usmanova.94@inbox.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 20.09.2024;

одобрена после рецензирования 03.02.2025; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 20.09.2024;

approved after reviewing 03.02.2025; accepted for publication 15.02.2025.

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья
УДК 7.01
doi: 10.17223/22220836/57/24

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ЕКАТЕРИНЫ ВАСИЛЬЕВОЙ «ТЕОРИЯ МОДЫ: МИФ, ПОТРЕБЛЕНИЕ И СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ»

Ксения Григорьевна Позднякова

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

Для цитирования: Позднякова К.Г. Рецензия на книгу Екатерины Васильевой «Теория моды: миф, потребление и система ценностей» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 297–303. doi: 10.17223/22220836/57/24

PUBLICATIONS AND REVIEWS

Original article

REVIEW OF EKATERINA VASILIEVA'S BOOK "FASHION THEORY: MYTH, CONSUMPTION AND VALUE SYSTEM"

Ksenia G. Pozdnyakova

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation, spbudesign@gmail.com

For citation: Pozdnyakova, K.G. (2025) Review of Ekaterina Vasilieva's book "Fashion theory: myth, consumption and value system". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 297–303. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/24

В начале 2023 г. в издательстве «Пальмира» вышла книга Екатерины Васильевой «Теория моды: миф, потребление и система ценностей» [1]. Появление книги, посвященной костюму и моде, – всегда событие. Специфика темы такова, что количество монографических работ в данной области крайне невелико. Даже в тех случаях, когда речь идет об иллюстрированных изданиях, они появляются нечасто. Другая проблема изданий о моде – в подавляющем большинстве случаев они носят поверхностный характер. В этой мнимой легкости также заключается специфика темы. Монографии, представляющие аналитический подход в исследованиях моды, единичны. Появление любой книги, претендующей на систематическое изложение вопросов, связанных с историей или теорией костюма, по умолчанию следовало бы рассматривать как важное явление.

В случае с «Теорией моды» Екатерины Васильевой речь идет не просто об очередном наборе критических тезисов или аналитических замечках, связанных с модой. Книга Екатерины Васильевой важна как прецедент обращения к фундаментальным аспектам моды, как работа, связанная с последовательной аналитикой костюма как системы. Попытка теоретического осмысления моды – скорее исключение, нежели правило в области костюма и моды [2].

Аналитический подход в сфере моды – редкое явление. Условно корпус теоретических исследований в области моды можно было бы разделить на два основных блока. Первый – работы, которые сегодня можно было бы назвать классическими. Это труды по социологии, теории общества, экономической теории и маркетингу. Особенность этого направления – использование инструментария других дисциплин в области теоретического осмысления моды. К этому направлению можно отнести работы таких авторов, как Торстейн Веблен [3], Георг Зиммель [4], Ролан Барт [5] и т.д. По этому же принципу были сформированы попытки осмысления моды в контексте масштабных социальных конструкций. Таковы, например, работы Пьера Бурдьё [6] и Никласа Лумана [7]. В основном – это исследования в области социологии, общественных систем и языковых структур, которые появились в первой половине и середине XX в. и в той или иной форме были связаны с попытками аналитического представления моды как явления.

Другой блок исследований о моде – работы последних десятилетий XX и первых лет XXI столетия. В этот период была предпринята попытка ревизии старых концепций, а также обозначена перспектива формирования новой традиции письма о моде. В этих работах костюм и стиль позиционировались как предмет академического исследования. Особенность этого направления – попытка создания собственного исследовательского инструментария, а также формирование автономной традиции письма о моде как самостоятельной дисциплины. Письмо, связанное с этим направлением, было попыткой вывести костюм из узких рамок прикладных исследований и одновременно сформировать автономную теоретическую программу в разговоре о моде. Исследования, предпринятые на рубеже XX и XXI вв., должны были преодолеть разрыв, существующий между теоретическими и прикладными форматами в аналитике костюма и моды [8].

Несмотря на попытки исследования костюма и стремление создания собственного аналитического инструментария теории моды как автономной дисциплины, таких работ оказалось крайне немного. Их количество исчислялось не сотнями, не десятками, а единицами. Книга Екатерины Васильевой важна не только как редкий пример аналитического письма о моде или как прецедент обращения к проблематике теории костюма. Книга «Теория моды: миф, потребление и система ценностей», которую, в принципе, можно было бы рассматривать как блестящий образец интернационального тренда рубежа XX–XXI вв. обращения к моде как самостоятельной дисциплине, в действительности представляет собой более важное и более масштабное явление.

В то же время тексты последних лет XX – начала XXI в. стремились рассматривать моду как территорию частных исследовательских практик [9], а не область «гранд-теорий». Это исследовательское направление было связано скорее с бытовыми аспектами и культурой повседневности [10], нежели с

глобальными процессами и формированием фундаментальных теорий. Интерес к интимному, периферийному, частному стал доминирующим направлением в исследованиях костюма. Набор тем был широким – от одежды субкультур [11] или формирования мифа французской моды [12] до культуры шитья и кроя [13]. Таким образом, на рубеже XX–XXI вв. выстроился устойчивый тренд разговора о простых вещах, бытовых практиках и повседневных ритуалах.

Текст Екатерины Васильевой, отчасти продолжая эту традицию, одновременно формирует иное направление и фактически создает новый вектор. «Теория моды» Екатерины Васильевой – это обращение к традиции фундаментальных исследований и глобальных концепций. Книга ориентирована на создание масштабной панорамы моды как систематического явления. На страницах книги предпринята попытка обсуждения не только формальных направлений и тенденций, но и обращение к теоретической практике моды как таковой. В книге предпринята попытка сформировать сбалансированную картину моды как систематической дисциплины, а не эпизодической маргинальной практики. «Теория моды: миф, потребление и система ценностей» формирует масштабную панораму, связанную как с историческим контекстом, так и с базовыми направлениями исследования моды.

На страницах книги мода представлена как автономная дисциплина, связанная с глобальными тематическими векторами. Центральное внимание в тексте уделено проблемам символического, историческому контексту, системе ценностей, идеологии телесного и концепциям языка. Это критическое обращение к темам, которые на протяжении последних лет были проигнорированы или оставались в стороне. Иными словами, перед нами – последовательная попытка обращения к фундаментальной проблематике моды, которая в исследованиях последних десятилетий ушла на второй план и оказалась вытеснена периферийными направлениями. Один из самых интересных моментов в этом исследовании – спокойное и последовательное обращение к фундаментальным концептам, которые оказались за пределами исследовательского внимания последних десятилетий.

Построенный на обращении к фундаментальным темам текст Екатерины Васильевой в то же время не стал историографическим обзором или очерком. Персональный взгляд на проблематику моды, артикулированная персональная речь являются важными характеристиками этой книги. Это обстоятельство также заметно отличает работу Екатерины Васильевой от исследований последних лет. Жанр историографического обзора, представление базовых концепций стали в последние годы одной из важных форм письма о моде. Хорошие образцы этого направления – книга «Размышляя о моде» [14], которая собрала основные фундаментальные концепции в области моды и представила теорию костюма как историю исследовательских взглядов и концепций. Это интересный, но очевидный прием. Он предполагает более или менее последовательный пересказ базовых концепций в области моды, но избегает актуальной концептуализации и в конечном итоге отстранен от современной аналитики моды. Такой подход заведомо проще и в академическом плане безопаснее: изложение чужих теорий минимизируют риск исследовательских ошибок или аналитической неточности.

Книга Екатерины Васильевой сформирована иначе. Это опирающийся на огромный историографический блок масштабный исследовательский текст. Он построен на непосредственном анализе материала и ориентирован на самостоятельную аналитику. Работа представляет собой набор исследовательских концепций, связанных с попыткой непосредственного освоения выбранного материала. Текст не ограничивается пересказом или переработкой внешних концепций, а сосредоточен на аргументации собственной исследовательской стратегии.

Структура книги – ее важная содержательная компонента. Как часто бывает в качественных исследованиях, система книги сама по себе отражает содержание работы и поддерживает ее аналитические принципы. Книга состоит из восьми глав, затрагивающих вопросы истории, историографии, концепции нового, количественной системы, феномена символического, теории мифа, проблематику языка, телесного и структуры костюма. Перед нами – масштабная панорама основных тем, связанных с исследованием моды. Речь идет не только о формировании исследовательских позиций, связанных с этими направлениями, но и о представлении основных аналитических векторов в области теории моды. Книга позволяет определить базовые академические концепции, связанные с изучением такого направления, как мода.

Автор затрагивает важные проблемы теории моды, которые на протяжении долгого времени оставались за пределами внимания специалистов. К таким формообразующим темам относятся проблематика монетарной системы и количественной идентичности в системе моды, формирование системы ценностей в системе моды, проблема традиционного в контексте моды, концепция знаковых систем, концепция телесного, материального и бессознательного и т.д.

Следует отметить, что в книге использованы тексты и статьи, созданные автором в разные годы для различных академических журналов, посвященные идеологии Нового времени [15], телесной идентичности [16], программе деконструкции [17] или системе языка [18]. Это подразумевает, что представленный текст является лишь частью глобальной аналитической программы, которая была задумана как единое целое. Эта глобальная концепция представляет моду как тотальный феномен, который охватывает основные социальные, экономические и ценностные формы, а также структуры символического [19]. Текст книги как часть этой концепции дает понять, что в той или иной форме в категориях моды (или с использованием ее механизмов) может быть описан практически любой элемент общественной структуры. Это позволяет идентифицировать моду как тотальное явление, принципам и методам которой может быть подчинен практически любой элемент социальной жизни, аксиологической программы и экономической системы.

В этом смысле «Теория моды: миф, потребление и система ценностей» находит точки пересечения с другими исследовательскими проектами Екатерины Васильевой [20]. Концепции, связывающие социальную сферу [21], фундаментальную теорию языка [22], формальную и социальную иконографию [23], идеологию вещи [24], программу утилитарного и повседневного [25], категориальный строй мышления [26] и рациональную систему представления, были отражены во многих работах автора, касающихся не только

моды, но и фотографии, архитектуры и дизайна. В известном смысле система книги, рассматривающая идеологию и систему моды как тотальное явление, находит параллели в книге Екатерины Васильевой «Фотография и внелогическая форма» на сегодняшний момент одной из самых известных работ в области теории фотографии [27].

К незначительным недочетам книги можно отнести некоторое равнодушие к деталям фактического материала. Тем не менее, понимая специфику и объем информации, представленной в книге, такая ситуация кажется оправданной. Характер материала не всегда позволяет представить его детали и частности. Обращаясь к «Теории моды» Екатерины Васильевой, мы сталкиваемся не просто с отдельным текстом, а с масштабной исследовательской платформой. Книга представляет собой последовательную систему и поддерживает тотальную исследовательскую стратегию. Она рассматривает моду не только как часть социальной системы или маркетинговой практики, но как аксиологический инструмент, формат мышления, идеологическую платформу и форму выражения коллективной системы ценностей.

Список источников

1. Васильева Е. Теория моды: миф, потребление и система ценностей. М. ; СПб. : Пальмира, 2023. 387 с.
2. Васильева Е. Мода и ее теоретическая практика // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 3 (61). С. 347–354.
3. Veblen T. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. New York : MacMillan, 1899. 184 p.
4. Simmel G. Fashion [1904] // The American Journal of Sociology. 1957. L XII (6). P. 541–558.
5. Barthes R. Système de la mode. Paris : Éditions du Seuil, 1967. 330 p.
6. Bourdieu P. Le Sens pratique. Paris : Minuit, 1980. 480 p.
7. Luhmann N. Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt : Suhrkamp, 1997. 1164 S.
8. Mukhametzyanova L.R., Yao M.K., Emanova J.G., Pozdnyakova K.G. Aesthetic and Semantic Accents of the Neo-Gothic Interpretation I Russia // Journal of Fundamental and Applied Sciences. 2017. Vol. 9. P. 1296.
9. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального // Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160–189.
10. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 175–186.
11. Steele V., Park J. Gothic: Dark Glamour. New Haven : Yale University Press, 2008. 180 p.
12. Васильева Е. Теория дискурса: город и его пространство // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 48. С. 273–278.
13. Васильева Е. Материя видения // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. С. 331–336.
14. Rocamora A., Smelik A. Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists. London : I.B. Tauris, 2015. 320 p.
15. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С. 10–29.
16. Васильева Е. Тело как объект: феноменология телесного и система моды // Теория моды: одежда, тело, культура. 2022. № 1 (63). С. 85–103.
17. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. С. 58–79.
18. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С. 11–24.
19. Vasilyeva E. Fashion and the Question of the Symbolic: the Ideology of Value and Its Limits. // Vestnik of Saint Petersburg University. 2023. Arts 13, № 2. P. 275–294.
20. Позднякова К. Теория фотографии в 36 главах (Васильева Е.В. 36 эссе о фотографах. СПб. : Пальмира, 2022. 255 с.) // Вестник культуры и искусств. 2023. № 1 (73). С. 96–101.

21. Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 27–37.
22. Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2016. Вып. 1. С. 4–33.
23. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 1 (37). С. 65–86. doi: 10.24411/2079-1100-2019-00052
24. Васильева Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12, № 2. С. 275–294.
25. Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72–80.
26. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое лит. обозрение, 2019. 312 с.
27. Степанов М. Образ вне Logos'a // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 3 (36). С. 231–235.

References

1. Vasilieva, E. (2023) *Teoriya mody: mif, potreblenie i sistema tsennostey* [Fashion Theory: Myth, Consumption and Value System] Moscow, St. Petersburg: Pal'mira.
2. Vasilieva, E. (2021) *Moda i ee teoreticheskaya praktika* [Fashion and its theoretical practice]. *Teoriya mody: odezhd, telo, kul'tura*. 3(61). pp. 347–354.
3. Veblen, T. (1899) *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: MacMillan.
4. Simmel, G. (1957) Fashion [1904]. *The American Journal of Sociology*. XII(6). pp. 541–558.
5. Barthes, R. (1967) *Système de la mode*. Paris: Éditions du Seuil.
6. Bourdieu, P. (1980) *Le Sens pratique*. Paris: Minuit.
7. Luhmann, N. (1997) *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
8. Mukhametzyanova, L.R., Yao, M.K., Emanova, J.G. & Pozdnyakova, K.G. (2017) Aesthetic and Semantic Accents of the Neo-Gothic Interpretation in Russia. *Journal of Fundamental and Applied Sciences*. 9. pp. 1296.
9. Vasilieva, E.V. (2016) Fenomen Zhenskogo i figura Sakral'nogo [The phenomenon of the Femininity and the figure of the Sacred]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 42. pp. 160–188.
10. Vasilieva, E. (2012). Kharakter i maska v fotografii XIX v. [Character and mask in the 19th century photography]. *Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta. Seriya 15. Iskuststvovedenie*. 4. pp. 175–186.
11. Steele, V. & Park, J. (2008) *Gothic: Dark Glamour*. New Haven: Yale University Press.
12. Vasilieva, E. (2018) Teoriya diskursa: gorod i ego prostranstvo [Discourse theory: The city and its space]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 48. pp. 273–278.
13. Vasilieva, E. (2018) Materiya videniya [Matter of vision]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 50. pp. 331–336.
14. Rocamora, A. & Smelik, A. (2015) *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. London: I.B. Tauris.
15. Vasilieva, E. (2018) Figura Vozvyshennogo i krizis ideologii Novogo vremeni [The figure of Sublime and the crisis of the New Age ideology]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 47. pp. 10–29.
16. Vasilieva, E. (2022) Telo kak ob'ekt: fenomenologiya telesnogo i sistema mody [The Body as an Object: Phenomenology of the Body and the Fashion System]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 1(63). pp. 85–103.
17. Vasilieva, E. (2018) Dekonstruksiya i moda: poryadok i besporyadok [Deconstruction and fashion: order and disorder]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 50. pp. 58–79.
18. Vasilieva, E. (2017) Ideologiya znaka, fenomen yazyka i "Sistema mody" [The ideology of the sign, the phenomenon of language and the "Fashion System"]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 45. pp. 11–24.
19. Vasilyeva, E. (2023) Fashion and the Question of the Symbolic: the Ideology of Value and Its Limits. *Vestnik of Saint Petersburg University*. 2. pp. 275–294.
20. Pozdnyakova, K. (2023) Teoriya fotografii v 36 glavakh (Vasil'eva E.V. 36 esse o fotografakh. Sankt-Peterburg: Pal'mira, 2022. 255 s.) [Theory of photography in 36 chapters

(Vassilieva E. V. 36 essays on photographers. St. Petersburg: Palmyra, 2022. 255 p.). *Vestnik kul'tury i iskusstv.* 1(73). pp. 96–101. (In Russian)

21. Vasilyeva, E. (2016) Dyussel'dorfskaya shkola fotografii: sotsial'noe i mifologicheskoe [Düsseldorf School of Photography: Social and Mythological]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie.* 3. pp. 27–37.

22. Vasilyeva, E. (2016) Ideya znaka i printsip obmena v pole fotografii i sisteme yazyka [The Idea of Sign and the Principle of Exchange in the Field of Photography and in the System of Language]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie.* 6(1). pp. 4–33.

23. Vasilyeva, E. (2019) Rannaya gorodskaya fotografiya: k probleme ikonografii prostranstva [Early City Photography: On the Iconography of Space]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury.* 4/37. pp. 65–86.

24. Vasilyeva, E. (2022) Fotografiya: k probleme veshchi [Photography: On the problem of the thing]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie.* 12(2). pp. 275–294.

25. Vasilyeva, E. (2016) Ideal'noe i utilitarnoe v sisteme internatsional'nogo stilya: predmet i ob'ekt v kontseptsii dizayna XX veka [The Ideal and Utilitarian in the System of International Style: The Thing and the Object in the Concept of Design in the 20th Century]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury.* 4(25). pp. 72–80.

26. Vasilyeva E. (2019) *Fotografiya i vnelogicheskaya forma* [Photography and Nonlogical Form]. Moscow: Novoe lit. obozrenie.

27. Stepanov, M. (2019) Obraz vne Logos'a [Image outside Logos]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury.* 3(36). pp. 231–235.

Сведения об авторе:

Позднякова К.Г. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Санкт-Петербургского государственного университета, заведующая кафедрой, член-корреспондент Академии архитектурного наследия, почетный член Правления Пекинского художественно-промышленного союза (Санкт-Петербург, Россия).

E-mail: spbudesign@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Pozdnyakova K.G. — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Design, St. Petersburg State University, Head of the Department, Corresponding Member of the Academy of Architectural Heritage, Honorary Member of the Board of the Beijing Art and Industry Union (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: spbudesign@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 06.05.2023;

одобрена после рецензирования 12.06.2023; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 06.05.2023;

approved after reviewing 12.06.2023; accepted for publication 15.02.2025.

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2025. № 57**

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 19.03.2025 г. Дата выхода в свет 24.03.2025 г.

Формат 70х100¹/₁₆. Печ. л. 19; усл. печ. л. 24,7; уч.-изд. л. 26,1.

Тираж 50 экз. Заказ № 6261. 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